

# LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

**SZKOŁA JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ**  
**MIĘDZYINSTYTUTOWA PRACOWNIA BADAŃ**  
**NAD JĘZYKIEM POLSKIM I LITERATURĄ**  
**POLSKĄ NA ŚWIECIE**  
**INSTYTUT NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ**

---

---

**UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH**

# LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

## TOM II W KRĘGU ZNAWCÓW

POD REDAKCJĄ  
ROMUALDA CUDAKA



WYDAWNICTWO GNOME  
KATOWICE 2009

Recenzent  
JÓZEF WRÓBEL

© Copyright 2007 by  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Wszelkie prawa zastrzeżone

Redakcja i korekta  
ZESPÓŁ

Projekt okładki i szaty graficznej  
MAREK FRANCIK

Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach  
oraz Ministerstwo Edukacji i Nauki

ISBN 978-83-87819-05-7  
Wydanie drugie

Złożono czcionką Times  
Printed in UE

GNOME — Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne  
ul. Drzymały 18/6, 40-059 Katowice, Poland  
tel./fax: +48 32 2516706

Druk i oprawa  
Sowa Sp. z o.o., ul. Hrubieszowska 6A, Warszawa

## SPIS TREŚCI

---

Słowo od redaktora	9
LEKTURY ZNAWCÓW	
TOKIMASA SEKIGUCHI Radykalność i otwartość liryki Wisławy Szymborskiej – lektura heterodoksyjna	15
WIKTORIA TICHOMIROWA Jak nas widziano „przez zakratowane okienka”? Wizerunek Rosji i Rosjanina w polskiej prozie łagrowej	39
LUDMYŁA PETRUCHINA <i>Sady</i> Leopolda Staffa w wymiarze fenomenologicznym	49
ARTUR PŁACZKIEWICZ O Mironie Białoszewskim jeszcze inaczej. Rzeczywistość bez metafizyki	58
EWA STAŃCZYK Ukraiński <i>Inny</i> w <i>Lichtarzu ruskim</i> Jerzego Harasymowicza jako przykład dyskursu kolonialnego	67
WACŁAW M. OSADNIK Logika i możliwe światy w <i>Solaris</i> Stanisława Lema	75
AŁŁA KOŻYNOWA Stanisław Lem: sąsiedzi zza Buga i sąsiedzi z kosmosu	83
KALINA BAHNEVA Sen o eposie. Na przykładzie bułgarskiego tłumaczenia <i>Alpuhary</i> i „ <i>Epilogu</i> ” <i>Pana Tadeusza</i>	88
PAVOL WINCZER Czynniki okazjonalne w tworzeniu się kanonu literatury polskiej 1945–1989	103

## 6 Spis treści

MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN

Dokąd zmierzamy? Odczytywanie dwóch rzeczywistości przez pryzmat  
badań genderowych 109

### RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ WŚRÓD ZNAWCÓW. POLONIŚCI I POLONISTYKI

MILENA KUSZTELSKA

Gombrowicz znawstwem podszyty. *Iwona, Ślub i Operetka*  
czytane we Francji 123

MACIEJ CHOWANIOK

Znawcy o nieznanym – wokół zagranicznej lektury prozy  
Michała Choromańskiego 136

KRYSTYNA BARKOWSKA

Przybyszewski na Łotwie 144

OŁESIA SACZOK

Miłosz i Szymborska na Ukrainie. Z zagadnień recepcji twórczości 151

MARTYNA MARKOWSKA

Z Lubiewa do Helsinek – o literaturze polskiej w Finlandii 165

ANNA MAJKIEWICZ

Godzina zero przecinek sześć i siedem. Recepcja najnowszej  
literatury polskiej w Niemczech 170

JUDIT REIMAN

Węgierskie paradygmaty pierwotnej recepcji Mickiewicza 181

JOLANTA SYCHOWSKA-KAVEDŽIJA, DALIBOR BLAŽINA

W poszukiwaniu uniwersalnego wymiaru polskości. Założyciel chorwackiej  
polonistyki – Zdravko Malić jako interpretator i tłumacz literatury polskiej 187

KRZYSZTOF KRASUSKI

Kanoniczne dzieła poezji polskiej w lekturze Pavla Winczera 199

MICHAŁ J. MIKOŚ

Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej 206

### TŁUMACZE I TŁUMACZENIA

GRAŻYNA BARBARA SZEWCZYK

O radościach tłumaczenia. Polska poezja kobiet w przekładach  
na język niemiecki 225

BEATA NOWACKA Traduttore – tradittore? O tarapatach tłumaczy książek Ryszarda Kapuścińskiego	235
ANDREA F. DE CARLO Koszmar tłumacza. Twórczość Bolesława Leśmiana w kręgu włoskich zagadnień translacyjnych	243
MILICA MIRKULOVSKA Polonistyczne laboratorium przekładowe na Wydziale Filologicznym im. Błaże Koneskiego w Skopju. Komunikat	258
Autorzy	263



## SŁOWO OD REDAKTORA

---

MATERIAŁY POMIESZCZONE W NINIEJSZYM TOMIE TO POKŁOSIE KONFERENCJI organizowanej przez dwie placówki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: Międzyinstytutową Pracownię Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie oraz Szkołę Języka i Kultury Polskiej. Konferencja odbyła się w maju 2007 roku w Katowicach. Była to już druga międzynarodowa konferencja poświęcona recepcji literatury polskiej w świecie organizowana przez UŚ. W ramach ogólnego zagadnienia recepcji literatury polskiej poza granicami kraju, które sprawia, że konferencje mają charakter wielozakresowy, organizatorzy proponują także temat główny. W przypadku niniejszej konferencji były to „lektury znawców”. Wykorzystano tu nie tylko pojęcie zaproponowane przez Janusza Sławińskiego, ale także sugerowany przez tego uczonego sposób ujęcia recepcji<sup>1</sup>.

Jak wiadomo bowiem, zjawisko recepcji można uchwycić w trzech perspektywach. Pierwsza, nazwijmy ją „statystyczną”, to ta, kiedy obiektem zainteresowania czynimy sposób i zakres cyrkulacji określonego tekstu. Przestrzenią obserwacji jest wówczas rynek czytelniczy i wydawniczy, jest to niejako sytuacja tekstu wśród publiczności literackiej ujętej jako zróżnicowany i specyficznie ustratyfikowany obszar czytelników, a lektura staje się istotnym faktem recepcji jako forma aktywności czytelników. Perspektywę drugą wyznacza rozumienie recepcji jako pewnego typu wpływ na czytelników, literaturę i kulturę, w której dany tekst cyrkuluje. Sposoby, zakres i trwałość tak rozumianego oddziaływania stanowią w tym przypadku przedmiot badawczej obserwacji. I wreszcie perspektywa trzecia – czyli ta, kiedy proces komunikacji pomiędzy twórcą i czytelnikiem rozumiemy jako proces zapośredniczony, a więc taki, w którym pomiędzy głównymi aktorami tego aktu postrzegamy aktywną rolę osób oddziałujących zarówno na pisanie, jak i lekturę. Są to właśnie „znawcy”: krytycy, uczeni, tłumacze, liderzy środowisk – ci, których rolą i zadaniem jest formułowanie opinii na temat tekstu, a także (a może przede wszystkim) interpretacja tekstu. Istotna w tym przypadku jest nie tyle „kulturowo-społeczna” stratyfikacja publiczności literackiej, ile

---

<sup>1</sup> Zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania znawców*, „Teksty” 1974, nr 6.

„funkcjonalna”, wyodrębniająca obieg, który można byłoby nazwać „obiegami profesjonalnym”.

Intencją organizatorów konferencji był ogład recepcji literatury polskiej dokonywanej w kręgu zagranicznych znawców: historyków literatury polskiej, krytyków literackich, tłumaczy. Recepcja była rozumiana w tym przypadku jako lektura tekstu, jego odczytanie, interpretacja, rozumienie, aczkolwiek pod pojęciem tekstu organizatorzy chcieli rozumieć nie tylko dzieło literackie, ale także twórczość pisarza, czy jeszcze szerzej – literaturę polską. Preferowane były odczytania dzieł kanonicznych i twórczości pisarzy klasycznych, ale mile widziane były referaty mówiące o tym, jak odczytywana jest literatura polska, jak również o relacjach pomiędzy lekturami krajowymi i zagranicznymi. W ten sposób konferencja miała być próbą wskazania możliwości wkładu prac zagranicznych polonistów do badań nad literaturą polską.

Chodziło przede wszystkim o „autoprezentację”, o przedstawienie przez badaczy własnych odczytań literatury polskiej (zwłaszcza konkretnych dzieł), przede wszystkim takich, które są interpretacjami odmiennymi od krajowych i odbiegającymi od stereotypów utrwalonych w krajowej polonistyce. Niezmiernie ważne były także ujęcia monograficzne dorobku znanych zagranicznych polonistów. W przypadku tłumaczy rzeczą interesującą stały się motywy wyboru tłumaczonych tekstów, przyjęte strategie translacyjne i sposób rozumienia tłumaczonych dzieł.

Uczestnicy uczynili przedmiotem swoich wystąpień przede wszystkim temat zasadniczy konferencji, jakkolwiek pojawiły się również wystąpienia ogólniej rozumiejące zagadnienie recepcji. „Lektury znawców” spotkały się z dużym zainteresowaniem zagranicznych polonistów, referaty i dyskusja wniosły wiele interesujących przemyśleń dotyczących tego problemu i stanowią znaczący renesans w tym zakresie. Wydaje się, że w następnych konferencjach warto ponowić ten wątek badań nad recepcją, tym bardziej że deklaracji uczestnictwa w takich badaniach było więcej niż wystąpień. Cieszy również fakt, że wyłania się grupa zagranicznych i polskich badaczy żywo zainteresowanych zagadnieniami recepcji literatury polskiej poza granicami kraju, zjawiskiem niesłychanie ważnym jako komplementarny wobec krajowej obszar recepcji, demonstrujący przecież nie tylko istotne problemy uniwersalności i ksenofobii naszej literatury.

Tom został podzielony na trzy części. Część pierwsza *Lektury znawców* zawiera rozprawy zagranicznych badaczy literatury polskiej. Są wśród nich lektury zmagające się z kanonicznymi rozumieniami tej literatury, stanowią one swoiste od-czytania za-czytanych dzieł. Są również takie, które po prostu prezentują „nowe optyki” w czytaniu dzieł polskich. Część druga *Recepcja literatury polskiej wśród znawców. Polonistyki i poloniści* zawiera przede wszystkim rozprawy prezentujące sposoby recepcji literatury polskiej wśród zagranicznych znawców; są tu nie tylko prezentacje sposobów rozumienia konkretnych tekstów, ale także

opisy recepcji literatury jako wyboru i preferencji dokonywanych w kręgu „profesjonalistów”. W tym dziale zostały również pomieszczone sylwetki znanych polonistów zagranicznych i rekonstrukcje ich lektur literatury polskiej. W trzeciej części *Tłumacze i tłumaczenia* pomieszczone wystąpienia, których tematem stały się problemy recepcji związane z przekładem, uchwycone w różnych perspektywach – od opisu strategii translatorskich przyjętej ze względu na sposób rozumienia tłumaczonej literatury przez szkice o tarapatach literacko-językowych związanych z konkretną lekturą dzieła po rozprawy o lekturowych determinacjach w tłumaczeniach w historii przyswajania literatury polskiej poza granicami kraju.

Postanowiliśmy opublikować zarówno te wystąpienia, które miały charakter referatów, jak i te, które zostały wygłoszone jako komunikaty.

*Romuald Cudak*



---

---

## **LEKTURY ZNAWCÓW**

---

---



TOKIMASA SEKIGUCHI

## RADYKALNOŚĆ I OTWARTOŚĆ LIRYKI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

– LEKTURA HETERODOKSYJNA

---

---

CZY POEZJA WISŁAWY SZYMBORSKIEJ NIE JEST W WIELU PRZYPADKACH RADYKALNA? (Przymiotnika „radikalny” używam tu oczywiście nie w sensie politycznym, lecz jako słowo sugerujące, iż rzecz sięga sprawy korzeni: *radix*). Wbrew pozorom i pomimo języka pełnego „umiaru i precyzji, delikatnej ironii i logicznych paradoksów”<sup>1</sup>, a raczej właśnie przez to, czy nie potrafi być skutecznie prowokująca i czasem obrazoburcza? Tak się głośno zastanawiam i przypuszczam, że właśnie taka może się wydawać czasem odbiorcom polskojęzycznym, wychowanym w Polsce. Nie znam badań opinii publicznej czy czytelniczej, na których mógłbym oprzeć swój domysł. Pewien ogólny obraz poczytności liryki poetki daje mi jedynie mini ranking przeprowadzony przez moją asystentkę, na podstawie ilości „wyświetleń” wierszy zawartych w internetowym zbiorze WIERSZOWISKO<sup>2</sup>. Około ósmej wieczorem 15 kwietnia br. znajdowało się tam 138 wierszy Szymborskiej. Najczęściej wyświetlany był i jest – wciąż jako absolutny hit – wiersz *Cebula* (3728 wyświetleń). Figuruje on także nieprzerwanie na liście „Top 20” wszystkich w ogóle wierszy polskich, zamieszczonych na tejże witrynie. Na drugim miejscu plasuje się *Mała dziewczynka ściąga obrus* (1231) i dalej: *Gawęda o miłości ziemi ojczystej* (1071), *Nic dwa razy* (1025), *Kobiety Rubensa* (970), *Miłość szczęśliwa* (947), *Na wieży Babel* (913), *Do zakochanej nieszczęśliwie* (897), *Miłość od pierwszego wejrzenia* (864). Widać, że ludzie poszukują erotyków, jakichś ładnych, dobrych na prezent wierszyków. W każdym razie jest w tym zbiorze mało utworów, do których nawiązuję w tym artykule, bo np. *Niebo* – bardzo radykalne moim zdaniem – pojawia się dopiero po pierwszej dwudziestce wierszy, otrzymując 610 głosów.

---

<sup>1</sup> Jerzy Jarzębski wyznaje, że nie umie „myśleć o niej inaczej jak o Damie”. J. Jarzębski, *Zamiast wstępu: Kilka zdań o wstydzie istnienia*, w: *Szymborska. Szkice*, Warszawa 1996 [przedruk artykułu z „Tekstów Drugich” 1991, z. 4], s. 8.

<sup>2</sup> <http://wierszowisko.waw.pl>.

W odróżnieniu od tej hipotetycznej radykalności z większą pewnością mogę oświadczyć, że poezja Wisławy Szymborskiej jest zadziwiająco otwarta. Mogę tak powiedzieć, bowiem otwartość to punkt widzenia z zewnątrz. Przy czym myślę, że ta otwartość jest w jakiś sposób związana z zakładaną przeze mnie radykalnością. Zdumiewa mnie także to, że otwartość tekstów Szymborskiej nie polega bynajmniej na ich płyciznie. Być dogłębnym, czyli radykalnym, a zarazem otwartym – to nie jest łatwa sztuka.

Otóż np. wiersz zatytułowany *Wszystko* jest ostrą krytyką ludzkiej skłonności do generalizowania. Jest nie tylko „oświadczeniem przeciw absolutyzmowi myślenia uniwersalistycznego”<sup>3</sup> u filozofów czy naukowców, lecz również samokrytyką naszej codziennej, zbyt łatwej tendencji do uogólniania, skłonności głęboko w nas zakorzenionej i nieustannie ujawnianej, jak niemal instynkt samozachowawczy:

Wszystko –  
słowo bezczelne i nadęte pychą.  
Powinno być pisane w cudzysłowie.  
Udaje, że niczego nie pomija,  
że skupia, obejmuje, zawiera i ma.  
A tymczasem jest tylko  
strzępkiem zawieruchy.

(*Wszystko*, Chwila, 2002)

Krótki wiersz, napisany jak zwykle w konwencji metonimicznej, wypowiedziany jednak bez ogródek, a nawet bez ironii, co się zdarza rzadko w poezji Szymborskiej, wydaje się względnie nie tyle samodzielny utworem, co raczej dewizą towarzyszącą tomowi i zamykającą cały zbiór wierszy *Chwila*. Jednocześnie rekapitułuje on dyskusje i myśli zawarte nie tylko w tym tomie, ale także we wszystkich poprzednich wierszach autorki. Tak czytany, nabiera dopiero głębszej wymowy niż ta, którą sugeruje jego prosty sens przekazany w lekturze oderwanej od innych tekstów. Paronomastyczna zaś gra słowami: „zawiera” i „zawieruchy” straciłaby siłę w przekładzie<sup>4</sup>. Obawiam się, że gdyby udało się tłumaczowi nawet jakimś cudownym chwytem wywołać u czytającego ten wiersz w innym języku, to jednak kosztem powagi głównego tematu. Osobiście z wyrazem „zawierucha” kojarzą mi się tutaj takie terminy astrofizyczne jak „wiatr galaktyczny” i „burze słoneczne”, ale to tylko dlatego, że znam inne teksty Szymborskiej. Jednakże tej akurat asocjacji nie da się przemycić do przekładu.

Natomiast jako doskonały, samoistny utwór chciałbym tu przywołać wiersz *Zdumienie*. Podmiot liryczny wyraża w nim wątpliwości: po pierwsze, wobec

<sup>3</sup> J. Kostkowska, *To Persistently not Know Something Important: Feminist Science and the Poetry of Wisława Szymborska*, „Feminist Theory” 2004, vol. 5 (2), s. 198.

<sup>4</sup> Nie wiem, czyj to przekład, ale w tekście Kostkowskiej (dz. cyt.) mamy: „include” i „a hurricane”.

kategorii osoby i pojęcia osobowości, którymi definitywnie ujmuje się każdy jednostkowy okaz gatunku ludzkiego; po drugie, wobec przekonania doktrynalnego, według którego nieprzekraczalna przepaść, a zarazem wyższość dzieli nasz gatunek od reszty istot żywych i wreszcie, po trzecie, wobec antropocentrycznego opisu czasu (historii). Zresztą pytania, z których składa się omawiany wiersz, wielokrotnie powtarzają się w poezji Szymborskiej i wiadomo, że dotyczą i podważają przede wszystkim postawy światopoglądowe, charakterystyczne dla cywilizacji, w której autorka żyje i dla języka, którym się posługuje. „Czemu w zanadto jednej osobie? / Tej a nie innej? I co tu robię?” – tak wypowiadającym się tu podmiotem gramatycznym nie może być człowiek, natomiast prędzej i logiczniej może być nim samo Życie, bowiem zarówno osoby ludzkie, jak i glony czy jamochłony, są jedynie formami, naczyniami Życia. W ten sposób już incipit rozszadza sztywne i ciasne ramy codziennego myślenia. Język się przegina. Korzysta maksymalnie z potencjału powstałego przez to przecięcie i wychodzi niemal poza pole językowe. Kunszt w tym momencie aż zapiera mi dech.

Czemu w zanadto jednej osobie?  
 Tej a nie innej? I co tu robię?  
 W dzień co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe?  
 W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?  
 Dlaczego tylko raz osobiście?  
 Właśnie na ziemi? Przy małej gwieździe?  
 Po tylu erach nieobecności?  
 Za wszystkie czasy i wszystkie glony?  
 Za jamochłony i nieboskłony?  
 Akurat teraz? Do krwi i kości?  
 Sama u siebie z sobą? Czemu  
 nie obok ani sto mil stąd,  
 nie wczoraj ani sto lat temu  
 siedzę i patrzę w ciemny kąt  
 – tak jak z wzniesionym nagle łbem  
 patrzy warczące zwane psem?

(*Zdumienie*, Wszelki wypadek, 1972)

A do czego odnosi się tytułowe słowo „zdumienie”? Jerzy Kwiatkowski tłumaczy, że to „zdziwienie poczuciem własnej tożsamości, znalezieniem się w tym, a nie innym sposobie istnienia, w tym a nie innym momencie i miejscu czasu i przestrzeni. Zdziwienie, które leży u początków każdej – osobiście traktowanej – refleksji filozoficznej”<sup>5</sup>. Słusznie. Wolno jednakże spytać dalej – czy to zdumienie ma zrodzić kolejną pochwałę wyjątkowego zjawiska, za jakie uważa się ucłowieczenie Życia i jego inkarnację w osobie nazwiskiem Wisława Szymbor-

<sup>5</sup> J. Kwiatkowski, *Magia poezji*, Kraków 1997, s. 138.

ska? Czy mamy tu do czynienia z jeszcze jednym teleologicznym hymnem ewolucji i „stworzenia świata”, choćby w duchu Teilharda de Chardin? Zapewne nie.

*Zdumienie* ma w sobie „kwadrat” złożony z 10 dziesięciozłogłosek o regularnej, typowej średniówce w samym środku wersu, czyli po piątej sylabie. Po tej dość foremnej części napisanej „w tonacji – jak oświadcza Stanisław Balbus – żartobliwej piosenki”<sup>6</sup> następuje jednozdaniowa poważna kadencja, którą uważam za znakomitą. Siła, którą uderza mnie ten wiersz, pochodzi przede wszystkim z mroczności tej końcowej wizji, albo też z kontrastu między tamtą główną częścią, kształtną, figlarną i zarazem makroskopijną, a tym niekształtnym mikroskopijnym zakończeniem w tonacji niskiego „warczenia”. Nie wiemy, dlaczego podmiot wiersza patrzy akurat w ciemny kąt pokoju, żeby przywołać pamięć biologiczną; nie wiemy, co zobaczyło i na co warczy to, co nazywa się psem. Pewne jest natomiast, że ONO też w tym momencie przeżywa coś, co można nazwać zdumieniem i dlatego nagle wznosi swój łeb. W tej chwili granica między podmiotem monologizującym w pierwszej osobie, a tym warczącym w osobie trzeciej zaciera się i dwa podmioty w tej szarej strefie nakładają się, przenikają i mieszają – napięcie dochodzi do kulminacji. I tu jestem pod wrażeniem artyzmu, który akrobatycznie wykorzystuje możliwości języka polskiego. Widoczny jest on zwłaszcza w budowaniu ostatniego niemal bezpodmiotowego zdania trzema imiesłowami: *wzniesiony, warczące, zwane* i w postawieniu dopiero na samym końcu rzeczownika „pies”, a także w tym, że dopiero tu pojawia się po raz pierwszy. Tak umiejętnie skomponowana kadencja wyklucza wszelkie łatwe interpretacje bądź też odpowiedzi na pytania stawiane w tekście, a jednocześnie nadaje mu solidną strukturę, zbliżoną do muzycznej partytury, która, utrwalając w sobie owe pytania, będzie gwarantować ich ważność i nośność na zawsze.

Ewolucja form życia – ten ulubiony temat poetki na przestrzeni całego okresu jej twórczości stanowi dla niej tak ważne źródło inspiracji, że patrząc na częstotliwość jego powrotów, chciałoby się użyć nawet słowa „obsesja”. Nie tylko jako główna problematyka, ale jako motyw – np. „ręka z pletwy rodem” (*Sto pociech*) – czerpany nie tyle z tradycji literackiej, ile wprost z biologii, służy poetce bardzo często. O tym jednak już wiele słów napisano. Natomiast o tym, że wiele tekstów Szymborskiej mogłoby napisać tylko ktoś, kto nie neguje z góry metempsychozy, rzadko kto wspomina<sup>7</sup>. Żaden przecież podręcznik do biologii nie uprawnia do pisania w pierwszej osobie takiego tekstu jak zacytowane *Zdumienie*, czyli: „I co

<sup>6</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 110.

<sup>7</sup> Paweł Sikora używa słowa „metempsychoza” komentując właśnie wiersz *Zdumienie*: „W bardziej radykalnych przedstawieniach, przypadkowego przybłądy (Wisława Szymborska: „Gdzież ja się to znalazłam – / od stóp do głowy wśród planet, / nawet nie pamiętając, jak mi było nie być”), determinowanego wpływami ewolucji czy metempsychozy i swoistej ‘pamięci biologicznej’ utrwalonej w ciele”. Zob. *Wydzielina poezji (wprowadzenie do rozprawy „Drzewo poezji. Metafory botaniczne w liryce polskiej po 1945 roku”)*, [http://www.sem.pawe.pl/sem\\_nt\\_wydzielina%20poezji.pdf](http://www.sem.pawe.pl/sem_nt_wydzielina%20poezji.pdf), (2006), s. 27.

tu robię?”, jak i do wspomnienia całego przebiegu ewolucji z perspektywy bohaterki gigantycznej epiki, jaką jest *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*:

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,  
kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.  
Pomarło mi rodzeństwo, kiedy wypełzłam na łąd  
i tylko któraś kostka świętuje we mnie rocznicę.  
Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,  
odchodziłam od zmysłów bardzo dużo razy.  
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,  
machnęłam na to pletwą, wzruszyłam gałęziami.

(*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, Wszelki wypadek, 1972)

Jaki inny jeszcze podmiot może tak odpowiadać, jeśli nie nieśmiertelny *atman* albo po prostu wieczne Ja-Dusza mówiąc po polsku?

W ten sposób krzyżują się ze sobą wizje ewolucyjna i metempsychiczna. Wiersz zatytułowany *W zatrzęsieniu*, aczkolwiek zaczyna się podobnie jak *Zdumienie* („Jestem kim jestem. / Niepojęty przypadek / jak każdy przypadek”), eksponuje już radykalniejsze podejście autorki:

Inni przodkowie  
mogli być przecież moimi,  
a już z innego gniazda  
wyfrunęłabym, już spod innego pnia  
wypełzłabym w łusce.

[ . . . . . ]

Ja też nie wybierałam,  
ale nie narzekam.  
Mogłam być kimś  
o wiele mniej osobnym.  
Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju,  
szarpaną wiatrem cząstką krajobrazu.

Kimś dużo mniej szczęśliwym,  
hodowanym na futro,  
na świąteczny stół,  
czymś, co pływa pod szkiełkiem.

Drzewem uwięzłym w ziemi,  
do którego zbliża się pożar.

Żdźbłem tratowanym  
przez bieg niepojętych wydarzeń.

Typem spod ciemnej gwiazdy,  
która dla drugich jaśnieje.

A co, gdybym budziła w ludziach strach,  
albo tylko odrazę,  
albo tylko litość?

Gdybym się urodziła  
nie w tym, co trzeba, plemieniu  
i zamykały się przede mną drogi?

(*W zatrzęsieniu*, Chwila, 2002)

Co prawda wniosek nie jest zaskakujący, bo podmiot liryczny konkluduje, że jest szczęśliwy z tego, że się urodził człowiekiem, który potrafi się dziwić. Niemniej przesłanki i wywody, z jakich wyprowadza wniosek, mogą być uważane za radykalne i heretyckie w świecie, w którym żyje autorka<sup>8</sup>. Gdyby zaś, na przykład, zacytowane słowa były napisane piórem poetki pochodzącej z Królestwa Bhutanu, kto by się zdziwił, kto by wątpił o autentyczności jej przekonania? Może nawet spotkałaby się z zarzutem, że wiersz jest zbyt banalny?

W *Notatce* także wziętej z tomu *Chwila* czytamy:

Życie – jedyny sposób,  
żeby obrastać liśćmi,  
łapać oddech na piasku,  
wzlatywać na skrzydłach;  
  
być psem,  
albo głaskać go po cieplej sierści;

Tu nie jest podany nawet kontekst czasowy i trudno sprowadzić tekst tylko do spekulacji nad ewolucją biologiczną. Mowa jest o wymiennosci form istnienia czegoś, co w przypadku tego wiersza nie ma żadnej funkcji gramatycznej. ONO nie daje się określić nawet jako podmiot domyślny; jest poza wypowiedzią językową. Podmiot wiersza powiadamia, że ożywione ONO może zostać zarówno psem, który pozwala się człowiekowi głaskać, jak i człowiekiem, który chce głaskać psa. Wiemy, że owo ONO ma rozmaite nazwy zależnie od wierzeń, filozofii i języków. Nazewnictwo jednak mnie nie interesuje. Chciałbym tylko zwrócić uwagę na pewną radykalność myślenia, którą tchnie miejscami tekst Szymborskiej, a która, prowokując użytkowników języka – oczywiście chodzi tu o język polski – otwiera ten wiersz na zewnątrz, na inne języki.

Sądzę, że samo wyrażenie „być psem” mogłoby brzmieć niekiedy negatywnie dla rodzimych użytkowników języka polskiego. Tłumaczyliby je spontanicznie jako

---

<sup>8</sup> Wojciech Ligęza używa wyrazu „heretycki” w kontekście nieco innym, ale bliskim, z tym że sens zdania nie jest dla mnie do końca jasny: „Wisława Szymborska creates a heretical and paradoxical vision of regressive evolution”. Zob. *Natural History According to Wisława Szymborska*, w: *Wisława Szymborska. A Stockholm Conference – May 23–24, 2003*, red. L. Neuger & R. Wennerholm, Stockholm 2006, s. 146.

„być w podłym stanie; być upodlonym”. Niezależnie od ich miłości do psa w realnym życiu, rzeczownik „pies” jest – przynajmniej frazeologicznie – zakodowany dość ujemnie („łgać jak pies”), a przymiotnik „psi” jest bodaj nacechowany jeszcze bardziej pejoratywnie. (Zresztą chyba mniej więcej podobnie jest w innych językach europejskich.) Poetka jednak uwydatnia zwrot „być psem”, stawiając go po pauzie i w oddzielnym wersie, jak gdyby celowo aranżując zderzenie z jego pospolitą konotacją. Jasnym staje się dopiero po chwili uważnego czytania – choć wynika jednoznacznie z kontekstu, że „być psem” nie znaczy tu „prowadzić *psie* życie”, ale po prostu „przybrać formę *Canis familiaris*” i że pies jest tu ujęty quasi-dystychem w parę z człowiekiem (co odzwierciedla kulturowe relacje współczesnego czasu), podczas gdy pozostałe kategorie: roślina, ryba i ptak tworzą osobną grupę<sup>9</sup>.

A *propos* tego „partnera” człowieka – pies nie zdycha w moim języku. On umiera. Zięba i karmazyn także umierają. To nie znaczy, że język japoński ma uboższy niż polski zasób czasowników określających zjawisko ustawiania czyjegoś życia. Jest ich nawet bardzo wiele. Mam tu na myśli jednak najbardziej podstawowy czasownik: *shimu*. Stosujemy go i do zwierząt, i do ludzi. Nadaremnie by szukać w języku japońskim również rzeczowników odpowiadających polskiem określeniom typu: *leb, pysk, łapa, ozór, ślepią* itp. Poza tym mojemu językowi zupełnie obce jest morfologiczne rozgraniczanie rodzajów gramatycznych i kategoryzacja czegokolwiek wedle pojęcia osoby gramatycznej. Na gruncie języka japońskiego same pojęcia rodzaju i osoby tracą sens, przynajmniej z punktu widzenia morfologii, a polski przedział leksykalny między światami ludzi i zwierząt nie znajduje odpowiednika. (Jak straszliwie zatem nijaki i bez wyrazu może się wydać świat japoński w oczach użytkownika języka polskiego!)

Otóż w wierszu Szymborskiej *Widziane z góry* czytamy:

Dla naszego spokoju, śmiercią jakby płytszą  
nie umierają, ale zdychają zwierzęta  
tracąc – chcemy w to wierzyć – mniej uczucia i świata,  
schodząc – jak nam się zdaje – z mniej tragicznej sceny.

(*Widziane z góry*, Wielka liczba, 1976)

<sup>9</sup> Można by zestawzić ten utwór z wierszem Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Świat mówi*. Zasadniczą jednak różnicę dzielącą postawy poetek omówię kiedy indziej:

Świat mówi, błądy od wzruszeń:  
„Chcesz skrzydeł?  
czy wolisz pletwy?  
Żywiół wybierasz czy duszę?  
Grzmot ryku?  
Głos ptasiej fletni?  
Motylej pragniesz swobody?  
Miłosnych toków na wiosnę?  
Chcesz drobnym być a złowrogim,  
Jak bakcyl, smok bezlitosny?

z tomu *Balet powojów*, 1935

Poetka przypatruje się tu swojemu językowi jak gdyby z zewnątrz, jak użytkownik innego języka, właśnie tak jak ja, i kwestionuje sens implikowanej w polszczyźnie kategoryzacji świata. Protest poetki przeciw antropocentrycznemu światopoglądowi i kosmologii – choć najczęściej ubrany w żartobliwe zwroty – rzuca się w oczy każdemu czytelnikowi. Żarty te wywracają język na nice. Są np. dwa wiersze *Psalm* i *Pochwała zlego o sobie mniemania* z tomu *Wielka liczba* pisane w podobnym tonie i z właściwą autorce przekorą; pierwszy opiewa świat niepodlegający ludzkim kryteriom i instytucjom, drugi krytykuje aluzyjnie człowieka pozbawionego samokrytycyzmu. Pierwszy wnioskuje: „Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce. / Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr.”, a drugi: „Nic bardziej zwierzęcego / niż czyste sumienie / na trzeciej planecie Słońca.” (Nb., ponieważ japoński kret nie prowadzi niecnego, zwłaszcza politycznego, działania i tutaj muszę w przekładzie zrezygnować z oddania oryginalnej wymowy frazeologizmu, w grze z którym tak umiejętnie poetka wywraca kota ogonem...)

Przy okazji chciałbym zwrócić uwagę na interesujące rozbieżności lektur wierszy, jakie tu wymieniłem. Najpierw zacytuję oryginały w całości:

O, jakże są nieszczelne granice ludzkich państw!  
Ile to chmur nad nimi bezkarnie przepływa,  
ile piasków pustynnych przesypuje się z kraju do kraju,  
ile górskich kamyków stacza się w cudze włości  
w wyzywających podskokach!

Czy muszę tu wymieniać ptaka za ptakiem jak leci,  
albo jak właśnie przysiadła na opuszczonym szlabanie?  
Niechby to nawet był wróbel – a już ma ogon ościenny,  
choć dzióbek jeszcze tutejszy. W dodatku – ależ się wierci!

Z nieprzeliczonych owadów poprzestanę na mrówce,  
która pomiędzy lewym a prawym butem strażnika  
na pytanie: skąd dokąd – nie poczuwa się do odpowiedzi.

Och, zobaczyć dokładnie cały ten nieład naraz,  
na wszystkich kontynentach!

Bo czy to nie liguster z przeciwnego brzegu  
przemycą poprzez rzekę stutysięczny listek?  
Bo kto, jeśli nie mątwą zuchwale długoramienna,  
narusza świętą strefę wód terytorialnych?

Czy można w ogóle mówić o jakim takim porządku,  
jeżeli nawet gwiazd nie da się porozsuwać,  
żeby było wiadomo, która komu świeci?

I jeszcze to naganne rozpościeranie się mgły!  
I pylenie się stepu na całej przestrzeni,  
jak gdyby nie był wcale w pół przecięty!

I rozleganie się głosów na usłużnych falach powietrza:  
przywoływawczych pisków i znaczących bulgotów!

Tylko to co ludzkie potrafi być prawdziwie obce.  
Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr.

(*Psalm*, Wielka liczba, 1976)

Myszołów nie ma sobie nic do zarzucenia.  
Skrupuły obce są czarnej panterze.  
Nie wątpią o słuszności czynów swych piranie.  
Grzechotnik aprobuje siebie bez zastrzeżeń.

Samokrytyczny szkał nie istnieje.  
Szarańcza, aligator, trychina i giez  
żyją jak żyją i rade są z tego.

Sto kilogramów waży serce orki,  
ale pod innym względem lekkie jest.

Nic bardziej zwierzęcego  
niż czyste sumienie  
na trzeciej planecie Słońca

(*Pochwała złego o sobie mniemania*, tamże)

Tadeusz Nyczek na temat *Psalmu* pisze:

[...] esencją, istotą, przesłaniem wiersza jest adoracja wolności, przekazana w formie nader perfidnej modlitwy o szkodliwości tejże wolności. [...] Szymborska z całą satysfakcją odgrywa się niejako na kontrolerach naszego życia, demaskując ich chore ambicje i przy okazji demonstrując własne stanowisko: pochwałę wolności.

[...] Szymborską jest po stronie człowieka, ale to nie-ludzka natura jest prawdziwie wolna. [...]

Wolność mu w głowie... [cytat z wiersz *Sto pociech* – przyp. Sekiguchi] Była i nam, zwyczajnym i niezwykłym mieszkańcom krainy Polska, w głowach ta wolność, wtedy, w latach wolności pozorowanej, którą władza dawkowała wedle swojego widzimisię, a pilnowali jej tacy właśnie strażnicy, jakich przedstawia w swoim *Psalmie* Szymborska.

[...] Można go oczywiście czytać jako głos w sprawie wolności doskonale uniwersalnej, bo przecież nie ulega wątpliwości, że w jego ironicznym zwierciadle mógłby się przejrzeć niejeden Chińczyk i Rosjanin, Boliwijczyk bądź Kambodżanin. I zapewne długo jeszcze, bodaj po koniec świata, głos tego psalmisty będzie brzmiał współcześnie. Ja jednak mówię o czymś bliższym i prostszym. Dla nas, którzy na każdym niemal kroku podlegaliśmy jakiejś kontroli, wiersz taki jak ten, był wiarą i podporą, dowodem współpracy w identycznym samopoczuciu<sup>10</sup>.

Nyczek proponuje czytanie polityczne, co jest całkowicie naturalne dla niego i dla jego pokolenia. Sądzę, że go rozumiem. Rozumiem również, że niektóre rzeczy specjalnie naświetla dla młodszych czytelników, którzy już nie znają komunistycznego reżimu. Nigdy jednak nie użyłbym określenia typu: „natura jest prawdziwie wolna”. Dla mnie *Psalm* jest tylko pochwałą „nieładu”, jest odą do

<sup>10</sup> T. Nyczek, *Tyle naraz świata. 24 x Szymborska*, Kraków 2005, s. 149–152.

samego świata, a nie „pochwałą wolności”, dlatego że wolność jest wyłącznie ludzkim pojęciem. Szymborska zawsze usiłuje przekonywać czytelnika o bezsensowności rzutowania ludzkich pojęć na Naturę i wkłada tak wiele energii właśnie w to, żeby nie popadać w taką konwencję myślową i literacką. Moja Szymborska nie jest więc „po stronie człowieka”, tak jak mówi Nyczek. Ona nie „przy okazji” demonstruje własne stanowisko, jakim jest – według Nyczka – pochwała wolności, lecz właśnie odwrotnie, tylko „przy okazji” demonstruje krytykę społecznej i politycznej kontroli. Kładziemy po prostu gdzie indziej nacisk, odczuwamy środek ciężkości wiersza w różnych miejscach. U Nyczka *Psalm* łączy się z tekstami Ryszarda Krynickiego i Zbigniewa Herberta w sposób jak najbardziej naturalny, a u mnie one nie muszą się konieczniz wiążać.

Jeśli chodzi o drugi wiersz *Pochwała złego o sobie mniemania*, to np. Marian Stala wymienia go razem z *Recenzją z nie napisanego wiersza* jako przykład „niewątpliwej fascynacji Szymborskiej ludzkim fenomenem”<sup>11</sup>. Natomiast ja w tym wierszu wyczytuję raczej ironiczne i krytyczne spojrzenie na człowieka-samochwałę, który ciągle powtarza i w ogóle śmie mówić, że ma sumienie.

I tak jest dobrze. Jeśli tekst pozwala na czytanie tak różne i jednocześnie niepowierzchowne, to znaczy, że jest on otwarty i radykalny, a tylko taki tekst może wejść do literatury światowej.

\* \* \*

Szymborska swoimi tekstami zbliża się do przyrody. To zbliżenie jednak nie przypomina dawnej konwencjonalnej retoryki literatury europejskiej, która wykorzystuje Naturę przede wszystkim dla celów ilustracyjnych i robi to oczywiście wybiórczo i arbitralnie. Role gromadnie występujących roślin i zwierząt – nie wyłączając nawet planktonu i trychin – w liryce Szymborskiej nie są „służebne” jak w zwykłej paraboli czy erotyku (*vide: Tomasz Mann, \*\*\* Jestem za blisko*). To najczęściej samo ich (współ-)istnienie w świecie i zwracanie na nie uwagi, samo przywoływanie ich po imieniu stanowi dominantę utworu, najważniejszy w nim „akt” i siłę napędu słów. Poetka nie personifikuje Natury w celu jej „uszlachetnienia”. Mam wrażenie, że wręcz odwrotnie – to często człowiek pokazywany jest w stanie zdepersonalizowanym i że to raczej my odgrywamy paraboliczną rolę: to my się zbliżamy do innych istot i zjawisk, do wszechświata, a nie one są przez nas wciągane na scenę Komедii Ludzkiej. Chyba o tym samym, co ja, mówią następujące zdania Stanisława Balbusa:

Szymborska mianowicie wyraźnie nie pochwała (a nawet jest zdecydowanie przeciw) antropomorfizacji, czyli „uczłowieczenia”, rzeczywistości pozaludzkiej, niezależnie od tego, czy są to inne stworzenia żyjące, czy zjawiska przyrody tak zwanej nieożywionej. Tym samym twórczość jej przeciwstawia się wyraźnie zasadniczej linii tradycji poezji, przy-

<sup>11</sup> M. Stala, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 155.

najmniej europejskiego kręgu kulturowego [...]. I jest także przeciwko sztucznemu – artystowskiemu – osławianiu świata, jego subiektywizacji i liryzacji drogą – w żaden sposób z owym światem nie uzgodnionych – zabiegów metaforyzacyjnych<sup>12</sup>.

Jeżeli tak, to liryka Szymborskiej od tradycji polskojęzycznej literatury nowoczesnej odbiega jeszcze bardziej. Odbiega i zarazem uwalnia ją ze szczerlnie zamkniętej przestrzeni, gdzie maksymalnie rozwinięte, hermetyczne kody literackie – wciąż zasilane niewyczerpanymi źródłami, jakimi są teksty tzw. wieszczów – wraz z koniecznością wiedzy faktograficznej, przede wszystkim historycznej, uniemożliwiają lekturę z zewnątrz (Szymborska sama pisze: „ciężkie norwidy”<sup>13</sup>). Jak stwierdziło wielu krytyków polskich, „obca jest też jej – tj. Szymborskiej – postawie romantyczna wiara w siłę i moc poezji”<sup>14</sup>. Radykalne więc w tym sensie zerwanie z tradycją otwiera teksty poetki na zewnątrz, abstrahując od oczywistości, iż samo odejście od tradycji nigdy nie gwarantuje ich wartości uniwersalnej. Słowem – w moich oczach – Szymborska przeskakuje podwójne płoty – polski i europejski i... zbliża się do mnie.

W tym jej pokonywaniu płotów wyczuwam także apostatyczne zwątpienia dotyczące sprawy „duszy”. W tekstach Szymborskiej słowo „dusza” niejako ewoluowało. „W Europie duszę jej [tj. małpie] odjęto” (*Małpa*, Sól, 1962) – podmiot wyraża w ten sposób otwarcie krytyczne twierdzenie, że europejska cywilizacja, oparta na chrześcijańskim dogmacie, położyła przepaść między małpą a człowiekiem. Zarazem poetka daje do zrozumienia, że przed i poza Europą sytuacja wygląda inaczej. Jules Michelet ujął to lapidarnie: „Sobory zamknęły mu [tj. zwierzęciu] kościoł. Filozofowie, którzy dla arogancji i oschłości szli za teologami, rozstrzygnęli, że ono nie ma duszy”<sup>15</sup>. Wyłączne jednak roszczenie człowieka do duszy, która ma być zbawiona, zaczyna się chwiać w samej Europie. Kilka lat później – w wierszu *Pejzaż* z tomu *Sto pociech* – kobieta siedemnastowieczna, z obrazu – według Wojciecha Ligęzy<sup>16</sup> – Meindert Hobbemy, jeszcze może nas zapewnić słowami: „Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę”, co jednak oznacza, że z biegiem czasu owa dusza ma stracić tę oczywistość. W końcu czytamy w tomie wydanym w 2002 roku sentencję w formie *hokku*: „Duszę się miewa. / Nikt nie ma jej bez przerwy / i na zawsze.” (*Trochę o duszy*, Chwila). Innymi słowy, poetka szepcze mi do ucha, że każda istota ma, albo miewa, w sobie coś wspólnego wszystkim istotom, coś, co naturalnie chciałoby się nazwać po polsku „duszą”, względnie „duszyczką”, ale naprawdę to nigdy nie ma się pew-

<sup>12</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 132.

<sup>13</sup> *Wieczór autorski* z tomu *Sól* (1962).

<sup>14</sup> G. Borkowska, *Szymborska eks-centriczna*, w: *Szymborska. Szkice*, Warszawa 1996 [przedruk artykułu z „Tekstów Drugich” 1991, z. 4], s. 50.

<sup>15</sup> J. Michelet, *Le peuple*, Paris 1846, wyd. 2, s. 238.

<sup>16</sup> W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2001, s. 195.

ności poza tym, że dusza „Nie mówi skąd przybywa / i kiedy znowu nam zniknie, / ale wyraźnie czeka na te pytania.” (*Trochę o duszy*, Chwila).

Na koniec dochodzi jeszcze niezwykła rada: „Duszycko, tylko wątpiąc w zaświaty / szersze masz perspektywę.” Choć tak kończący się wiersz *Nad Styksem* jest wprawdzie znakomitą satyrą na tle mitologicznej scenerii, wydaje się, że w jego końcowej frazie słyszę spoważniały, całkiem szczery głos samej poetki. Zdaje mi się, że w tym momencie znajduję się niezmiernie blisko, niemal w tym samym miejscu, z którego ten głos pobrzmiwa.

Teksty te, które mogą się wydawać nietypowe, nieortodoksyjne w oczach domyślnego „przeciętnego” czytelnika polskojęzycznego, są mi bardzo bliskie i nawet poniekąd „znajome”. Skąd ta bliskość? Otóż w momencie lektury oryginalnego tekstu polskiego Szymborskiej łączy się on we mnie naturalnie z innymi różnorodnymi tekstami, wśród których, wydaje się, dominują – o dziwo! – teksty japońskie, a nie polskie. Ta „łączliwość” jest niespodziewanie duża. Natomiast lektura Herberta czy Miłósza uruchamia częściej przestrzeń tekstów polskich. Oczywiście u Szymborskiej są także egzotyczne dla mnie teksty, takie jak *Rehabilitacja* czy *Pisanie życiorysu*, ale pomijam tutaj sprawę siły przyciągania opartej na zasadzie egzotyki. Z jakimi więc tekstami łączy się we mnie liryka poetki krakowskiej? Jeśli mam tu wybrać tylko jeden czy dwa spośród nich, jako szczególnie „łączliwe” z jej tekstami, nazywanymi przeze mnie radykalnymi, nie chcąc przy tym ujawniać zbyt wielu intymnych danych o sobie, co z drugiej strony jest w zasadzie konieczne dla analizy mojej lektury, powinienem przynajmniej wspomnieć – poza sprawą języka, o której już napomknąłem wcześniej – o moim religijnym czy też światopoglądowym podłożu tekstotwórczym.

Wcześniej przy wierszu *W zatrzęsieniu* zasygnalizowałem, że utwór mógłby być napisany przez Bhutanekę, wyznawczynię buddyzmu tybetańskiego, ponieważ wiem, że wielu mieszkańców tego kraju jest głęboko przekonanych o realności tzw. *samsary*. Osobiście nie wierzę w wędrówkę „dusz” w najprostszym znaczeniu tego słowa, tym bardziej w transmigrację indywidualnego własnego „ja”. Taka wizja świata jest mi jednak dobrze znana chociażby ze starojapońskich bajek czy przypowieści, czy też jako motyw wykorzystywany całkiem poważnie w literaturze do mniej więcej połowy XIX wieku, a z przymrużeniem oka lub ze świadomym zamiarem fantazjowania także w późniejszych czasach. Gdyby nie wolno było używać motywu reinkarnacji duszy, dramatopisarze w teatrze *no i kabuki* musieliby zrezygnować z wielu swoich, być może najważniejszych, wątków. Ze współczesnej beletrystyki, jako przykład żywotności zainteresowania transmigracją dusz, może wymienić tylko ostatnie dzieło Mishimy Yukio, niesłychanie skomplikowaną – w sposób nieco podobny do niektórych powieści Teodora Parnickiego – tetralogię powieściową *Hōjō-no umi* [*Płodne morze*] (1965–1970), której całą konstrukcję autor opiera na teorii reinkarnacji, by stworzyć nową

dwudziestowieczną mitologię. Bezsensem byłoby jednak pytać, czy autor wierzy w reinkarnację czy nie, albowiem nie o taką płaszczyznę chodzi w tym utworze. Dzieło jest dyskusją i studium na temat systemu filozoficznego i kosmologicznego buddyźmu, w szczególności szkoły *Czittamatry*, a zarazem metafikcją, jaką Mishima chciał napisać od dawna jako „powieść Świat interpretującą”<sup>17</sup>. Za pomocą jej ram metempsychicznych spletał najpierw starannie wirtualną rzeczywistość, aby ją w końcu zniszczyć i przeżyć *siunjatę*, czyli Pustkę. O tym zamierzeniu – wprawdzie innymi słowami – mówił tuż przed własną śmiercią: „Pisałem w każdym tomie o różnych dążeniach absolutystycznych. A w rezultacie one stapiają się w najbardziej relatywistyczną rzecz, tj. moim zdaniem w [filozofię] *Czittamatry*”<sup>18</sup>.

W każdym razie, niezależnie od moich własnych przekonań, przestrzeń japońskojęzyczna obfituje – zwłaszcza na płaszczyźnie tradycji popularnej – w odniesienia do idei reinkarnacji. (Zresztą w Polsce ciągle popularne są zwroty w rodzaju: „W poprzednim wcieleniu”, „w następnym wcieleniu”...). Od *samsary* być może ważniejsze jest nieortodoksyjne, a raczej specyficzne japońskie myślenie buddyjskie, wedle którego *wszelki byt bądź organiczny bądź nieorganiczny staje się (lub może się stać) buddą*. Jest to doktryna rozwinięta głębiej dopiero w Japonii i nie ma jej w formie dosłownej w kanonicznych sutrach. Ponoć jedynie dwa pisma sakralne zawierają tekst o zbliżonej wymowie, a mianowicie: podstawowy tekst dla chińskiej sekty Tiantai *Sutra lotosu* i ważne pismo dla szkół Wadźrajany (lub Tantrayāna) *Da-fo-ding-jing*. W tej drugiej sutrze z dynastii Tang czytamy: „Każda roślina wszechświata ma zmysły i nie różni się od człowieka. Jak ona przeradza się w człowieka, tak człowiek umiera i z powrotem staje się rośliną”. W oparciu o te sutry Wielki Mistrz chińskiej sekty Ziantai Zhan Ran (711–782; wymowa jap. *Tan Nen*) wyraził swoją myśl słowami: „Każda trawa, każde drzewo, każdy kamień, każdy pył to każde *buddha-dhatu* [chiń. *foxing*, jap. *bushō*; tłumaczy się na pol. jako Natura Buddy]. Wszystko ma *hetu-pratjaja* [bezwzględnie relatywistyczne przyczynowo-skutkowe uwarunkowanie] i podlega *karmie*”. Prawie wszyscy najważniejsi japońscy buddyści – m.in. Saichō (767–822), Kūkai (774–835) – twierdzenie to podkreślali i propagowali tę ideę. I tak np. Genshin (942–1017) pisał: „A więc rośliny i kamienie, góry i rzeki i ziemia, morza i niebo – to wszystko *Tathata*<sup>19</sup> i nie istnieje nic, co nie jest buddą”. Genshin jest przede wszystkim znany jako autor książki *Ōjōyōshū* [*Zbiór podstawowych zasad zbawienia*, 984 r.], która jako jedna z najpoczytniejszych książek wywierała ogromny wpływ i na kulturę jej współczesną – np. na *Opowieść o księciu Genji* pióra Murasaki Shikibu – i na czasy późniejsze. Później

<sup>17</sup> Y. Mishima, *O Hōjō-no umi*, w: *Mainichi Shinbun*, 24 lutego 1969.

<sup>18</sup> *Ostatnie słowa Mishimy Yukio*, w: *Tosho Shinbun*, 2 stycznia 1971.

<sup>19</sup> „Takość” – istota bytu, absolutna prawda.

tw. reformatorzy, założyciele japońskich szkół buddyzmu, działający w XII wieku, Dōgen, Nichiren i Shinran również tę koncepcję dziedziczyli i rozwijali.

Dōgen (1200–1253), założyciel zenistycznej szkoły Sōtō, w swojej obszernej rozprawie o pojęciu Natury Buddy zaczyna cytatem słów Siddharthy Gautamy z *Sutry o wielkiej nirwanie*, a mianowicie: „Wszystkie odczuwające istoty, cały byt (jest całkowicie) posiada Naturę Buddy.” Czytamy w tej rozprawie m.in.:

Trawy, drzewa i cała ziemia są umysłem. A ponieważ są umysłem, są też żyjącymi istotami. A ponieważ są żyjącymi istotami, posiadają Naturę Buddy<sup>20</sup>.

Różniący się pod wieloma względami od Dōgena, ale też radykalny i wybitny myśliciel, przedstawiciel amidyizmu, Shinran (1173–1262) zostawił u schyłku życia słowa takie:

Natura Buddy czyli *Tathagata* [skt.: ten, co przychodzi jako wcielona prawda absolutna]. *Tathagata* wypełnia nieskończony kosmos, wypełnia ocean wszystkich istot żywych. Wszelkie byty żywe i nieożywione i stają się buddami<sup>21</sup>.

Koncepcję tę rozpowszechnia – w nie mniejszym stopniu niż kazania mnichów – literatura, przede wszystkim chyba teatr *no*. Buddolog Miyamoto Masataka wymienia dwadzieścia dramatów *no*, w których występuje motyw zbawienia istot żywych i nieożywionych<sup>22</sup>. Np. w sztuce *Bashō* protagonistą jest duch *bashō* [bananowiec mrozooodporny; łac. *musa basjoo*], który, usłyszawszy głos mnicha odmawiającego *Sutrę lotosu*, pojawia się w postaci kobiety. A ona, wzruszona słowami sutry, doznaje olśnienia, bo odkrywa, że wszelki byt żywy czy nieożywiony może stać się buddą poprzez wiarę. Wersy: „Skoro wszystko, kroplami deszczu Prawa przepojone, dostąpiło sposobności, aby wszelkie byty żywe i nieożywione stały się buddami...” zapisane w dramacie *Teika*<sup>23</sup> są także bezpośrednim nawiązaniem do *Sutry lotosu*. Oto czytamy w jej rozdziale V:

Drzewa wielkie i małe,  
Kiełki wszystkich dojrzewających ziaren,  
Trzcinę cukrową i winorośl,  
Deszcz wszystkie użyznia

<sup>20</sup> Dogen Kigen, *Oko i skarbiec prawdziwego prawa* [oryg. jap. *Shōbōgenzō*], tłum M. Kanert, Kraków 2005, s. 102. W nawiasach komentarze tłumacza.

<sup>21</sup> Shinran, *Yuishinshō-mon'i*, Senshujū 1257, za: Miyamoto Masataka, *Somoku kokudo shikkai jobutsu no bussho-ron teki igi to sono sakusha*, w: *Indogaku Bukkyogaku Kenkyū*, red. Nihon Indogaku Bukkyogakkai, Tokyo 1961, s. 689.

<sup>22</sup> Tamże, s. 694.

<sup>23</sup> Tłum. T. Sekiguchi. Przekład Jadwigi M. Rodowicz brzmi: „Budda w równej mierze wszystkie istoty żywe rosi deszczem nauki i wszystko to, co żyje, jednakowo je otrzymuje”. Zob. *Teika*, w: *Pięć wcieleń kobiety w teatrze no*, Warszawa 1993, s. 139.

I obficie wzbogaca.  
 Sucha ziemia nasiąka głęboko  
 I zioła i drzewa kwitną razem.  
 Z jednej wody, która  
 Spłynęła z tej chmury,  
 Rośliny, drzewa, krzewy, lasy,  
 Stosownie do swoich potrzeb, otrzymują wilgoć.  
 Wszystkie drzewa,  
 Wyższe, średnie, niższe, wszystkie,  
 Każde stosownie do swojej wielkości,  
 Rosną i rozwijają  
 Korzenie, łodygi, gałęzie i liście,  
 Kwiaty, owoce w połyskujących kolorach;  
 Spadł jeden deszcz  
 A wszystko stało się świeże i lśniące.  
 Tak, jak ich ciała, formy  
 I natury podzielone są na wielkie i małe,  
 Tak też użyźniający /deszcz/, choć jeden i ten sam,  
 Sprawia, że każda rośnie.  
 [ . . . . . ]  
 Zsyłam deszcz Prawa,  
 Wypełniający cały świat,  
 Jedno fundamentalne Prawo,  
 Które należy praktykować odpowiednio do możliwości,  
 Tak jak te zarośla, lasy,  
 Zioła i drzewa,  
 Odpowiednio do ich wielkości  
 Bujnie rozrastają się.  
 Prawo wszystkich buddów,  
 Zawsze przez swoją podstawową jedność,  
 Sprawia, że wszystkie światy  
 Osiągają doskonałe dobro.  
 Stopniowo, dzięki przestrzeganiu go,  
 Wszyscy osiągają urzeczywistnienie Drogi.

(*Sutra lotosu*, rozdz. V: Przypowieść o ziołach)<sup>24</sup>

To, że podobna wizja świata cieszyła się i wciąż cieszy popularnością szczególnie w Japonii, tłumaczy się m.in. wpływem lokalnego animizmu, „japońskiej naiwnej ontologii” (według Miyamoto)<sup>25</sup>, a także swoistej przyrody Archipelagu, bogatej a pozbawionej pustyń sprzyjających absolutystycznemu teizmowi. Mamy tu do czynienia z dobrym przykładem synkretyzmu japońskiego, łączącego buddyzm m.in. z wierzeniami *sintoizmu*. Toteż, jeśli ktoś zagaduje do rośliny w tak serdeczny sposób: „Nasza podróż jest wspólna.” (*Milczenie roślin*, Chwila, 2002), dla japońskiego ucha brzmi to nie tylko nieobco, ale całkiem swojsko.

<sup>24</sup> [http://mahajana.net/teksty/sutra\\_lotosu.html#toc7](http://mahajana.net/teksty/sutra_lotosu.html#toc7).

<sup>25</sup> Miyamoto Masataka, *Somoku kokudo shikkai*..., s. 263.

O wiele ważniejsza jest jednak moja wrażliwość i wyczulenie na idee takie, jak: nieskończoność czasu; czas bez początku i końca; równowartość każdego bytu wraz z jego wzajemną wymiennością formy, pojmowaną z poziomu świata – że się tak wyrażę – kwantowego; wariabilistyczne widzenie świata; współzależność wszystkich zjawisk i bytów oparta na bezwzględnej relacji przyczynowo-skutkowej; *pratiitja-samutpada*, czyli nieustanne współzależnie uwarunkowane dzianie się i powstawanie bytów i zjawisk; zaprzeczenie „ego” jako zarówno aksjomat epistemologiczny, jak i środek soteriologiczny, czyli *anatman*, i wreszcie idea *sinjuata*. Są to koncepcje z jednej strony w dużej mierze buddyjskie, czasem taoistyczne, a z drugiej strony naukowe – słowa naukowe używam tutaj przede wszystkim w znaczeniu: odnoszące się do dziedzin fizyki, biologii i może astronomii także, a nie do humanistyki. Czuję, że jestem przesiąknięty tymi ideami.

Wracając do liryki Szymborskiej, weźmy np. swego rodzaju hymn zatytułowany *Woda*. Woda w nim jest opiewana przede wszystkim na podstawie wiedzy naukowej, która wykazuje czasoprzestrzenną wszechobecność, ciągłość i nieustanną cyrkulację tego żywiołu. Co jednak różni wiersz od *Przygód kropli wody* Marii Terlikowskiej, to oczywiście jego głębia i skala, jakie rodzi zachwyt kontemplacyjny Szymborskiej. Wojciech Ligęza pisze:

Świat to u Szymborskiej niezwykłych rozmiarów skomplikowany tekst, zapisany jedynie we fragmentach, nieodslaniający wszystkich sensów. Kropla wody zawiera w sobie całe to bogactwo, którego ani ogarnąć, ani wypowiedzieć nie sposób. [...] Istnienie tajemnicy staje się niezbywalnym czynnikiem życia refleksyjnego. Niewyraźalne i nie odkryte, przebywa w obszarach nieskończoności małego i wielkiego. Świat jest zarazem zbyt mały i zbyt wielki, by go poznać oraz opisać<sup>26</sup>.

Wiersz *Woda* przytaczam w całości:

Kropla deszczu mi spadła na rękę,  
 utoczona z Gangesu i Nilu,  
 z wniebowziętego szronu na wąsikach foki,  
 z wody rozbitych dzbanów w miastach Ys i Tyr.  
 Na moim wskazującym palcu  
 Morze Kaspijskie jest morzem otwartym  
 a Pacyfik potulnie wpływa do Rudawy  
 tej samej, co fruwała chmurką nad Paryżem  
 w roku siedemset sześćdziesiątym czwartym  
 siódmego maja o trzeciej nad ranem.  
 Nie starczy ust do wymówienia  
 przelotnych imion twoich, wodo.

<sup>26</sup> W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 347–348.

Musiałabym cię nazwać we wszystkich językach  
wypowiadając naraz wszystkie samogłoski

i jednocześnie milczeć – dla jeziora,  
które nie doczekało jakiegokolwiek nazwy

i nie ma go na ziemi – jako i na niebie  
gwiazdy odbitej w nim.

Ktoś tonął, ktoś o ciebie wołał umierając.  
Było to dawno i było to wczoraj.

Domy gasiłaś, domy porywałaś  
jak drzewa, lasy jak miasta.

Byłaś w chrzcielnicach i wannach kurtyzan.  
W pocałunkach, całunach.

Gryząc kamienie, karmiąc tęczę.  
W pocie i rosie piramid, bżów.

Jakie to lekkie w kropli deszczu  
Jak delikatnie dotyka mnie świat.

Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo,  
spisane jest na wodzie babel.

(*Woda*, Sól, 1962)

W zwoju XXIX *Shōbōgenzō*, reprezentatywnego dzieła Dōgena, zatytułowanym *Sutra gōr i wód*, można znaleźć następujące ustępy:

Woda nie jest ani mocna ni słaba, ani mokra ni sucha, ani ruchliwa ni stała, ani zimna ni ciepła, ani obecna ni nieobecna, ani błędna ni oświecona. Gdy ścina się, jest twardsza niż diament i nikt jej nie rozbije. Gdy się stapia, jest miększa niż mleko i nikt jej nie rozbije. [...] Skoro nie można wątpić o jej sile urzeczywistnienia [prawdy], należy tylko umieć studiować we właściwym czasie jako wodę-we-wszelshwiecie.

[...] Aczkolwiek mówimy, że jest mnogość rodzajów wody, nie istniałaby autentyczna woda, ani też nie istniałyby różne wody. Różne rodzaje wody według różnorodności rodzajów istot, które wodę spostrzegają, nie zależą jednak ani od umysłu, ani od ciała tychże istot, ani też nie powstają od [różnorodności] *karmy* i niezależne są ani od siebie, ani od innych. Jest tylko wyzwolenie zależne od wody samej.

[...] Są ludzie, którzy widzą wodę tylko jednostronnie jako płynącą i niestałą, tyle że są różne nurty, a to tylko jedno widzenie ludzkie. Woda płynie po tzw. ziemi, płynie po niebie, płynie w górę, płynie w dół. Płynie i w jednym zakolu rzeki i w dziewięciu jej głębiach. Unosząc się tworzy chmury i opadając tworzy tonie.

[...] Mówi się, że „Woda dosięga nieba i czyni deszcz i rosę”, a trzeba jednakowoż wiedzieć, iż woda unosząc się dosięga bezkresnego nieba i czyni deszcz i rosę. Deszcz i rosa są rozmaite zależne od światów. Twierdzenie, iż są miejsca, do których nie dociera woda, jest nauką [krótkowzrocznego] mnicha *hinajany* albo fałszywą wiarą innowierczą. Woda owszem dociera do wnętrza ognia; dociera do wnętrza świadomości, myśli i rozumu; dociera do wnętrza *satori* i Natury Buddy.

[...] W jednej kropli wody urzeczywistnia się niezmierny świat Buddy. Zatem nie jest tak, że woda istnieje w świecie Buddy, ani nie jest tak, że w wodzie istnieje świat Buddy. Miejsce istnienia wody już nie jest uwarunkowane ani trzema czasami [tj. przeszłość, teraźniejszość, przyszłość], ani też Światem Prawa [*Dharmadatu*]. Niemniej i pomimo to, ziszczanie się wszechobecności wody jest prawdą rzeczywistą.

Tam gdzie dochodzi Budda, zawsze jest woda. Tam gdzie dochodzi woda, zawsze ziszcza się Budda. [...]

Mimo to, gdy wodne węże i ryby widzą wodę jako dom tak, jak człowiek widzi dom, nie postrzegają jej jako płynącej. Jeśli postronny widz chce je pouczyć tłumacząc, że ich dom jest płynącą wodą, zdumiałaby się niechybnie tak jak my, kiedy mielibyśmy usłyszeć, iż góry płyną. [...]

[...] Nie należy zatem naiwnie mniemać, że wszelkie inne byty także uznają to, co my uznajemy za wodę. Ludzie zgłębiający buddyzm, gdy studiują wodę, nie powinni obstawać przy świecie ludzkim. Trzeba się posunąć dalej i dociekać wodę drogą buddyjską. Trzeba dociekać, za co my uznajemy to, co Budda uznaje za wodę. Trzeba dociekać, czy w domu Buddy jest woda czy nie. [...]

Nie tylko jest tak, że woda istnieje w świecie, lecz w wodzie istnieje świat. Nie tylko w wodzie jest tak; i w chmurze istnieje świat istot odczuwających; i w wietrze istnieje świat istot odczuwających; i w ogniu istnieje świat istot odczuwających; i w ziemi istnieje świat istot odczuwających. I w świecie Prawa istnieje świat istot odczuwających; i w jednej łodydze trawy istnieje świat istot odczuwających; i w jednym kiju istnieje świat istot odczuwających. Jeśli istnieje świat istot odczuwających, to tam niechybnie istnieje świat Buddy<sup>27</sup>.

Taki oto tekst istniał we mnie przed tekstem Szymborskiej. Fakt ten ma znaczenie, bo takie teksty się nieuchronnie łączą. Pierwszy nawet obejmuje drugi w swoich ramach. Słowa występujące w nich: „Budda” czy „babel”, kulturowe ikony, bynajmniej nie stoją na przeszkodzie złączeniu się tekstów. Dotykamy w obu poznania naukowego tłumaczącego czasoprzestrzenną wszechobecność oraz tożsamość cząsteczek tlenu wodoru w skali makro i mikro, co wykracza poza nasze codzienne doświadczenie i poznanie („w całunach” u Szymborskiej i „wewnątrz ognia” u Dōgena). Poetka jest bardzo wyczulona, podobnie jak trzynastowieczny filozof japoński, na przyrodnicze obserwacje i tezy, które są siłą rzeczy anty-antropocentryczne i zarazem ahistoryczne, bowiem czas zapisany w kropli wody („rozbitych dzbanów w miastach Ys i Tyr”, „chmurką nad Paryżem / w roku siedemset sześćdziesiątym czwartym / siódmego maja o trzeciej nad ranem”) wykracza poza historię zarówno jednostki, jak i całej ludzkości i – jak mawiał Dōgen – „Miejsce istnienia wody już nie jest uwarunkowane ani trzema czasami”. Innymi słowy, woda istnieje niezależnie od ludzkiej nomenklatury czasu. Dōgen gdzie indziej stwierdza:

Choć światłość [księżyc] jest ogromna i wypełnia wielką przestrzeń, to mieści się w tej odrobinie wody. Cały księżyc i niebiosa mieszczą się w rosie perlącej się na zdźble trawy i w jednej

<sup>27</sup> Dōgen, *Shōbōgenzō*, w: *Nihon Koten Bungaku Taikei*, t. 81, Tokio 1965, s. 306–313 (tłum. T. Sekiguchi).

kropki. [...] Głębokość [odbicia niebios i księżyca w jednej małej kropki] równa jest wysokości [niebios i księżyca]. Czy czas, w którym przebywa w wodzie księżyc, jest długi czy krótki, należy zgłębić, badając, czy odbija się w małej odrobinie czy w wielkiej wodzie, oraz poznać, czy niebios a księżyc są wielkie, czy też małe<sup>28</sup>.

Z takiego poznania – umownie mówiąc, naukowego – oboje autorzy wyciągają wnioski, które siłą rzeczy brzmią jak zenistyczne *koany*, np. u Szymborskiej: „Niebo jest wszechobecne / nawet w ciemnościach pod skórą.” (*Niebo*), a u Dōgena: „Nie tylko jest tak, że woda istnieje w świecie, lecz w wodzie istnieje świat.” (Zwój I *Shōbōgenzō*).

*Allegro ma non troppo* czytam również z poczuciem bliskości. Podobnie jak w innych wierszach „dedykowanych” Życiu, Naturze czy Światu – takie, jak: *Woda, Psalm, Jabłonka* – nie przeszkadza mi w nim żaden element obcości kulturowej czy wyznaniowej. Wręcz przeciwnie.

Jesteś piękne – mówię życiu –  
bujniej już nie można było,  
bardziej żabio i słowiczko,  
bardziej mrówczo i nasiennie.

[. . . . .]

Jaki polny jest ten konik,  
jaka leśna ta jagoda –  
nigdy bym nie uwierzyła,  
gdybym się nie urodziła!

Nie znajduję – mówię życiu –  
z czym mogłabym cię porównać.  
Nikt nie zrobi drugiej szyszki  
ani lepszej, ani gorszej.

Chwałę hojność, pomysłowość,  
zamaszystość i dokładność,  
i co jeszcze – i co dalej –  
czarodziejstwo, czarnoksiężstwo.

Byle tylko nie urazić,  
nie rozniewać, nie rozpętać.  
Od dobrych stu tysięcy  
nadskakuję uśmiechnięta.

Szarpię życie za brzeg listka:  
przystanąło? dosłyszało?  
Czy na chwilę, choć raz jeden,  
dokąd idzie – zapomniało?

(*Allegro ma non troppo*, Wszelki wypadek, 1972)

<sup>28</sup> Dogen Kigen, *Oko i skarbiec prawdziwego prawa*, zwój I, tamże, s. 58.

Enigmatyczne zdanie: „Od dobrych stu tysięcy / nadskakuje uśmiechnięta” i rozumowanie niecodzienne: „nigdy bym nie uwierzyła, / gdybym się nie urodziła!” wskazujące na pragnienie, aby wiązać się z narratorem ponadczasowym, z istotą ponadjednostkową; wielka miara czasu jakby wyjęta z którejs sutry; ton potocznej mowy i drobiazgowy gest („Szarpie życie za brzeg listka”); tautologiczne przywoływanie bliskich nam istot żywych (żabio, nasiennie, jaka leśna ta jagoda) – to wszystko stwarza klimat ustępu przypowieści dawno usłyszaney. A jednak zamiast starego morału na koniec słyszę bliski oddech, współczesne mi zawołanie kobiece, które będzie dzwonić w bezkresnym zawieszeniu pytań nieoczekujących nawet żadnych odpowiedzi.

(a)

Sypkie, płynne, skaliste,  
rozpłomienione i lotne  
połacie nieba, okruszyny nieba,  
podmuchy nieba i sterty.

(b)

Zjadam niebo, wydalłam niebo.

(c)

Jestem pułapką w pułapce,  
zamieszkiwanym mieszkańcem,  
obejmowanym objęciem,  
pytaniem w odpowiedzi na pytanie.

(*Niebo*, Koniec i początek, 1993)

Gdyby podać te teksty jako klasyczne zdania, nad którymi mają pracować osoby praktykujące zen albo jako fragmenty z pism Dōgena, u nikogo nie wzbudziłyby podejrzania, z wyjątkiem tych, co znają wszystkie teksty Szymborskiej i zen... Wiersz *Niebo* zawiera nawet całkiem zgrabną wykładnię tych zdań, a mianowicie: „Podział na ziemię i niebo / to nie jest właściwy sposób / myślenia o tej całości.” Nie tylko zresztą w treści, ale również w formie i retoryce teksty te znacznie się do siebie zbliżają. Apofatyzm, czyli teologia negatywna, oksymoron, litota, erotema, enumeracja, akumulacja itd. – o tych znamionach retorycznych już dość napisano, a są to ulubione metody również autorów pism i kazań zen, to znaczy i także mnie znajome.

Owo dążenie do „myślenia o tej całości” wiąże się u mnie przede wszystkim jednak z myśleniem przyrodniczym, a nie z dogmatycznym dedukcjonizmem religijnym lub filozoficznym, którego nie wyczuwam w tekstach Szymborskiej i dlatego są mi one bliskie. Można sobie przypomnieć tu zwrotkę z wczesnego wiersza *Drobne ogłoszenia*:

UCZĘ milczenia  
we wszystkich językach  
metodą wpatrywania się  
w gwieździste niebo,

zuchwy sinanthropusa,  
 skok pasikonika,  
 paznokcie noworodka,  
 plankton,  
 płatek śniegu.

(*Drobne ogłoszenia*, Wiersze wybrane, 2002)

Myślenia przyrodniczego uczymy się oczywiście nie tylko „metodą wpatrywania się” w Naturę, czyli z obserwacji świata. Wiemy, iż poetka z pasją rozczytywała się w literaturze przyrodniczej. Wiedza nabyta w tej lekturze stała się, moim zdaniem, jednym z najbardziej twórczych czynników u poetki. Ponieważ to samo mogę powiedzieć o własnym przypadku, jej teksty u mnie łączą się często bezpośrednio z tekstami pochodzącymi z dziedzin nauk przyrodniczych. A więc np. w wierszu *Ruch* odczytuję nie tylko barokowy utwór konceptystyczny, lecz także obraz ludzkiego mikrokosmosu – roztańczonego „pod kopułą”, postrzeganego jako zamknięty system cząsteczek „spadających, wzlatujących, wirujących” według zasady ruchów Browna pod kloszem czy szkiełkiem.

Ty tu płaczesz, a tam tańczą.  
 A tam tańczą w twojej łzie.  
 Tam się bawią, tam wesoło,  
 Tam nie wiedzą nic a nic.  
 Omal że migoty luster.  
 Omal że płomyki świec.  
 Prawie schodki i krążganki.  
 Jakby mankiet, jakby gest.  
 Ten lekkoduch wodór z tlenem.  
 Te gagatki chlor i sól.  
 Fircyk azot w korowodach  
 spadających, wzlatujących,  
 wirujących pod kopułą.  
 Ty tu płaczesz, w to im grasz.  
 Eine kleine Nachtmusik.  
 Kim jesteś, piękna maseczko.

(*Ruch*, Sto pociech, 1967)

\* \* \*

Prócz powyższych refleksji na temat otwartości i radykalności liryki Szymborskiej, chciałbym jeszcze dorzucić tu kilka słów w związku z moją lekturą tej poezji. Napisałem już, że Szymborska często „zbliżyła się” poprzez tekst do istot żywych i nieożywionych, innych niż *homo sapiens*. Zbliżyła się nie „podniesieniem” ich do rangi rodzaju ludzkiego, nie ich antropomorfizacją, czyli uczłowieniem, ani też nie poprzez stworzenie wspólnej wszechogarniającej mitologii świata z rozpisanymi dla nich rolami. To raczej my zblizamy się do nich, czasami

nawet „odczłowieczając się”, czyli zrzucając z siebie szatę człowieczą. Podmiot liryczny u Szyborskiej często się zwierza:

[...] Biedna,  
ograniczona do własnej postaci,  
a byłam brzozą, a byłam jaszczurką,  
a wychodziłam z czasów i atlasów  
mieniając się kolorami skór. [...]  
(\*\*\**Jestem za blisko, żeby mi się śnić*, Sól 1962)

albo:

Śniona gawiedź słyszała, jak wołam mamę  
do czegoś, co skakało piszcząc na gałęzi.  
(*Pamięć nareszcie*, Chwila 2002)

Jako takie szczere wyznanie też czytam jeden z najwcześniejszych wierszy – *Próba*:

Oj tak, piosenko, szydzisz ze mnie,  
bo choćbym poszła górą, nie zakwitnę różą.  
Różą zakwita róża i nikt inny. Wiesz.  
  
Próbowałam mieć liście. Chciałam się zakrzewić.  
Z oddechem powstrzymanym – żeby było prędzej –  
oczekiwałam chwili zamknięcia się w róży.  
  
Piosenko, która nie znasz nade mną litości:  
mam ciało pojedyncze, nieprzemienne w nic,  
jestem jednorazowa aż do szpiku kości.  
(*Próba*, Wołanie do Yeti, 1957)

Zastanawiam się, jaki los spotka mój japoński przekład tego utworu. Choćby jakoś się dało zachować wątek podziwu czy zazdrości poety wobec „pieśni gminnej”, to owo rzewne brzmienie i koloryt zacytowanej piosenki za wszystkimi asocjacjami muszą zostać jednak stracone w tłumaczeniu na japoński, a przypisy są tu bezsilne. Wyeksponowane będzie natomiast pragnienie metamorfozy, empatyczne podejście do róży. Ponieważ to jest róża, to pragnienie jeszcze może się zmieścić w konwencji poezji romantycznej czy popularnej, ale jednocześnie jest tu już wyczuwalny ton za bardzo „na serio” i aż niepokojący z takim wersem: „Z oddechem powstrzymanym – żeby było prędzej –”. Być może wtedy, w roku 1957, nikt się nie spodziewał, że autorka wiersza dojdzie w końcu do takiego stadium i napisze:

Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,  
odchodziłam od zmysłów bardzo dużo razy.  
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,  
machnęłam na to pletwą, wzruszyłam gałęziami.  
(*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, Wszelki wypadek 1972)

Gdy kieruje do roślin takie słowa: „Rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa./ Pilna w życiu pospiesznym” (*Milczenie roślin*), między poczuciem pilnej, wręcz życiowej konieczności rozmowy z rośliną a świadomością o jej jednostronności, widoczne jest jej niekłamane pragnienie metamorfozy, czyli wczuwania się w inne byty i istoty i wejścia w ich formę. W moich oczach Wisława Szymborska tego pragnienia nie tylko nie tai, lecz po prostu częściowo spełnia je aktem pisania wierszy, zaklinaniem imion roślin i zwierząt, ich gromadnym zwoływaniem, długim wyliczaniu biologicznych nazw ich poszczególnych narządów. A ja również, czytający jej teksty, współuczestniczę w tym akcie, ponieważ – przyznaję – ja również podzielałam to pragnienie i spełniam je po trosze, albowiem w tym „obmyślonym świecie” poezji „Nawet proste dzień dobry / wymienione z rybą / ciebie, rybę i wszystkich / przy życiu umocni.” (*Obmyślam świat*, Wołanie do Yeti, 1957)

Każdy czytelnik polskojęzyczny znajduje świetną zabawę paronomastyczną w lekturze stosunkowo dobrze znanego wiersza *Urodziny*. Bynajmniej nie negując tej wartości ludycznej, można się rozkoszować samymi znaczeniami rzeczowników, a mianowicie: moreny, mureny, morza, zorze, ogień, ogon, orzeł, orzech, chaszczce, paszczce, leszcze, deszcze, bodziszki, modliszki, motyle, goryle, beryle, trele, łopian, łubin, koliber, srebro, żubr, zebra, ośmiornica, stonoga, bratki, łodygi, listek, płatek. Prócz tej wyliczanki jeszcze polisyndeton ze spójnikiem „i” (i morza i zorze / i ogień i ogon i orzeł i orzech) i dodawanie przydawek typu: *ten, te, tu* wzmacnia bliskość świata, jego namacalność, nadmiar i właśnie nieład, który poetka pragnie zobaczyć – „Och zobaczyć dokładnie cały ten nieład naraz na wszystkich kontynentach!” (*Psalm*). W wierszu *Milczenie roślin* autorka narzeka otwarcie: „Macie u mnie imiona: / klon, łopian, przylaszczka, / wrzos, jałowiec, jemiola, niezapominajka, / a ja u was żadnego.”

Zamiast prostej, sentymentalnej, rozczulającej i tzw. humanitarnej liryki, Szymborska pisze np. na temat śmierci ptaków wędrownych w taki oto sposób:

Tej wiosny znowu ptaki wróciły za wcześniej.  
Ciesz się, rozumie, instynkt też się myli.  
Zagapi się, przeoczy – i spadają w śnieg,  
i giną lichy, giną nie na miarę  
budowy swojej krtani i arcy pazurków,  
rzetelnych chrząstek i sumiennych błon,  
dorzecza serca, labiryntu jelit,  
nawy zeber i kręgow w świetnej amfiladzie,  
piór godnych pawilonu w muzeum wszechrzemiosł  
i dzioba mniejszej ciepłowości.

To nie jest lament, to tylko zgorszenie,  
że anioł z prawdziwego białka,  
latawiec o gruczołach z pieśni nad pieśniami,

pojedynczy w powietrzu, nieprzeliczony w ręce,  
 tkanka po tkance związany we współczesność  
 miejsca i czasu jak sztuka klasyczna  
 w brawach skrzydeł –  
 spada i kładzie się obok kamienia,  
 który w swój archaiczny i prostacki sposób  
 patrzy na życie jak na odrzucone próby.

(*Przylot, Sto pociech, 1967*)

Akumulacyjne wdawanie się w anatomiczne szczegóły, znakomicie jednak zrównoważone przydawkami o proveniencji z różnych dziedzin, jest dla mojego ucha jednocześnie aktem dotykania ptaka, wchodzenia do jego środka, patrzenia w oczy Życiu (por. *Allegro ma non troppo*). Samo pisanie tych słów i ich czytanie to akt macania świata, to akt ważniejszy niż pisanie „lamentu”, bowiem lament często oddala świat i zbyt długo krąży wokół duszy lamentującego.

\* \* \*

Próbowałem tu pokazać, a raczej przede wszystkim uświadomić sobie, w jakim procesie realizuje się moja lektura poezji Wisławy Szymborskiej, na niewielkim wprawdzie jego odcinku, bowiem cały proces jest ogromnie złożony. Nie wiem, czy panuję nawet nad jego ułamkiem. Później następuje moja realna praca tłumacza. Po czym nastąpi czyjaś lektura mojego tekstu-przekładu Wisławy Szymborskiej. Po czym, o ile mi się uda praca, powstanie czyjś japoński tekst złączony z moim tekstem-przekładem licencjonowanym przez poetkę i z moim komentarzem do niego. Bez tych procesów teksty Szymborskiej nie wejdą do literatury światowej.

Mimo że istnieją trzy tomiki jej wierszy przełożonych na japoński, trudno powiedzieć jeszcze, że stanowią część literatury światowej. Przyznanie nagrody Nobla nie gwarantuje tego automatycznie. Prawdopodobnie jeszcze niewiele – jeśli w ogóle są – powstało japońskojęzycznych tekstów, dla których teksty Szymborskiej są istotnym, koniecznym źródłem. Kiedy wyszły jej przekłady u nas, słyszałem kilka głosów poetów i redaktorów, którzy się dziwili: „zadziwiająco prosta poezja...”, chyba żeby nie powiedzieć z grzeczności i skromności, że wydaje im się po prostu płytka i banalna.

Używałem tu cały czas słowa „otwartość”, a ona bywa zdradliwa. Słowacki, Norwid, Wyspiański, Żeromski – oni się bronią dobrze swoją hermetycznością. Szymborska nie ma jej. Nie zmusza nas, nie odsyła do lektury poetyckich poprzedników i twórców jej języka. Jeżeli tłumacz, zachęcony tylko jej otwartością, tłumaczy tę lirykę, ale nie dosięga jej radykalnych głębi, jego porażka jest pewna. To bolesne, bo porażkę poniesie także poetka z Krakowa, która nie mogła pisać po japońsku.

WIKTORIA TICHOMIROWA

## JAK NAS WIDZIANO „PRZEZ ZAKRATOWANE OKIENKA”?

WIZERUNEK ROSJI I ROSJANINA W POLSKIEJ PROZIE ŁAGROWEJ

---

ROZWAŻAJĄC TO PYTANIE, CHCIAŁABYM ZASYGNALIZOWAĆ BLIŻSZE PRZYJRZENIE się polskiej literaturze o GUŁagu pod kątem problematyki budowania w tekstach kultury, szczególnie w piśmiennictwie, obrazów innych narodowości.

Tytułowe zagadnienie omówię hasłowo na wybranych przykładach z kilkunastu najbardziej reprezentatywnych utworów literackich i paraliterackich<sup>1</sup> poddanych analizie w całości lub fragmentarycznie, które rozpatrywałam jak jeden tekst.

Opierałam się na podstawowym założeniu szerszego traktowania pojęcia „obraz” (lub „wizerunek”) w pracach znawców tej problematyki, którzy pod pojęciem „obrazu” rozumieją nie tylko stereotypy etniczne wraz z ich „strukturą głęboką”, jaką jest

---

<sup>1</sup> M. Wańkowicz, *Dzieje rodziny Korzeniewskich*, Tel Awiw 1942. Korzystam z wydania: Bibl. „Orla Białego”, Rzym 1945; B. Obertyńska (pod pseud. M. Rudzka), *W domu niewoli*, Bibl. „Orla Białego”, Rzym 1946. Korzystam z wydania: Czytelnik, Warszawa 2005; J. K. Umiasowski, *Przez kraj niewoli. Wspomnienia z Litwy i Rosji z lat 1939 – 1942*, Bibl. Pamiętników, Londyn 1947, w: *My deportowani. Wspomnienia Polaków z więzień, łagrow i zsyłek w ZSRR*, wyb. i oprac. B. Klukowski, Wyd. ALFA, Warszawa 1989, s. 201– 244; W. Grubiński, *Między młotem a sierpem. Wspomnienia*, Stow. Pisarzy Pol., Londyn 1948. Korzystam z wydania: Czytelnik, Warszawa 1990; J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi. Wspomnienia*, Instytut Literacki, Paryż 1949. Korzystam z wydania: Czytelnik, Warszawa 1990; A. Krakowiecki, *Książka o Kołymie. Wspomnienia*, Wyd. Veritas, Londyn 1950, w: *My deportowani...*, s. 123 – 158; G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Wspomnienia z pobytu w więzieniach i obozach w ZSRR*, przedm. B. Russela, Wyd. Gryf, Londyn 1953; wyd. nast. z podtytułem: *Zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965. Korzystam z wydania: Czytelnik, Warszawa 1992; T. Wittlin, *Diabeł w raju*, Wyd. Gryf, Londyn 1951. Korzystam z wydania: Wyd. Polonia, Warszawa 1990; „*W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali*”. *Polska a Rosja 1939 – 42*, wyb. i oprac. J.T. Gross, I. Grudzińska-Gross, wstęp J.T. Gross, Wyd. Aneks, Londyn 1983. Korzystam z wydania: Wyd. Res Publica i Libra, Warszawa 1990; B. Skarga (pod pseud. W. Kraśniewska), *Po wyzwoleniu... (1944 – 1956)*, Instytut Literacki, Paryż 1985. Korzystam z wydania: Wyd. „W drodze”, Poznań 1990; *Isfahan miasto polskich dzieci*, wyd. 2. Londyn 1988, w: *My deportowani...*, s. 245 – 286; M. Kulczyńska, *Lwów – Donbas 1945*, Wyd. „EPOKA”, Warszawa 1988. Korzystam z wydania: 1989, tamże; T. Fedorowicz, *Drogi Opatrzności*, Wyd. Norbertinum, Lublin 1991.

mit, lecz również uprzedzenia, wyobrażenia, najogólniejsze oceny (opinie, sądy), a także inne komponenty<sup>2</sup>. Dzięki takiemu zdefiniowaniu uzyskujemy niejednorodną, rozbudowaną, wewnątrznie skomplikowaną i stale przekształcającą się strukturę<sup>3</sup>.

Słuszny wydaje się pogląd Aleksandry Niewiary, która umieszcza obraz pewnego narodu w bardziej rozległej sieci konstruktów kulturowych, odnoszących się do wyobrażeń o narodach. Tworzą je różnorodne, powiązane między sobą relacjami składniki: obraz własnej grupy, rozmaite schematy pojęciowe, symbole kolektywne, konstytutywne dla własnej kultury wartości, ustereotypizowane sądy<sup>4</sup>. Z tego punktu widzenia odrębnym problemem badawczym staje się poszukiwanie ogólniejszych prawidłowości w kształtowaniu się opinii publicznej na temat obcego narodu, krystalizacji sądów utrwalających w społeczności i kulturze obraz „innego etnicznie” (w terminologii Z. Bokszańskiego<sup>5</sup>). Zdaniem niektórych autorów szczególną rolę w rekonstruowaniu tego procesu kognitywnego odgrywają dokumenty prywatne Polaków, gdyż, jak pisze Z. Bokszański, zawierają one „swobodne, nieukierunkowane przez badacza relacje [...] na temat innych narodów i grup etnicznych”<sup>6</sup>. Takie materiały, w przekonaniu A. Niewiary, są „najwartościowszą podstawą do odtworzenia zmian kultury i świadomości polskiej w zakresie opinii na temat [...] obcego narodu”<sup>7</sup>. Dyskurs łągowy jest doskonałym i unikalnym polem tego rodzaju obserwacji otwierających nową perspektywę interpretacyjną dla tej części piśmiennictwa.

Rozpocznę od stwierdzenia, iż omawiany wizerunek zawiera różne elementy konstrukcyjne: bezpośrednie wypowiedzi na temat Rosji i Rosjan, potok metafor, reminiscencje literackie, składniki typowo językowe (przede wszystkim zapożyczenia z języka rosyjskiego), kolorystyczną charakterystykę obiektów, opisy przyrody (szczególnie północy Rosji, tajgi – tutaj uzupełnieniem dla prozy była poezja, zwłaszcza znane wiersze B. Obertyńskiej o tematyce łągowej) oraz inne elementy. Nie mam na celu usystematyzowania na podstawie ich analizy wszystkich powtarzalnych cech polskiej wizji Rosji i Rosjan (co byłoby niemożliwe ze względu na ograniczone ramy niniejszej wypowiedzi). Skoncentruję się tu na wyakcentowaniu niektórych tylko właściwości potocznej percepcji, sposobów kreowania owych obrazów oraz mechaniki ich powstawania.

Każda próba zrekonstruowania wizerunku „innego” na gruncie kultury stawia przed badaczem nieunikniony problem wykrycia relacji między obrazem kraju

<sup>2</sup> Zob. Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Wrocław 1997, s. 57, 58, 109; autor powołuje się tu na innych badaczy, m.in. K. Wajdę, T. Szarotę.

<sup>3</sup> A. Niewiara, *Procesy kategoryzacji a kulturowe konstruowanie obrazu „innego” (Moskwicinin-Moskal-Rosjanin)*, w: *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Warszawa 2006, s. 49.

<sup>4</sup> Tamże, s. 51.

<sup>5</sup> Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura...*, s. 55.

<sup>6</sup> Tamże, s. 111.

<sup>7</sup> A. Niewiara, *Moskwicinin-Moskal-Rosjanin w dokumentach prywatnych. Portret*, Łódź 2006, s. 7.

i narodu a wyobrażeniami o nim, tworzonymi nie tylko przez inne kultury, ale także przez własną. Nierzadko zdarza się, że te wyobrażenia mają mało wspólnego z rzeczywistością i występują raczej pod postacią standardowego zestawu mitologemów, zniekształcających prawdziwy obraz lub potęgujących jego aberracje.

W naszym przypadku jest inaczej. Dokumenty osobiste (pamiętniki, autobiografie, relacje) oraz teksty oparte na „autentyku” (dokument, faktografia, świadectwo) pozwalają polskiej literaturze łagrowej na głęboki kontakt z dwoma jednocześnie światami – Rosji i Polski. Decyduje o tym kilka czynników, z których najważniejsze to:

1) Ogromna liczba sygnałów informacyjnych, które stanowiły punkt wyjścia dla wypracowania niestandardowych opinii. Ilość utrwalonych w tekstach informacji jest dowodem na to, że ich autorzy świadomie dążyli do przekazania odbiorcy własnego sposobu przeżywania Rosji.

2) Absolutna wiarygodność informacji, mającej u swych źródeł naoczne świadectwa (potwierdzają to w szczególności analogiczne przykłady z rosyjskiej literatury o GUŁagu).

3) Praktycznie nieograniczone możliwości obserwatora w poznawaniu nowej dla niego rzeczywistości. Za najistotniejsze można tu uznać następujące momenty:

- a) bliskość obu języków słowiańszczyzny;
- b) bezpośrednie uczestnictwo w rosyjskim życiu, jego znajomość „od podszewki”;
- c) zbiorowe wysiłki nakierowane na poznanie „innego” świata;
- d) długi okres pobytu w ZSRR.

4) Różny wiek, pochodzenie i zawody autorów tekstów, dzięki którym literatura ta staje się jeszcze bardziej kulturowo i mentalnościowo reprezentatywna. Wielu ludzi, którzy przeżyli tamte lata rosyjskiej historii posiadało nie tylko zmysł obserwacyjny, ale również talent artystyczny. Wśród nich znalazło się немало osób z wykształceniem, a nawet z wyrobionym już literackim nazwiskiem, umiejących w opracowanym artystycznie dokumencie wyrazić swoje doznania. Chociaż te zapisy indywidualnych losów odzwierciedlały jednostkowy sposób widzenia i ocenę otaczającego środowiska, stanowiły jednak bogate źródło informacji o rezultatach zderzenia dwu kulturowych światów – polskiego i rosyjskiego, dlatego też odznaczały się dużą wartością poznawczą.

5) Postawa emocjonalna obserwatora. W licznych świadectwach i ocenach dotyczących Rosji odczuwalny jest ogromny ładunek uczuciowy. Emocjonalność stanowi nieodłączną część każdego tekstu, potęgując jego oddziaływanie na czytelnika.

6) Tak samo silna była motywacja przekazania prawdy o życiu w niewoli, przy jednoczesnym zachowaniu specyfiki bytowej innej wspólnoty i różnic w sposobie bycia i kulturze dwóch etnosów.

Zarówno te, jak i inne czynniki sprzyjały powstaniu w polskiej literaturze łagrowej najbliższego prawdziemu obrazu Rosji (z jej ukształtowanymi w socjalizmie warunkami życia i obyczajowością), rosyjskiego narodu i kultury. Trzeba przy tym szczególnie podkreślić, że w procesie kontaktu międzykulturowego kultura polska występowała jako narodowo-tradycyjna całość, natomiast rosyjska w splocie z jej radzieckim wytworem jako odrębnym systemem kulturowym zdeterminowanym socjalnie.

Polacy oswajali obcy dla siebie świat przede wszystkim poprzez oswojenie nieznanych wcześniej realiów epoki radzieckiej. Przepuszczając je przez swoją świadomość, nadając różne formy indywidualnej i zbiorowej interpretacji oraz słowny wyraz, przekazywali własny sposób percepcji przedmiotów i zjawisk nowej rzeczywistości pozajęzykowej innym członkom swojej wspólnoty językowej. Na tej podstawie w polskiej świadomości zbiorowej kształtował się system wyobrażeń o Rosji Radzieckiej oraz łańcuchów odpowiadających im skojarzeń kulturowych.

Obiektywna rzeczywistość otaczająca polskich więźniów i zesłańców wyrażona jest w prozie łagrowej za pomocą pojęć związanych z innym światem i inną kulturą. Spośród całego szeregu tego typu pojęć, uwarunkowanych socjokulturową sytuacją przebywających w ZSRR Polaków zaliczonych do kategorii „elementów antyradzieckich” wyodrębnię tylko kilka najbardziej pojemnych treściowo i rozposzechnionych w analizowanym materiale.

Rosja określana była za pomocą pojęć „nędzy, biedy i głodu”, wyrastających nie tylko z realiów okresu wojny, ale i powojennego życia – złego zaopatrzenia ludności w artykuły pierwszej potrzeby, braku produktów spożywczych. Dodajmy, że w polskim postrzeganiu radzieckiej rzeczywistości było dobitnie wyrażone szczere współczucie wobec braków i biedy innych, w tym również narodów cierpiących z powodu przemocy wojskowej i politycznej, przede wszystkim wobec Rosjan:

Na stacjach ruskie ludzie prosili nas o chleb lub kawaleczek słoniny lub starą bieliznę<sup>8</sup>.

Trudno było uwierzyć, że bolszewicy żołnierze są tak obdarci. Karabiny były na sznurkach, a zamiast pasów byli podpasani szmatami. Konie wyglądały jak kościotrupy [...] żołnierze jedli łupki od kartofli, a oficerowie kartofle<sup>9</sup>.

Według słów naocznych świadków żołnierze bolszewicy, którzy we wrześniu 1939 r. weszli do Grodna

nie wiedzieli jak się obchodzić z masłem. Smarowali masło na ciastka z kremem. [...] Na kielbasy i inne smaczne rzeczy żu cali się jak dzicy ludzie<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> „W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali”..., s. 124. Redaktorzy książki zachowują ortografię i interpunkcję oryginału dokumentów, z których korzystają.

<sup>9</sup> Tamże, s. 82.

<sup>10</sup> Tamże.

## W zajętych przez Armię Czerwoną Lwowie

Sowieccy żołnierze i oficerowie dziesiątkami kupowali cyrkle, guziki, stopy zeszytów i na kila mydło. Sklepy z materiałami zostały do kilku dni opróżnione<sup>11</sup>.

### Jeden ze świadków wspomina, że po przekroczeniu polskiej granicy

Żołnierze po mieście biegali od sklepu do sklepu kupowali co tylko mogli a przeważni zegarki, bułki, kiełbasy, materiały sukienne, i rowery. [...] dwóch sowietów [...] zobaczyli kiełbasę. Kola idzem jeszcze kiełbasy kupim, a napewno tam kiełbasy nie ma tylko na wystawie jest zrobiona z drzewa jak unas w Moskwie<sup>12</sup>.

Przy tym w ogólnym współczującym stosunku Polaków do cudzych nieszczęść pozostawało miejsce również na szczere zdziwienie i ironię wywołaną komicznymi sytuacjami lub nawet próby zestawienia (na poziomie bytowym) obu kultur i różnych narodowościowych typów zachowania.

Przychodzą do sklepu pytają się czy można dostać chociaż 100 gram kiełbasy, można, czemu nie, a pół kilograma można, można nawet i pięć kilogramów. O to dajcie nam po 10 kg., kiełbasę tą pozakładali na szyję bo już wszystko mieli pozapakowywane bułkami, nawet i czapke. Ulice były pozażucane bułkami bo kupowali setkami bułki a potem jak się zmęczył ciężko mu było nieść to wysypywał<sup>13</sup>.

Ta specyfika budowania obrazów Rosjan i ich kraju zarysowująca się w materiałach dokumentacyjnych jeszcze dobitniej jest wyrażona w tekstach literackich:

Dwaj majorowie z zaciekawieniem oglądali termos. Jeden z nich szczerze wyznał, iż był przekonany, że to zegarowa bomba. [...] Ktoś przytaskał na sprzedaż tapczan z pościelą, wewnątrz otwieranego automatycznie pudła. Kapitan-lotnik [...] wyraził wątpliwość, czy w czasie snu w pudle na pościeli, sprężynowe zawiasy w nocy nie zatrzasną się i człowiek się nie udusi. Sprzedawca wyjaśniał, że [...] sypia się na wierzchu, na materacu. Lotnik nie wierzył, odpierając, że gdyby to była prawda, to materac nie byłby pokryty taką ładną materią<sup>14</sup>.

Do podobnych poglądów na Rosję jako na kraj biedaków przywodził Polaków również niski poziom organizacji rosyjskiego życia:

Poszliśmy do stołówki, żeby coś zjeść [...]. Dali nam zupę – lurkę z kapustą, tzw. szczy, potem niby mięso – jakieś ochłapy z kartoflami, wszystko bardzo słone. [...]

Mówimy kelnerce:

– Dajcie czaju.

– Czaju niet.

– Dajcie kipiátku.

<sup>11</sup> Tamże, s. 103.

<sup>12</sup> Tamże, s. 136.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> T. Wittlin, *Diabeł w raju...*, s. 37.

- Kipiatku niet.
- A woda jest’?
- Woda jest’!
- No, dajcie wody.

Odeszła. Po chwili wróciła. Powiedziała, że nie może dać wody, bo nie ma szklanek ani filiżanek, nie ma w czym podać. Zaskoczeni mówimy, żeby podała wodę w tych głębokich talerzach, w których była zupa, to tak się napijemy. [...] Znowu odeszła, a wróciwszy oświadczyła:

- Chozjain skazał, szto nielzia, bo niekulturno<sup>15</sup>.

Powyższym wyobrażeniom podporządkowywała się również opinia Polaków na temat bezguścia „Moskali”, szczególnie przedstawicieli sowieckiej arystokracji, ich braku poczucia miary i stylu we wszystkim, co służyło jako ozdoba życia materialnego. To poczucie całkowitego braku gustu w obcym środowisku piętnowało znamieniem biedy nawet to, co według ówczesnych miar uważane było w Rosji za luksus odpowiadający standardom radzieckiej kultury:

Na skraju rynku zatrzymała się nowoczesna, luksusowa limuzyna, z której wysiadły trzy kobiety, prawdopodobnie małżonki dygnitarzy, dysponujących tym wozem. [...] Zajechały na rynek z szumem, z jakim w zachodnioeuropejskich stolicach żony ministrów zajeżdżają pod magazyny mód. [...] jedna kupiła kapelusz – zielony kołpak z czerwonym skrzydłem [...]. Sprawunek swój trzymała w rękę, nie mając odwagi włożyć go na głowę. [...] Nie dlatego jednak, że był okropny, podobał jej się przecież, skoro go kupiła, lecz że niechybnie był to jej pierwszy kapelusz w życiu<sup>16</sup>.

Szereg realiów wywoływało w świadomości indywidualnej i zbiorowej pojęcie braku czystości, okropnego brudu. Świadczą o tym opisy anty-sanitarnych warunków panujących w więzieniach, łagrowych barakach i innych miejscach pobytu deportowanych Polaków, wszechobecnego ścisku ułatwiającego rozprzestrzenianie się poważnych chorób, przerażającego zewnętrznego wyglądu ludzi walczących o przetrwanie: „twarz czarna z brudu i sadzy, pokryta czarnym [...] od miesiąc nie golonym zarostem”<sup>17</sup>. Należy tu również dodać obrazy brudu ulicznego, zaniedbania zamieszkiwanych pomieszczeń. Polacy piszą o braku elementarnych środków higienicznych, bielizny i pościeli, ciągłym deficycie mydła. Ogólne wrażenie obrazu totalnego zanieczyszczenia otaczającego środowiska potęgują wielokrotne wzmianki o zastępach wszy, pluskiew, karaluchów i szczurów.

Najczęściej jednak pojęcia określające w polskiej świadomości ówczesny rosyjski świat formowane były poprzez realia związane ze sferą polityki, ideologii, mentalności, sposobu bycia i kultury innego etnosu.

Rosja jako pojęcie geograficzne: w pewnych wypadkach utożsamiana ona była z Syberią i szerzej – rosyjską Północą (por.: pojechać na tzw. „białe niedzwie-

<sup>15</sup> T. Fedorowicz, *Drogi Opatrzności...*, s. 47.

<sup>16</sup> T. Wittlin, *Diabeł w raju...*, s. 37.

<sup>17</sup> Tamże, s. 15.

dzie”<sup>18</sup>; wysłać na białe niedźwiedzie<sup>19</sup>), w innych, znacznie częstszych – z Azją (por.: „Rosja Europejska”, „Rosja Azjatycka”<sup>20</sup>), a jednocześnie bliska była pojęciu Wschodu jako przestrzeni despotyzmu, przeciwstawionej demokratycznemu Zachodowi. Tak czy inaczej pojęcie „Rosji” w polskim dyskursie łagrowym nie jest zbieżne z jej geograficznymi granicami. Poza tym poprzez związek z pojęciami „Syberii” i „Wschodu” posiadającymi w polskiej świadomości dodatkowe sensory, których źródeł należy szukać w historii oraz polityce, pojęcie „Rosji” także ulega upolitycznieniu.

Rosja była ściśle związana z pojęciem zniewolenia. Zjawisko to bezpośrednio wyraża się w tytułach najbardziej znanych dzieł i wielu dotyczących jej określeniach: „dom niewoli”, „martwy dom”, „kraj niewoli”, „republika więźniów”, „katorga”, ziemia „przykutych do galer niewolników”, „kraj niewolników XX wieku” i in.<sup>21</sup>

Rzeczywistość polityczna Rosji epoki radzieckiej kształtowała wyobrażenie o niej jako o totalitarnym imperium. W literaturze łagrowej istnieje wyraźnie sformułowana idea, według której Rosja Radziecka rozpatrywana jest zgodnie z funkcjonującymi w Europie Zachodniej wyobrażeniami o niej jako formie despotyzmu, mającego swe przedłużenie w totalitaryzmie XX wieku, a także w zgodzie z polskimi poglądami na bolszewizm jako „czerwony carat”, wpisanymi w pojęcie „wiecznej Rosji”, najpierw carskiej, potem komunistycznej, zagrażającej istnieniu polskiego narodu<sup>22</sup>.

Paru przykładów wymaga uzasadnione realiami ówczesnej Rosji pojęcie „wojującego ateizmu” („widzielismy zamknięty kościół z napisem „Antireligiozny muzeum” – pisze G. Herling-Grudziński<sup>23</sup>), które zrosło się z pojęciem zakłamania i oszustwa, a którego wyszukanie i wyrafinowanie wprawia w zdumienie cudzoziemca. O jednym z najbardziej typowych sposobów walki z religią, wykorzystywanym w radzieckich szkołach wielokrotnie wspominały w swoich wypracowaniach polskie dzieci po ewakuacji z ZSRR:

Na Sybirze – opowiada trzynastoletni obserwator życia w Rosji Henryk S. – [...] chodząc do szkoły. Uczyli, że nie ma Boga. [...] W suficie zrobili dwie dziury. Do jednej Ko-

<sup>18</sup> „W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali”..., s. 64.

<sup>19</sup> B. Obertyńska, *W domu niewoli...*, s. 37.

<sup>20</sup> Pojęcia te można również spotkać w pracach specjalistycznych poświęconych problemowi deportacji Polaków w głąb ZSRR w latach II wojny światowej. Zob. np.: J. Siedlecki, *Losy Polaków w ZSRR w latach 1939 – 1986*. Wyd. 3, Gryf Publications, Londyn 1990, s. 45. Spośród przykładów literackich wymienię jeden z książki: *Isfahan...*, s. 285.

<sup>21</sup> B. Skarga, *Po wyzwoleniu... (1944 – 1956)*..., s. 192, 206; M. Wańkiewicz, *Dzieje rodziny Kozłowskich...*, s. 45; B. Obertyńska, *W domu niewoli...*; J.K. Umiasowski, *Przez kraj niewoli...*, s. 201, 240; T. Wittlin, *Diabeł w raju...*, s. 98, 123, 189, 198; J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi...*; G. Herling-Grudziński, *Inny świat...*, s. 216, 226.

<sup>22</sup> Zob. J. Prokop, *Mit Rosji w dzisiejszej Polsce*, w: *Współcześni Słowianie wobec własnych tradycji i mitów*, red. M. Bobrownicka, L. Suchanek, F. Ziejka, Kraków 1997, s. 184, 186, 189.

<sup>23</sup> G. Herling-Grudziński, *Inny świat...*, s. 19.

mendant mówił Boh, Boh daj pieroh i nic nie było. Do drugiej mówił Sawiet, Sawiet daj kanfiet i sypały się cukierki. On śmiał się że Bóg nic niedał<sup>24</sup>.

Opis takich metod propagandy antyreligijnej można spotkać nawet w prozie artystycznej, na przykład w opowiadaniu Tadeusza Wittlina z książki *Diabeł w raju*, gdzie przytoczony jest przykład pedagogicznych wysiłków zmierzających do zastąpienia wiary w Boga wiarą w „ukochanego ojca Stalina”, przysyłającego dzieciom słodycze<sup>25</sup>.

Najważniejszym, centralnym dla całej literatury łagrowej pojęciem, wyznaczającym horyzonty polskiego spojrzenia na Rosję stało się pojęcie odrębności. Według J. Kornhausera badającego świadomość narodów południowosłowiańskich<sup>26</sup> poczucie to, choć karmi się właśnie słowiańskością, „wynika z konfliktu kultur”<sup>27</sup>. Owo stwierdzenie jest słuszne również w odniesieniu do naszego materiału badawczego.

Zbliżała Polaków do Rosji jedynie „wysoka” kultura rosyjska (sztuka – literatura, muzyka, a także językowe formy grzecznościowe, które potrafiła zachować rosyjska inteligencja), ale w GUŁagu należała ona do zjawisk sporadycznych. Natomiast rosyjska kultura życia codziennego na ogół przyjmowana była przez polską świadomość jako obca, a kultura będąca wytworem ideologii jako wręcz antagonistyczna. Świadczy o tym m. in. dość często spotykane w tekstach literackich i paraliterackich jej ujęcie satyryczne:

Na każdej sowieckiej stacji znajduje się tak zwany „punkt propagandowy”. Jest to duża poczekalnia, w której wiszą podobizny wodzów i ministrów, propagandowe plakaty, na stołach nakrytych czerwonym suknem leżą pisma i broszury, a zwykle gdzie indziej krzesła, zastąpione są tutaj obitymi czerwonym pluszem fotelami, w których przebywają nie mniej czerwone pluskwy<sup>28</sup>.

Rozbieżność kulturowa potęgowała w Polakach poczucie wyobcowania, determinowała sposób myślenia i zachowania wobec Rosjan, zamykając go w istniejącym już, uformowanym w historycznej i kulturowej świadomości narodu stereotypie.

Analiza tekstów wykazuje, że w obrazach Rosji tworzonych przez Polaków umacniało się poczucie własnej wyższości cywilizacyjnej, standardów obowiązujących w kulturze narodowej:

W teatrze spotykano kobiety rosyjskie w „naszych” koszulach nocnych, zaś oficerowie myli się w ubikacjach, dziwiąc się dlaczego, ta woda tak szybko ucieka<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> „W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali”..., s. 116. Zob. też przykłady na s. 146, 152, 191, 249.

<sup>25</sup> T. Wittlin, *Diabeł w raju*..., s. 91.

<sup>26</sup> Zob. J. Kornhauser, *Świadomość regionalna i mit odrębności: o stereotypach w literaturze serbskiej i chorwackiej*, Kraków 2001.

<sup>27</sup> Cyt. za: D.J. Ćirlić, *Świadomość odrębności*, „Nowe Książki” 2001, nr 7, s. 10.

<sup>28</sup> T. Wittlin, *Diabeł w raju*..., s. 199.

<sup>29</sup> „W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali”..., s. 103–104.

Stałe podnoszenie przez Polaków indywidualnej i zbiorowej samooceny z kolei prowadziło do ostrzejszych reakcji stereotypowych i uprzedzeń wobec Rosjan<sup>30</sup>. W całej ich różnorodności dostrzec można ogólniejszą tendencję.

W polskim stylu myślenia i literaturze głęboko zakorzeniło się przekonanie, że Rosja jest *a priori* obca Europie, a więc – w konsekwencji – Polsce jako jej integralnej części.

W Polsce mówiąc „Europa” nigdy nie uwzględniało się Rosji

kategorycznie oświadcza M. Wańkowicz w *Dziejach rodziny Korzeniewskich*<sup>31</sup>.

Ów ukształtowany historycznie pogląd nabrał jeszcze większej ostrości wskutek wschodnich doświadczeń Polaków w okresie II wojny światowej i po jej zakończeniu. Symptomatyczne jest to, że otaczająca ich rzeczywistość ukazana jest w tekstach przez pryzmat realiów, pojęć i zjawisk „pojęciowych” wyznaczanych na zasadzie przeciwstawienia rosyjskości i europejskości, co w sposób nieunikniony pociągało za sobą powstawanie obrazów „swojskiej”, „rodzinnej” Europy i „obcej”, niespokrewnionej z tą wspólnotą narodów „Eurazji”, czyli Rosji. Literatura odzwierciedlała i utrwalała tę opozycję, ale równocześnie poszerzała jej znaczenie, tworząc nie tylko obrazy, lecz także stereotypy i mitologiczną symbolikę Rosji.

Za główną cechę w procesie samoidentyfikacji Polaków przebywających w innym środowisku etnicznym i w nowych warunkach można uznać coraz silniejsze utożsamianie samych siebie z „Europejczykami”. W prozie łagrowej kontrast między pojmowaniem świata przez nosicieli kultury zachodniej i radzieckiej przebiegał przez różne rozumienie pojęć dotyczących różnych sfer życia i tworzących cały paradygmat. „[...] inteligent śmierdzi kapitalizmem”<sup>32</sup> – tłumaczył rosyjski zek znaczenie najstraszniejszej wśród łagrowego ludu obrazy polskiemu więźniowi, w którego ojczyźnie nawet chłop całuje kobietę w rękę i przepuszcza ją pierwszą, co w pewnym sensie czyni z niego „inteligenta”<sup>33</sup>. Sens dystansu pomiędzy dwoma typami osobowości kulturowej – Europejczyka i kogoś, kto w prozie literackiej został określony mianem *homo sovieticus*, wyjaśnia pojmowanie dobrze wychowanego, szlachetnego człowieka odpowiadającego znaczeniu słowa „dżentelmen”:

Sierżant splunął na beton posadzki, roztarł ślinę butem i zaklął grubiańsko. Najwidoczniej nie był gentelmanem<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> O zależności między stereotypami a samooceną – por. C.N. Macrae, Ch. Stangor, M. Hewstone, *Stereotypy i uprzedzenia. Najnowsze ujęcie*, tłum. M. Majchrzak, A. i M. Kacmajor, A. Nowak, Gdańsk 1999, s. 32–34.

<sup>31</sup> M. Wańkowicz, *Dzieje rodziny Korzeniewskich...*, s. 48.

<sup>32</sup> T. Wittlin, *Diabeł w raju...*, s. 157.

<sup>33</sup> Zob. Z. Komorowski, *Uniwersalizm w kulturze polskiej*, w: *Wartości w kulturze polskiej*, red. L. Dyczewski, Lublin 1993, s. 268.

<sup>34</sup> T. Wittlin, *Diabeł w raju...*, s. 86.

Podobne przykłady składają się na kontrast zachowań przedstawicieli różnych wspólnot narodowo-kulturowych. W swojej realizacji werbalnej i niewerbalnej (język, mimika, ton głosu, „strefa prywatności”, kontakty dotykowe, jednym słowem we wszystkim, co składa się na lingwistyczne i paralingwistyczne aspekty „żywej komunikacji”) opozycja ta, a także znajdujące się w niej dwa spolaryzowane szeregi skojarzeń aktywizują w odmiennych typach świadomości wyobrażenia o „kulturalnym Europejczyku” (uprzejmość, uczynność, delikatność, wygląd zewnętrzny bez zarzutu) i „rosyjskim barbarzyńcy”, pozostającym poza granicami cywilizowanego społeczeństwa.

Polska literatura łagrowa nie wywoływała wrogości wobec Rosjan. Z jednej strony niosła ona negatywny odbiór Rosji i Rosjan ugruntowany w pamięci zbiorowej po II wojnie światowej. Z drugiej zaś strony, choć autorzy tekstów doświadczyli rzeczywistości epoki ZSRR jako więźniowie, w utworach na temat stalinowskich obozów pracy można znaleźć wiele fragmentów rozszerzających granice wyobrażeń Polaków na temat Rosji i jej kultury narodowej, jakie funkcjonowały w polskim kodzie kulturowym. Mimo to nie udało się rozerwać łańcucha skojarzeń, który tworzył się przez całe wieki i utkwił w społecznej świadomości Polaków, przechowującej pamięć o dwóch źródłach zagrożeń swego bytu narodowego. Ponadto utwory nurtu łagrowego umacniają i utrwalają wcześniej ukształtowane rozdwojenie obrazu Rosji, która w oczach Polaków ukazuje się niekiedy w postaci „biednego Słowianina”, niekiedy Moskala, który nigdy „nie będzie Polakowi bratem”.

Wiele świadczy o tym, że owa optyka spojrzenia na sąsiedni kraj i jego naród zachowała się w polskim społeczeństwie do dziś – w literaturze i publicystyce, kołach opiniotwórczych oraz szerszej opinii publicznej.

LUDMYŁA PETRUCHINA

## SADY LEOPOLDA STAFFA W WYMIARZE FENOMENOLOGICZNYM

---

UWZGLĘDNIAJĄC OGÓLNIĘ PRZYJĘTĄ TEZĘ O OTWARTOŚCI DZIELA LITERACKIEGO pod względem interpretacji i dowolnego wyboru metody badawczej, pozwolę sobie, wykorzystując pewne założenia fenomenologiczne, zinterpretować kilka wierszy Leopolda Staffa w ich „bachelardowskim” ujęciu. Znana praca francuskiego uczonego *Wyobraźnia poetycka*<sup>1</sup> jednocześnie urzeka prostotą i emocjonalnością wykładu, daje dużo do namysłu i zarazem pobudza do zgłębienia obrazów poetyckich właśnie w wymiarze fenomenologicznym. Zdając sobie sprawę z odwiecznej rozpiętości między dwoma szeroko rozumianymi pojęciami – *teorią* i *praktyką* oraz uświadamiając sobie do pewnego stopnia ograniczony charakter koncepcji G. Bachelarda, spróbuję przyjrzeć się przez pryzmat jego pomysłów wierszom Leopolda Staffa o podobnych motywach, mieszczących się w polu semantycznym *ogrodu*.

Za radą Bachelarda „fenomenolog” ma zwracać się ku tym utworom, które pobudzają u niego sympatię, poczucie zachwyty: „Radość czytania stanowi refleks radości pisania, jak gdyby czytelnik był cieniem pisarza”<sup>2</sup>. Jako czytelniczkę i jako badaczka literatury zachwyca mnie obrazowość i poetyka „młodopolskiego” Staffa, nieco zwolniony, spokojny rytm jego wierszy, umiejętność odkrycia w rzeczach zwyczajnych cech i właściwości niezwykłych, sprawność scalania makro- i mikrokosmu. Poezja Leopolda Staffa kusi podejściem fenomenologicznym i z tego punktu widzenia, że geneza pewnego zespołu obrazów poetyckich, należących do tematyki wiejskiej, jest ogarnięta jakby aurą pewnej tajemniczości. Skąd u „dziecka miasta” (ściślej mówiąc – dziecka centrum wielkiego miasta), poety wychowanego w kulturze uniwersytetu, kawiarni, redakcji czasopism i salonów literackich taki pociąg ku pospolitej przyrodzie, ścieżkom polnym, ogrodom, kościółkom wiejskim i chatom pod strzechą? W pewien sposób Bachelard pozwala uwolnić się od tej poniekąd natarczywej kwestii, zaznaczając, że

---

<sup>1</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975.

<sup>2</sup> Tamże, s. 369.

„poeta nie udostępnia [...] przeszłości swojego obrazu”<sup>3</sup> i że „dzieło sztuki wyra-  
sta ponad życie, iż życie już go nie wyjaśnia [...]”<sup>4</sup>. Czyli pozostaje zaakcepto-  
wać obecność obrazu, pogodzić się z jego nieodzownym istnieniem jako „dobrem  
świadomości naiwnej” i zmierzać do poznania jego głębi ontologicznej nie przez  
wiedzę i aparat naukowy, a za pomocą odczuć i przeżyć. W wymiarze fenome-  
nologicznym „obraz poetycki jest aintelektualny, alogiczny i agramatyczny; ma  
swój własny wewnętrzny porządek i sens”<sup>5</sup>.

Według Bachelarda w obrazach poetyckich nie musimy się doszukiwać żadnej  
przyczynowości (psychologicznej bądź kontekstowej), bowiem służą one nie rozu-  
mieniu, lecz przekazaniu zachwytu. Te założenia fenomenologiczne kryją w sobie  
jeszcze jeden walor dla badacza literatury: stosując się do wskazówek Bachelar-  
da, możemy przyrzeć się utworowi literackiemu jako jego pierwotny czytelnik,  
nie uwzględniając istniejących już sądów krytycznych i opinii naukowych.

Zdaniem Bachelarda obrazy poetyckie w większości mają charakter przestrzenny,  
a nie czasowy, dlatego ich analizę uczony nazywa „topoanalizą” albo „poetyką prze-  
strzeni”. Zajmując się topografią intymnej istoty człowieka, określając istotę najważ-  
niejszych toposów ludzkiego jestestwa, Bachelard w sposób szczególnie skupia się na  
„obrazach przestrzeni szczęścia”. Ze względu na ważność tego wypowiedzenia  
w zakresie obecnych rozważań pozwolę sobie na nieco dłuższy cytat:

Chcemy oto przebadać bardzo proste obrazy, obrazy przestrzeni szczęścia. Wysiłki nasze  
w tym kierunku zasługują na nazwę topofilii. Mają one na celu określenie ludzkich prze-  
strzeni posiadania, przestrzeni broniących przed wrogimi siłami, przestrzeni kochanych. Dla  
bardzo różnych czasem przyczyn i w bardzo różnych odcieniach poetyckich są to przestrze-  
nie sławione. Ich rzeczywiste niekiedy wartości opiekuńcze łączą się z wartościami wyima-  
ginowanymi i wartości te niebawem stają się dominującymi. Przestrzeń uchwycona wy-  
obraźnią nie jest przestrzenią obojętną, pozostawioną miarom i rozwadze geometry. Przeży-  
wamy ją nie w rzeczywistości, ale z całą stronniczością wyobraźni. Niemal zawsze przycią-  
ga. Skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic<sup>6</sup>.

Ta piękna wypowiedź, nacechowana szlachetnością i zyczliwością bachelar-  
dowskiego światopoglądu, dotyczy jednego z zasadniczych toposów egzystencji  
ludzkiej – *domu*, aczkolwiek wszystkie wyliczone cechy „przestrzeni szczęśli-  
wej” bez wątpienia można zastosować i wobec innego obrazu przestrzeni, głą-  
boko zakorzenionej w zbiorowej podświadomości ludzkiej – *ogrodu*.

Tak samo jak *dom*, *ogród* jest obrazem produktywnym, pobudzającym wy-  
obraźnię, uwielokrotniającym wcielenia poetyckie. Takie symbole „pobudzające

<sup>3</sup> Tamże, s. 361.

<sup>4</sup> Tamże, s. 376.

<sup>5</sup> A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin/Bensheim 2003, s. 84.

<sup>6</sup> G. Bachelard *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, tłum. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 386.

do działania” Bachelard nazywa archetypami, pojmując je w nieco inny sposób niż Jung, czyli nie tylko jak obrazy zakorzenione w najgłębszej podświadomości, w których streszczają się zbiorowe doświadczenia, ale również jako „postawy uczuciowe (zasoby entuzjazmu) wpływające na marzenia (organizujące ich materiał)”<sup>7</sup> Bachelard dodaje: „Archetyp jest otwarciem na świat, jest zaproszeniem do świata”<sup>8</sup>. Archetypy są dla niego zasobami zachwytu światem, uwalniającymi i pobudzającymi wyobraźnię.

W każdym swoim wcieleniu poetyckie obrazy *domu* i *ogrodu*, zwielokrotnione w literaturze światowej, przynależą jednocześnie do dwóch światów: niosąc piętno indywidualności poszczególnych twórców, są wytworem wyobraźni artystycznej i, zachowując najogólniejsze znaczenia swojej immanencji, występują w charakterze projekcji świata zewnętrznego.

Oba te obrazy *dom* i *ogród* zawierają znaczenie schronienia człowieka przed zagrożeniem świata zewnętrznego, gwarantując pewne poczucie bezpieczeństwa. Semantyczne konotacje *ogrodzenia* są widoczne w wyrazie *ogród* w wielu językach europejskich [niem. – *Garden, Garten*; ang. – *garden*; czes. – *zahrada*; pol. – *ogród*]. Natomiast w niektórych językach, zwłaszcza wschodniosłowiańskich [ukr. i ros. – *сад*], nazwa tego pojęcia została utworzona od czasownika *sadzić*, bo to, co rośnie w ogrodzie, ma być posadzone celowo. W słownictwie polskim uwzględnione są obie te formy – *ogród* (w szerszym znaczeniu) i *sad* (jako ogród owocowy). Sensy czynności *ogrodzenia* i *sadzenia* mieszczą się w kontekście zamierzonej działalności człowieka, a ściślej – w obrębie zespołu jego czynności kulturowych. Zarówno *ogród*, jak i *dom* występują w charakterze antypodów wobec świata dzikiej, nieoswojonej, wrogiej człowiekowi natury. Kulturowy aspekt *ogrodu* kondensuje się w wykorzystaniu tego wyrazu jako „znaku poezji, muzyki, malarstwa, tego, co w ogóle jest znakiem kultury”<sup>9</sup>. Semantyka *ogrodu* jest ambiwalentna, łączą się w niej pojęcia kultury i natury: będąc przestrzenią względnie zamkniętą i pozostając wytworem człowieka, jednocześnie symbol ten pozostaje w ciągłym i ścisłym powiązaniu z przyrodą, jest nieodłączną i stałą jej częścią. W bycie immanentnym *ogrodu* realizuje się idea *natura naturans* – jako równoważnika sedna twórczości, świata przyrody realizującego się jednocześnie jako źródło natchnienia oraz materiał sztuki.

Poetycki obraz *ogrodu* dosyć często pojawia się we wczesnej twórczości Leopolda Staffa, a zbiór *Ścieżki polne* zawiera cykl *Sady*. Wiersze te obdarzone przez poetę prawie impresjonistycznymi nazwami: *Sad w śniegu*, *Sad o przedwiośniu*, *Sad w deszczu*, *Sad w księżycu*, *Sad w słońcu* tworzą piękny migawkowo-pulsacyjny

<sup>7</sup> A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni...*, s. 88.

<sup>8</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 144.

<sup>9</sup> Цивьян Т.В. *Сад: природа в культуре или культура в природе?*, в: *Натура и культура: Тезисы конференции*, Москва, 1993, с. 14.

obraz *sadu*, przekazany przez wyobraźnię i ujęty w słowie poetyckim. Wymienione *Sady*... Staffa, na ile pozwala na to lapidarny język poetycki, są dosyć dokładnymi wizerunkami ogrodów, nasyconymi pewną mnogością zmieniających się obrazów.

Pierwszy wiersz cyklu *Sad w śniegu* zaczyna się podwójną stanowczą eksklamacją: „Sad w śniegu martwy! Dobry sad nie żyje!” i w taki kategoryczny sposób wprowadza czytelnika w klimat wiersza, naznaczonego ogółem cech zimy i śmierci. Te konotacje wyraźnie dominują w pierwszej części liryku: *martwy, nie żyje, zmarł, grobowce, śmiertelne prześcieradło, nieżywy, przeszłość umarła*. Tym bezpośrednim wskazaniem na skonanie sadu towarzyszą obrazy aluzyjne: *robaki, pająki, wrony*. Zimowy sad jest pogrążony w głębokim śnie, prawie tożsamym ze śmiercią. Skąpa kolorystyka wiersza jest wzbogacona przez poetę mistrzowskimi graficznymi chwytami, zbudowanymi na zasadzie czarno-białych kontrastów. Gałęzie drzew mają ściśle określone, wymyślne formy, przypominające żmije, robaki, pająki<sup>10</sup>, czyli coś takiego, co jest zdolne do łatwej zmiany formy, a jednocześnie wywołuje negatywne asocjacje. Odczuwa się w tej poezji pewne tchnienie niesamowitości: życie sadu zostało nagle przerwane – drzewa „zakrzęły w niemym, nieżywym kadrylu”, ciemne kolory chimerycznie kontrastują na tle bieli.

Lecz ustalony porządek przyrody w słowie poetyckim Staffa w pewnym stopniu jest zakłócony przez wtargnięcie do zimowej scenerii atrybutów letnich: płatki śniegu stają się białymi pszczołami, a wrony siedzące na drzewach przypominają czarne owoce. Do innego, prawdziwego życia sadu, odwołują się również wzmianki o jego zdolności rodzenia, „macierzyńskiej pracy”, co określa zasadnicze sedno semantyczne ogrodu – przecież nawet zimą on nie może uwolnić się od tego posłania: drzewa w zimie stoją „rozkwitłe kwieciami bezowocnym śniegu”.

Ambiwalentność zmiennych obrazów poetyckich, wprowadzone kontrasty kolorystyczne i opozycje znaczeniowe (zima – lato, śmierć – życie, czerń – biel, bezruch – ruch) zmiernie sugerowanych na początku nastrojów. Sad jednak nie jest martwy: zima jest dla niego tylko przejściowym okresem, stanem spoczynku i snu, a jego prawdziwe życie rozpocznie się na wiosnę i rozkwitnie latem.

„Nagi, goły” sad nie pozostaje jednak pozbawiony czulej troski, którą otacza go święty Mikołaj. Opieka ta nie jest do końca bezinteresowna, bo sprawowana jest jako zadośćuczynienie za to, że „starzec brodaty” „na swe choinki / zieleni radośną zabrał szczęsnym sadom”. Teraz, w zimie musi on pomóc sadowi, obsypując go „białą śnieżycą”, która jak miękka wata otula drzewa. Wprowadzeniem motywu opieki świętego Mikołaja nad sadem Staffa zasadniczo zmienia zasugerowaną na początku wiersza wytyczną. Okazuje się, że sad nie jest martwy, śmierć to tylko sen oraz samotność naznaczona „tajemną pieczę”. Zmiana sytuacji lirycznej wyraża się w znaczeniowych modulacjach obrazów śniegu, który na początku jest

<sup>10</sup> Te zakrzęple w poetyckim słowie L. Staffa kształty całkowicie odpowiadają stylistyce secesyjnej, której dominantą była wygięta, pokręcona linia.

wobec sadu „śmiertelnym prześcieradłem bieli”, a po ingerencji sił wyższych staje się „miękką watą”, „puszystym żywiołem”, gwarantującym przetrwanie do wiosny.

Wprowadzeniem obrazu świętego Mikołaja, rozszerzeniem tego wątku przez wizję Wszystkich Świętych „przychylnych sadom”, Staff wprowadza do wiersza główną dychotomię znaczeniową, którą można określić jako: *dół* – *góra*. Sad jest *dółem*, jego przestrzeń odznacza się wyrazistą dominantą poziomową – ściel, prześcieradło śniegu. Konotacje ukrytego ruchu żmij, robaków, pajaków również nie wykraczają poza strefę horyzontalną. Opieka spada na sad z *góry*, tam właśnie przebywają Wszyscy Święci wraz ze świętym Mikołajem, którzy sprawują opiekę nad sadem. Poziom zmienia się w pion: śnieg już nie przygniata sadu swym odrętwiałym ciężarem, a miękko spada z wysokości, otulając go i chroniąc. W takim ujęciu dychotomia *dół* – *góra* albo *ziemia* – *niebo* nabiera cech znaczeniowej opozycji *profanum* – *sacrum*, której jednak poeta nie traktuje zbyt poważnie. W relacjach między sadem i niebem nie ma żadnego odcienia wzniosłości. Tonacja poetycka jest zaniżona przez właściwe Leopoldowi Staffowi ironiczne spojrzenie na świat: święty Mikołaj w pewnym sensie ma dług wobec sadu, a Wszyscy Święci sprawują nad nim opiekę, wykonując powszednie czynności: „trzepią gorliwie swe grube pierzyny”.

*Sad w śniegu* raczej trudno zaliczyć do „przestrzeni szczęścia”, eudajmonia obrazu ukryta jest tutaj w sugestiach poetyckich, zapowiadających przyszłe udane, kwitnące i płodne życie ogrodu, które jest jego istotą.

„Przestrzeń szczęścia” *in spe* jest eksplikowana i w wierszu *Sad w przedwiosniu*, w którym topos ogrodu również jest prezentowany w skąpej kolorystyce (szary, siwo-brunatny, rozświetlany akcentami bieli i srebra), wszechogarniającym spokojem, który jednak jest burzony przez obrazy zapachowe (pólśen umarwienia ziemi zakłóca jej ostra woń) czy słuchowe (pianie kura budzi jednocześnie niepokój i nadzieje).

W tym wierszu postrzegamy kontynuację zabarwienia sakralnego, które jednak realizuje się na całkiem innym poziomie znaczeniowym niż w liryku *Sad w śniegu*. *Sad w przedwiosniu* nie zawiera opozycji przestrzennych, łaska nie spada tutaj na przyrodę z nieba, a przestrzeń przedstawiona jest utrzymana w dominacji poziomej. Poetycka wyobraźnia Staffa obdarza jednak oznakami świętości poszczególne elementy składowe krajobrazu, nadając im szczególne znaczenie, znaczenie uwyrażniając ich ontologiczną głębię: ziemia siwo-brunatna „jak habit zakonny” przygotowuje się do zmartwychwstania, drzewa owiewa nieme nabożeństwo, „milczenie twarde, wielkopostne”; sad przebywa w ascetycznej zadumie „jak z cierni wieniec Męki Pańskiej”. Ujęte w taki sposób pospolite obrazy uintensywniają rzekomo umyślnie obniżony emocjonalny poziom wiersza.

Wydaje się, że zamiast zamierzonego obniżenia nasilenia emocjonalnego, skutecznego w *Sadzie w śniegu* poprzez wprowadzenie akcentów ironicznych,

w *Sadzie w przedwiośniu* następuje sytuacja odwrotna, odbywa się umyślne podniesienie rangi obrazów, ich uwypuklenie. Jest to jednak tylko złudzenie, które zostaje rozwiane poprzez ostatni obraz wiersza: „Którą [Mękę Pańską] ćwierkaniem głoszą wiosny mnichy, / Wróble, w szarości swojej franciszkańskiej”. Wróble–franciszkanie, święty Mikołaj złoćący owoce na upominki, Wszyscy Święci trzępiący pierzyny pełnią podobną funkcję zbliżenia *profanum* i *sacrum*, uwytatniając poczucie jedności i harmonii świata oraz okazując przychylność wszystkiemu na ziemi. Adoracja przyrody, zachwyty jej tworamii przebijają przez każdą linijkę filigranowego Staffowskiego wiersza, tworząc wspianą koronkę poetycką.

Obok zachwyty „przestrzeniami szczęścia”, czyli *sadami*, jakie przekazuje czytelnikowi poeta, w analizowanych wierszach da się dostrzec i inne objawy dotyczące wymiaru fenomenologicznego. Rozważania Bachelarda nie pomijają w całości kontekstu społecznego i kulturowego dzieła literackiego. Uczony zastanawia się nad relacjami natury i kultury, wywodzi pojęcie „kompleksu kultury”, „który napędza poezję, dynamizuje ją, powodując jej nieustanne transformacje. [...] Odnosząc tradycję do wrażeń, czy też łącząc wrażenia z tradycją, kompleks ten ożywia i odmładza tradycję”<sup>11</sup>. Jeśli będziemy pamiętać o tych uwagach interpretując poezję Staffa, uwzględnimy także, wbrew zasadzie fenomenologicznej, ukształtowaną ocenę literaturoznawczą, możemy zauważyć, że za cechę swoistą myślenia poety – widoczną również w wypowiedzi poetyckiej – prawie jednomyślnie uważa się zakorzenienie w tradycji kulturowej. Dużo napisano o tym, że świat wyobraźni Staffowskiej jest podporządkowany własnej erudycji poety i swój wyrafinowany smak wykorzystuje poeta w sposobach poetyckiego opanowania natury. Nie całkiem mija się to z Bachelardowską koncepcją, w której bierze się pod uwagę zależność pierwotnych obrazów natury od dziedzictwa kulturowego. Nie sposób pominąć ten aspekt, ponieważ wcielenie jakichkolwiek obrazów w formie artystycznej dokonuje się przez wykorzystanie stosownego instrumentarium (słowo, barwy i płótno, kamień...). W dużym stopniu forma artystyczna, a w jeszcze większym – zespół środków obrazujących, są zdeterminowane odpowiednim kontekstem kulturowym i społecznym. W pojęciu Bachelarda kultura tradycyjna, wyuczona zasila wyobraźnię formalną poety. Ta zaś, jak pisze Chudak, „ma właściwości porządkujące, jest zdolnością przetwarzania obrazów pierwotnych na język form. [...] Obraz jest z gruntu oniryczny i spontaniczny, ale wynurza się w języku, w formie, nasycenie się treściami pozaonirycznymi, staje się zdyscyplinowany”<sup>12</sup>.

Wewnętrzne uporządkowanie obrazu odbywa się w poetyckiej wyobraźni Leopolda Staffa również w zależności od tradycji kulturowej. Chrystianizacja obrazów *sadu*, jego poszczególnych elementów (*Sad w przedwiośniu*) albo wzbogacenie poetyckiej tkanki wiersza przez wprowadzenie postaci świętych (*Sad*

<sup>11</sup> A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni...*, s. 54.

<sup>12</sup> H. Chudak, *Stylistyka Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 12, s. 143.

w *śniegu*) jest mocno osadzone w tradycji chrześcijańskiej, a konkretniej rzymskokatolickiej, w tym polskiej. W literaturze spoza wymienionego kręgu kulturowo-wyznaniowego w podobnej sytuacji literackiej mógłby znaleźć się chyba święty Mikołaj albo jego odpowiednik. Inne znaki kulturowe (*szarość franciszkańska*, *wieniec Męki Pańskiej*, *Wszystcy Święci*) są zdeterminowane bardziej ścisłym kontekstem duchowym, najbliższym odczuciom i wyobraźni poetyckiej Staffa.

Świat przedstawiony wiersza *Sad w słońcu* również jest wzbogacony przez poetę znakami kultury, lecz z całkiem innej dziedziny tradycji. Letni ogród skąpany w słońcu jawi się u Staffa w kolorach zakotwiczonych w polu znaczeniowym metali szlachetnych i kamieni drogocennych: *niebios turkusy*, *szmaragdowe liście*, *rubiny wisien*, *korale jabłek*. Analizując podobne zjawisko, charakterystyczne również dla wizji świata Juliusza Słowackiego, Ignacy Matuszewski pisał, że poeta: „nie troszczy się prawie wcale o tak zwane kolory lokalne, zastępując je [...] barwami symbolicznymi, opartymi na analogiach z słońcym światem szlachetnych kruszców i drogich kamieni [...]”<sup>13</sup>. W taki sposób wyudatnia się barwność i jaskrawość sadu. Oprócz efektów malarskich Staff zręcznie wykorzystuje chwyt rzeźbiarski, znacznie rzadziej spotykany w poezji – sad jest: „w drogich kamieniach kunsztem wyrzezany/ Ostremi ryłcy słonecznych promieni”. Takie ujęcie nie tylko intensyfikuje kolorystykę ogrodu, ale również nadaje wizji plastyczności, trójwymiarowości. *Sad w słońcu* staje się klejnotem „przetykanym grą światła i cieni”. Zwróćmy uwagę na pewien szczegół: rzeźbiarstwem sadu za pomocą promieni słońca zajmują się „karły-garbusy”, wskutek czego ogród staje się „tworem baśni”. Poprzez zespół ujęć artystycznych: wyeksponowanie kolorystyki, wprowadzenie wątku rzeźbienia, dokonywanego przez istoty bajkowe, poeta wprowadza „szczęśliwą przestrzeń” sadu w niemniej pozytywnie nacechowany topos baśni.

Imaginacja poety wzbogaca tradycyjne elementy kultury, „odżywia i odmładza tradycje”, nadając jednocześnie nowe sensy tradycyjnym obrazom, potęgując i intensyfikując je, co z kolei pobudza czytelnika do innego spojrzenia na świat, do odkrycia w nim nowych znaczeń i wartości. Oko poety musi być ostre, umysł jasny, dusza czysta i otwarta, żeby w pospolitym gatunku ptaków dopatrzeć się znaków świętości, w małych ptaszynach ujrzeć „mnichów wiosny”. „Szarość franciszkańska” w tym ujęciu jest obrazem wieloznacznym, akumulującym sensy z różnych kontekstów i wzajemnie je wzbogacającym. Nie wydaje się, że obraz wróble-franciszkanów jest tylko plonem rozumowania, raczej wywodzi się on z dziedziny ducha. „Obraz poetycki [...] wyłania się w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, jestestwa ludzkiego, ujętego w swej aktualności”<sup>14</sup>.

Wróble-franciszkanie są jednym z mikroelementów *Sadu w przedwiośniu*, którego wizerunek migoce i mieni się mnogością obrazów i detali, podobnie jak

<sup>13</sup> I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1965, s. 157.

<sup>14</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 361.

wizerunki *Sadu w śniegu* czy *Sadu w słońcu*. Leopold Staff jest poetą momentu, niuanse, szczegółu. Dla niego nie ma rzeczy nieważnych, kalejdoskopowa zmienność drobiazgów nie rozprasza wyimaginowanej przestrzeni, a raczej ją scala, wzbogacając pod względem estetycznym i znaczeniowym. Bachelard, ten „kował słów”, jak został nazwany przez B. Skargę<sup>15</sup>, używa takich określeń jak „filozofia szczegółu” albo „filozofia rozproszenia”. Co prawda, te terminy są stosowane przez niego w kategoriach odnoszących się do filozofii nauki. Według Bachelarda, filozofia szczegółu daje nam obraz jedności nauki, nie jest to filozofia oderwanych faktów, w pozornej chaotyczności pojęć kryje się niepostrzegalna struktura rzeczywistości, jest to filozofia szczegółu uporządkowanego i skoordynowanego. Filozofia rozproszenia pociąga za sobą „ontologię rozproszoną”, która głosi „niejednoznaczność istnienia”. Barbara Skarga pisze o tym w następujący sposób:

Byt przyjmuje różne odcienie. Bachelard mówi wprost, że trzeba podkreślić wielość i różność odcieni filozoficznych, gdy mowa o bycie. Trzeba zatem uznać tonalność bytu. Ontologia, która tę tonalność wyznacza, jest „ontologią rozproszoną”, „ontologią dyferencjalną”<sup>16</sup>.

Te założenia filozofii Bachelarda w pewien sposób nakładają się na ontologię dzieła literackiego, zwłaszcza poetyckiego, które *summa summarum* w istocie swojej jest zespołem i zarazem syntezą szczegółów.

Miniaturyzacja obrazów w lirykach Staffa nie tylko ożywia czy intensyfikuje całość wizji, występując w charakterze łącznika światów: ziemi i nieba (*Sad w śniegu*, *Sad o przedwiośniu*), natury i kultury (*Sad w słońcu*), ale wywołuje też efekt oscylacji obrazu *sadu* między immanencją i transcendencją. Zwykły ogród przemienia się w miejsce wyjątkowe, staje się wcieleniem irrealnego, wymarzonego ideału.

„Szczęśliwe miejsce” ogrodu ma również wymiar czasowy. Życie sadu, jak i całej przyrody, jest zdeterminowane porami roku. *Sady* Staffa trwają – zimą, wiosną, latem. „Czyste wspomnienie nie ma dat. Ma za to porę roku. Pora roku jest podstawowym znakiem wspomnienia”<sup>17</sup> – zauważa Bachelard. Związane ono jest bowiem z utrwalonymi cechami o archetypicznym wymiarze. Jednak w sensach tych poszczególnych okresów (zimy, wiosny...) jest ukryta dychotomia znaczeniowa: każde lato jest konkretnym latem i jednocześnie ideą lata, porą roku i abstrakcją pozaczasową.

Zauważmy i to, że sady Staffa są bezludne. Czy takie ujęcie mija się z zasadniczym sensem archetypu sadu jako przestrzeni opiekuńczej, chroniącej człowieka przed zagrożeniem zewnętrznym? Sad jawi się nam „nagi, goły”, „cichy, niemy, pusty”, zadumany, śpiący i śniący. Jego stagnacja i cisza są zakłócane przez wprowadzenie obrazów ruchu i dźwięku: do sadu weszła wiosna, lunął deszcz, powiał wiatr, spadł śnieg; zapiał kur, zaczęły wróble, zacykał świerszcz.

<sup>15</sup> B. Skarga, *Bachelard – kował słów*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1986, t. 30.

<sup>16</sup> Tamże, s. 221.

<sup>17</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia...*, s. 229.

Obecność człowieka jest tylko zaznaczona śladami jego pracy: ktoś musiał zasażać te drzewa, pobielić ich pnie i ktoś zbierze tutaj plony. Jednak mimo ożywienia przestrzeni przez zjawiska atmosferyczne i ingerencję sił wyższych (święty Mikołaj, Wszyscy Święci) sad pozostaje „nieporuszony, sztywny, niezachwiany”, jest on obszarem, „gdzie nieobecność człowieka mieszka” (*Sad w księżycu*), gdzie istnienie ludzkie pozostaje utajonym znakiem, zaszyfrowanym raczej w ogólnokulturowym kontekście archetypu niż w jego Staffowskich ujęciach.

Więź między człowiekiem i sadem poeta ukazuje na innym poziomie, przenosząc te relacje w świat transcendencji, stwarzając obraz sadu onirycznego. Motyw snu pojawiał się i w innych wierszach cyklu: w zimie sad śpi; na przedwiośniu – śni; latem – „zapada w błogiej bierności letargu”. Lecz w liryku *Sad w księżycu* dominuje oniryczna konwencja, podporządkowuje sobie inne warstwy obrazowe utworu, prawie rozliczając się z opisowością. W scenerii nocnej sad ukazuje się w postaci poszczególnych elementów: bieleją pnie, „w szarym cieniu gałęzie giną”, lśnią owoce jabłonek, jawi się tylko to, co jest widoczne w świetle księżyca. Owiany aurą nocy sad jest przestrzenią odrealnioną, mistyczną. „Baśń czy nie baśń?” – pyta autor i po kilku podobnych pytaniach zadaje główne: „*Sad czy nie sad?*”. W szeregu podobnych pytań retorycznych sad staje się odpowiednikiem *baśni, smu, czaru i cudu*. Właśnie na poziomie imaginacji ujawnia się związek między człowiekiem i sadem: „Sad zaprzepadł ludzom śni noce, / Spłakany rosą, jak Raj Stracony, / Który w perłowym księżycu mleku / Łka o wygnanym z niego Człowieku...” – w takim ujęciu *sad* staje się *rajem*. Personifikacja sadu, jego poczynania (płacz, łkanie) czynią ten obraz w relacji *człowiek – natura* aktywny, w pełni modernistyczny, zbliżając poniekąd jego wyobrażenie do obrazów przyrody w poezji B. Leśmiana (przyroda postrzega człowieka) czy J. Przybosa („ogrody opuściły swoje drzewa”).

Sady L. Staffa są różne, jednak w ich obrazowości jest zachowane podłoże archetypowe, prapoczątki ich treści, co dowodzi pierwotności i nadrzędności „marzeń materialnych” wobec tradycji. Na początku był *sad*..., Staffowskie wyobrażenie o nim i interpretacja w określonych znakach kulturowych pojawiły się znacznie później.

Poezja zmienia życie i w niezbyt poważnej wypowiedzi Oskara Wilde’a o tym, że po impresjonistach zmieniły się mgły, jest więcej sensów realnych, niż to się może wydawać na pierwszy rzut oka. Czy ktoś jest w stanie ustalić, czym byłoby nasze wyobrażenie przyrody bez poezji Homera, Goethego, Mickiewicza? Czym byłyby noc bez Novalisa, Rilkego, Szewczenki? I czym stała się ona dzięki nim? Czym byłoby wyobrażenie o ogrodzie bez *Sadów* Staffa? Teraz nie sposób już sobie tego wyobrazić. Poezja wyjaśnia naturę, wzbogaca ją. Sad poetycki staje się kluczem do rozumienia ontologicznych wartości człowieka, zwraca naszą uwagę na rzeczy najprostsze, ale jakże ważne: dom, przyroda, pory roku, wzmacnia i uwyrażnia relacje: *człowiek – natura, profanum – sacrum*.

ARTUR PŁACZKIEWICZ

## O MIRONIE BIAŁOSZEWSKIM JESZCZE INACZEJ RZECZYWISTOŚĆ BEZ METAFIZYKI<sup>1</sup>

---

---

UPLYNĘŁO JUŻ PONAD DWADZIEŚCIA LAT OD ŚMIERCI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO, a wciąż pozostaje on jednym z najbardziej kontrowersyjnych poetów powojennej Polski. Krytycy zajmujący się tym poetą często wyrażają sprzeczne o nim opinie. Nie są oni również zgodni co do tego, czy Białoszewskiego można uznać za poetę metafizycznego. Niektórzy (jak na przykład Barańczak, Werner, Sandauer czy Lipski<sup>2</sup>) uważają, że Białoszewski nie jest poetą metafizycznym, inni (jak na przykład Stala, Brzozowski czy Sobolewska<sup>3</sup>) dowodzą, iż poeta ten dąży do odkrycia jedni i posiada wrażliwość metafizyczną. Metafizyka jest rozumiana tutaj jako ukryty porządek świata, który próbuje się w jakiś sposób odsłonić. Jest w gruncie rzeczy wyrazem wiary w to, iż rzeczywistość posiada ukrytą esencję i jest uporządkowana hierarchicznie.

W tym artykule chciałbym skoncentrować się na analizie stosunku Mirona Białoszewskiego do rzeczywistości ze szczególnym uwzględnieniem innych interpretacji, przede wszystkim Stanisława Barańczaka i Mateusza Wernera,

---

<sup>1</sup> Artykuł ten jest przerobioną wersją fragmentu mojego doktoratu *Miron Białoszewski: Radical Quest Beyond Dualisms* (University of Toronto).

<sup>2</sup> Na przykład: S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, tegoż, *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 8–22; M. Werner, *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 4, s. 63–91; A. Sandauer, *Poezja rupieci. O twórczości Mirona Białoszewskiego* w: S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 183–209; J.J. Lipski, *Szkice o poezji*, Paryż 1987.

<sup>3</sup> Na przykład: M. Stala, *Drzwi do piekła*, „NaGłos” 1992, nr 7, s. 165–169, tegoż, *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 96–113; *O wierszach Mirona Białoszewskiego*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993; A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992; tejsze, *Lepienie widoku z domysłu. Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 114–129; tejsze, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

traktujących pisarstwo tego poety jako przygodę, która nie posiada podstaw metafizycznych. Krytycy ci zgadzają się co do tego, że Białoszewski nie jest poetą metafizycznym, ale wysuwają sprzeczne wobec siebie i wzajemnie się wykluczające postulaty, a także zupełnie inaczej definiują stosunek pisarza do rzeczywistości i języka. Moja interpretacja relacji autora *Oho* do rzeczywistości i języka (choć również nie uważam Białoszewskiego za poetę metafizycznego) znacznie różni się od poglądów wyżej wymienionych krytyków.

Patrząc na zagadnienie metafizyki od nieco innej strony, można powiedzieć, że metafizyka jest negacją terażniejszości na rzecz czegoś, czego nie ma „tu i teraz”. Jej celem jest sięgać poza jawne, doświadczalne i powierzchniowe, aby uchwycić esencję lub głębię. Metafizyka daje wyraz tęsknocie za „rzeczywistością prawdziwą i autentyczną”, która jest zawsze nieosiągalna i którą próbuje się odkryć. Jest ona odruchem utopijnym, wywodzącym się z negacji realności, jakiej się doświadcza w terażniejszości i w życiu codziennym. Metafizyka wymaga co najmniej dwóch rzeczy. Po pierwsze, podział na esencję i formę musi być podziałem faktycznym a nie umownym, po drugie, podmiot musi być w pewnym sensie pasywny i oddalony od przedmiotu swych obserwacji.

Zamiarem tego artykułu jest pokazanie, że rzeczywistość opisywana w późnych wierszach Mirona Białoszewskiego jest rzeczywistością negującą tak pojmowaną metafizykę. Taka postawa poety jest konsekwencją jego podejścia do języka i rzeczywistości. Nie potrafi on usunąć siebie z kontekstu, usunąć się z „tu i teraz”. Jest on uczestniczącym świadkiem, „stróżem rzeczywistości”, którego cała egzystencja i świadomość są uformowane w relacjach z obserwowanym zdarzeniem czy sytuacją.

Prawdą jest, że Białoszewski bywa krytyczny wobec niektórych aspektów rzeczywistości i niektórych doświadczeń, ale jego krytycyzm jest zawsze skierowany nie tyle przeciwko rzeczywistości jako takiej, ile przeciw pewnym jej elementom lub konkretnym sytuacjom. Dla Białoszewskiego nie istnieją żadne punkty odniesienia, znajdujące się poza konkretnym kontekstem, poza „tu i teraz”, które umożliwiłyby mu uformowanie uniwersalnego sądu na temat rzeczywistości. Takie punkty odniesienia są jednak niezbędne dla „metafizycznego sposobu myślenia”. Natomiast filozoficznie (neo)pragmatyczna postawa Białoszewskiego wobec rzeczywistości i języka uniemożliwia mu bycie poetą metafizycznym. Jego cała egzystencja i percepcja świata opierają się na wielości i różnorodności połączeń z różnymi elementami pojedynczych zdarzeń. Poeta nie potrafi usunąć się z działań, w które jest zaangażowany i ustawić się „gdzie indziej” i/lub „w innym czasie” w celu zanegowania rzeczywistości na rzecz „czegoś innego”, na rzecz „nie-terażniejszości”. Dlatego też Białoszewski pozostaje poetą afirmującym rzeczywistość (która „jest, bo jest”) i nigdy nie odwraca się do niej plecami.

W swoich późniejszych utworach Białoszewski akceptuje rzeczywistość w każdej formie, w jakiej się ona pojawia, a także w pełni akceptuje swoją rolę „stróża rzeczywistości”<sup>4</sup>. Nie dzieje się tak dlatego (jak odczytuje to Barańczak<sup>5</sup>), że poeta czuje się przytłoczony bogactwem realności i nieważny w stosunku do wielości i różnorodności jej sfer, ale raczej dlatego, iż Białoszewski nie widzi sensu alternatywy wobec bycia „tu i teraz”. Należy również pamiętać, że dla Białoszewskiego nie ma nic ważniejszego niż to, co się aktualnie wydarza. Jego egzystencja nie jest formowana w opozycji do rzeczywistości, ale raczej wyrasta z wielu interrelacji i interakcji, zachodzących w kontekście, w którym poeta się właśnie znajduje. Białoszewski nie jest w stanie wojny z rzeczywistością ani tym bardziej jej się nie poddał, chociaż czasami angażuje się w pełne humoru potyczki z realnością:

**Faktyczność**

ani mrugnie

ja do niej coś

i chrząkam

ona nic

więc rzeczowieję

na nieruchomo

chrząkła

a wtedy ja

– ty świnió<sup>6</sup>

Barańczak interpretuje ten wiersz jako pojedynek poety z rzeczywistością<sup>7</sup>. Dowodzi, iż Białoszewski walczy i w końcu przegrywa z realnością, ponieważ jego przeciwnik jest zbyt potężny, niezrozumiały i nieosiągalny dla podmiotu („ona nic” lub „chrząkła”). Natomiast końcowe użycie wyzwiska („ty świnió”), według Barańczaka świadczy o bezsilności podmiotu, a nie o jego otwartości pełnej żartobliwości i swawolności.

Przed wszystkim należy zaznaczyć, że podmiot w wierszu Białoszewskiego jest aktywny i nie sprawia wrażenia pokonanego. Podmiot aktywnie zmienia swoją pozycję, w miarę jak rozwija się sytuacja („chrząka” lub „reczowieję”), poszukując wciąż nowych strategii, aby zdarzenie to było jak najbardziej udane

<sup>4</sup> M. Stala omawia to zagadnienie z innej perspektywy w artykule wymienionym powyżej *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*

<sup>5</sup> Mowa tu o artykule S. Barańczaka: *Rzeczywistość Białoszewskiego*, który ukazał się w pracy zbiorowej *Pisanie Białoszewskiego* pod redakcją M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 8–22.

<sup>6</sup> M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 10, Warszawa 2000, s. 127.

<sup>7</sup> S. Barańczak, *Rzeczywistość Białoszewskiego...*, s. 16.

i owocne. W tym wierszu podmiot aktywnie podejmuje próby nawiązania komunikacji z rzeczywistością. Ale rzeczywistość w tym wierszu nie rozmawia. Podmiot mówi do rzeczywistości i sprawdza różne taktyki, aby skłonić ją do odpowiedzi na swoje zaczepki. I w końcu mu się udaje – odpowiedź jest niewerbalna („chrząkła”), ale powoduje następne reakcje. Wszystkie reakcje są przyczynowe i charakteryzują się dialogową dwukierunkowością („a wtedy ja / – ty świnió”). Według Barańczaka następna linijka tego wiersza może być z łatwością przewidziana i może jedynie wyrażać „poczucie klęski narratora”<sup>8</sup>. Wydaje mi się jednak, że Barańczak nie ma w tym wypadku racji, a w wierszu nie ma końcowego rozwiązania interakcji pomiędzy podmiotem i „faktycznością”. Równie dobrze mogliby chrząkać do siebie w nieskończoność.

Argument Barańczaka bazuje na błędnym założeniu. Krytyk uważa, że istnieje wyraźny podział na podmiot i obserwowany przez niego przedmiot i że są one w stanie ciągłej wojny. Jest to postawa dualistyczna i logocentryczna, wedle której język jest raczej produktem rzeczywistości niż narzędziem radzenia sobie w życiu czy radzeniu sobie z rzeczywistością<sup>9</sup>. Myślę, że Barańczak popełnia tu błąd i odczytuje potyczki/bitwy/starcia Białoszewskiego z „faktycznością” w sposób totalny i uniwersalny jako wojnę Białoszewskiego z rzeczywistością. Deleuze natomiast wyjaśnia, że:

Potyczka (w odróżnieniu od wojny i która jest zawsze przeciwieństwem wojny) jest potężną, nieorganiczną witalnością, która dodaje moc do mocy i wzbogaca wszystko, czego się dotknie. Dziecko wyraźnie ukazuje tę witalność, tę zawziętą, upartą i niemożliwą do zdominowania wolę życia, która odróżnia ją od całego organicznego życia<sup>10</sup>.

Białoszewski pozostaje witalny i afirmujący w swych potyczkach i dlatego też nie powinno się ich traktować jako wojny. Poczynania poety nie kierują się „poczuciem winy”, jak to Barańczak interpretuje, ale raczej szczególnym zaufaniem czy nawet nadzieją, że interakcje z rzeczywistością mogą do czegoś ciekawego doprowadzić. Nie jest prawdą, kiedy Barańczak mówi, że „neurotyczne przekonanie o własnym stałym niedorastaniu do oczekiwań i wymagań Innych nasila w bohaterze tej poezji poczucie w i n y”<sup>11</sup>. W tej poezji nie ma poczucia winy. Raczej mamy tu do czynienia z niekończącym się zadziwieniem i ogromnym zauroczeniem wielością połączeń i różnorodnością napięć. Jak mówi sam poeta:

I w końcu, jak się zapatrzeć na taki punkt na ścianie, to człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń. I ten kawałek białej ściany przestaje być przestrzenią, można zamknąć oczy i go nie widzieć i nie ma wtedy ani czasu, ani prze-

<sup>8</sup> Tamże, s. 17.

<sup>9</sup> Temat radzenia sobie z rzeczywistością rozwijam w artykule *Miron Białoszewski: Jak radzić sobie z rzeczywistością*, „Kresy” 2007, nr 67–70, s. 101–109.

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. London, New York 1998, s. 133; w moim tłumaczeniu.

<sup>11</sup> S. Barańczak, *Rzeczywistość Białoszewskiego...*, s. 15.

strzeni. I to jest dobre, bo ciągle żyjemy właściwie przeszłością lub przyszłością. Przeszłością to jeszcze nic strasznego, ale gorzej jeżeli się żyje za bardzo przyszłością i planowaniem<sup>12</sup>.

Poglądy te są podobne do tego, jak Deleuze pojmuje i teoretyzuje życie. Dla niego również afirmacja życia oznacza uwolnienie się od zewnętrznie narzuconych obowiązków, które tylko pozornie opowiadają się za życiem samym w sobie, a w rzeczywistości dążą do zdominowania i kontrolowania go, ponieważ to, czego starają się bronić, nie jest tak naprawdę życiem jako takim, a jedynie pewnym wyobrażeniem o nim. Afirmacja nie ma nic wspólnego z narzuceniem sobie wcześniej wymyślonych poglądów czy też z ograniczaniem tego, co po prostu istnieje/jest. Deleuze wyjaśnia:

Wzniosły czy nadludzki człowiek ujarzma potwory, formułuje zagadki, a sam nic nie wie o zagadce i potworze, którymi sam jest. Nie wie on, że afirmować nie znaczy dźwigać, znośić, być w kieracie tego, co jest, ale wręcz przeciwnie, oznacza to zrzuć ciężar, porzuć kierat i uwolnienie tego, co żyje. Nie chodzi o to, aby narzucać na życie ciężar wyższych czy nawet heroicznych wartości, ale o to, aby tworzyć nowe wartości, które będą wyrazem życia, wartości, które czynią życie lekkim i pełnym afirmacji<sup>13</sup>.

Sposób, w jaki Białoszewski podchodzi do języka i do życia, jest dobrze wyjaśniony przez niego samego, kiedy pisze: „staram się dawać w moich wierszach wyraz nowym kategoriom doznań i pojęć. I to spotyka się często z niezrozumieniem”<sup>14</sup>. Afirmacja życia i rzeczywistości w twórczości Białoszewskiego jest również bardzo dobrze prezentowana poprzez niemożność usunięcia narratora z obserwowanego układu. A bycie aktywną częścią kontekstu oznacza, że nie jest się zwykłym (pasywnym), ale uczestniczącym (aktywnym) świadkiem. Uczestnictwo natomiast oznacza, że zawsze tworzy się nowe połączenia i kreuje nowe relacje. Białoszewski jest poetą, który nigdy nie neguje teraźniejszości, ale zawsze pozostaje wewnątrz przypadkowych i zwyczajnych relacji. Jak sam mówi: „Wszystko się musi / obić o siebie / obić o siebie // wtedy nabiera mocy. // Wszchemocy”<sup>15</sup>.

Wydaje się więc, że Barańczak popełnia błąd, interpretując interakcje Białoszewskiego z rzeczywistością jako relacje jednokierunkowe. Według tego krytyka język Białoszewskiego poddaje się rzeczywistości, która zaczyna dominować w jego wierszach (np. cytaty lub dialogi). Konsekwencją takiej sytuacji jest to, iż podmiot czuje się wyalienowany i bezsilny, kiedy staje twarzą w twarz z rzeczywistością.

Jednakże, jak słusznie zauważa Mateusz Werner, „przekonanie, że świat i język to sfery oddzielne, i stojącą za tym przekonaniem nieuchronną wiarę w rzeczywi-

<sup>12</sup> Wypowiedź Mirona Białoszewskiego w: S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 158.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Essays Critical and Clinical...*, s. 100; w moim tłumaczeniu.

<sup>14</sup> Wypowiedź Mirona Białoszewskiego. Cyt za: S. Burkot, *Miron Białoszewski...*, s. 143.

<sup>15</sup> M. Białoszewski, *Utworki zebrane*, t. 7, Warszawa 1994, s. 57.

stość pozawerbalną – wiarę w Niewyraźalne – można określić jako naiwne”<sup>16</sup>. W poezji Białoszewskiego nie ma rzeczywistości pozajęzykowej, ponieważ taka rzeczywistość jest niezrozumiała a nawet niewyobrażalna. Dlatego też nie ma w tej poezji wojny pomiędzy językiem i rzeczywistością lub też pomiędzy podmiotem i realnością, a język nie musi być okiełznany i zdominowany. Działania poety czerpią swą motywację z jego żartobliwego i aktywnego nastawienia. Jest to postawa pełna ciekawości życia i nadziei, że coś interesującego może wyniknąć z nieprzewidywalnych interakcji. Z tego powodu podmiot wciąż ponawia próby komunikacji z „faktycznością”. Kiedy już udaje mu się nawiązać kontakt, okazuje się, że komunikacja ta nie może być w pełni zrozumiała, ponieważ relacje pomiędzy podmiotem i przedmiotem są niewerbalne. Język okazuje się być arbitralny, metaforyczny, a także figlarny i swawolny, a więc pełen nieprzewidywalnych ewentualności, które poeta stara się aktywnie wykorzystać zamiast eliminować. Finałowe „ty świnio” można interpretować co najmniej na trzy sposoby: a) rzeczywistość jest „świnią”, ponieważ jest niesprawiedliwa i torturuje podmiot; b) rzeczywistość jest „świnią”, ponieważ chrząka; c) z jakiegoś powodu rzeczywistość jest „brudna” i/lub „brzydka”. Wszystkie te znaczenia są w żartobliwy sposób ze sobą powiązane i oddziałują na siebie wzajemnie, ale przy tym nie powinny być odczytywane jako ostateczne wypowiedzi czy ostateczna opinia na ten temat.

Ciekawe wydaje się również to, że dla Barańczaka ciągle ponawiane próby podmiotu, aby nawiązać komunikację z rzeczywistością, są interpretowane jako wyraz bezsilności, a wojna poety z rzeczywistością jest według krytyka wyraźnie widoczna w walce pisarza z językiem, szczególnie w jego używaniu cytatów, które traktowane są jako „donosy”. Natomiast Werner uważa, że „Białoszewski okazuje się poetą zaufania do języka. To, że jego wiersze są przykładami mowy obnażonej, interpretującej możliwości własnego mówienia, a więc autotelicznej – nie doprowadza bynajmniej do ‘rozkładu’ użytego w nich języka. Co najwyżej – do rozkładu konwencjonalnego pojęcia poetyckości”<sup>17</sup>.

Z jednej strony mamy realistyczny i racjonalistyczny argument Barańczaka, który zakłada, że zadaniem języka jest „przepisać rzeczywistość na wyraźalne”, a praca literacka polega na znalezieniu odpowiedników werbalnych dla przekazania doświadczeń życiowych i opisów autentycznej realności. Białoszewski okazuje się bezsilny wobec rzeczywistości i nie znajduje właściwego języka, aby ją opisać, więc staje się „magnetofonem”, zapisującym tylko to, co mu „faktyczność” donosi. Z drugiej strony mamy nominalistyczny argument Wernera, który dowodzi, że w poezji Białoszewskiego nie ma w ogóle powiązań i wymiany między językiem a rzeczywistością. Werner twierdzi, że „skoro między słowem

<sup>16</sup> M. Werner, *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego...*, s. 64.

<sup>17</sup> Tamże, s. 74.

a rzeczą jest przepaść i skoro słowa określające naszą świadomość są dziełem umowy między ludźmi, to umawiając się sam ze sobą na mocy ‘osobowości zachciankowej’ – staję się panem rzeczywistości. Ode mnie zależy wszystko”<sup>18</sup>. Konkluzja ta uniwersalizuje niemożliwość jakichkolwiek przepływów pomiędzy językiem i rzeczywistością i dowodzi, że nie ma żadnych powiązań między nimi, że są to sfery zupełnie oddzielne i bez punktów wspólnych. Według Wernera podmiot wierszy Białoszewskiego wymyśla swoją własną „grę językową”, która jest zupełnie oderwana od rzeczywistości i która znajduje się całkowicie w sferze prywatności. Z tego powodu poeta ten ufa językowi, ale też nie poczuwa się do jakiegokolwiek obowiązku czy odpowiedzialności wobec świata zewnętrznego. Konsekwencją tego jest uznanie podmiotu za pana rzeczywistości, który ma nieograniczoną kontrolę nad językiem.

Barańczak uważa, że język podmiotu przegrywa w wojnie z rzeczywistością, a według Wernera język poety tworzy rzeczywistość bez jakichkolwiek wpływów z zewnątrz i całkowicie ją dominuje. Obaj krytycy zdają się wykluczać możliwość dwukierunkowych (czyli wzajemnych) przepływów pomiędzy językiem i rzeczywistością. Dla Barańczaka jest to totalne zdominowanie języka przez rzeczywistość, a dla Wernera jest to totalne zdominowanie rzeczywistości przez język. Natomiast specyfika poetyki i poglądów Białoszewskiego polega na wzajemnym wpływaniu na siebie, na dwukierunkowości interakcji pomiędzy podmiotem i rzeczywistością. Białoszewskiemu właściwie nie chodzi ani o przetłumaczenie rzeczywistości na język, ani o wypełnianie obowiązków, ale raczej o odkrywanie i tworzenie nowych powiązań i wzajemnych wpływów i więzi między rzeczywistością i językiem.

Chociaż czasami podmiot poezji Białoszewskiego wydaje się bardzo krytyczny wobec otaczającego świata, niechęć ta sprawia wrażenie jedynie tymczasowej, jednorazowej sytuacji, do której zazwyczaj podchodzi się w sposób żartobliwy i trochę swawolny. Podmiot w swym podejściu do rzeczywistości jest przede wszystkim interakcyjny i nie kieruje się żadnymi oczekiwaniami ani sądami względem nadchodzących zdarzeń. Ostateczne rozwiązanie zawsze się oddala, a pełne zrozumienie czy wytłumaczenie staje się niemożliwe. Można to zaobserwować na przykładzie innego wiersza poety, który opisuje odmienny moment interakcji podmiotu z rzeczywistością, a który (chyba nieprzypadkowo) nosi ten sam tytuł. Warto przy tym zauważyć, iż ponownie w tym wierszu rzeczywistość wypowiada się w sposób niewerbalny, ale tym razem to właśnie realność (a nie podmiot) jest stroną, która chce zwrócić na siebie uwagę. Mamy więc tu do czynienia z takim samym tytułem, ale z zupełnie odwróconą sytuacją:

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 80.

**Faktyczność**

siedzi patrzy w okno

ja nie

nie wytrzymała

robi miny

ja tak myślę, co jej powiedzieć

aż mówię

- y

z nią razem<sup>19</sup>

Czasami eksperymenty Białoszewskiego doprowadzają go do stwierdzenia „ty świnió”, a czasami jego podmiot mówi „-y” razem z rzeczywistością. Za każdym razem przedstawiony układ wydaje się konkretną sytuacją powiązaną z określonym kontekstem, czyli zdarzeniem. Język jest w stanie wyprodukować przybliżone opisy zdarzeń, ale nie potrafi przedstawić niepodważalnych stwierdzeń, ponieważ nie ma bezpośredniego przekładu z niewerbalnej rzeczywistości na opis językowy. Celem zabiegów Białoszewskiego wydaje się więc nie identyfikacja przeciwnika („co nie jest nami, jest przeciwko nam”, jak stwierdza Barańczak), ale raczej ustalenie, co może pożytecznego wynikać z interakcji podmiotu ze światem. Podmiot Białoszewskiego nie dąży do uzyskania ostatecznej odpowiedzi, ale szuka nowych możliwości i z otwartością podchodzi do nowych sytuacji.

Sobolewska zauważa dwukierunkowość tych interakcji, kiedy pisze, że „poeta rozpoznaje siebie we wszystkim, sprawia wrażenie, jakby nieustannie powtarzał słowo ‘jestem’. Rzeczywistość stale na nowo potwierdza jego tożsamość i na odwrót, ‘ja’ kreuje rzeczywistość”<sup>20</sup>. Można więc uznać, że Białoszewski jest przede wszystkim nastawiony na próby i rozpoznawanie nowych możliwości, czających się głównie w codziennych zdarzeniach, a także na opisywanie ich wzajemnych powiązań i wpływów. Jednakże aby móc tego dokonać, nie można znajdować się poza obserwowanym kontekstem. Podmiot w późnych wierszach Białoszewskiego nie jest w stanie wojny z rzeczywistością (Barańczak), ani nie działa poza „faktycznością” (Werner). Jego aktywność jest niezbędna, aby opis mógł w ogóle zaistnieć. A sam opis powstaje wskutek jednorazowego i unikalnego zdarzenia w rzeczywistości i opowiada o nowo powstałym układzie wpływów i oddziaływań.

Białoszewski nigdy nie podchodzi do rzeczywistości z zewnątrz. Z tego też powodu obie interpretacje światopoglądu tego pisarza w pewnym momencie się załamują. Wynika to z faktu, że obaj krytycy wychodzą z założenia, iż podmiot

<sup>19</sup> M. Białoszewski, *Utworki zebrane*, t. 10, Warszawa 2000, s. 87–88.

<sup>20</sup> A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego...*, s. 62.

w wierszach tego poety jest w jakiś sposób odgradzony od rzeczywistości, że istnieje jakiś nieprzekraczalny dystans pomiędzy podmiotem i rzeczywistością. Taki dystans jest również konieczny, aby być w stanie wypowiedzieć obiektywną opinię. I taki dystans jest również konieczny, aby stać się poetą metafizycznym, gdyż metafizyka w swych podstawach opiera się na nienaruszalnej hierarchii, która ma swe źródło poza rzeczywistością i jest od niej niezależna.

Metafizyka w gruncie rzeczy ma swoje korzenie w rozczarowaniu terażniejszością, w rozczarowaniu życiem, w rozczarowaniu realnością i językiem, który nie jest w stanie wyrazić rzeczywistości. Ukrytą podstawą takiego myślenia jest założenie, że język ma swoje źródło w rzeczywistości i że poprzez język człowiek jest w stanie uchwycić coś niewerbalnego, czyli rzeczywistość. Inaczej mówiąc, jest to założenie logocentryczne i metafizyczne, u swych podstaw negujące to, co się aktualnie wydarza w imię „czegoś innego”, co w danym momencie jest nieobecne. Białoszewski nie podziela jednak tych poglądów. Dla niego, jak dla późnego Wittgensteina<sup>21</sup>, język nie jest zakorzeniony w rzeczywistości, ale w ludzkim życiu, w życiu pełnym działań i aktywności, w którym relacje między językiem i realnością są dwukierunkowe.

Według poety nie ma potrzeby wychodzić poza zastaną sytuację, ponieważ nawet pojedyncze zdarzenie nie daje się uchwycić w pełni swej komplikacji. Należy również pamiętać, że dla umysłu metafizycznego rozziw pomiędzy podmiotem i przedmiotem jest nieprzekraczalny. U Białoszewskiego jednak podmiot nie daje się oddzielić od przedmiotu, który obserwuje. Raczej powinno się podkreślić, że w przypadku tego poety niemożliwością jest usunięcie uczestniczącego podmiotu z obserwowanego przez niego układu. Rację ma Głowiński, kiedy zauważa, że „owo przezwyciężenie dystansu między opowiadającym a opowiadanim będzie miało, jak się okaże, znaczenie podstawowe dla poetyki Białoszewskiego”<sup>22</sup>. Lekceważenie podziału na podmiot i przedmiot uniemożliwia bowiem bycie poetą metafizycznym. Białoszewski pozostaje zbyt oczarowany, zbyt ciekawy i zbyt zajęty tym, co się odbywa i wciąż zmienia wkoło, aby się dystansować od „tu i teraz”. Inaczej mówiąc, jest on zbyt pragmatyczny, aby być metafizyczny.

<sup>21</sup> Mowa tu o L. Wittgensteinie jako autorze *Philosophical Investigations*.

<sup>22</sup> M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 146.

EWA STAŃCZYK

UKRAIŃSKI *INNY* W *LICHTARZU RUSKIM*  
JERZEGO HARASYMOWICZA  
JAKO PRZYKŁAD DISKURSU KOLONIALNEGO

---

---

1.

KRYTYKA POSTKOLONIALNA STAŁA SIĘ W CIĄGU OSTATNICH LAT BARDZO MODNA w zachodnich kręgach akademickich. Ta komercjalizacja lub *postkolonialna egzotyka*, jak określił to Graham Huggan<sup>1</sup>, wywarła wpływ również na polonistykę, szczególnie zaś na teorię i historię literatury. O postkolonializmie w kontekście literatury polskiej pisali już Aleksander Fiut, Dariusz Skórczewski i Bogusław Bakula, by wymienić tylko kilka nazwisk. W tej części mojego referatu skupię się na zdefiniowaniu kluczowych dla nas pojęć i określeniu, w jaki sposób zostaną one użyte w analizie poezji Harasymowicza.

Termin *postkolonializm*, w ściśle teoretycznoliterackim rozumieniu, nie oznacza okresu *po kolonializmie*, ale określa model rzeczywistości lub rodzaj świadomości, które znajdują odzwierciedlenie w tekstach twórców reprezentujących dawne kolonizowane i kolonizujące narody. Krytyka postkolonialna bada więc kulturowe konsekwencje skolonizowania, takie chociażby jak zniekształcony obraz *Innego* lub oddziaływania między kulturalnym centrum a jego peryferiami<sup>2</sup>. Pojęcia postkolonializmu i krytyki postkolonialnej będą więc użyte w niniejszym referacie w ściśle teoretycznoliterackim znaczeniu i należy rozumieć je zgodnie z powyższą definicją. Również koncepcja *dyskursu kolonialnego* odgrywać będzie istotną rolę w niniejszej interpretacji. Ania Loomba definiuje dyskurs kolonialny jako ‘wiedzę’ na temat skolonizowanego *Innego*, przechowywaną w języku, literaturze i kulturze kolonizujących narodów w celu utrzymania nad nimi władzy<sup>3</sup>. Dlatego też po-

---

<sup>1</sup> Zob. G. Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London & New York 2001, s. vii.

<sup>2</sup> Zob. D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 100–101.

<sup>3</sup> Zob. A. Loomba, *Colonialism / Postcolonialism*, London & New York 2001, s. 43–48.

krewnie użycia wyrazu *kolonialny*; w szczególności zaś termin *kolonialna świadomość* będą również odnosić się do tego zjawiska.

## 2.

Zasadniczym celem mojego referatu jest zaprezentowanie sposobu funkcjonowania dyskursu kolonialnego w literaturze polskiej na przykładzie obrazu *Ukraińca w Lichtarzu ruskim* (1987) Jerzego Harasymowicza. Moim głównym zamiarem jest pokazanie jak dyskurs kolonialny przekłada się na świadomość twórcy, dlatego też mikroanaliza literacka będzie tu mniej istotna, natomiast to kontekst historyczny odgrywał będzie kluczową rolę. *Lichtarz ruski* jest poematem traktującym o stosunkach polsko-ukraińskich w latach 1939–1947 oraz Akcji Wisła (1947), czyli operacji przesiedlenia ludności łemkowskiej z południowo-wschodniej Polski na teren Ziem Odzyskanych. W mojej prezentacji skupię się głównie na pierwszym aspekcie utworu. Rozpocznę od zarysowania tła historycznego, w którym omówię reperkusje polskiej kolonizacji Ukrainy w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku. Następnie, analizując fragmenty poematu, spróbuję dowieść, że ukraiński *Inny* jest konstruktem kolonialnej świadomości oraz przykładem patrzenia na wschodnich sąsiadów przez ‘ideologiczne filtry’ dostarczone przez kulturę kolonizatorów. Istotnym kontekstem teoretycznym mojego referatu będzie postkolonialne rozumienie pojęcia *Kresów*, zaprezentowane przez Bogusława Bakulę w artykule zatytułowanym *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*. Jako krytyka polocentrycznego spojrzenia na stosunki polsko-ukraińskie stanowi on odpowiedni model do badania oznak dyskursu kolonialnego w *Lichtarzu ruskim*<sup>4</sup>.

Zanim jednak przejdę do szczegółowej interpretacji, konieczne jest wprowadzenie historyczne, ujmujące w ramy teoretyczne polską kolonizację Ukrainy, jak również przedstawienie poematu, który będzie przedmiotem analizy.

## 3.

W wyniku powojennej Konferencji Paryskiej (1919–1920) i Traktatu Ryskiego (1921) Polska otrzymała Galicję, zachodni Wołyń, Podlasie, Polesie i region chełmski. Według Paula Magociego w 1931 roku Ukraińcy i inne grupy ukraińskiego pochodzenia, stanowiły aż 14% populacji nowej Polski<sup>5</sup>. Timothy Snyder twierdzi, że to pozornie legalne przyłączenie ziem ukraińskich do Polski było

<sup>4</sup> Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 11–33.

<sup>5</sup> Zob. P. Magocsi, *History of Ukraine*, Toronto-Buffalo-London 1996, s. 583.

postrzegane przez wielu zachodnich Ukraińców jako bezprawna okupacja „symbolizowana najdobitniej przez ‘kolonie’ (oficjalny termin) polskich osadników ustanowione tam w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku”<sup>6</sup>. Ten podbój Ukrainy był rzeczywiście polską kolonizacją, ale i przejawem żądzy nowych terytoriów, która według Tarasa Hunczaka stanowiła istotną cechę polskiej polityki zagranicznej w okresie międzywojennym. Hunczak dowodzi, że Polska domagała się również kolonii zamorskich w owym czasie, utrzymując, że są one „niezbędne dla ekonomicznego i politycznego dobrobytu nowoczesnego państwa”<sup>7</sup>. Autor określa to jako „jeden z najbardziej interesujących anachronizmów politycznych”<sup>8</sup> dwudziestego wieku, głównie dlatego, że kolonialne ambicje Polski osiągnęły apogeum w latach 1938–1939 na krótko przed rozpoczęciem drugiej wojny światowej. Przedstawione powyżej fakty pozwalają nam zakładać, że czystki etniczne przeprowadzone przez Ukraińską Powstańczą Armię na Ukrainie zachodniej i częściowo również w Polsce, w latach 1939–1947, które są głównym tematem poematu, były symptomem postkolonialnej choroby Ukrainy, spowodowanej przez polską kolonizację.

#### 4.

Jerzy Harasymowicz w swojej poezji rzadko poruszał historię wojenną i powojenną. *Lichtarz ruski*, który zostanie omówiony w niniejszym referacie, jest najważniejszym jego tekstem, prezentującym poetycką wizję polsko-ukraińskich czystek etnicznych z lat 1939–1947 oraz zawierającym obraz Akcji Wisła.

Poemat składa się z trzech części i skonstruowany jest w konwencji seansu spirytystycznego lub sennej wizji, w której realizm przeplata się z symbolizmem. W pierwszej scenie przywołane zostają trzy dusze młodych ukraińskich świętych. Myją one święty obrus cerkiewny oraz cerkiewne cebry, pokryte braterską, polsko-ukraińską krwią. Obrus posiada też wyszyte wizerunki przywódców UPA oraz postać Michała Archaniola. Kolejna scena przynosi zupełną zmianę atmosfery, prezentuje bowiem radosny festyn bizantyjski. Słowiańskie elementy, takie jak napój – kwas i danie – pierogi zostają także przywołane, mieszają się one z obrazami kultury bizantyjskiej. Jest to nawiązanie do kulturalnego rodowodu Ukrainy, ale także, jak zauważa Andrzej Kaliszewski, wskazówka, iż należy rozgraniczyć historię polityczną i historię kultury<sup>9</sup>. Druga i najdłuższa część poematu dotyczy w całości Operacji Wisła. Łemkowie czekają na podstawienie wagonów. Ich domy są palone przez ludzi z karabinami.

<sup>6</sup> T. Snyder, "To Resolve the Ukrainian Question Once and for All": The Ethnic Cleansing of Ukrainians in Poland, 1943–1947, „Journal of Cold War Studies” 1999, nr 1/2, s. 97.

<sup>7</sup> T. Hunczak, *Polish Colonial Ambitions in the Inter-War Period*, „Slavic Review” 1967, nr 26/4, s. 650.

<sup>8</sup> Tamże, s. 648.

<sup>9</sup> A. Kaliszewski, *Księżę z Kraju Łagodności (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988, s. 160.

Najeźdźcy planują, jak wykorzystać porzucone cerkwie. Nawet dusze zamieszkujące lokalny cmentarz zostają wysiedlone. Ich jedynym grzechem jest ruskość. Po Łemkach pozostaje tylko pustka. Trzecia część poematu jest całkowicie autotematyczna. Poeta odrzuca koncepcję poezji panegirycznej i określa siebie jako tego, który czuwa nad lichtarzem ruskim. Symbol lichtarza ruskiego zawiera w sobie całą kulturę karpacko-łemkowską, która została zniszczona w 1947 roku. Poeta zobowiązuje się również do czuwania nad zrujnowaną Ukrainą, gdyż wierzy, że w przyszłości oba kraje, Polska i Ukraina będą walczyć o włączenie jego, Harasymowicza, *syna Harasyma*, do korpusu narodowych dzieł literackich. W ten sposób poeta potwierdza, iż postrzega on swoją tożsamość jako wielonarodową, przede wszystkim polsko-ukraińską, co nie będzie bez znaczenia w naszej postkolonialnej analizie reprezentacji ukraińskiego *Innego*. Głównym przedmiotem zainteresowania niniejszego referatu będzie pierwsza część poematu, gdyż najpełniej ilustruje ona zasady kolonialnego dyskursu.

## 5.

Jak już wspomniano wcześniej, na początku pierwszej sceny poematu zostają wywołane duchy trzech ukraińskich świętych. Achapia, Safronia i Alesia zmarły bardzo młodo. Dziewczęta pojawiają się, a następnie myją *cerkwi obrus* oraz *cerkwi cebry*. Obrus pokryty jest brunatnymi plamami krwi. Wyhaftowano na nim wizerunki Stepana Bandery, Bulby i Archanioła Michała. Stepan Bandera (1909–1959) był jednym z przywódców Ukraińskiej Powstańczej Armii, powstałej w 1942 roku i kierowanej przez Organizację Ukraińskich Nacjonalistów. Obie formacje stawiały sobie za cel zwalczanie wewnętrznych i zewnętrznych wrogów Ukrainy, tak by ostatecznie doprowadzić do utworzenia niepodległego państwa ukraińskiego. Bulba jest pseudonimem Tarasa Borovetsa, który w 1942 roku stworzył odrębną jednostkę, również zwaną Ukraińską Powstańczą Armią. Nie miała ona żadnych związków z armią Bandery aż do 1943 roku, gdy zostały one połączone<sup>10</sup>. Wreszcie Archanioł Michał jest patronem Ukrainy oraz jednym z jej symboli. W poemacie Bulba występuje z toporem, Bandera nosi cywilne ubranie i trzyma płonąca chorągiew, zaś święty przedstawiony jest jako rumiany wieśniak z rewolwerem.

Na obrusach tych wyszyty  
święty Bulba z toporem

<sup>10</sup> Harasymowiczowski Bulba interpretowany jest jako przedstawienie Borovetsa, nie zaś Gogolowskiego Tarasa Bulby, gdyż pozostałe postaci przywołane w poemacie pochodzą z tego samego okresu historycznego, tzn. lat czterdziestych dwudziestego wieku. Ponadto Andrzej Kaliszewski używa określenia *bulbo-banderowcy* na określenie UPA, co sugeruje, że w oczach Harasymowicza Bulba postrzegany był jako ważna postać ukraińskiego ruchu nacjonalistycznego. Por. A. Kaliszewski, *Posłowie*, w: J. Harasymowicz, *Lichtarz ruski*, Warszawa 1987, s. 47.

I Kain w cywilu  
 Bandera  
 z płonącą żagwią

I święty Michał  
 rumiany od samogonu  
 patron Ukrainy  
 w cholewiakach  
 w burce modrej  
 z rewolwerem  
 jedzie na koniu  
 prowadzi SS-Galizien  
 samych chłopów  
 wybieranych<sup>11</sup>

By w pełni zrozumieć Harsymowiczowski obraz *Innego*, należy spojrzeć na niego z perspektywy historycznej. Stepan Bandera dzierży płonący sztandar, co odnosi się do metod terrorystycznych stosowanych przez UPA w latach 1939–1947, szczególnie zaś w czasie czystek na zachodniej Ukrainie, a także w Polsce południowo-wschodniej. Według Timothy’ego Snydera liczne i potwierdzające się wzajemnie sprawozdania dowodzą, że „ukraińscy partyzanci palili [polskie] domy, zabijali lub zmuszali do pozostania w środku tych, którzy próbowali uciec... Kościoły pełne wiernych były także palone”<sup>12</sup>. Dlatego też w tym kontekście *płonąca żagiew* jest metaforycznym przedstawieniem terroru i morderstw przeprowadzanych przez UPA na polskich braciach, jak sugeruje poeta, określając Banderę mianem Kaina. Jest to pozornie wierne przedstawienie wydarzeń z lat czterdziestych. Ukraińscy nacjonałiści zabijali swych polskich sąsiadów, z którymi dzielili wspólne słowiańskie korzenie. Jednakże musimy zadać sobie bardziej precyzyjne pytania. Czy i wcześniej stosunki polsko-ukraińskie oparte były na braterstwie i równości? Czy to Bandera i jego armia zniszczyli te relacje? W jaki sposób większość Ukraińców postrzegają Polaków osiedlających się na ich ziemiach w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia? Wreszcie, czy Polacy widziani byli jako bracia czy bezprawni okupanci? By odpowiedzieć na te pytania, warto przyrzeć się bliżej polskiej koncepcji *Kresów*. Jak zauważa Bogusław Bakuła, pojęcie to jest ciągle częścią narodowej aksjologii i symbolem utraconej ojczyzny, mimo iż sam termin, implikujący peryferyjność, jest bardzo krytykowany na Ukrainie i Litwie. Ponadto w narodowej świadomości *Kresy* to miejsce, w którym toczyła się walka o polskość, choć w rzeczywistości była to walka o dominację i posiadanie ziemi. Bakuła dowodzi, że na pograniczu polsko-ukraińskim nie ma miejsca na wielonarodowość, gdyż *Kresy* są w całości zare-

<sup>11</sup> J. Harsymowicz, *Lichtarz ruski*, Warszawa 1987, s. 7–8.

<sup>12</sup> Zob. T. Synder, *The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569–1999*, New Heaven & London 2003, s. 169.

zerwowane i kontrolowane przez polskie głosy<sup>13</sup>. Dlatego też Harasymowiczowskie przedstawienie Bandery jako tego, który morduje polskich braci, jest przykładem polocentrycznego odczytywania historii, w którym głos ukraińskiego *Innego* jest uprzedmiotowiony i stłumiony. Ową reprezentację cechuje też paternalizm oraz przekonanie, że zaprezentowana wersja wydarzeń jest jedyną możliwą, co stanowi kolejną cechę dyskursu kolonialnego<sup>14</sup>. Przedstawianie czystek UPA w kategoriach wojny domowej oraz Kainowego morderstwa potwierdza, że polska kolonizacja Ukrainy w okresie międzywojennym postrzegana była przez Polaków, w tym i samego twórcę<sup>15</sup>, jako harmonijne egzystowanie dwóch krewnych, podczas gdy dla zachodnich Ukraińców była to bezprawna okupacja, która miała swą kontynuację w czasie drugiej wojny. Dlatego też, mimo iż pojawili się nowi, sowieccy i niemieccy okupanci, Polacy wciąż postrzegani byli jako główny wróg, szczególnie zaś w kręgach nacjonalistycznych, które zorganizowały i przeprowadziły czystki. Timothy Snyder podkreśla, że większość członków UPA pochodziła z Ukrainy zachodniej, dlatego też byli oni bardziej zdeterminowani, by odbudować nową Ukrainę bez Polaków<sup>16</sup>. Ewa Thompson definiuje taką postawę jako nacjonalizm defensywny i przypisuje go tym społecznościom, które „postrzegają siebie jako znajdujące się w stanie zagrożenia, czy to ze względu na rozmiar państwa, czy też z powodu groźnych i ekspansywnych sąsiadów”<sup>17</sup>. Nacjonalizm defensywny jest więc formą sprzeciwu w stosunku do wroga wdzierającego się na obszar zarezerwowany dla rodzimej tożsamości<sup>18</sup>. Można polemizować, że wpływy polskie w Galicji i na Wołyniu nie były na tyle silne, by zdominować naród ukraiński i dlatego działania UPA nie mogą być postrzegane jako forma nacjonalizmu defensywnego lub nawet rodzaj dekolonizacji. Warto jednak zaznaczyć, że mimo iż polska obecność na *Kresach* nie odznaczała się hegemonią, skutkowała ona w politycznej i kulturowej supremacji lub – jak nazywa to Elwira Grossman, adaptując określenie Ranajita Guhy – była „dominacją bez hegemonii”<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty...*, s. 14–16.

<sup>14</sup> Tamże, s. 17.

<sup>15</sup> Harasymowicz spędził wczesne dzieciństwo w Stryju, miasteczku położonym na zachodzie Ukrainy, gdzie jego ojciec Stanisław służył w 53 Pułku Piechoty Strzelców Kresowych. Fakt ten, jak również wspomniana wcześniej podwójna tożsamość, podkreślona w ostatniej części *Lichtarza ruskiego*, sugerowałyby, że rodzina Harasymowiczów miała silne związki z Ukrainą, być może nawet kultywowała tak powszechny wśród mieszkańców *Kresów* siedemnastowieczny koncept *genthe Ruthenus, natione Polonus*, na którym opierało się pojęcie Ukrainy jako serca polskości, nie tylko w polskim dyskursie literackim, ale i w narodowej świadomości.

<sup>16</sup> Zob. T. Snyder, „*To Resolve the Ukrainian Question Once and for All: The Ethnic Cleansing...*”, s. 44–45.

<sup>17</sup> E. Thompson, *Nationalism, Imperialism, Identity: Second Thoughts*, „Modern Age” 1998, nr 40/3, s. 256.

<sup>18</sup> Zob. Tamże.

<sup>19</sup> E. Grossman, *Navigating the New Landscape for Slavonic / Polish Studies*, referat wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji *Perspectives on Slavistics*, Leuven, Belgia 2004.

Przedstawienie Michała Archaniola, które następuje po opisie Bandery, budowane jest w podobny sposób, wykorzystuje ono też podobną metaforę. Ukraiński patron, święty Michał reprezentuje jedną z wojennych twarzy Ukrainy. Ten znaczący portret świętego – żołnierza *SS-Galizien* jest zdaniem Andrzeja Kaliszewskiego drastyczną demitologizacją<sup>20</sup>. Dywizja *SS-Galizien* była ukraińską formacją ustanowioną przez siły niemieckie w roku 1944. Składała się z 80 tysięcy ochotników i była, w oczach niektórych z nich, pierwszym krokiem w formowaniu niezależnego państwa<sup>21</sup>. Jeśli przyjrzymy się bliżej charakterystyce ukraińskiego *Innego*, zauważymy, że jest ona w zamierzony sposób nastawiona na kpinę i deprecjację. I tak, święty Michał wykazuje zamiłowanie do bimbru, nosi cholewiaki i otoczony jest przez wieśniaków. W ten sposób przedstawienie to odwołuje się do stereotypowych reprezentacji niepiśmiennych, prostych chłopów ukraińskich, które zdominowały polską literaturę kresową<sup>22</sup>. Według mnie taki obraz Ukrainca ma na celu podkreślenie niższości wschodnich sąsiadów, co w dalszej kolejności przyczynia się do ich marginalizacji i peryferyalizacji. Kolejne wersy przynoszą inne przykłady kolonialnej świadomości podmiotu lirycznego. *SS-Galizien*, owo ukraińsko-niemieckie małżeństwo zaowocowało bowiem bratobójstwem i w ten sposób zniszczeniem słowiańskiego braterstwa.

By zaakcentować *brunatne grzechy* Ukrainy, poeta kontynuuje dekonstrukcję obrazu *Innego* poprzez przywołanie kolejnych familiaryzmów, które wskazują na bliskie pokrewieństwo między Ukrainą i Polską. Nazywa Ukrainę *cioteczką*, która wydała się za Niemca i pozwoliła mu sypiać z nią na piecu. Wywołuje to konotacje z cudzołóstwem i niemoralnością. Podobny motyw pojawia się również później, w opisie ukraińskich świętych.

Ach Safronia  
 ach Alesia  
 święte piękne  
 święte grzeszne  
 z nożem w rękach  
 jednym udem już w haremie<sup>23</sup>

Wspomniany harem należy najprawdopodobniej do nazistów i składa się z ich kolaborantów, którzy sprzedali się Niemcom i zdradzili polskich braci. Interesujące jest również to, że Harasymowicz przedstawia Ukrainę – naród jako kobietę. Tak skonstruowany obraz Ukrainy ma swoje źródła nie tylko w języku, definiuje on także percepcję kolonialisty i udowadnia, że konceptualizacja narodu, a w szczegól-

<sup>20</sup> Zob. A. Kaliszewski, *Książę z Kraju...*, s. 160.

<sup>21</sup> Zob. T. Synder, *The Reconstruction of Nations...*, s. 166.

<sup>22</sup> Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty...*, s. 18–19.

<sup>23</sup> J. Harasymowicz, *Lichtarz ruski...*, s. 9.

ności podbitego narodu, jest głęboko zakorzeniona w pojęciu płci i seksualności. Ania Loomba zauważa, że „od początku okresu kolonialnego aż do jego końca, kobiece ciała symbolizowały zdobytą ziemię”<sup>24</sup>, a Oksana Zabużko, analizując ukraińską literaturę, dowodzi, że ukraiński naród i kultura narodowa są często przedstawiane za pomocą alegorii zbezczeszczonego ciała kobiecego, ofiary gwałtu i poniżenia<sup>25</sup>. Harasymowiczowska reprezentacja Ukrainy – kobiety odzwierciedla również inną cechę kolonialnego dyskursu, wskazaną przez Sandera Gilmana w jego studium na temat ikonografii kobiecej seksualności w dziewiętnastowiecznej sztuce, literaturze i medycynie. Gilman dowodzi, że skolonizowane kobiety były często przedstawiane jako seksualne dewiantki, zwierzęta, prostytutki lub lesbijki<sup>26</sup>. W ten sposób *Lichtarz ruski* poprzez nawiązania do prostytucji i cudzołóstwa porusza również kwestię kolonialnego postrzegania seksualności podporządkowanych kobiet. Jest to więc kolejny stereotyp, który zachowano i kultywowano w polskiej tradycji literackiej dwudziestego wieku<sup>27</sup>.

Podsumowując, Harasymowiczowski obraz ukraińskiego *Innego* jest niewątpliwie konstruktem kolonialnej świadomości, powstałej w trakcie polskiej ekspansji na ukraińskie pogranicze i zachowanej odtąd w narodowej mitologii. Ponadto, reprezentacja *Innego* potwierdza uwagę Aleksandra Fiuta mówiącą o tym, że literacki obraz ukraińskiego (lub litewskiego) brata przyrodniego jest często maską polocentryzmu<sup>28</sup>. Wreszcie owo poetyckie przedstawienie polsko-ukraińskiego braterstwa demonstrowuje to, co Elwira Grossman trafnie określa jako „silną tendencję w polskiej kulturze do udowadniania przewagi ‘podobieństwa’ nad ‘różnicą’”<sup>29</sup>, zgodnie z którą Ukraińcy to krewni Polaków, nie zaś odrębny naród. Owo poetyckie spotkanie z *Innym* jest zatem przykładem tego, jak obraz kolonizowanego narodu oglądany oczyma kolonizatora zostaje zniekształcony przez etnocentryzm i poczucie wyższości. Ponieważ owe postawy mają uniwersalny charakter i obecne są w każdej części globu, nie sposób nie zgodzić się ze stwierdzeniem Davida Chioniego Moora, że postkolonializm „to już niemal uniwersalna kategoria, podobnie jak rasa, klasa, kasta, wiek i płeć”<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> A. Loomba, *Colonialism...*, s. 152.

<sup>25</sup> Zob. V. Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal–London 2007, s. 253.

<sup>26</sup> Zob. A. Loomba, *Colonialism...*, s. 160.

<sup>27</sup> Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty...*, s. 18–19.

<sup>28</sup> Zob. A. Fiut, *Spotkania z Innym*, Kraków 2006, s. 39.

<sup>29</sup> E. Grossman, *Studies in Language, Literature and Cultural Mythology in Poland: Investigating "The Other"*, Lewiston-Queenston-Lampeter 2002, s. 9.

<sup>30</sup> D.Ch. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, „PMLA” 2001, nr 116/1, s. 124.

WACŁAW M. OSADNIK

## LOGIKA I MOŻLIWE ŚWIATY W *SOLARIS* STANISŁAWA LEMA

---

---

NA POCZĄTKU TEGO TEKSTU CHCIAŁBYM POSTAWIĆ KILKA PROSTYCH PYTAŃ, KTÓRE zwykle dają do przemyślenia moim studentom, nim przejdziemy do analizy *Solaris*. Zacznę od zasadniczego pytania – o czym jest *Solaris*? Ano jest o Kelvinie, który przyleciał na stację z misją specjalną, jest o Snaucie odpowiedzialnym za komunikację planety Solaris z innymi stacjami i z Ziemią, jest o Sartoriusie, laborancie, zajmującym się pracami zleconymi w laboratorium, jest o Harey, która pojawia się jako kopia kochanki Kelvina z czasów ziemskich itd. Pytania kolejne mogą być następujące: czy te postaci i ich dialogi – a także ciągi zdarzeń w powieści *Solaris* – są prawdziwe? Odpowiedź jest prosta – nie, wszystko jest fikcją. A czy te osoby rzeczywiście istniały? Nie, w rzeczywistości nigdy nie było Kelvina, Harey, Snauta, Sartoriusa itd. Skoro więc nie było takich osób i takich zdarzeń, to można zaryzykować tezę, że *Solaris* jest „o nikim i o niczym”, ale jest to stwierdzenie absurdalne, bo książka jest o tych osobach i zdarzeniach, w których one biorą udział...

Mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju filozoficzną zagadką. Aby ją rozwiązać, powiemy, że wszyscy bohaterowie *Solaris* zaistnieli i wszystkie wydarzenia miały miejsce, ale nie w rzeczywistym świecie, tylko w innym możliwym świecie.

Możliwe światy są to obiekty, o których możemy mówić, wyobrażać je sobie, wierzyć w nie, albo nawet życzyć sobie, aby były. Inaczej mówiąc, świat rzeczywisty oznacza wszystko to, co aktualnie się zdarza, a możliwe światy znaczą wszystko to, co jest fikcyjne, wyobrażalne. Jeżeli mówimy, że świat jest rzeczywisty, to mówimy tak z punktu widzenia naszego świata. Osoba, która jest w innym możliwym świecie, jeśli mówi o nim, że jest rzeczywisty, to mówi tak ze swojego punktu widzenia a nie z naszego, ponieważ w jej pojęciu, dla każdego wyobraźlanego stanu rzeczy istnieje klasa stanów rzeczy możliwych ze względu na ten stan.

Pomysł, by traktować pewien świat jako derywat innego świata, daje szerokie możliwości interpretacji światów, przede wszystkim zaś umożliwia porównanie

stanów i zdarzeń światów możliwych ze zdarzeniami i stanami w świecie rzeczywistym. Na tym polega odbiór każdego dzieła sztuki, także literackiej.

Światy możliwe można podzielić na realne, gdzie zachowane są wszelkie prawa świata rzeczywistego, i na nierealne, gdzie takie prawa nie muszą istnieć. Najlepszym przykładem światów nierealnych jest literatura SF, bo może kreować światy możliwe, w których rządzą zupełnie inne prawa (np. fizyki czy biologii) niż w świecie rzeczywistym. O takich światach mówi się, że są niemożliwe do zbudowania fizycznie, ale są możliwe do zbudowania logicznie. I do takiego świata, zbudowanego logicznie, należy wszystko to, co dzieje się na planecie *Solaris*. Ponadto koncepcja możliwych światów znacznie lepiej objaśnia strukturę powieści niż tradycyjna narratologia, a przede wszystkim zakłada, że dzieło literackie mówi o czymś, co jest rzeczywistością możliwą lub niemożliwą w odniesieniu do świata rzeczywistego, wprowadzając do dyskusji o semantyce dzieła literackiego pojęcie relacji „bycia możliwym światem ze względu na pewien inny świat”. Relacja ta nazywana jest „relacją alternatywności” albo „dostępności” między światami.

Pomysł implicytnego opisu światów możliwych, choć wzięty z filozofii Leibniza i logiki modalnej, jest całkowicie uprawniony do zastosowania w opisie świata przedstawionego w literaturze, co nie oznacza oderwania koncepcji możliwych światów od ich historycznych korzeni, czyli filozofii<sup>1</sup>.

Na gruncie teorii literatury idea możliwych światów zazębia się ze starszą od niej koncepcją fikcjonalności, która zakłada, że światy fikcyjne i światy realne, choć operują faktami, nie wyznaczają uprzywilejowanej pozycji dla tych faktów w którymkolwiek świecie. Chodzi o to, że fakty świata realnego często są punktami odniesienia do faktów w świecie fikcji i odwrotnie. Ale czytelnik *Solaris* nie weźmie przecież świata fikcji za rzeczywistość. Będzie jednak porównywał światy, używając swej wyobraźni i doświadczenia w interpretacji stanów i zdarzeń ze świata, w którym żyje, z fikcyjnym światem wykreowanym w powieści. Co więcej, jedną z funkcji, jaką pełnią możliwe światy, jest ciągłe perswadowanie odbiorcy, by brał wszystko to, co dostrzeże w światach możliwych, za prawdopodobne do zaistnienia w świecie rzeczywistym. Tym samym dochodzi do dynamicznego połączenia między światami i do pracy wyobraźni, dzięki której odbiorca może się zidentyfikować z bohaterami oraz ze wszystkimi zdarzeniami i stanami owego świata.

Ale nie tylko o odbiorcę tu chodzi. O wiele ciekawszym tematem w interpretacji możliwych światów jest ich konstrukcja z pozycji artysty. I tym chciałbym się zająć, pokazując na wybranych przykładach, jak Stanisław Lem konstruuje możliwe światy w *Solaris*.

Przed wszystkim tworzy te światy jako męskie. W *Solaris* nie znajdziemy ani jednej kobiety, która by współuczestniczyła w pracach stacji. Nigdzie też nie

<sup>1</sup> Zob. R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge University Press 1994.

znajdziemy wzmianki w tekście, że kiedykolwiek w przeszłości w ekspedycjach przebywających na planecie brała udział kobieta. Jest to zresztą charakterystyczną cechą twórczości Stanisława Lema – mocna maskulinizacja jego utworów. Maskulinizacja ta wymusza odpowiednie konstrukcje językowe, a także specyficzny typ narracji logiczno-przyczynowej.

Druga uwaga ogólna dotyczy ułożenia podstawowych stanów i zdarzeń w struktury narracyjne. Użyłem tu słowa „ułożenie”, bo Lem tworzy swoistą „układankę” podstawowych elementów narracyjnych, „układankę” zachowującą wszelkie zasady konstruowania powieści detektywistycznej – oprócz zakończenia. Nic bowiem na końcu nie zostaje wyjaśnione – ani dzięki badaniom naukowym i logice myślenia, ani też intuicyjnie.

I wreszcie trzeci aspekt konstrukcji możliwych światów: świetne operowanie twierdzeniami konieczności i możliwości, wywiedzionymi z logiki modalnej. Tu Stanisław Lem jest absolutnym mistrzem!

Zacznijmy od struktury pytań. Można wstępnie założyć, że Lem tworzy następujący schemat pytania epistemologicznego: skoro zachowanie osoby na planecie sugeruje, że będzie ona przestrzegać zasad Z, to skąd my będziemy wiedzieć, że ona rzeczywiście przestrzega zasad Z, a nie jakichś zasad Z'? I tu Lem wskazuje na mechanizm poznawczy, który można nazwać imitowaniem. Imitowanie to proces, dzięki któremu ktoś zachowuje się w taki sposób, że kopiuje cudze zachowania. Kelvin kopiuje zachowania swoich kolegów, a oni kopiują jego. W dodatku mamy jeszcze kopie osób, które towarzyszyły głównym bohaterom *Solaris* na Ziemi, a one z kolei kopiują na Solaris swoje zachowania z „czasów ziemskich”. Przykładem jest Harey, która z nagrania pozostawionego przez Gibariana, dowiaduje się, że nie jest człowiekiem tylko instrumentem – wierną kopią samej siebie jako postaci ludzkiej – i że każdy na planecie ma taki sobowtór osoby bliskiej z okresu życia ziemskiego. Imitowanie życia ziemskiego przez kopie osób daje odpowiedź na pytanie o wiedzę, jaką mamy na temat przestrzegania ziemskich zasad na planecie Solaris. Jest to ciekawy zabieg konstrukcyjny, który implikuje, że fakty świata ziemskiego nie mają ontologicznej przewagi nad faktami świata fikcyjnego i że tym bardziej nie mogą być żadnymi punktami odniesienia dla fikcyjnego świata *Solaris*.

Innym ciekawym narzędziem służącym do konstruowania światów możliwych w *Solaris* jest sam język powieści. Lem wkłada w zachowania werbalne swych bohaterów podstawowe pytania egzystencjalne, np. co to jest obowiązek, pozwolenie i zakaz, co to jest wiedza i czym się ona różni od wierzenia, a przede wszystkim, co jest konieczne i co jest możliwe w stanach i zdarzeniach na Solaris.

Spróbujmy teraz zająć się szczegółowo ostatnimi dwoma aspektami konstruowania możliwych światów w powieści, tzn. stanami i zdarzeniami struktur narracyjnych oraz modalnością wypowiedzi. Intuicyjnie jesteśmy w stanie bez pro-

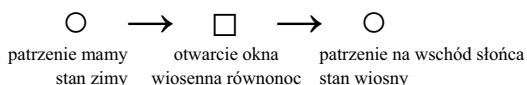
blemu odróżnić stan od zdarzenia. Weźmy takie zdanie: „Mama patrzyła przez okno. Potem otworzyła je nagle. Patrzyła na przepiękny wschód słońca”. W tym zdaniu „patrzeć” w pierwszym i ostatnim zdaniu jest stanem, zaś „otwarcie okna” zdarzeniem.

Weźmy jeszcze inny przykład – tym razem ze świata fizycznego. Cztery pory roku funkcjonują na zasadzie przemianowego następowania stanów i zdarzeń. Na przykład stan zimy kończy się przesileniem wiosennym (astronomiczny punkt wiosennej równonocy), która jest zdarzeniem rozpoczynającym stan wiosny.

Można to pokazać graficznie. Niech kółko oznacza stan, a kwadrat zdarzenie. Kółko nazwiemy „miejszem”, zaś kwadrat „tranzycją”. Strzałka, biegnąca od „miejsca” do „tranzycji”, wskazuje kierunek dynamicznych przemian stanów w zdarzenia i zdarzeń w stany. Ten typ graficznej reprezentacji wywodzi się z matematyczno-logicznej teorii sieci, która została zdefiniowana w latach 60. XX w. przez Carla Adama Petriego<sup>2</sup>. Teoria ta dowodzi, że dzięki zdolności do wyrażania współbieżnych zdarzeń, sieci są w stanie uogólnić teorię automatów, i tam też znalazła powszechne zastosowanie.

Nie chciałbym tu rozwijać szczegółowo podstaw tej teorii, powiem tylko, że znakomicie się sprawdza np. w modelowaniu przebiegu impulsów elektrycznych. Ale sprawdza się również w lingwistyce, gdzie po raz pierwszy zastosowano ją do opisu kategorii temporalności i modalności, badając, jak formy werbalne mogą być porównywane i różnicowane w ramach tej teorii<sup>3</sup>.

Oto więc model sieciowy wypowiedzi o czynnościach mamy i przesilenia astronomicznego:



Sieciowe modelowanie wypowiedzi może być zastosowane nie tylko do prostych, ale i do bardziej skomplikowanych tekstów. Nie o to jednak chodzi w pracy z moimi studentami. Głównym celem tych zabiegów jest nauczenie ich innego spojrzenia na możliwości analizy tekstu oraz innego podejścia do zagadnienia narracji i analizy językowej. Część studentów zresztą nie ma na co dzień do czynienia z humanistyką, ponieważ studiują oni nauki ścisłe lub przyrodnicze, a język polski spełnia w ich edukacji rolę zaliczenia wymogu języka obcego. Często więc dziwią się, że metody formalne mają również zastosowanie w humanistyce.

<sup>2</sup> C.A. Petri, *Fundamentals of the Theory of Asynchronous Information Flow*, w: *Proceedings of IFIP Congress*, North Holland Publishers, Amsterdam 1962. Zob. także: W. Reisig, *Petri Nets – An Introduction*. Springer Verlag, New York 1985.

<sup>3</sup> *Studia gramatyczne bułgarsko-polskie*, red. V. Koseska-Toszewa, I. Sawicka, J. Mindak, Wrocław 1986. Prace Sławistyczne nr 48.

Ale pora wykazać na prostym cytacie wziętym z *Solaris*, jak można dokonać podobnego, sieciowego modelowania fragmentu tekstu. Oto przykład:

Siedziałem, a dziewczyna oparła się plecami o moje kolana, jej włosy laskotały moją nieruchomą rękę, trwaliśmy tak prawie bez ruchu. Parę razy spojrziałem nieznacznie na zegarek. Upłynęło pół godziny i środek nasenny powinien już działać. Harey mruknęła coś cichutko (s. 72).<sup>4</sup>

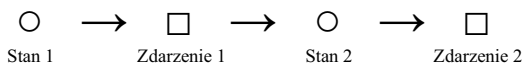
Stan 1. *Siedziałem, a dziewczyna oparła się plecami o moje kolana, jej włosy laskotały moją nieruchomą rękę, trwaliśmy tak prawie bez ruchu.*

Zdarzenie 1. *Parę razy spojrziałem nieznacznie na zegarek.*

Stan 2. *Upłynęło pół godziny i środek nasenny powinien już działać.*

Zdarzenie 2. *Harey mruknęła coś cichutko.*

Co graficznie można przedstawić następująco:

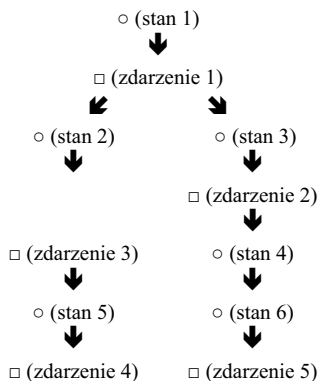


Przejdźmy teraz do bardziej skomplikowanych struktur. Tradycyjna narratologia staje zwykle przed problemem opisu współbieżności stanów i zdarzeń. Ucieka się wtedy do analizy najpierw jednego ciągu narracyjnego, a potem drugiego, mimo że akcja przebiega paralelnie. Stosując modelowanie sieciowe, jesteśmy w stanie pokazać, jak dwie akcje rozgrywają się równolegle w tym samym czasie. Oto przykład. Po przybyciu na Solaris Kelvin rozmawia ze Snautem i dowiaduje się od niego o samobójstwie Gibariana (stan 1). Po rozmowie rozstają się (zdarzenie 1). Kelvin znajduje się w pokoju Gibariana, by poszukać jakiegoś motywu samobójstwa (stan 2). Snaut zostaje u siebie (stan 3). Snaut idzie do pokoju Gibariana (zdarzenie 2). W pewnym momencie Kelvin, szperający w pokoju Gibariana, słyszy kroki na korytarzu i doskakuje do drzwi (zdarzenie 3). Snaut stoi pod drzwiami (stan 4). Kelvin przytrzymuje klamkę (stan 5). Snaut przytrzymuje klamkę (stan 6). Klamka odskakuje w ręce Kelvina (zdarzenie 4). Snaut puszcza klamkę i odchodzi (zdarzenie 5). Cytowany fragment ostatniej sceny opisany jest następująco:

Dobiegły mnie kroki. Ktoś szedł korytarzem. Dwoma bezszelestnymi stąpnięciami znalazłem się u drzwi. Kroki zwolniły i zamarły. Ten, kto szedł, stał za drzwiami. Klamka pomału ugięła się; nie myśląc, odruchowo chwyciłem ją z mojej strony i przytrzymałem. Ucisk nie wzrastał się, ale i nie słabł. Ten ktoś po drugiej stronie drzwi zachowywał się tak samo bezgłośnie, jak gdyby zaskoczony. Trzymaliśmy klamkę przez dobrą chwilę. Potem odskończyła mi nagle w dłoń – puszczonej wolno, a słaby szelest świadczył, że tamten odchodzi (s. 71–72).

Teraz można się pokusić o reprezentację sieciową tego fragmentu powieści:

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty z *Solaris* wg: S. Lem, *Solaris*, Kraków 2003.



Seria stanów i zdarzeń jest tutaj ujęta w dwa strumienie akcji. Jeden dotyczy działań Kelvina, a drugi Snauta. Działania Kelvina są współbieżne z działaniami Snauta. Obie akcje występują równolegle i opisują tę samą historię. Jest to typowy przypadek tzw. narracji „filmowej”, albowiem kino, dzięki ustawieniu kamery po obydwu stronach strumienia akcji, jest w stanie odtworzyć wiernie ten typ równoległości.

Analiza stanów i zdarzeń podpowiada jeszcze o możliwościach zastosowania zasad logiki modalnej do analizy *Solaris*. Nie trzeba nikogo przekonywać, że Lem znał dobrze logikę i matematykę, cechował go więc logiczny sposób myślenia, co często widać w jego tekstach. Mówiąc o logice modalnej, mam na myśli umiejętność stosowaną przez Lema jej trzech podstawowych elementów:

1) Logiki alektycznej (*jest konieczne, że...*; *jest możliwe, że...* – symbolicznie  $\square$ ,  $\diamond$ ). Np. *Możliwe, że p* (symbolicznie  $\diamond p$ ) oznacza u Lema, że bez popadania w sprzeczność można sobie wymyślić świat, w którym  $p$  jest prawdziwe, nawet jeśli w naszym realnym świecie to samo  $p$  byłoby fałszywe. Jeśli więc pod  $p$  podstawimy solaryjski ocean, to z łatwością możemy sobie wyobrazić możliwy świat, w którym jest planeta Solaris pokryta w większości oceanem pełniącym funkcję inteligentnego stworzenia czy też mózgu. Możemy wesprzeć tę tezę bezpośrednio cytatem z *Solaris*. Lem pisze:

Przez pewien czas popularny był [...] pogląd, że myślący ocean, który opływa całą Solaris, jest gigantycznym mózgiem, przewyższającym naszą cywilizację o miliony lat rozwoju, że to jakiś 'kosmiczny yoga', mędrzec, upostaciowana wszechwiedza, która dawno już pojęła płonność wszelkiego działania i dlatego zachowuje wobec nas kategoryczne milczenie. [...] Ale czy możliwe jest myślenie bez świadomości? I czy zachodzące w oceanie procesy można nazwać myśleniem? (s. 29)

Jeśli zaś odwołamy się do zasady konieczności (*jest konieczne, że p*), to powiemy, że nie da się pomyśleć świata, w którym  $p$  byłoby fałszem, np. świata, gdzie trójkąt miałby więcej niż trzy boki. Inaczej mówiąc, zdanie konieczne to

zdanie obowiązujące w każdym możliwym świecie. Jeżeli w powieści Lema pod *p* podstawimy śmierć, to nie da się, bez popadania w sprzeczność, powiedzieć, że ludzie na Solaris są nieśmiertelni.

Inaczej mówiąc, określając wartość logiczną zdań o budowie „możliwe, że *p*”, „konieczne, że *p*”, musimy zastanowić się nad tym, jak rzeczy mogłyby się potoczyć, tzn. „co by było, gdyby...”. Co więcej, w dowolnym wyobraźalnym stanie rzeczy „możliwe, że *p*” jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy *p* jest prawdziwe w co najmniej jednym stanie rzeczy możliwym względem naszego stanu. „Konieczne, że *p*” jest zaś prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy *p* jest prawdziwe w każdym stanie rzeczy możliwym ze względu na nasz wyobraźalny stan rzeczy. Te podstawowe prawa logiki modalnej leżą u podstaw wielu konstrukcji narracyjnych *Solaris*.

2) Logiki deontycznej (*jest obowiązkowe, że...; jest zakazane, że...; jest dozwolone, że...*). Aby jednak logiczne *jest obowiązkowe, że...* miało zastosowanie, Lem formułuje schematy rozumowań, w których istotne znaczenie mają właśnie zdania logiki norm. I tak, na planecie Solaris obowiązkowe jest badanie oceanu i rozwijanie solarystyki, czyli wiedzy o planecie. Ale zakazane jest używanie promieni rentgenowskich do badań oceanu, co potwierdza choćby następujący cytat: „Wszystko to razem zaskoczyło mnie, ponieważ użycie promieni rentgenowskich było zakazane konwencją ONZ ze względu na ich zabójcze działanie” (s. 33). Umiejętna gra tym, co dozwolone, nakazane i zakazane jest podstawą wspomnianej wyżej „układanki” struktur narracyjnych w powieści.

3) Logiki epistemicznej (*osoba a wierzy, że...; osoba a wie, że...*). Wypowiedzi epistemiczne zdają nam relacje z wierzeń lub mniemań, z dążeń lub pragnień, nie oceniając ich, czy są one dobre, czy złe, lecz jedynie informując o pewnych faktycznych stanach. Wiedza lub jej brak charakteryzuje wszystkie sytuacje badania oceanu. Wszak przebywający na stacji uczeni posługują się głównie wiedzą, mówiąc: „To cośmy wiedzieli dokładnie, obejmowało same tylko zaprzeczenia. Ocean nie posługiwał się maszynami ani ich nie budował...” (s. 28).

Wiara lub jej brak towarzyszy solarystom w sytuacjach zagrożenia, niepewności i rozważań metafizycznych. Tak jest w długiej rozmowie Kelvina z Sartoriusem i Snautem (rozdział *Narada*), gdzie wszyscy trzej próbują zrozumieć strukturę kopii, które im towarzyszą. Kelvin wierzy, że zbudowane są z konglomeratów neutronowych. Dowodów naukowych ani żadnej wiedzy na ten ten temat nie posiada (jest przecież psychologiem), powoli przekonuje jednak do swojej koncepcji kolegów. W końcu podziela jego wiare, co później przełoży się na próbę zniweczenia pola siłowego, nadającemu strukturze neutronowej trwałość (s. 120).

Podsumowując powyższe rozważania, można powiedzieć, że koncepcja możliwych światów zastosowana do analizy dzieła literackiego, nadaje tej analizie perspektywę filozoficzną. Szczególnie pojęcie prawdy ma tutaj bardzo ważne

miejsce, tym bardziej, jeśli występuje w połączeniu z modalnością. Powiemy bowiem, że to, co jest prawdą, jest prawdą w świecie realnym, który jest przecież tylko jednym ze światów możliwych do pomyślenia. W innym możliwym świecie wcale tak nie musi być. Cały artyzm *Solaris* polega właśnie na prostym założeniu logicznym:  $p \rightarrow \diamond p$  (*jeśli p jest prawdziwe, to jest możliwe*) i na jego odwrotności:  $\diamond p \rightarrow p$  (*jeśli p jest możliwe, to jest prawdziwe* – w jakimś możliwym świecie, niekoniecznie w realnym). Podobnie z koniecznością, gdzie zdanie konieczne jest prawdziwe w każdym możliwym świecie, także i w świecie realnym, i odwrotnie, prawdziwość zdania w świecie realnym nie implikuje prawdziwości tego zdania w każdym innym świecie.

Jeśli zaś chodzi o sieciowe przedstawienie narracji stanów i zdarzeń, to najważniejszym osiągnięciem takiej analizy jest uwzględnienie współbieżności (rozszczepiania) toku narracyjnego i uwzględnianie konfliktów (rozgałęzień) narracji, co stanowi główne źródło modalności zdań. W liniowej reprezentacji czasu sytuacje czasowe są zawsze uporządkowane. Znane z gramatyk „osie czasu” (definiujące system czasowy języka) opierają się na zasadzie przedstawiania zdarzeń jako punktów na prostej, gdzie zdarzenia wcześniejsze umiejscowione są na lewo od zdarzeń późniejszych. Wyodrębnia się wtedy na osi czasowej tzw. „punkt wypowiedzi”, względem którego wyznacza się „punkt zdarzenia” i „punkt odniesienia”. Wzajemne usytuowania tych punktów określają możliwe znaczenia temporalne w języku na zasadzie wcześniejszego lub późniejszego wystąpienia zdarzeń. Dzięki reprezentacji sieciowej możemy uniknąć sztucznego (liniowego) porządkowania zdarzeń w czasie, szczególnie wtedy, kiedy zjawiska takiego porządku nie wyrażają. Chodzi tu przede wszystkim o naszą wiedzę o tych wydarzeniach, o których dowiadujemy się pośrednio (np. poprzez narrację innych obserwatorów zdarzeń). Wtedy zastosowanie osiowej interpretacji poprzedniości i następstwa zdarzeń jest niemożliwe, zaś odwołanie się do modelowania sieciowego może pokazać nie tylko porządek zdarzeń i stanów, ale także i jego brak – jeśli takowy będzie miał miejsce. Co więcej, modelowanie sieciowe może także wyrazić warunkowość, możliwość lub konieczność, a także inne temporalne i modalne związki istniejące w wypowiedziach. Ten typ wyrażania polega na budowaniu schematów, wyrażających czasowe zależności pomiędzy elementami języka. Inaczej mówiąc, jeśli w języku opisujemy świat rzeczywisty, to musimy się w tym opisie odwoływać do form modalnych wypowiedzi, które odzwierciedlają „lokalność stanów”. Wtedy nie bez znaczenia jest połączenie sieciowego opisu z klasycznymi opisami modalności i temporalności w języku, które to połączenie zostało tutaj ledwie zasygnalizowane.

AŁŁA KOŻYNOWA

## STANISŁAW LEM: SĄSIEDZI ZZA BUGA I SĄSIEDZI Z KOSMOSU

---

DLA STANISŁAWA LEMA PRZESTRZEŃ ZA BUGIEM BYŁA CHYBA ZAWSZE NIEpodzielna – nawet wtedy, gdy już nie istniało państwo pod nazwą Związek Radziecki. Spróbujmy spojrzeć na twórczość Lema pod kątem kolejnych komponentów znanego schematu Jakobsonowskiego: adresant (addresser), tekst, adresat (addressee), kontekst (context) czyli referent, odbierany werbalnie, kod (code) częściowo wspólny dla nich, kontakt (contact), kanał fizyczny lub łączność psychiczna<sup>1</sup>.

Da się w takiej analizie zauważyć interesujące fakty. Tekst każdego nadawcy skierowany jest do pewnego potencjalnego, nawet „wymarzonego” odbiorcy. Czy w tej roli dla Stanisława Lema występowali „sąsiedzi zza Buga”? Zdaje się, że mniej więcej w tym samym stopniu co i „sąsiedzi z kosmosu”. Można powiedzieć, że w najlepszym wypadku występowali oni w funkcji referenta (kontekstu), to znaczy byli rzeczywistością pozajęzykową, która, werbalizując się, służyła za podstawę jego tekstów.

Stosunek wielkiego pisarza do rzeczywistości był bardzo swoisty. Na pytanie dziennikarza Jana Gondowicza: „Pan nie ma zdolności wizualnych? A kto najpiękniej opisywał pejzaże nieistniejących planet?” padła odpowiedź: „Ja tego nie widziałem. One są zbudowane tylko z języka. To też tylko słowa. Ale muszę powiedzieć jedno: że zawsze pisałem to, co chciałem pisać, i co mi sprawiało przyjemność”<sup>2</sup>. Oczywiście, realność, która przychodziła z tamtej strony, też stawała się słowami. Przypomnijmy sobie ludzi oddychających pod wodą z własnej chęci.

Funkcja odpowiedzialna za stosunek adresanta (nadawcy) do kontekstu to funkcja emotywna. Kiedy ktoś traktuje jakieś społeczeństwo jako kontekst, może okazywać i wywoływać różne emocje. Oto fragment jednego z najnowszych wywiadów: „Podobnie jak Rosjanie, którzy jednak mają od nas znacznie gorzej

---

<sup>1</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – Москва, 1975. – С. 193–228.

<sup>2</sup> W tym i następnym przypadkach, jeśli nie jest zaznaczone inaczej, cytaty pochodzą z oficjalnej witryny internetowej Stanisława Lema: [www.lem.pl](http://www.lem.pl).

i stąd zyskują jakąś satysfakcję z tego, że mogą pod wodzą Putina zamordować dużą ilość Czeczenów. Widać, jakie to okropnie irracjonalne! Co ja bym z tego, powiedzmy, miał, żebym w imieniu Polski...”

Kontekst, oczywiście, był zupełnie irrealny, przypominający wręcz najlepsze przygody Ijona Tichego. Według Lema, w tamtych stronach, za wschodnią granicą Polski, tak było zawsze. Przytoczmy zdanie o drodze pociągiem do Petersburga:

Istnieje znana legenda, że pociąg ten w jednym tylko miejscu zatacza półkole – tam mianowicie, gdzie car, rysując trasę na mapie, przytrzymał palcem liniijkę<sup>3</sup>.

I tak już pozostało:

Kiedy wkładałem palto, ktoś mi wsunął do ręki karteczkę, na której było napisane: „Temu człowiekowi może pan spokojnie wierzyć”. Człowiek zaś powiedział mi: – Proszę z hotelu „Pekin”, gdzie pan mieszka, wyjść o dziewiątej wieczór i stanąć na rogu.

Polecenie to polecenie: wyszedłem przed hotel, po chwili zajechał zaporoziec – nieduże auto, za to pełne ludzi. Pytam: – Jakże ja wsiądę? – Niczewo! – Usiadłem na czyichś kolanach i ruszyliśmy w czarną noc moskiewską<sup>4</sup>.

W komunikacji „na żywo” w pewnym stopniu pomagał pisarzowi kontekst. Porównajmy z opisywanymi stosunkami w Związku Radzieckim relację z komunikacyjnego niepowodzenia w Niemczech. Oto, co zdarzyło się w Niemczech:

Spotkanie miało przebieg całkowicie surrealistyczny: ja mówiłem pewne rzeczy – po niemiecku, oczywiście – oni jednak udawali, że nie słyszą, i opowiadali na zupełnie inny temat, chociaż także po niemiecku. Wyszedłem po dwóch godzinach, wściekły i okropnie opity herbata, którą, słuchając ich bredzenia nieprzytomnego, wciąż popijałem<sup>5</sup>.

A oto, co Stanisław Lem pisze o rozmowie ze słynnymi pisarzami fantastami braćmi Strugackimi:

Bracia Strugaccy brali mnie pod włos: kiedy rozmawialiśmy, postawili na stół butelkę koniaku z trzema gwiazdkami i gdy tylko się opróżniła, czarodziejskim sposobem zjawiała się następna. Ale nie dali rady, nie pozwoliłem się od tej strony złapać i uszedłem z honorem.

I już widzimy, jak kontekst przekształca się w adresata. W książce, będącej zapisem rozmowy Stanisława Lema z Tomaszem Fiałkowskim, „wycieczce” do Związku Radzieckiego poświęcony jest cały rozdział. Jest to opowiadanie bardzo ciekawe, czasem ironiczne. O tych spotkaniach Lem wspominał przez całe życie, nawet w jego ostatnich wywiadach można znaleźć wzmianki na ten temat.

Przestrzeń radziecka w pewien sposób prześladowała Lema. Podaję kilka fragmentów różnych wypowiedzi bez komentarza:

<sup>3</sup> *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Kraków 2000, s. 75.

<sup>4</sup> Tamże, s. 74.

<sup>5</sup> Tamże, s. 76, 78.

W Hollywood – z pewnym opóźnieniem – odkryto książki Lema jako materiał dla filmowych adaptacji. Co prawda w pierwszych doniesieniach na temat planowanej ekranizacji *Solaris*, Stanisław Lem był przedstawiony jako słynny pisarz... rosyjski, ale większość mediów bardzo szybko uzupełniła swoją wiedzę literacką (a może geograficzną?).

Drugi fragment dotyczy specyficznej perspektywy odbioru twórczości Lema u jego czytelników. To przykład wypowiedzi na konferencji internetowej w styczniu 2006 roku:

Mam takie wrażenie, że Pana kosmos doskonale zgadza się z kosmosem Rosjan. Dlatego jest Pan w Rosji tak popularny i Rosjanie gotowi są wybaczyć wszystko tym kłótliwym Polakom tylko dlatego, że Polska jest ojczyzną Lema.

Rozpatrzmy następny element schematu – kod. To bardzo ważny komponent aktu komunikacji. W naszym wypadku dla zaistnienia porozumienia pomiędzy nadawcą (polskojęzycznym) a odbiorcą (rosyjskojęzycznym) teksty musiały być przetłumaczone z jednego kodu na inny. Taka operacja zawsze jest skomplikowana, kwestia identyczności tekstu oryginału i przekładu to jeden z najpoważniejszych problemów semiologii i translatoologii. Jest to zdumiewające, ale nie udało mi się znaleźć komentarzy na temat jakości rosyjskich przekładów Lema. Czyżby było to zadowalające dla obu stron? Mogę tu więc polegać wyłącznie na własnym zdaniu. Czytając polskie i rosyjskie teksty Lema, doszłam do wniosku, że rosyjskie tłumaczenie jest bardzo dokładne i zachowuje ducha oryginału. Być może dzieje się tak m.in. dlatego, że Polacy i Rosjanie posiadają jednakowe poczucie humoru.

Rozważmy jednak i inne rodzaje tłumaczenia. Mamy na uwadze przekłady w sytuacji kodów zasadniczo nieadekwatnych. Chodzi tutaj przede wszystkim o tłumaczenie z języka literatury pięknej na język kina. Jak pisał Jurij Łotman, „to jest najbardziej skomplikowana realizacja [...], ponieważ ogólność języka prozy literackiej i kina jest pozorna. Trudności w tym wypadku nie zmniejszają się, lecz wzrastają”<sup>6</sup>.

Trudności owe są dobrze widoczne na przykładzie prozy Lema. Jerzy Jarzębski pisze o adaptacjach filmowych powieści: *Pamiętnik znaleziony w wannie* i *Katar*: „owe powieści są z natury rzeczy niezwykle filmowe i wprost zapraszają do przekładu na język kina. Jeśli tak jest jednak, jeśli prozę Lema łatwo inscenizować i »pokazywać«, to dlaczego – pytajmy – wśród adaptacji jego utworów tak wiele dzieł kontrowersyjnych lub wręcz – jak nieszczęsny *Test pilota Pirxa* – kompletnie chybionych?” I sam odpowiada na swoje pytanie: „Tajemnica leży zapewne w wielowarstwowości tych tekstów, z których każdy ma swą stronę »przygodową«, gdzie toczy się pełna emocji akcja, i stronę refleksji filozoficznej,

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – Москва, 1992, s. 15.

interpretującej zdarzenia na sposób odległy często od stereotypów potocznego myślenia”.

Oprócz wymienionych przez Jarzębskiego jest jednak jeszcze jeden istotny czynnik, który zakłóca proces przekodowania. To omawiany przez nas kontekst, teraz już w jego złowrogiej personifikacji. Oto, co się mówi o ekranizacji *Solaris* dokonanej w roku 1972 przez Andrieja Tarkowskiego:

Komunistyczne władze zażądały od Tarkowskiego całego szeregu zmian, których wprowadzenie w istotny sposób zmieniło twórczą wizję, a nawet zaburzyło wewnętrzną strukturę filmu. Jednak obraz otrzymał Specjalną Nagrodę Jury na festiwalu w Cannes, zyskując sobie miano „najbardziej inteligentnego i przenikliwego filmu w historii kina science fiction”.

Ostatnie słowa zwracają uwagę i bronią filmu. Należy jednakże wyraźnie stwierdzić, że i sam Lem był niezadowolony z tej wersji i nawet kłócił się z jej autorem o ocenę filmu. Jurij Łotman pisał, że „jeśli przedstawimy sobie nadawcę i odbiorcę z jednakowymi kodami i całkiem pozbawionych pamięci, wtedy porozumienie pomiędzy nimi będzie idealne, lecz wartość przekazywanej informacji będzie minimalna, zaś sama informacja ściśle ograniczona”<sup>7</sup>. Porównajmy te stwierdzenia z wypowiedzią Lema na temat ekranizacji *Solaris* powstałej już po innej stronie Atlantyku. Lem mówi:

Soderbergh, jako reżyser i scenarzysta, pozostawił tę oprawę fabularną, wyciął jednak podobno z książki wszystko to, co dotyczy wizji planety Solaris, wizji, która była dla mnie bardzo istotna. Dlaczego istotna? Głęboko solaryjski nie jest zwyczajną kulą oblaną kisielom: ma jakieś swoje własne istnienie i swoją własną aktywność, chociaż nie-ludzka. Nie buduje ani nie stwarza niczego, co dałoby się na nasz język przełożyć i w przekładzie wytłumaczyć.

Kontekst u Lema bywa bardzo szeroki i nieoczekiwany (zresztą, moment zawiedzionego oczekiwania odbiorcy jest podstawowym momentem sztuki). Kosmogonia *Solaris* nagle zwięża się, skręca się i nagle widzimy utwór, też należący do Lema, pod tytułem *Traktat o dupie* z wyjaśnieniem: „Pewna uczona niemiecka niewiasta, wykładająca semiotykę na Uniwersytecie Berlińskim, przysłała mi odbitki kilku swoich opublikowanych prac. Jeden z dostarczonych mi naukowych traktatów nosi tytuł »Gołe pośladki w reklamie« (Nude Buttocks in Advertising)”.

Dalej Stanisław Lem pisze:

Nie mogę powiedzieć, ażeby w moim przekonaniu sprawa obnażonej tylnej części każdego ludzkiego ciała wymagała priorytetowego rozpatrzenia naukowego. Niemniej niemiecka uczona, z właściwą owej nacji sumiennością, konsekwentnie zajęła się rozmaitymi rodzajami nazwań dupy oraz ustaleniem jej roli kulturowej.

Mogę tu też przytoczyć jeden przykład, który nadaje wymienionej części ciała pewną funkcję kulturową. Przypomnijmy stary dowcip: „Dwaj żołnierze – polski

<sup>7</sup> Tamże, s. 13.

i rosyjski – chodzą po obu stronach granicy. Zima, mróz, samotność. Żołnierz rosyjski mówi do Polaka: – Słuchaj, jak po polsku będzie »żopa«? Polak odpowiada: – »dupa«. Rosjanin na to: – Toże krasiwo!”

Pomiędzy żołnierzami zaistniał kontakt. W schemacie Romana Jakobsona temu składnikowi przypisywana jest najskromniejsza rola. Z kontaktem związana jest funkcja fatyczna, w zasadzie w ogóle nieodpowiedzialna za przekazywanie informacji. Ale kontakt jest bardzo ważny. On mianowicie, jak widzieliśmy, przekształcił martwy kontekst w żywych odbiorców.

Żyjemy w czasach nawiązywania kontaktów nowego typu, które biegną przez przestrzeń wirtualną. Bardzo symptomatyczne jest to, że ostatni kontakt Stanisława Lema z przestrzenią zza Buga był właśnie wirtualny. Na jego oficjalnej stronie internetowej czytamy:

Odszedł na kilka miesięcy przed osiemdziesiątymi piątymi urodzinami. Ostatni felieton dla „Tygodnika” podyktował 9 lutego, w przeddzień ataku choroby, której lekarze nie zdołali już opanować.

*Chciałem zająć się nieszczęściami, które szykują nam bracia Kaczyńscy – opcje skrajnie prawicowe, które się ostatnio w Polsce pojawiły, okropnie mi się nie podobają – aż tu nagle, jak pałką w głowę, dostałem pięćdziesiąt dwie wypowiedzi rosyjskich internautów, których jeden z tamtejszych portali internetowych zaprosił do zadawania mi pytań. Trudno mi nie zareagować, zwłaszcza że autorami są na ogół ludzie młodzi, dwudziestoparoletni. Grad pochwał zupełnie mnie oszołomił, choć domyślałem się, że te głosy zostały odcedzone z większej liczby. Dowiaduję się, że moje książki są w Rosji kultowe, a moi rosyjscy czytelnicy są wprost zachwyceni tym, że jestem, jaki jestem. Same hymny i eulogie. Sytuacja jest trochę niezręczna, ponieważ ja nie jestem taki znów wspaniały, jak im się wydaje. Nie lubię też być zanadto chwalony i znaczną część tych pochwał najchętniej bym delikatnie unieważnił.*

Stanisław Lem zawsze był znany i lubiany przez odbiorców czytających jego książki w języku rosyjskim. Myślę, że tak będzie dalej. Kiedyś wszystkie zatargi pomiędzy tą i tamtą stroną będą odbierane jako dwudziesta siódma podróż Ijona Tichego. Sam Stanisław Lem powiedział:

Kiedy ukazała się *Maska* ze wspomnianą przez pana [Tomasza Fiałkowskiego – A.K.] *Opowieścią odmroźceńca*, wiadomo było, że w historyjce o Harmonii Sfer i Goryllium chodzi o komunizm i Sowiety. Pisało się takie rzeczy z pianą na ustach i jadem w sercu, a dziś czyta się jak zwykłą bajkę<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Świat na krawędzi..., s. 75.

KALINA BAHNEVA

## SEN O EPOPEI

NA PRZYKŁADZIE BULGARSKIEGO TŁUMACZENIA  
*ALPUHARY I „EPILOGU” PANA TADEUSZA*

---

---

TEKST MÓJ POŚWIĘCONY JEST PODJĘTEMU NA POPRZEDNIEJ KONFERENCJI<sup>1</sup> PROBLEMOWI, jakim jest marzenie bułgarskiej świadomości literackiej z końca wieku XIX i pierwszego dwudziestolecia XX wieku o stworzeniu epepei narodowej, która byłaby przedstawieniem najbardziej wzniosłych momentów w rozwoju ducha rodzimego, a jednocześnie możliwością zmierzenia się z najbardziej prestiżowym dla każdej literatury narodowej rodzajem literackim – epiką. Snując rozważania o trzech bułgarskich strategiach translatorskich wobec *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, starałam się udowodnić, że ten sen o epepei może niejedno mieć imię. We wspomnianej epoce może przybierać on szatę mistyfikacji, czego przykładem jest rzekomo znaleziony przez nauczyciela Ivana Gologanova, a prawdopodobnie stworzony przez niego, zbiór pieśni epickich, które utrwalają pamięć o sławnych czynach królewicza Marka oraz o dziejach bohaterskiego Orfeusza. Podobne dążenie do prezentacji samopoczucia narodowego ujawniło się w dobie bułgarskiego Odrodzenia, po uzyskaniu niepodległości (1878 r.), która nastąpiła po pięciowiekowej niewoli tureckiej. To swoiste dowartościowanie poprzez wpisanie w formę epicką legendarnych postaci przeszłości wyjawia pewną typologię, na którą składają się teksty znane i powstałe w okresie czeskiego odrodzenia: *Rękopis krółodworski* (1817) i *Rękopis zielonogórski* (1819), jak i chorwacki *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* A. Kačića Milošicia. Nawiązujące do słynnych *Pieśni Osjana*, mistyfikacje dzieł epickich w krajach słowiańskich posiadają pewną specyfikę. Wiąże się ona nie tyle z pragnieniem upoetycznienia mitycznej przeszłości, nie tyle z jej „czystym” poetyckim wyrazem, ile z określoną tendencją, która z kolei objawia chęć rozwiązania swo-

---

<sup>1</sup> Konferencja „Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru” organizowana w dn. 16–18 maja 2005 r. przez Szkołę Języka i Kultury Polskiej oraz Pracownię Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Materiały zostały opublikowane w: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2006.

istego kompleksu i udowodnienia, że „myśmy też światu coś przynieśli w darze”<sup>2</sup> – jeśli można posłużyć się znanym cytatem z ody *Paisij*, która w *Eposieie niezpominianych* wysławia czyny Paisija Chilendarskiego, jako autora *Historii sławiano-bułgarskiej* (1762 r.).

W kontekście tego ideowo-artystycznego nastawienia można również odczytać dochodzące do głosu w przekładach Iwana Wazowa, klasyka literatury bułgarskiej, przeobrażenia znanych tekstów Mickiewicza, z którymi poeta bułgarski spotyka się w rosyjskiej antologii *Поэзия словянь* (1871) N.W. Gerbela. Jest ona wspólnym miejscem, które łączy rosyjskie przekłady Nikolaja Berga *Sonetów krymskich* Mickiewicza oraz ballady *Alpuhara* i *Epilogu* (tu określony jako *Wstęp*) do *Pana Tadeusza*. Chociaż oddalona od oryginału – w przeciwieństwie do współbrzmiającej z jego poetyckim światem wspaniałej interpretacji Dory Gabe – translatorska próba Wazowa może być postrzegana jako kolejny wyraz odwołania się świadomości twórczej tego okresu do patosu epickiego. Wersja Wazowa podmienia tak ważny dla zgłębienia istoty Mickiewiczowskiego cyklu pierwiastek liryczny, co ze względu na adekwatność do oryginału jest niedopuszczalne. Lecz również ta sama bułgarska interpretacja *Sonetów krymskich*<sup>3</sup>, która w 1926 r. spotyka się z ostrą krytyką profesora B. Penewa – wspaniałego znawcy literatury polskiej i powszechnej, erudyty i założyciela rodzimej polonistyki – okazuje się kluczowa dla zrozumienia istotnej tendencji w ówczesnym życiu literackim – wspomnianego snu o eposie.

W jaki sposób, w przypadku najpierw ballady Mickiewicza, a następnie *Epilogu* (*Wstępu*) do *Pana Tadeusza*, zostaje urzeczywistnione interesujące nas nastawienie epickie? Tu znowu dochodzimy do drugiego ważnego i wspólnego miejsca, w którym spotyka się interpretacja Mickiewiczowskich *Sonetów* z przekładami wspomnianych tekstów polskiego romantyka. Są to *Wypisy bułgarskie* dla szkół średnich, które Iwan Wazow wraz Konstantynem Weliczkowem, jedną z najbardziej znanych osobowości w ojczywym życiu kulturowym we wspomnianym okresie, wydają w 1884 r. w celu upowszechniania najbardziej doniosłych przykładów literatury powszechnej. Nie mając możliwości omówienia całościowej koncepcji tej jakże ciekawie ułożonej antologii, wspomnę jedynie, że *Wypisy* te do dziś mogą służyć jako przykład wysoko profesjonalnego antologicznego ujęcia i obcowania z obcymi wzorami literackimi.

Przyjrzenie się spisowi treści wykazuje intrygującą nierównomierność w konstruowaniu genologicznego obrazu przedstawianej tu literatury powszechnej. Jeśli zastosujemy kryterium ilościowe, to można stwierdzić, że rozdział *Poemat* obejmuje 112 stron, a również, że ta rzucająca się w oczy objętość koresponduje

<sup>2</sup> I. Wazow, *Paisij*, tłum. J. Zagórski, w: *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej*, wyb. E. Konstantinowa i W. Gałązka. Kraków 1987, s. 56.

<sup>3</sup> B. Penew, *Bylgarskite prevodi na „Krymskite soneti”*, Godisznik na Sofijskija universitet, Sofia 1926, t. XXII, 2.

z różnorodnością podanych przykładów poematów epickich. Poczynając od *Iliady* Homera, przez twórczość Dantego, Tassa, Byrona, Puszkina, Lermontowa, Hugo oraz Mickiewicza do pochodzących ze wspomnianej *Wedy Słoweny* epickich pieśni o Królewiczu Marku, jak i do pieśni o ożenku mitycznego Orfeusza – ówczesny czytelnik może zaiste doświadczyć, jak bogata tematycznie oraz artystycznie wielowymiarowa może być twórczość epicka. Za to rozdział ilustrujący osiągnięcia obcych literatur w sferze poezji balladowej wygląda bardzo skromnie. Prezentowane zaledwie na 17 stronach przykłady tego gatunku to *Topielec* Puszkina, ballady Józefa von Zedlitz oraz *Alpuhara* Mickiewicza. Co więcej, w porównaniu z odbiorem bułgarskiego tłumaczenia fragmentu *Epilogu Pana Tadeusza*, odczytanie tak samo rodzimej interpretacji *Alpuhary* okazuje się o wiele trudniejsze i bardziej skomplikowane. Ten dysonans w odczytaniu dwóch tekstów Mickiewicza trudno wytłumaczyć nieudolnością tłumacza, gdyż w obu przypadkach bułgarskim interpretatorem jest właśnie Iwan Wazow, klasyk literatury bułgarskiej, nazwany patriarchą literatury bułgarskiej, również ze względu na umiejętność tworzenia prawie we wszystkich rodzajach i gatunkach literackich. Czy jednak podobnie wszechstronne, nawet totalne objęcie ówczesnego rejestru form gatunkowych oznacza zdolność do obcowania z tak trudnym do translatorskiego ujęcia wzorcem balladowym? W spuściźnie poetyckiej Wazowa można odnaleźć zaledwie dwie ballady – *Сиромашкина* (*Nędznica*) i *Кълата* (*Wieża*) – których wartości artystyczne ustępują osiągnięciom estetycznym twórcy w innych sferach słowa poetyckiego, przede wszystkim w sferze jego epickiego wydzwiku. Dowodem tego może być niezrównana w swoim oddziaływaniu na współczesnych, a i na dzisiejszych czytelników, *Epopeja zapomnianych* (*Епопея на забравените*), nad którą poeta pracował właśnie w latach 1881–1882, tj. w okresie przygotowywania materiałów do przywoływanych *Wypisów bułgarskich*. Wspominając o skromnych walorach literackich ballad Wazowa, chciałabym przypomnieć, że podstawowym kryterium ich oceny, jak każdego wzorca balladycznego w rodzimej literaturze, stanowi niepowtarzalny poemat Christo Botewa *Chadzi Dimitr*, który przez wizję zespolenia sił kosmicznych z mocami bezładu, przez fantazyjne przenikanie się przestrzeni Bałkanu z horyzontem niebiańskim, na pograniczu których sytuuje się oscylujący między doczesnością a wiecznością junak, przedstawia niepowtarzalną filozoficzną i estetyczną wizję życia w śmierci. Odnotowując rolę tego szczytowego przykładu rodzimej wyobraźni balladycznej, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ten genialny, choć i odosobniony wybuch artystyczny, to niepowtarzalne jednostkowe objawienie się fikcji poetyckiej miało jakby zrekompensować tradycyjne zdystansowanie się ojczystej świadomości twórczej od tego gatunku od istotnego dla jego podjęcia uogólnienia świata z perspektywy metafizycznej i irracjonalnej. Jako „fakt literacki” ballada powróci w dobie bułgarskiego modernizmu i zaznaczy swoją obecność przede wszystkim w twórczości modernisty Penczo Sławejkowa, który w swoich należących do tego gatunku utworach

*Чумави (Zadżumieni) Неразделни (Nierozłączni), Змейово либе (Smocza ukochana)* nawiązuje nie tylko do mocno zakorzenionych w pieśniach ludowych pierwiastków balladotwórczych, lecz i w oparciu o syntezę między czynem etycznym a wartościami estetycznymi kontynuuje wyłaniający się z poezji Botewa motyw wiecznego życia. Obecnością wzorców balladycznych odznacza się również tzw. poezja wrześnieiowa, której twórcy związani są z tragicznymi wydarzeniami z połowy lat 20. XX wieku, podczas których doszło do walk bratobójczych. Być może ballada stanowi jeden z nielicznych gatunków, za pomocą którego można odpowiedzieć na przygotowany przez lewicę terrorystyczny zamach w sofijskim kościele *Św. Króla* (obecnie *Św. Sofii*), podczas którego zginęły tysiące niewinnych ludzi, jak i przezwyciężyć złowieszczy widok przywiązanych do dna tratów ludzi (twarzami do wody), którzy z rozkazu klas rządzących ponoszą śmierć w wodach Dunaju. Można też upoetyzować mord osób zakopywanych w masowych grobach albo stłumić ból z powodu zaginionych bez śladu setek przedstawicieli inteligencji bułgarskiej...

I tak, jeśli miałabym przedstawić w najbardziej zwięzły sposób interesujący nas ze względu na przekład Wazowa rozwój balladowej tradycji w literaturze bułgarskiej, to określiłabym ją nie jako ciągłą, lecz jako wybuchającą sporadycznie ze szczególną artystyczną siłą. Początek lat 80. XIX wieku, w których przygotowywane są *Wypisy* i kiedy poeta pracuje nad opublikowanymi w nich tłumaczeniami, lecz i również nad swoistą formą eposu, jaką jest wspomniana *Epepeja niezapomnianych*, jawnie nie sprzyja rozwojowi tego gatunku. Społeczeństwu bułgarskiemu potrzebna jest „biblia”, „księga naroduwa” (jak określa epos Hegel) oraz stwarzanie takich rodzajów literackich, które mogłyby uaktywnić charakterystyczny dla epiki mit narodowy. Warto byłoby tu napomknąć, że tak konieczne dla zaistnienia wzorca balladycznego przywiązanie do wymiarów metafizycznych i irracjonalnych nie jest najmocniejszą stroną świadomości twórczej bułgarskiego klasyka. Stanowiąc podstawę ojczystego kanonu literackiego, spuścizna literacka Wazowa mogłaby być jednocześnie rozpatrywana z perspektywy wielokrotnie wypowiedzianych przez Bojana Penewa sądów o „przyziemnym” charakterze wyobraźni poetyckiej bułgarskiego pisarza, o jego zamiłowaniu do realizmu i „trzeźwości” i tym samym oddaleniu się od fantazyjnego i niesamowitego obrazu świata. Właściwie poprzednio wspomniane określenie Iwana Wazowa jako patriarchy literatury bułgarskiej zawiera podobne rozumienie jego istoty twórczej. Będąc wyrazem głębokiego szacunku do twórczych poczynań klasyka, jednocześnie określenie to kojarzy się z pozycją ojca, która – jak dowodzi Jung – ma charakter prawa, jest stanem autorytatywnym<sup>4</sup>. Pozycja patriarchy, podobnie jak świat eposu, odsyła do czasów „ojców, założycieli rodów, świata »pierwszych« i »najlepszych«, którego wielkość poświadcza również »właściwa i konstytutywna dla eposu postawa autorska (czyli postawa

<sup>4</sup> C.G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy św.*, w: tenże, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 210–213.

tego, kto wypowiada słowo epickie), będąca postawą człowieka mówiącego o niedosiężnej przeszłości, pełną szacunku postawą potomka»<sup>5</sup>. Pomijając tu interesujące przełożenie tej życiowej, jak i twórczej pozycji na rozwój literatury bułgarskiej w latach 90. XIX wieku, kiedy dochodzi do walki między „młodymi” (pokolenie modernistów, do którego należy wspomniany Penczo Sławejkow) a „starymi” (którego to pokolenia uosobieniem jest Iwan Wazow), skoncentruję swoją uwagę na wyjawieniu interesującego mnie nastawienia epickiego, z którym koresponduje duchowa postawa Iwana Wazowa jako tłumacza Adama Mickiewicza.

Obok wspomnianej nierównomierności między rozdziałami ilustrującymi osiągnięcia literatury światowej w sferze poematu oraz gatunku balladowego, rozstrzygniętej na korzyść utworów ukazujących istotę poematyczności (Derrida) czy poematowości (J. Łukasiewicz), na którą składają się „monumentalizm, syntetyczność, liryczność, związek z szerszą, ponadindywidualną problematyką”<sup>6</sup>, na uwagę zasługuje również dokonany przez Wazowa wybór tego wzorca balladowego, który mógłby być jego najtrafniejszym artystycznym wyrazem w twórczości polskiego romantyka, a według koncepcji *Wypisów* – także w literaturze powszechnej. Wazow pomija znajdującą się w rosyjskiej *Antologii* Gerbela *Świteziankę* (w porównaniu z interesującymi tłumacza w tym okresie problemami narodowymi jest ona być może za „wąska” tematycznie) oraz opartą na motywach wschodnich *Ucieczkę*, nie wykazuje zainteresowania przetłumaczonymi przez Puszkina utworami: *Wojewoda* oraz *Trzech Budrysów*, a kieruje swoją uwagę ku tekstowi *Alpuhary*, która nieoznaczona jako ballada (tak jak w oryginalnie Mickiewicza), stanowi część przetłumaczonego tu poematu *Konrad Wallenrod*. Czym może być umotywowany ten tak bardzo zaakcentowany wybór przedstawienia balladowo-romansowej twórczości polskiego romantyka właśnie na podstawie tego utworu? Możliwe, że nie bez znaczenia jest wpływ tradycji rodzimej, gdyż jedna z najbardziej znanych, a i poetycko-sugestywnych ballad ludowych *Pieśń o martwym bracie* dotyczy podjętego również w utworze Mickiewicza motywu choroby, śmiertelnej zarazy, która jednoczy świat żywych i umarłych. Nie mogłabym tu nie wspomnieć, że początki bułgarskiej komparatystyki literackiej związane są z badaniem prof. Iwana Szyszmanowa – kolegi, przyjaciela Iwana Wazowa oraz autora obszernej ankiety dotyczącej twórczości bułgarskiego klasyka – właśnie nad występującymi zarówno w tej pieśni, jak i w folklorze narodów bałkańskich motywami wędrującymi. Chciałabym także zaznaczyć, że wspomniany baśniowo-balladyczny motyw przenika również do odznaczającej się wysokim artyzmem modernistycznej ballady Penczo Sławejkowa *Zadżumieni*. Obok tego wspólnego dla rozwoju literatury bułgarskiej miejsca, przybliżającego Wazowowi utwór polskiego romantyka, decydujący dla wyboru tłumacza okazuje się według mnie związek ballady, a tym samym i poematu

<sup>5</sup> M. Bachtin, *Epos i powieść*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 548–549.

<sup>6</sup> *Słownik wiedzy o literaturze*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice 2005, s. 290.

Mickiewicza, z problemem walki o wolność, problemem, który określa nie tylko podstawowe filozoficzno-estetyczne dążenia ojczystej literatury przed Wyzwoleniem, lecz i dominujący patos w twórczości Iwana Wazowa. I tak pojawia się pytanie: w jaki sposób tłumacz podchodzi do balladowego pierwowzoru, z którym mierzy się poprzez rosyjski przekład Gerbela?

Trzeba zaznaczyć przede wszystkim, że rosyjski tłumacz, a za nim Wazow zmieniają scenerię tragicznej akcji. Przestrzeń, w której rozgrywać się będą dramatyczne wydarzenia, to nieznane nam z ballady Mickiewicza „wieże Alpuhary”, a jak określa rosyjski tekst „вершины родных Альпухар”. Odejście Wazowa od prawdy poetyckiej, która przedstawia Alpuharę jako twierdzę mauretańską na rzecz zgodności z prawdą geograficzną, a i historyczną, ma swoje uzasadnienie. Jak wiemy *Alpuhara*, *Las Alpujarras*, to górzysta kraina w południowej Hiszpanii (Andaluzji), która była ośrodkiem najdłuższego oporu Maurów przeciw wojskom hiszpańskiej rekonkwisty i gdzie po upadku emiratu Granady (1492 r.) ludność muzułmańska schroniła się przed prześladowaniem Hiszpanów, tocząc z nimi walki partyzanckie. Akceptacja bułgarskiego interpretatora wersji rosyjskiego tłumacza odsyła do *decorum* najbardziej dramatycznych dziejów rodzimej historii, które tradycyjnie rozgrywają się w przestrzeni gór, związana jest również z walkami narodowowyzwoleńczymi toczącymi się na terenie Starej Płaniny, z historią rozwijającego się tu podczas pięciowiekowego jarzma tureckiego hajductwa, z nieodległą historią Powstania Kwietniowego (1876 r.), którego uczestnicy znajdują swoją bohaterską śmierć w zacieklonych bitwach z Turkami na szczytach ojczystego Bałkanu, z wydarzeniami tzw. Wojny Wyzwoleńczej (*Wojna rosyjsko-turecka*, 1877–1878 r.) i z wygraną bitwą pod Szipką – legendarnym szczytem staropłanińskim. Oczywiście nie zamierzam tu opowiadać historii Bułgarii, ani nawet przedstawiać historycznego obrazu interesujących nas ostatnich dekad XIX wieku, chciałabym jedynie zaznaczyć, że każda, nawet najbardziej zwięzła opowieść historyczna tego kraju, niewątpliwie dotyczyłaby również różnorodnych realiów Bałkanów. Podobnie wygląda też historia literatury bułgarskiej, która – w oparciu o wzorce folklorystyczne – tradycyjnie mitologizuje górskie obszary Starej Płaniny, wywyższając je do symbolu swobodnego ducha, bohaterskiego czynu oraz zbawiennej od niewolniczego istnienia śmierci, która prowadzi do życia wiecznego. Nieprzypadkowo wspominam o nieustannej prawie obecności tego legendarnego miejsca w historycznych i literackich syntezach bytu narodowego, gdyż właśnie nie tylko Bałkany, ale przede wszystkim szczyty bałkańskie oraz związane z nimi wydarzenia, jak też nierozłącznie wpisane w nich postacie „pierwszych”, „najlepszych”, stanowią niezbędną część wizji „absolutnej przeszłości” narodu, tradycji narodowej, świata „początków” i „szczytów” historii narodu, na których opiera się ideowa oraz estetyczna konstrukcja eposu<sup>7</sup>. Właśnie tę konstruktywną rolę Bałkanu wyłaniają i ludowe pieśni epickie, i poematy autorów z doby odrodzenia (G.S.

<sup>7</sup> M. Bachtin, *Epos i powieść*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki...*, s. 548–549.

Rakowski, N. Gerow), i genialna epicka ballada Botewa *Hadzi Dimitr*, i *Epopėja zapomnianych* Wazowa, która poprzez poemat *Obrońcy Szipki* uwiecznia bohaterstwo bułgarskich powstańców walczących na szczycie *Szipka* z ordami nacierających Turków:

Sjulejman bezumnij soçi w r y h a pak  
i wika: „Tyrçete! Tamo sa raite!”  
.....  
Zaštoto tam nejde na w r y h planinata,  
što nebeto sinjo krepj s ramenata,  
Izdiga se niakoj diw, č u t o v e n w r y h .  
.....  
*Wyryht otgowori s drug wikura.* [podkr. K.B.]

Zamieniając za Gerbelem realia poematu Mickiewicza, Wazow przywołuje jednocześnie pojęcie, które w rodzimej tradycji literackiej nie tylko udowodniło swoją poetycką moc, lecz zawiera także załączek przyszłych przeobrażeń w bułgarskim tłumaczeniu. Odnoszą się one do redukcji realiów związanych ze światem muzułmańskiej wiary – do przeobrażenia, które podkreśliłoby czyn bohater-ski Almanzora, jak i opór obozu mauretańskiego, lecz zatuszowałoby symbole islamskiej religii. Takich transformacji nie odnajdujemy w rosyjskim przekładzie, który pod tym względem jest wierny polskiemu oryginałowi. Tak na przykład wers z rosyjskiej wersji *Alpuhary*:

Блеснули кресты над большим минаретом,

który odpowiada Mickiewiczowskiemu opisaniu:

Już z minaretów błysnęły krzyże...

u Wazowa brzmi jako:

I krystyt Hristowij w grada se pokaza

W ten sposób poeta bułgarski nie tylko świadomie narusza wyjawioną przez Mickiewicza, a i pozostawioną w rosyjskim przekładzie, opozycję między symbolami dwóch religii (krzyż – meczet), lecz przez dodane tu określenie „Chrystusowy” – niezależnie od tego, że odnosi się do wrogiego „pozytywnego bohatera” obozowi Hiszpanów – dodatkowo eksponuje znak przynależności do chrześcijaństwa. Ta linia eliminacji wschodnich realiów w interesujący sposób ożywa w scenie dramatycznego uścisku między Almanzorem a wodzem Hiszpanów, która w polskim tekście zostaje rozegrana nie tylko na podstawie mocno rozbudowanej poetyki „pocałunku śmierci”, lecz i przez zaakcentowanie ważnego

detalu – obwijającego się wokół nóg Hiszpana i ścielącego się za nim niczym śmiertelna zaraza zawoju Almanzora:

A wtem osłabnął, padł na kolana,  
Ale rękami drżącemi  
Wiążąc swój zawój do nóg Hiszpana,  
Ciągnął się za nim po ziemi.

Gerbel uważnie śledzi kolejne etapy rozwoju śmiertelnego zbliżenia się dwóch przeciwników i w swoim przekładzie pozostaje wierny poszczególnym aspektom tragicznego pojednania:

Затем ослабел, на колени склонился:  
Но все еще, слабой рукой  
Держась за одежду, за ним он влачился,  
Обматывал ноги чалмой.

Jednak dla bułgarskiego wieszczka podobne zespolenie postawy bohaterskiej z przynależnością do wrogiego wierze chrześcijańskiej islamu jest nie do zaakceptowania. Dla Wazowa jest niedopuszczalne, żeby indywidualność, która zdobywa się na tak wysoki czyn etyczny, była określona przez znaki świata muzułmańskiego, gdyż autor ten poświęcił swą twórczość walkom wyzwoleniczym bułgarskiego narodu przeciw niewoli tureckiej. Nie do przyjęcia jest również dlatego, iż w swojej powieści *Pod jarzmem* rozmyśla nad historią *Powstania Kwietniowego* (1876), a tym samym zgłębia filozofię buntu bułgarskiego oraz uświęca czyny narodowych bohaterów w swojej niezapomnianej *Epepei zapomnianych*. Oto dlaczego zacytowana powyżej strofa w przekładzie rodzimego klasyka brzmi następująco:

I bleden, otślabnal, toj w mig koleniči,  
I stiska polite mu jošt,  
S čelo si ponizko i rabski dopira  
krakata na gordija vožd.

Wyliminowanie nieważnego – mogłoby się wydawać – elementu ubioru Almanzora – jego zawoju, nie oznacza tu po prostu odrzucenia kolejnego detalu określającego postać głównego bohatera. W całości poetyckiej przekładowej wersji Wazowa nieobecność tego, aczkolwiek „zewnątrznego”, lecz związanego z makabrycznym przekazem zarazy, elementu oznacza zredukowanie dramatycznego napięcia, „skrócenie” ekspresyjnej i zarazem jawnie „przeciąganej” (jak zawój) linii nadchodzącej zagłady, oznacza ograniczenie tak przejmująco artystycznie ukazanego przez Mickiewicza tragicznego przenikania się życia i śmierci, zwycięstwa i upadku.

Mówiąc o zawężeniu efektu powolnie nadciągającej (ścielącej się) śmierci, jak i o poskromieniu zmysłowych (miejscami wręcz naturalistycznych) wyrazów

stanów granicznych ludzkiego ducha i ciała, mam na myśli fakt, że Wazow pozbywa się prawie wszystkich oznaczeń (wyrażonych za pomocą przysłówków zarówno w polskim tekście, jak i w rosyjskim przekładzie, pełniącego dla poety rolę oryginału), które ewentualnie mogłyby podkreślić znaczenie mistycznego związku między życiem a śmiercią, a także wskazać na psychologicznie złożoną istotę czynu bohaterskiego. Ów czyn u Mickiewicza nie nosi znamion jednoznacznego heroizmu oraz poświęcenia się dla dobra sprawy, co można zauważyć przy opisie stanu psychicznego i dramatycznych gestów Almanzora. Zamiast usilnej, a w porównaniu z polskim oryginałem nawet wzmocnionej frekwencji w tekście Gerbela wspomnianych przysłówków, które określają stopień i czas (typu: *затем, едва, потом, еще, уже, как-быдмо*) i których obecność odsyła do tak ważnego dla świata balladowego dramatycznego istnienia „(po)między” (filozofia tego pojęcia jest uwolniona od prostej dysjunkcji „tak” i „nie”), w tekście Wazowa spotykamy się ze stanowczym, czarno-białym rysunkiem rzeczywistości, z jednoznacznie wykreślonym oraz mocno hiperbolizowanym heroizmem. Oczywiście, heroizmem Almanzora, który w bułgarskim tłumaczeniu przybiera postać „głównego wojewody” (określenie, którym tradycyjnie mianuje się bułgarskich przywódców powstańców) i którego charakterystyka w większej części okazuje się ukształtowana z najbardziej znanych, wręcz kultowych dla rodzimej świadomości kulturowej poetyckich opisów bułgarskiego bojownika przeciw niewoli tureckiej. Cytaty te pochodzą przede wszystkim ze znanych poematów epickich Christo Botewa, które – tak, jak wspomniana ballada epicka *Chadzi Dimitr* – roztaczają wizję śmierci zestetyzowanej, upoetycznionej, przepełnionej panteistycznym przeniknięciem się istoty ludzkiej z żywiołem natury oraz kosmicznym oddźwiękiem czynu bohaterskiego, dokonanego przez wyjątkową indywidualność, której duch rozpięty jest między wymiarami doczesności a bezkresem wieczności. Lecz ta sama poezja Botewa kreśli inny obraz śmierci – wyobcowany z iluzji romantycznej, akcentujący drastyczne, niemalże naturalistyczne objawy umierania, utrzymany w ostrej biało-czarnej kolorystyce, której poetyka koresponduje z wyraźną w jego twórczości tendencją do maksymalizowania i absolutyzowania świata. Właśnie tę drugą filozoficzno-estetyczną linię uogólnienia śmierci (poniekąd zaktualizowaną w *Epopiei niezapomnianych*) uaktywnia Wazow w swoim przekładzie, w którym scena ilustrująca przedśmiertne męki Almanzora („zsiniałe ręce”, „szalone rwanie ciała”, „mięsa”) zostaje „przełamana” przez znany z epiki Botewa obraz gnijącego ciała buntownika, przez wizję jego łamanych na kole w więzieniu kości<sup>8</sup> (*Hajducy*), jak i przez tak samo wykreowaną przez tego poetę wizję rozrzuconych po wysokich skałach, „po skałach i gniazdach orłowych”<sup>9</sup> białych szczątek ciała wojującego o wolność ojczyzny (*Pożeganie w r. 1868*).

<sup>8</sup> Ch. Botew, *Hajducy*, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. H. Batowski, Wrocław 1960, s. 23.

<sup>9</sup> Ch. Botew, *Pożeganie w r. 1868*, w: tegoż, *Wybór pism...*, s. 9.

Można by mnożyć przykłady fragmentów, które, przedstawiając ciekawe translatorskie podejście Wazowa do rosyjskiego przekładu, a poprzez niego i do polskiego oryginału, jednocześnie aktualizują kluczowe poetyckie ujęcia rodzimego kanonu literackiego. Do takich na pewno należy wprowadzony i nieistniejący w rosyjskiej wersji, a tak samo i w polskim oryginale motyw obłąkania, szaleństwa, na którego podstawie tłumacz bułgarski również upoetyzuje Almanzora. Dla orientujących się w dziejach literatury bułgarskiej to pojęcie kojarzy się przede wszystkim z poezją Botewa, dla którego (nie bez wpływu tradycji romantycznej) w świecie zła i obłudy właśnie ignorowani przez społeczeństwo szaleńcy nadają sens ludzkiemu istnieniu (*Walka*). Szaleństwo jest kluczowym słowem w twórczości Iwana Wazowa (od poematu *Szaleńcy* przez powieść *Pod jarzmem* do *Epepei niezapomnianych*). Stan ten (w swoim dosłownym, medycznym znaczeniu, lecz i przenośnym ujęciu) jest rozumiany jako wyraz zerwania z normą obyczajową, z władzą rozumu, z przeciwstawieniem się duchowemu zniewoleniu oraz możliwością dokonania wielkich czynów i wzniosłych gestów. To ostatnie przywołuje pamięć o *hybris* – o pysze, o dumie, o samozaparciu, którymi byli opętani mityczni herosi podczas swoich buntowniczych działań, sprzeciwiając się władzy bogów. Nieprzypadkowo M. Foucault w swojej *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* bada fenomen obłąkania z perspektywy różnych aspektów działania władzy. Nieprzypadkowo właśnie wspomniane powyżej utwory Wazowa skoncentrowane są na rozważaniach nad tak cywilizacyjnie, jak i kulturowo doniosłymi, monumentalno-epickimi tematami jak władza i bunt przeciw niej. Jeśli miałabym przytoczyć przykłady z *Pod jarzmem*, które ilustrują motyw zbuntowanych (szalonych) jednostek i wspólnot, stawiających opór władzy rozumu, to powinienam przedstawić prawie każdy rozdział. Powinnam zacytować chociażby ostatnie zdanie tej powieści, które konkluduje, że po bestialskim stłumieniu powstania jedyną osobą, która waży się na protest, jest miejscowy wariat Munczo... Jego zaś powieszenie na rzeźni po znów ustanowionej władzy rozumu przypomina rozważania Foucaulta na temat występujących w XVII wieku technikach odosobnienia nieprzystosowanych społecznie jednostek, które zagrażały porządkowi całości. Jeśli miałabym wskazać na postaci z *Epepei niezapomnianych*, które przez swoje nietragedyjne zachowanie personifikują idee buntu, to musiałabym wskazać i na Rakowskiego, charakteryzowanego jako ktoś „nierozumny” i „szalona głowa”, i na Paisija Chielenadrskiego, prekursora bułgarskiego odrodzenia oraz autora pierwszej historii Bułgarii, i na Todora Kableszkowa, którego poczynania podczas przygotowywania Powstania Kwietniowego odkrywają przed narodem inną perspektywę (inny wymiar) władzy – władzę szalonych umysłów i głów...

Historia bułgarskiego szaleństwa jest historią form epickich, dyskursem, który wiąże się z antyturecką walką o niepodległość oraz z najbardziej wyjątkowymi bohaterami tej walki. Oto dlaczego dokonane przez Wazowa dookreślenie Mic-

kiewiczowskiego bohatera jako szalonego, „dopowiadanie” tekstu rosyjskiego, a w ten sposób i polskiego pierwowzoru jest oczywiście swobodnym wymysłem niezgodnym z pierwotną intencją Mickiewicza, jak i z późniejszym ujęciem Gerbela. Jest to pomysł znaczący, dialogizujący z pewnym dominującym w rodzimej tradycji literackiej, a również w twórczości bułgarskiego tłumacza, nastawieniem filozoficznym i estetycznym. Wazow odchodzi od poetyki balladowej, kreśli bohatera bardziej monumentalnego, uniwersalnego, oddalonego od realiów egzotycznych. Redukuje wymiary świata wschodniego, które kojarzą się z życiem „pod jarzmem”. W pewnym sensie pozbawia swój tekst obecnych w polskiej balladzie znaków kodeksu rycerskiego, lecz tym samym osiąga inny cel – przybliża jeden z najbardziej znanych wzorców polskiej poezji romantycznej w ten sposób, że staje się on częścią znanych rodzimemu czytelnikowi przykładów postępowania bohaterskiego oraz potwierdzeniem rodzimych modeli literackich (w tym i własnych) uogólnienia pozycji heroicznej.

Wspominając o aktualizacji pewnych sytuacyjnych i obrazowych ujęć, charakterystycznych dla spuścizny poetyckiej Wazowa i przede wszystkim dla epickiego świata *Epopei niezapomnianych*, nie mogłabym nie zwrócić uwagi na odwoływanie się tłumacza do typowych dla tego cyklu wyznaczników sytuacji po katastrofie, którą trzeba przezwyciężyć przez podjęcie heroicznego wyboru. Właśnie taką sytuację prezentuje pierwsza strofa Mickiewiczowskiej ballady, której translatorskie ujęcie zostaje „przełamane” przez specyficzne dla oddzielnych utworów z *Epopei* uogólnienie upadku, tragicznego finału walki. To podejście (kontynuowane również w trzeciej strofie) oczywiście zaznacza odrębność rzeczywistości innej, obcej (choćby przez dwukrotnie powtórzone imię Grenady), ale i jakby wpisuje przestrzeń cudzego miasta w paradygmat wyśpiewanych w *Epopei* bułgarskich miast, które po tragicznej klęsce zadanej im przez tureckiego nieprzyjaciela, potrafią wciąż jeszcze zachować ducha oporu.

Nietrudno byłoby skrytykować wysiłki translatorskie Wazowa. I zapewne takie podejście do jego przekładu/ów również ma swoją rację. Dlaczego jednak nie chciałabym postąpić w ten sposób? Na pewno nie ze względu na przywiązanie do rodzimych prób translatorskich i w tym sensie do chwalenia tego, co jest mi bliskie, rodzime, ojczyście. Mówiąc o ewentualnych wartościach bułgarskiej interpretacji, mam na myśli to, że – będąc niedokładną wersją rosyjskiego przekładu, a tym bardziej tekstu wyjściowego – przekład Wazowa spełnia ważną rolę w rozwoju ówczesnego piśmiennictwa bułgarskiego. Zredukowana, nawet unicestwiona tu balladowość zostaje zastąpiona przez nastawienie epickie, które wiąże się z tak pożądaną w tym okresie epopeją, mogącą utwierdzić mit narodowy, a równocześnie uwierzytelnić wykreowaną w twórczości naszego klasyka jego filozoficzną i estetyczną wersję. Odczytując przekład Iwana Wazowa (a to odnosi się również do przekładanych przez niego *Sonetów krymskich*, jak i fragmentu *Epilogu do Pana*

*Tadeusza*) zgodnie z zasadami intertekstualności, nie mogą pozbyć się wrażenia powstania tekstu trzeciego. Tekstu, który jest maksymalnie zbliżony do utworu Mickiewicza, a także do poematów z *Epopoi* Wazowa, lecz jednocześnie jest od nich oddalony. Tekstu nowego, który przez obecność tak wielu „interpretantów” (Riffaterre)<sup>10</sup>, nawet nie tyle na podstawie cytatów, ile przez odniesienia do ducha epiki Wazowa, jak i utworów epickich jego poprzedników, wychodzi poza takie określenia jak przekład nieudolny, czy „zbułgarszczony” lub powstały za pomocą zapożyczeń z twórczości własnej albo obcej. W tym sensie D. Diuriszyn mówi o tym, że pojęcie koncepcja translatorska jest szersze niż odpowiednie, dokładne tłumaczenie<sup>11</sup>. W przypadku Wazowa to pierwsze pojęcie nie oznacza jedynie „bułgarszczenia” obcego wzoru poetyckiego, a próbę wpisania go do rodzimej tradycji literackiej w imię uaktywnienia określonej misji ówczesnej literatury, w imię podkreślenia konkretnej tendencji, która według wieszczki stanowi podstawę konsolidacji duchowej wspólnoty narodowej.

W jeszcze większym stopniu wnioski te odnoszą się do przetłumaczonego fragmentu z *Epilogu* do *Pana Tadeusza*. Podobnie jak w sytuacji związanej z wyborem najbardziej odpowiadającemu poecie wzorca balladowego, tak i tu bułgarski tłumacz ma możliwość dokonania wyboru, gdyż w antologii Gerbela oprócz wspomnianego *Epilogu*, nazwanego tu *Wstępem* (*Вступление*) reprezentowane są jeszcze pierwsze cztery księgi poematu Mickiewicza. Poeta bułgarski zatrzymuje się jednak na końcowej części *Pana Tadeusza*. Przyczyną tego wyboru może być prawdopodobnie fakt, iż zawiera ona motywy, nieobce nie tylko Wazowowi, lecz i całemu pokoleniu bułgarskich wygnańców, którzy podczas niewoli tureckiej łączyli swoje życie z rzeczywistością krajów sąsiednich (Rumunia, Serbia) lub ze światem krajów słowiańskich, przede wszystkim z dużymi ośrodkami oświaty w Rosji. W ten sposób obok motywacji natury artystycznej, związanej z głębokim szacunkiem bułgarskiego twórcy do spuścizny poetyckiej polskiego wieszka, dochodzi do głosu jeszcze jeden argument. Odnosi się on do pozaliterackich wymiarów Wazowowskiego zainteresowania finałem słynnego poematu, kojarzy przede wszystkim z pamięcią o wspólnym losie emigranta, o którym bułgarski pisarz opowiada w swojej opowieści *Niemili-niekochani*. Jest to opowieść o bułgarskich wygnańcach w wolnej Rumunii, lecz jest to utwór, który również przywołuje pamięć o Christo Botewie, który właśnie w Bukareszcie wydawał swoją gazetę *Будилник* (*Budzik*), ilustrowaną przez utalentowanego Polaka Henryka Dębickiego (przedtem, w okresie 1869–1870 jego rysunki zdobiły pismo Botewa *Beben*) oraz pisał swoje słynne poetyckie utwory poświęcone bolesnemu życiu tułacza. Nie mam zamiaru zatrzymywać się na wyjątkowo ciekawych związkach między bułgarskimi przedstawicielami ruchu odrodzeniowego z przedstawicielami ów-

<sup>10</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5, Kraków 2000, s. 18.

<sup>11</sup> D. Diuriszyn, *Teoria sravnitelno izuczenia literatury*, Moskwa 1979, s. 160–161.

czesnej polskiej emigracji – są one dawno i wszechstronnie zbadane. Pozwalam sobie przywołać ten wątek jedynie ze względu na wskazanie ewentualnej motywacji Wazowa w wyborze właśnie tej części poematu Mickiewicza, która, stanowiąc wyznacznik ciężkiego życia emigracyjnego oraz nostalgicznego marzenia o oddalonej ojczyźnie, koresponduje nie tylko z kluczowymi motywami w rodzimej literaturze w dziewiętnastym stuleciu, lecz i z wygnańczą egzystencją bułgarskiej inteligencji na obczyźnie.

Podjęty tu temat wyboru wiąże się również z wypowiedzianym przez J. Levy'ego ostrzeżeniem przed często jednostronnym skupianiem się badaczy przekładu na relację przekład – oryginał i tym samym zaniechaniem rozpatrywania problemu zaistnienia przekładu jako fenomenu rodzimej literatury. „Nierozłączną część historycznoliterackich badań translatorskich [...] stanowi dociekanie, jaki był rezonans przekładu w kulturze ojczystej, jakie jest jego miejsce w paradygmacie utworów (oryginalnych oraz translatorskich), które odegrały największą rolę w procesie literackim albo inaczej mówiąc, jakie zadanie spełnił w kulturze ojczystej oraz w jaki sposób to zadanie umotywowowało wybór utworu i metody translatorskiej.”<sup>12</sup> Ze świadomością, że właśnie przekład I. Wazowa stanowił doniosłe zjawisko w bułgarskiej literaturze z końca wieku XIX, mogę powiedzieć, że zainteresowanie przekładem *Pana Tadeusza* wykazuje również Efrek Karanow, który w 1891 r. wydaje pełny przekład poematu Mickiewicza. W swojej wersji translatorskiej nie potrafi się wyzbyć dialektyzmów, zwrotów ludowych, turcyzmów. Ich obecność, jak i nieporównywalnie biedniejszy, stylistycznie neutralny, niepoetycki język, aczkolwiek w porównaniu z wersją Wazowa czasami bardziej adekwatny wobec pierwowzoru, sprawia, że odbieramy jego przekład jako zasługujący na uznanie gest kulturowy, który jednak nie potrafi pobudzić wyobraźni poetyckiej czytelnika i tym samym nie sprzyja powstawaniu skojarzeń z tradycyjnym czy aktualnym kontekstem literackim – rodzimym i obcym. Natomiast interpretacja Wazowa przywraca rozumienie tzw. *słowa dialogicznego* (M. Bachtin), aktualizuje jego możliwość odniesienia się do znaczeń przeszłych i na podstawie tej „byłej” wiedzy – konstruowania nowych znaczeń, które korespondują z całą gamą współczesnych relacji (języków) społeczno-kulturowych. Zmagania translatorskie tłumacza bułgarskiego zasługują na uwagę, gdyż ma on za zadanie dorównać tekstowi rosyjskiemu, którego autorem jest znany poeta i tłumacz Nikołaj Wasiliewicz Berg. „Wyposażony” w poetyckie osiągnięcia rosyjskiego romantyzmu, Berg świetnie radzi sobie nie tylko z oddaniem dominującego w tekście Mickiewicza motywu utraconej ojczyzny, lecz i z jego lirycznym ujęciem, tak że tę wersję ostatniej części poematu można uważać za jedną z najbardziej artystycznie trafnych interpretacji *Epilogu*. Wazow zostaje jednak wierny nie tylko swojemu poetyckiemu nastawieniu do tak boleśnie nurtującego go te-

<sup>12</sup> J. Levy, *Iskusstwo pierewoda*, Moskwa 1974, s. 231.

matu, ale i wierny ojczystej tradycji literackiej, w której najbardziej doniosłe poetyckie syntezy podjętego przez Mickiewicza problemu są związane nie tyle z jego lirycznym przedstawieniem, ile z próbą jego epickiego uogólnienia. W duchu tego założenia możemy odczytać szereg wprowadzonych przez Wazowa zmian. W miejsca, w których Berg sięga po bardziej dramatyczne niż obecne w pierwowzorze poetyckie rozwiązania, poeta bułgarski, jakby nie potrafiąc pozostać obojętnym wobec przeżyć ja lirycznego, wprowadza jeszcze mocniejsze, nawet drastyczne poetyckie określenia. To, co dla Berga oznacza „вечная суета”, „парижские мостовые”, „меньшие братья”, w interpretacji Wazowa zostaje przekształcone w „вечния гърмеж” („wieczny huk”) „смрадния Париж” („ cuchnący Paryż”), „бедните ми братя” („biedni moi bracia”). Tam, gdzie tłumacz rosyjski w dążeniu do bardziej sugestywnego a jednocześnie skoncentrowanego wyrazu psychicznego osaczenia wygnańców „poszerza” tekst Mickiewicza, wprowadzając złowieszczy obraz czyhającej na zegarze wrony, dla Wazowa kojarzy się to z możliwością przywołania jeszcze bardziej według niego wymownego symbolu zła – żerującego na padlinie kruka. W ten sposób kolejne przekłady (najpierw rosyjski, a następnie bułgarski) akcentują coraz mocniej brzmienie zarysowanej przez polskiego romantyka dramatycznej sytuacji oddalonych od „swojej krainy”:

Gdy im prędkiego zgonu życzą straże,  
Wrogi ich wabią z dala jak grabarze!

и утешаются, что скоро всех схоронят,  
что всем ще долго жить; как вране на часах.

*Kat garwani za leš, smyrta oždat tam.* [podkr. – K.B.]

Jeśli dla Berga podobna transformacja jest uzasadniona rodzimą tradycją folklorystyczną i literacką wskazującą (tak jak w *Słowie o pulku Igora*), iż wywołany tu obraz wrony kojarzy się z nadejściem wieści złych, wydarzeń groźnych, to obraz, który przytacza Wazow, jest również figurą znaczącą dla *Epopiei zapomnianych*, a przede wszystkim dla słynnej sceny narodowego tragizmu z poematu Christo Botewa *Powieszenie Lewskiego*. Latające trupy „jak demony czarne nad czarnym gniazdem orlim” z Wazowowskich *Obrońców Szpiki*, groźnie, złowieszczo kraczący kruk ze wspomnianego utworu Botewa, który obwieszcza narodową żałobę po heroicznym zgonie Wasilia Lewskiego, najbardziej „czystego”, nieskazitelnego bułgarskiego przedstawiciela, „apostoła” walki o niepodległość – to tylko niektóre przykłady ilustrujące najważniejsze momenty poetyckiej historii przywołanego przez Wazowa. Dla bułgarskiego wieszczca, który, pracując nad *Epopcją*, znajduje się pod wpływem heroicznych czynów narodowych bohaterów i który w *Niemitych-niekochanych* potrafił w tak przejmujący sposób wyrazić tragedię wygnańców, wydaje się niewyobrażalne przedstawienie losu emigranta

inne niż we wzniosłej tonacji epickiej. Stąd zatrzymanie się Wazowa na początkowej, nie tak lirycznej części *Epilogu*, stąd w jego przykładzie tak wiele retoryki, w tym i pytań retorycznych, tak wiele patosu i absolutyzacji. Widać, że dla Wazowa właśnie takie poetyckie podejście jest najbardziej godnym, najbardziej dostojnym wyrazem dramatycznych przeżyć ja lirycznego, jak i najstosowniejszym sposobem przybliżenia bułgarskiemu czytelnikowi Mickiewiczowskich wyznań oraz samej postaci polskiego wieszca. Podobnie jak w Wazowowskiej wersji *Alpuhary* zanika tu głębia psychologiczna, wyeliminowane są tak artystycznie ciekawe i stylistycznie złożone przejścia między przeciwstawnymi stanami ducha, między wyobcowaniem ze świata i marzeniem zjednoczenia się ze światem ojczyznom. W zamian za to w sposób szczególnie zostaje wyeksponowany ten fragment tekstu, w którym poprzez obraz świeżo złożonej w grobie Matki Polski Mickiewicz – chociaż także sceptycznie – rozmyśla o istocie, o odnalezieniu oraz o możliwościach „serdecznego” słowa, które rozczuli „rozpacz marmorową”:

Które z serc wicko podejmie kamienne,  
Rozwiąże oczy tyłą łez brzemiennie  
I sprawia, że łza przystygła wypłynie,  
Nim się te usta znajdą, wiek przeminie.

Wazow odnajduje to serdeczne słowo. Są to finałowe słowa jego epickiego poematu *Obrońcy Szipki*, końcowego utworu *Epopei niezapomnianych*, a tym samym są to epilogowe słowa całego cyklu epickiego, w których autor składa hołd heroizmowi bułgarskich bohaterów narodowych:

I dnes jošt Balkanyt, štom buria zahwašta,  
spomnija toz den buren, šumi i preprašta  
slawata mu diwna, kato niakoj ek  
ot urwa na urwa i ot wek na wek!

Właśnie część tych słów przenika do wyżej zacytowanego fragmentu *Epilogu*, który dla Iwana Wazowa stanowi finał tłumaczonego utworu Adama Mickiewicza:

Na twoite sylzi bezsmisleno proleni,  
na twoite tegla naprazno prežiweni,  
na twojta slawa, što kat niakoj wečen ek  
neumirajušta leti ot wek na wek, [podkr. – K.B.]  
O, Polšo hubawa, dryznal li bih da spomna?  
Našyl li bih słowa za taja skryb ogromna?

PAVOL WINCZER

## CZYNNIKI OKAZJONALNE W TWORZENIU SIĘ KANONU LITERATURY POLSKIEJ 1945–1989

---

TAK SIĘ SKŁADA, ŻE KOŃCZĄC STUDIA POLONISTYCZNE W ROKU 1958, JESTEM chyba na sali jednym z tych, którzy sięgają pamięcią najdalej w przeszłość powojennej polskiej literatury. Pamiętam jeszcze z autopsji pierwsze powojenne czytelnikowskie wydania wyborów Tuwima, Słonimskiego, Jastruna czy wówczas nowych próz Iwaszkiewicza (na żółknącym papierze, tomy trzeba było rozcinać), posiadam także samo krakowskie wydanie *Pogranicza powieści* Wyki, które pojawiło się w roku 1948 w jednej z istniejących prywatnych oficyn, czytałem w 1954 na drugim roku jako wyłom do socrealizmu *Na wsi wesele* Dąbrowskiej, byłem świadkiem debiutu w 1955 r. na łamach „Życia Literackiego” pięciu młodych poetów, co było początkiem odnowienia estetycznego pluralizmu. Potem, kiedy w latach 60.–70. nastąpiła lawina dobrej, ciekawej i niezwykle zróżnicowanej poezji, prozy, dramaturgii, byłem jej chłonnym i entuzjastycznym czytelnikiem. Jednakże od lat 80. miałem możliwość poznawać w charakterze czytelnika nową polską twórczość tylko niesystematycznie, dorywczo. Natomiast większość polskich badaczy zajmujących się literaturą powojenną skupia się raczej na ostatnim dwudziestopięciuleciu. Zatem moja optyka jest inna nie tylko z tego powodu, że jestem podobnie jak większa część obecnych na sali polonistą zagranicznym, a także ze względu na inne historyczne doświadczenie czytelnicze.

Odnoszę wrażenie, że polskie literaturoznawstwo w ostatnich dziesięcioleciach zajmuje się zbyt mało twórczością i życiem literackim pierwszych lat po drugiej wojnie światowej. To samo dotyczy zjawisk poszerzających i rozbijających ramy socrealizmu 1949–1954, na więcej uwagi zasłużyłyby też lata koło Października. Dzisiejsza perspektywa badawcza jest po trosze krytycznoliteracka, preferująca to, co chronologicznie bliższe chwili obecnej – utożsamiając to z bliskością współczesnemu sposobowi odczucia.

W tekstach naukowych referujących stan dyskusji o kanonie w Stanach Zjednoczonych, pełnej jednostronności i zacietrzewienia oraz – co dla nas ważniejsze

– oddających na tym tle stan części polskich umysłów w ujmowaniu tej problematyki, powraca i podkreślana zostaje z jednej strony myśl o niezbędności kategorii czy instytucji kanonu dla utrzymania zbiorowej tożsamości i ciągłości kulturowej oraz dla dyskursu „o wartościach i fundamencie światopoglądowym”<sup>1</sup>. Z drugiej strony, co trudno z takim rozumieniem kanonu pogodzić, zakorzenia się w refleksji nad kanonem przekonanie o istnieniu we współczesnej kulturze literackiej wielu kanonów równocześnie, zarówno wspólnotowych jak osobistych, a nawet stwierdzenie ich równoprawności. To ostatnie odpowiada antynormatywnemu i antyautorytatywnemu stylowi współczesnego myślenia odrzucającego wszelkie hierarchie w imieniu przesadnie rozumianego demokratyzmu, doprowadzając tenże *ad absurdum*.

Tocząca się w Polsce od przeszło dziesięciu lat dyskusja na temat kanonu, konkretnie kanonu literatury w szerokim sensie słowa współczesnej, jest niewątpliwie uwikłana w duchowy kontekst poststrukturalizmu i ponowoczesności stawiający pod znakiem zapytania wszelkie dotychczasowe pewniki, każący szukać odpowiedzi na pytania podstawowe: co to jest literatura, jakie są jej granice, co jest celem badań literackich i jaką metodologią powinny się one posługiwać. Jerzy Świąch wprost uważa właśnie problematykę kanonu za „dogodny punkt wyjścia” dla szerszych rozważań<sup>2</sup>.

Pośród kontrowersji, hipostaz, poglądów ekstremalnych i stwierdzeń paradoksalnych pozwolę sobie na sformułowanie paru zdroworozsądkowych stwierdzeń, niby to oczywistych, jednakże w ferworze dyskusji oraz pod sugestią zagranicznych teoretycznych lektur nierzadko zapominanych lub kwestionowanych. Otóż polskie rozumienie kanonu – inaczej aniżeli w refleksjach amerykańskich dyskutantów – nigdy nie zakładało, że kanon jest czymś sztywnym i niezmiennym, zawsze przyjmowano go za coś ulegającego przetasowaniom, włączaniu nowo powstających albo dawnych, lecz w pewnym historycznoliterackim „teraz” jako aktualne odczuwanych utworów oraz usuwaniu innych, odbieranych w kolejnych współczesnościach jako anachroniczne. Co najmniej od lat międzywojennych stało się również truizmem, że dobry utwór literacki jest wieloznaczny, a zatem dopuszcza różne interpretacje; to jednak bynajmniej nie znaczy, że wszystkie interpretacje są w tym samym stopniu zasadne, jak starają się nam wmówić niektórzy obcy teoretycy. Z drugiej strony nie uważam za udowodniony pogląd Andrzeja Skrendy, iż „podstawowym warunkiem kanoniczności jest posiadanie przez dzieło kanonicznego odczytania”<sup>3</sup>; skrajnym wypadkiem podważającym takie rozumienie są utwory nie dopuszczające jednego uprzywilejowanego odczytania (na przykład *Proces* lub *Zamek* Kafki). Sądzę, a m.in. doświadczenie

<sup>1</sup> I. Iwasiów, *Wstęp*, w: *Kanon i obrzeża*, red. T. Czerska, K. Iwasiów, Kraków 2005, s. 7.

<sup>2</sup> J. Świąch, *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża...*, s. 14.

<sup>3</sup> A. Skrendo, *Kanon i lektura*, w: *Kanon i obrzeża...*, s. 66.

psychosocjalne epoki PRL-u to dostatecznie potwierdza, że o odbiorze dzieła, jego włączeniu do kanonu i ewentualnym późniejszym wykluczeniu z niego decydują nie tylko autonomiczne wartości estetyczne, konstrukcyjne itp., ale również tematyka, odpowiadająca lub nieodpowiadająca zainteresowaniom, lękom, nadziejom, potrzebom czytelników. Jestem też przekonany, że owe potrzeby nie tylko posiadają charakter grupowy, co podkreślają zwolennicy studiów kulturowych, ale przede wszystkim ulegają zmianom zgodnie z sytuacją historyczno-społeczną i polityczną całej zbiorowości, narodu. Inaczej niż teoretycy studiów kulturowych, stawiający na tzw. mniejszości i ich literaturę, jestem w zupełnie tradycyjny sposób przekonany, że zasadniczą i najważniejszą zbiorowością posiadającą swą kulturę i kanon, jest naród właśnie. Ostatecznie naród polski – inaczej niż Amerykanie – był w ostatnich 200 latach wielokrotnie zagrożony w swym istnieniu, co niewątpliwie wzmacniało rangę wspólnoty narodowej jako najważniejszej więzi makrospołecznej. Oprócz tego naród amerykański jest w swym rodowodzie multietniczny, powstał jako „synteza” wielu imigracyjnych mniejszości przechowujących pamięć o swych tradycjach, natomiast Polska była co prawda przez stulecia państwem wielonarodowym, ale jak stwierdza German Ritz<sup>4</sup>, dziś w powojennych granicach, będąc w zasadzie pozbawiona mniejszości narodowych, przechowuje pamięć o tym wyłącznie w literaturze. Trywialną prawdą jest fakt, że co do przynależności pewnych pisarzy i dzieł do kanonu panuje różny stopień zgody, ma zatem kanon swe obrzeża. W końcu zgadzam się ze stwierdzeniem, że kanon jest sprawą nie tylko estetyczną, ale również społeczną w wymiarze szkolno-pedagogicznym i szerzej – wychowawczym oraz, w szerokim znaczeniu słowa, światopoglądowym, dlatego starają się na jego kształt wywierać wpływ centra władzy.

Rozterki dotyczące rozumienia kanonu, będące symptomem ogólnego kryzysu w rozumieniu literatury, jej roli i społecznego statusu, są sprawą epoki postpeerełowskiej. Do roku 1989 sprawa przedstawiała się prościej. Cokolwiek schematycznie rzecz ujmując, powiedzieć można, że istniał kanon oficjalny, kanon nieoficjalny (mógł on nieść ślady trudnej dostępności dorobku niektórych pisarzy żyjących za granicą albo nieznanomości ich dorobku spowodowanego systematycznym wykreślaniem ich nazwisk przez cenzurę) oraz kanon tworzony przez intelektualistów polskiej emigracji. Te konkurencyjne kanony mogły się częściowo pokrywać.

Rozumie się, dyskusyjne ujęcia ostatnich lat piętnastu nie mogą zostać odnośzone do wcześniejszych dziesięcioleci. W nich pozycja kanonu była zupełnie inna, zmieniając się jednak z jednego okresu i podokresu na inny.

W latach 1945–1948 na sytuację kanonu składało się kilka czynników: a) względna normalność sposobu istnienia narodowej kultury ostro widoczna po latach jej

<sup>4</sup> G. Ritz, *Kanon i historia literatury widziane z zewnątrz*, w: *Kanon i obrzeża...*, s. 37.

zepchnięcia przez okupanta do podziemia; b) zapotrzebowanie, aby dać wyraz nieludzkiemu, z niczym w narodowej przeszłości nieporównywalnemu doświadczeniu „czasów pogardy” i szukania odpowiednich, nowych środków po temu (nie przypadkiem trzema utworami, które ponad wszelką wątpliwość weszły do kanonu, są *Medaliony* Nałkowskiej, obozowe opowiadania Borowskiego oraz dwa pierwsze tomiki poetyckie Różewicza, zatem utwory omijające dotychczasowe konwencje literackie); c) wpływ polityki państwowej poprzez wydawanie lub niewydawanie w „Czytelniku” jako największej oficynie tych czy innych pisarzy dwudziestolecia i współczesnych; d) spontaniczny odwrót od pewnych typów przedwojennego pisarstwa, które się w ogólnym odczuciu w obliczu wojny, okupacji, obozów zagłady zdezaktualizowało; e) istnienie względnie wolnej literackiej oraz światopoglądowej dyskusji (na przykład marksistowskie podkreślanie wszechmocy ponadosobowych sił historii *versus* przypomnianie o osobistej odpowiedzialności za swe czyny u pisarzy katolickich). Zaznaczam, że wymienione utwory trzech pisarzy zajęły miejsce w kanonie (to znaczy „sprawdziły się”) dopiero dwie dekady po ich ukazaniu się, gdzieś w połowie lat 60.

W latach socrealistycznego zglajchszaltowania, a zatem literackiej posuchy 1949–1954 utworem mającym zadatki na kanoniczność okazało się dzieło, które najdalej odeszło pod względem tematycznym od czasu swego powstania (a polityka kulturalna domagała się wówczas pisania o współczesności właśnie), od funkcji publicystyczno-dydaktycznych i tendencyjności, od ideologicznych stereotypów, od jednoznacznej wymowy wogóle – mianowicie historyczna epopeja powieściowa Hanny Malewskiej *Przemija postać świata* (1954) o ostatecznym końcu Imperium Rzymskiego i jego kultury, ze swym spojrzeniem na „historię długiego trwania”, na ironię historii, ze swym potężnym ładunkiem historiozofii. Ponieważ jednak ta powieść z powodu swej objętości odstręczającej większość potencjalnych czytelników nie jest obecna w literackiej świadomości, trudno ją uważać za kanoniczną.

Nikt dotychczas nie starał się odpowiedzieć na pytanie, jak przedstawiają się mechanizmy powstawania kanonu, jego skład, fluktuacje, w końcu jego funkcjonowanie w latach 1956–1989. Pytanie niezwykle trudne już choćby ze względu na niebywałą długość i zmienność tego okresu, którego wewnętrzna periodyzacja – mimo faktu, że rok 1976, w którym powstał drugi obieg, a zatem nastąpiło przełamanie państwowego monopolu wydawniczego, przyjmuje się dziś na ogół za zasadniczą cezurę – przedstawia dla badaczy nie lada kłopoty; próba odpowiedzi wymagałaby osobnej książki i mogłaby być niewiele więcej anizeli wezwaniem do dyskusji.

Próba wstępnego rozpoznania trendów i preferencji decydujących o charakterze kanonu tego okresu, jak się ten kanon przedstawia *ex post*, z perspektywy trzeciej RP, jest druga część przywołanej wcześniej rozprawki Germana Ritzta. Ta próba panoramy, podjęta z optyki polonisty zagranicznego umożliwiającej pewien dy-

stans, jakiego brak badaczom polskim, przynosi ciekawe rezultaty, których tu nie będę streszczać, jakkolwiek z wielu jego propozycjami się zgadzam. Chciałbym jednak zwrócić uwagę, że te wnioski szwajcarskiego slawisty o polskim kanonie, które opierają się na niemieckojęzycznej recepcji współczesnej polskiej literatury, należy traktować ostrożnie, ponieważ – co dla badacza kontaktów kulturalnych zupełnie naturalne – pewne ważne zjawiska literatury polskiej pozostają przez obcych nie dostrzeżone lub co najmniej niedocenione. Dotyczy to na przykład szerokiego nurtu literackiej i eseistycznej refleksji o sensie, wartościach i antywartościach, paradoksach i rozterkach polskiej historii, szczególnie ostatnich dwu wieków. Jest oczywistością, że sprawy te obchodzą rodaków, poza krajem mogą wzbudzać zainteresowanie wyłącznie u fachowców. Wcałe pokaźna część dzieł o tej problematyce do kanonu chyba należy, bo są to sprawy zbiorowej świadomości, nurtujące wielu. Tylko jeden wycinek tej problematyki, mianowicie dziwaczne i paradoksalne losy „małych ojczyzn” i ich mieszkańców po zmianie granic i miejsc zamieszkania w roku 1945, ma swe odpowiedniki także w literaturze niemieckiej i te wątki w utworach polskich *per analogiam* bliskie i zrozumiałe są również czytelnikom spoza Odry. Zjawiskiem o dużej wadze, przez odbiorców z zagranicy niedocenionym, a nawet nieuświadomionym, jest literatura nurtu chłopskiego (utwory prozatorskie, u Tadeusza Nowaka również jego poezja) jako artykulacja przez inteligentów chłopskiego pochodzenia doświadczenia społecznego, mentalności i głębokich pokładów kultury warstwy na dobrą sprawę do lat 30. XX wieku w polskiej literaturze nieobecnej; nie twierdzą, że ten nurt jest w kraju w pełni doceniany, natomiast osobiście jestem przekonany, że zarówno *Psalmy* Nowaka, jak *Kamień na kamieniu* Myśliwskiego należą do szczytowych osiągnięć powojennej polskiej literatury, a zatem do kanonu.

W końcu jestem zobowiązany wytłumaczyć, co uważam za „czynniki okazjonalne” przy tworzeniu kanonu, które znalazły się w tytule mojego wystąpienia oraz co to są „czynniki nieokazjonalne”.

Zjawiskiem nieokazjonalnym, gdyż dotyczącym historycznych zmian systemu literackiego, są w moim rozumieniu takie sprawy, jak predylekcja w określonym czasie do pewnych tematów, będąca niekoniecznie wynikiem zmian tylko estetycznych, a częściej głównie zmian rzeczywistości społecznej; dalej należy tutaj zaznaczająca się od lat 60. skłonność do ujmowania postaci w kategoriach tragicomizmu; następnie dowartościowanie gatunków paraliterackich, takich jak dziennik intymny, wspomnienia osobiste, różnego rodzaju refleksje, rosnąca rola eseju i felietonu; z tym wiąże się zbliżenie części prozy narracyjnej do reportażowości, szerzej – do dokumentarności. Listę można by ciągnąć dalej.

Przechodzę do zjawisk okazjonalnych.

Takim jest z jednej strony fakt niezmiernego bogactwa, różnorodności, wysokiego poziomu intelektualnego, warsztatowego i estetycznego polskiej literatury

1956–1989, ogromnie utrudniający konkurencję, wykluczający pewne utwory i pewnych twórców, które/którzy w innej sytuacji mieliby szansę wejścia do kanonu. Z drugiej strony są to niezupełnie przejrzyste mechanizmy decydujące o konkretnych wyborach krytyków i później o utwierdzeniu miejsca danego utworu i/albo autora w świadomości literackiej. Następnie należą tutaj pewne właściwości struktury utworu, czasem banalne, jednak skutecznie przeciwdziałające roszczeniom utworu do kanoniczności. Mogą to być właściwości wskazujące na nielichenie się z odbiorcą, takie jak nieumiarkowana z punktu widzenia czytelnika objętość utworu (dzieła kilkutomowe) lub/i zbyt gwałtowne łamanie konwencji literackich i spójności tekstu. Zatem chyba nigdy nie znajdzie się w kanonie – składaną wysoko przez znawców ocenianą – proza Leopolda Buczkowskiego ani przez smakoszy literackich chwalona twórczość Teodora Parnickiego (może z wyjątkiem tradycyjnej jeszcze powieści historycznej – *Aecjusza, ostatniego Rzymianina* albo *Końca „Zgody Narodów”*, dającego się czytać m.in. jako powieść szpiegowska albo powieść z tajemnicą). Odwrotnie, krytyka ma czasem skłonność deprecjonować pisarzy i utwory jako w podejrzanym sposób zbyt pozytywne, nie stosując jednakże tego negatywnego kryterium konsekwentnie (pozytywnym pisarzem jest zarówno „kanoniczny” Konwicki, jak „niekanoniczni” Jerzy Broszkiewicz lub Kazimierz Brandys).

Faktem okazjonalnym z punktu widzenia życia literackiego oraz historii literatury, a nieobojętnym dla zmian kanonu może być nie tyle sam zgon pisarza, a fakt, że w konsekwencji tego wydarzenia nie ukazują się nowe utwory, które przypomniłyby o jego istnieniu, i jeśli na domiar złego nie są wznawiane jego utwory wcześniejsze, może to przyspieszyć osłabianie jego obecności w świadomości literackiej, zatem także w kanonie. Z drugiej strony okoliczność tak samo niesystemowa i przypadkowa, jaką jest uwzględnienie młodego autora w podręczniku używanym na uniwersytecie (na przykład autorstwa jego rówieśnika), podnosi rangę tego twórcy i przygotowuje mu, z reguły przedwcześnie, miejsce w kanonie (tzw. „krytyka koleżeńska”).

MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN

## DOKĄD ZMIERZAMY?

ODCZYTYWANIE DWÓCH RZECZYWISTOŚCI  
PRZEZ PRYZMAT BADAŃ GENDEROWYCH

---

---

W OSTATNICH DZIESIĘCIOLECIACH, ZARÓWNO W EUROPIE, JAK I W POLSCE, MAJĄ miejsce liczne przemiany polityczno-społeczne. Przystąpienie Polski do Unii Europejskiej i konsekwencje tego wydarzenia przyczynią się z pewnością do wzrostu uczestnictwa kobiet w życiu społecznym, co z kolei pociągnie za sobą potrzebę zwiększenia i aktualizację kwalifikacji kobiet na rynku pracy.

Czy jednak proces ten przebiegać będzie równolegle do procesu równouprawnienia kobiet i mężczyzn? I czy w związku z powyższymi wydarzeniami politycznymi i zauważalną w Polsce swoistą transformacją kulturowej i społecznej tożsamości, nastąpiły również zmiany w sposobie myślenia i traktowania kobiet? Innymi słowy: jak to jest w Polsce ze świadomością „genderową”? Pozwolę sobie podzielić się w niniejszym artykule kilkoma refleksjami na ten temat, korzystając z podwójnego niejako zasobu doświadczenia, jakie daje mi polskie pochodzenie i częste kontakty z Polską oraz znajomość – po wielu latach pobytu w Skandynawii – realiów tych krajów w tym zakresie, zwłaszcza realiów szwedzkich. Zacznę od przypomnienia paru znamienych faktów.

W 1989 roku na konferencji episkopatu Polski poświęconej wychowaniu młodzieży sformułowano m.in. poniższe wytyczne odnośnie roli dziewcząt w społeczeństwie: „Należy przygotowywać młode dziewczęta przede wszystkim do ich ról żon i matek, a nie akcentować ich aspiracji intelektualnych”<sup>1</sup>.

Dokładnie dziesięć lat później, w październiku 1999 roku, ceniony skądinąd za swoje poglądy biskup Tadeusz Pieronek, wypowiadając się na temat różnych napływających z Zachodu do Polski mód (np. ideologii gejowskiej), stwierdził: „Propaguje się [dzisiaj] homoseksualizm, eutanazję, feminizm... Nie twierdzą, że nie trzeba np. dokonywać pewnych zmian prawnych, zrównujących kobietę

---

<sup>1</sup> Cyt. za: M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 325.

z mężczyzną.”<sup>2</sup> Jednakże, jak ostrzega biskup Pieronek, „radikalne żądania takich grup mogłyby zagrozić porządkowi naturalnemu”<sup>3</sup>.

Homoseksualizm, eutanazja i feminizm – tu w jednym zdaniu, w kontekście spekulacji na temat ewentualnego zakłócenia porządku w naturze. Nie ma chyba wątpliwości co do tego, że Polska, u progu nowego tysiąclecia, stanowi nadal przykład społeczeństwa patriarchalnego, opierającego się na tradycyjnym rozumieniu podziału ról społecznych między kobietami a mężczyznami. Szczególnie zaś obecne w świadomości społecznej przekonanie o niepodważalnym charakterze tego, co przywykło się w naszej kulturze określać jako „naturalną” rolę kobiety, a przez co rozumie się jej biologiczne posłannictwo, symbolizowane i konkretyzowane przez ciężę i macierzyństwo, jest nadal znamienne dla roli i pozycji kobiety w Polsce.

Duży wpływ na to stanowisko mają obowiązujące kody kulturowe oraz – w jeszcze większym stopniu – religijne. Głęboka część dla Marii Panny, Bogurodzicy, należy tu do najbardziej znamiennych narodowych symboli, podobnie jak miłość do ojczyzny. Stąd też zapewne kobieca symbolika „macierzyństwa” zawiera specyficznie „rodzimy” element, mianowicie silnie w polskiej historii i kulturze zakodowany symbol „Matki Polki”. Bowiem Matka Polka to nie tylko matka w powszechnym znaczeniu tego słowa, a więc uosobienie macierzyństwa, konotująca dobro, ciepło i oddanie. To także i ponadto matka ofiarna i cierpiąca, która, na podobieństwo Bogurodzicy, poświęca swoje dzieci (zwłaszcza synów) w imię i na rzecz wolności Ojczyzny. Spełniając się nie tylko w służbie macierzyństwa, ale też w służbie narodu, stanowi tym samym silnie emocjonalnie i symbolicznie naładowaną metaforę zarówno miłości matczynej, jak i miłości ojczystej. Znajduje to rzecz jasna odzwierciedlenie również w literaturze<sup>4</sup>.

Ta właśnie silna tradycja jest moim zdaniem powodem tego, że zagadnienia związane ze społeczną rolą kobiet nadal budzą, zwłaszcza gdy podporządkowane są feministycznemu prądowi, sprzeczne uczucia w dzisiejszej Polsce. Kiedy w 1989 roku złożono w Sejmie projekt ustawy dotyczący równego statusu społecznego kobiet i mężczyzn, projekt ów został wyśmiany przez większość posłów. „Te zwariowane baby próbują zrobić wielką aferę ze swoich spraw” – opinia ta, jeśli wierzyć komentatorowi „Tygodnika Solidarność”<sup>5</sup>, stanowiła, i to nie

<sup>2</sup> J. Makowski i J. Strzałka, *O homoseksualizmie*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 47 (21.11.1999), s. 10.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Poruszam szerzej te i podobne kwestie w moim artykule: *Nieobecna obecność: kobieca mimikra na przykładzie wybranych utworów Nataszy Goerke i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum” 2006, nr 2, s. 34–45; również w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, w: *III Kongres Polonistyki Zagranicznej, Poznań, 8–11 czerwca 2006 roku*, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Poznań 2007, s. 509–519; także w: „*Komża i majtki*”, czyli *provokacja tradycji w polskiej literaturze współczesnej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 157–173.

<sup>5</sup> Cyt. za W.M. Darski, *Aktywny podmiot alienacji*, „Tygodnik Solidarność” 12.02.2001.

dalej jak w styczniu 2001 roku, reakcję większości członków w kuluarach parlamentu na postulaty o charakterze feministycznym, a przynajmniej za takie odbierane były one przez osoby niechętne chociażby samemu temu pojęciu, nie mówiąc już o całej doktrynie. Niewiele się niestety zmieniło na tym froncie w ciągu ostatnich lat.

Celem tego artykułu nie jest prowokowanie dyskusji na temat istoty feminizmu, co nie znaczy, że nie zasługuje on na takową, szczególnie w kontekście przytoczonych powyżej uwag. Bezsporny jest bowiem fakt, że słowo *feminizm* w dalszym ciągu używane jest w Polsce współczesnej bardziej jako przez(wyz)wisko niż pojęcie. Winą za to można jednak obarczyć nie tylko wyłącznie mężczyzn. Świadczy o tym dobitnie gwałtowna debata na temat istoty feminizmu i jego wpływu na młodszą część społeczeństwa, jaką zapoczątkowała na początku obecnego tysiąclecia Agnieszka Kołakowska. Z zawodu filozof, przebywająca od lat w Stanach Zjednoczonych, Agnieszka Kołakowska tak oto m.in. pisze w artykule opublikowanym na łamach „Rzeczpospolitej”:<sup>6</sup>

Dotarła do mnie z Polski przynębiająca wiadomość. Okazuje się mianowicie, że na Uniwersytecie Warszawskim istnieje wydział o nazwie „Gender Studies”. [...] Smutna to rzecz i niepokojąca. Świadczy bowiem [...] o tym, że po Polsce krąży groźna amerykańska choroba, z trudem uleczalna, zwana polityczną poprawnością. Choroba ta atakuje mózg, powoduje całkowitą i definitywną utratę zdrowego rozsądku, zdolności do racjonalnego myślenia i – co może najsmutniejsze – poczucia humoru.<sup>7</sup>

Artykuł ów pociągnął za sobą istną lawinę opinii na temat feministycznych trendów. Fakt, że córka znanego filozofa, mieszkająca w kraju, który z dawien dawna stanowi dla Polaków swoisty punkt odniesienia, negatywnie oceniła trendy feministyczne w Polsce, legitymował najwidoczniej napastliwy czy wręcz pogardliwy ton wielu wypowiedzi. Opinie pozytywne utonęły niemal w powodzi zakwalifikowanych negatywnych stereotypów na temat feminizmu. I nic dziwnego, skoro większa część społeczeństwa polskiego nadal na hasło „feminizm” czy „feministka” reaguje spuszczeniem przyłbicy, przystępując do werbalnej walki, której dzielnie sekunduje większość polskich polityków oraz – co ma w tym kontekście największe znaczenie – władze polskiego Kościoła katolickiego.

W piśmie „Nasz Dziennik” na przykład zamieszczono na początku obecnego tysiąclecia taką oto definicję współczesnego feminizmu:

Feminizm jako jeden z nurtów wielkiej soc-liberalnej utopii, ze swej istoty godzi w same fundamenty chrześcijaństwa. Propaganda „wyzwolonych dam” odrzuca wiarę w jednego Boga (krytyka katolicyzmu i wskrzeszanie religii pogańskich), rozbija rodzinę (rozwoły), szerzy rozwiązłość (środki antykoncepcyjne) i popiera dzieciobójstwo (tzw. aborcja)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> J. Kapusta, A. Kołakowska, *Feminizm. Brygady politycznej poprawności*, „Rzeczpospolita” 29.01.2000.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Cyt. za: „Polityka” 2000, nr 28 (8.07.2000), s. 98.

Nic dodać, nic ująć. Z kolei w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” cytowany na początku biskup Tadeusz Pieronek tak oto w styczniu 2002 wypowiedział się na temat ówczesnej minister Izabeli Jarugi-Nowackiej i jej propozycji dotyczących ustanowień Równego Statusu Kobiet i Mężczyzn: „To feministyczny beton, który nie zmieni się nawet pod wpływem kwasu solnego.”<sup>9</sup>

Odniesienie do kwasu solnego jest przerażające w swej brutalności, szczególnie w kontekście doniesień z kraju Trzeciego Świata o używaniu kwasu solnego wobec kobiet wyłamujących się z tradycyjnego kanonu społecznych reguł. Jeśli ponadto słowa te padają z ust przedstawiciela władzy kościelnej, przynoszą podwójną szkodę, sankcjonując bowiem wszelkie uprzedzenia wobec ruchów feministycznych w Polsce, podpierając je majestatem samego Kościoła katolickiego, zajmującego, jak wiadomo, zaszczytne miejsce, jeśli chodzi o kształtowanie polskiej opinii publicznej. Tym bardziej, że w sukurs Kościołowi przychodzą niezrządki przedstawicieli rządu – wyjątkowo tu zgodni, jeśli chodzi o ironiczne i pełne dystansu traktowanie tego zjawiska. Najlepszym przykładem jest anegdotalne już wręcz uczestnictwo w czerwcu 2000 roku ówczesnego ministra ds. rozwoju regionalnego, Jerzego Kropiwnickiego, w *Międzynarodowej Konferencji Poświęconej Prawom Kobiet* w Nowym Jorku. Jego wypowiedzi świadczyły o zajęciu stanowiska identycznego z delegacjami m.in. Libii i Iranu. Publicysta i satyryk Ryszard Marek Groński skomentował to w następujący sposób:

Przemoc w rodzinie nazwał [Kropiwnicki] problemem marginalnym. Dyskryminacji kobiet nie zauważył w ogóle. Mówienie o tym wyraźnie go zbrzydziło, kojarząc się z pedofilią i zachętami do aborcji. Żeby o to mieć pretensje do ministra? Przemoc w rodzinie to naprawdę drobiazg. Sińce po jakimś czasie zejdą, bez zębów – jak powiedział Lec – większa swoboda języka, wybite oko można zastąpić szklanym. [...] Prawa kobiet? Szarmanci znad Wisły, całunicy po łapkach zawsze wiedzieli: kobiety nie mają praw, tylko przywileje. Natomiast bezczelnicy [...] odpytywali Kropiwnickiego, dlaczego to on właśnie przewodniczył polskiej delegacji. Wyřęczając panie. Odpowiedź ministra była stanowcza: – „Dlatego, że jestem członkiem rządu.” To wiele wyjaśnia<sup>10</sup>.

Utrzymany w sarkastycznym tonie komentarz Grońskiego jest dowodem na to, że nie wszyscy męscy krytycy, politycy czy publicyści dzielą negatywizujące i ośmieszające ruch feministyczny nastawienie. Przygnębiający jest natomiast fakt, że nie można, niestety, oczekiwać, iż w obronie tych ruchów ruszą kobiety. Nawet popularne w ostatnim czasie pisarki, takie jak np. Katarzyna Grochola, Barbara Kosmowska i in. nie są w swych utworach bynajmniej łaskawe feministkom. Co więcej – są one w tych powieściach wyśmiane, przedstawione jak w krzywym zwierciadle, gdzie odbijają się wszystkie negatywne sądy na ich temat, jak choćby w książce Katarzyny Grocholi pt. *Nigdy w życiu*, skądinąd zresztą sfilmowanej. Czytamy tam:

<sup>9</sup> Cyt. za: „Kalendarium Wydarzeń OŚKa Informuje”, luty 2002.

<sup>10</sup> R.M. Groński, *Testy na protesty*, „Polityka” 2000, nr 27 (1.07.2000).

Feministka do mnie wpadła. Feministka jest pełna jadu, mocno podlanego intelektualizmem. Ona dużo czyta, dużo wie, w racjonalizowaniu bije na głowę znanych mi mężczyzn (oraz niektóre kobiety). A mimo to popołudnie byłoby udane i miłe. [...]. Na nieszczęście moje koty pojawiły się na horyzoncie. Intelektualistka się ożywiła, otworzyła okno, wpuściła wszystkie trzy i zapytała, czy kastrowane. Błysk w jej oku świadczył, że temat kastracji nie jest jej obcy i że oto otwierają się przed nami niezmiernie możliwości dyskusji – że tak się wyrażę – jądrowej<sup>11</sup>.

Stereotyp feministki, czyli – żeby posłużyć się opisem takowej z powieści Grocholi – „niezrealizowanej kobiety zawsze w spodniach, która może tylko zazdrościć kobietom ich kobiecości, a sama nie przywiązuje wagi ani do swoich poglądów, ani wyglądu”<sup>12</sup>, jest widać w polskiej świadomości ogółu bardzo silnie zakorzeniony. A przecież bohaterki obu tych powieści to współczesne, inteligentne, zaradne, samodzielnie i dzielnie walczące o byt – daleko odbiegające od modelu typu „cura domestica” à la Pologne. Ową poglądowo-obyczajową dychotomię i ambiwalencję trafnie podsumowała Kazimiera Szczuka, pisząc, że kobiety polskie „nie identyfikują się ze sferą publiczną. Psioczą na facetów po kątach, ale słowo »feminizm« traktują jak obelgę. Są w swoim mniemaniu wyemancypowane, lecz domowym sposobem”<sup>13</sup>.

Można by się zastanawiać, skąd bierze się owa niechęć większości społeczeństwa polskiego do feminizmu, podtrzymywana gwoździem absurdu również przez same kobiety i to nawet te, które z racji swego wykształcenia i pozycji zawodowej powinny być bardziej świadome pułapek społecznej struktury. Tymczasem tak nie jest, sądząc przynajmniej z wypowiedzi, jaką np. wygłosiła w roku 1999 ówczesna posłanka, późniejsza (w r. 2001) wiceminister kultury Aleksandra Jakubowska, stwierdzając:

W Polsce kobiety nie są dyskryminowane. Ja nigdy nie byłam. To prawda, że kobieta czasem musi wypaść dwa razy lepiej od mężczyzny. Ale nie ma się co nad tym uzalać. Myślę, że pewne role są z góry ustalone i nie wolno ingerować w coś zastrzeżonego dla jednej płci<sup>14</sup>.

Powyższa wypowiedź – a podobnych w tonie i przekazie było i nadal jest wiele w polskich mediach w ostatnim czasie – stanowi dla mnie typowy przykład zupełnego braku świadomości „genderowej”. Wyjaśniam tu, że – według najnowszych badań feministycznych – posługuję się pojęciem gender na określenie płci nie biologicznej, ale tzw. „płci kulturowej”, tzn. będącej konstruktem, czy – inaczej mówiąc – wytworem danej społeczności i kultury, stanowiącej zbiór norm określających warunki zachowań oraz postępowania kobiet i mężczyzn. Inaczej

<sup>11</sup> K. Grochola, *Nigdy w życiu*, Warszawa 2001, s. 271.

<sup>12</sup> Tamże, s. 88.

<sup>13</sup> K. Szczuka, *Projekt krajowy "babbo"*, „Res Publica Nova”, listopad 2001, s. 89.

<sup>14</sup> Cyt. za: M. Hausman, *Kruszynka w szponach feminizmu*, „Rzeczpospolita” 18.05.2002.

mówiąc, mam tu na myśli przyjęte przez ogół danego społeczeństwa wzorce „kobiecości” i „męskości”, a więc określające i determinujące byt społeczny kobiet i mężczyzn.

Pojęcie „gender”, wprowadzone w USA już w latach 60. właśnie na odróżnienie płci biologicznej od „płci kulturowej”, jest dziś w Szwecji pojęciem egzystującym w świadomości każdego wykształconego Szweda czy Szwedki, przenikając wszystkie niemal dziedziny życia i nauki. Zwłaszcza dyskusje na temat różnic w statusie i prestiżu społecznym kobiet i mężczyzn przybrały w ostatnich latach w Szwecji na sile i intensywności. Nie podważają założenia, że nie może być mowy o społeczeństwie bez pewnych stałych norm, feministki szwedzkie (i rzecz jasna nie tylko szwedzkie) starają się od lat zwrócić uwagę ogółu na fakt, że normy te są różne dla kobiet i mężczyzn i że mężczyźni cieszą się w niemal każdej dziedzinie życia społecznego większymi przywilejami niż kobiety. Co więcej – normy te są tak zakodowane w świadomości ogółu, że najczęściej obie strony nie zdają sobie nieraz sprawy z tego, że im podlegają. Wyobrażenia o przywilejach i ograniczeniach wynikających z płci biologicznej i określające także płć kulturową przenikają sposób myślenia i naznaczają piętnem nie tylko seksualność i życie rodzinne obywateli, ale także determinują rynek pracy, politykę, religię, prawo itd.

Jednakże podczas gdy słowo „feminizm” budzi w Polsce niechęć czy prowokuje do ironiczných komentarzy, tak w Szwecji odżegnywanie się od feminizmu zupełnie nie uchodzi. Sam (były obecnie) premier Göran Persson oświadczył kilka lat temu publicznie, że jest zagorzałym feministą. Czy oznacza to, że Szwecja jest rajem dla feministów/feministek, a tym samym krajem rzeczywiście w pełni równouprawnionym?

Nie, oczywiście, że nie. Faktem jest jednak niewątpliwym, że pozycja społeczna i finansowa kobiet w Szwecji należy do najwyższych w Europie, co przybyszowi z Polski, świadomemu tej kwestii, niewątpliwie rzuca się w oczy. Szwecja od kilku dziesięcioleci plasuje się w czołówce listy państw zapewniających swych obywatelom obu płci równouprawnienie – że nie są to puste slogany świadczy chociażby fakt, że ok. 50% ministrów w rządzie to kobiety. Kobiety szwedzkie wykazują dużą aktywność zawodową, wiele z nich wykonuje ponadto tradycyjnie męskie prace. Już w 1958 roku kobietom przyznano prawo zostawiania duchownymi, od roku 1983 kobiety mają formalnie otwartą drogę do każdej kariery, łącznie z armią; w 1998 roku uchwalone zostało prawo o przemocy wobec kobiet, a prawo o równouprawnieniu zostało rozszerzone o termin „molestowania seksualnego”. W 1999 roku w Szwecji wprowadzono też zakaz nabywania usług seksualnych. To tylko kilka z wielu przykładów na szwedzką świadomą politykę równouprawnienia, będącą niewątpliwą konsekwencją upartej kilkudziesięcioletniej działalności skandynawskich feministek.

W konsekwencji jej każda licząca się uczelnia wyższa w Szwecji ma obecnie centrum badań nad problemami genderowymi, tzw. „gender studies” (*centrum för*

*genusforskning*). Perspektywa genderowa przenika wszystkie niemal dziedziny nauki w Szwecji. Okazuje się bowiem, że stereotypy dotyczące obu płci są nadal obecne w życiu każdego z nas. Nic tak wyraźnie tego nie odzwierciedla jak reklamy. Kto reklamuje proszki do prania? Kto rozczuła się nad efektywnością wywabiaczy do plam i jednorazowych pieluszek dla dzieci? Kto wymachuje telewizjom przed nosem płatkami śniadaniowymi? Kto reklamuje coraz to nowe kremy przeciwzmarszczkowe? Szampony? Nowe przyprawy? Jogurty? Itp., itd. Jest to zjawisko równie jawne w Szwecji, jak i – w jeszcze większym stopniu – w Polsce.

Wszystko to niezauważalnie, a jednocześnie nieubłagane utwierdza nas w przyjętych od urodzenia rolach społecznych, bowiem proces ten zaczyna się już we wczesnym dzieciństwie. Widać to po doborze zabawek dla dzieci obu płci: podczas gdy chłopców przygotowuje się do aktywnego działania, dziewczynkę wdraża się od wczesnego dzieciństwa w rolę przyszłej matki. Niedawno na spotkaniu organizacji *Zonta International* w Uppsali jedna z członkiń opowiedziała nam, jak w przedszkolu jej córki personel rozdzielił niedawno toalety dzieci. Toaletę dla dziewczynki wymalowano na różowo, okna przyozdobiono różnymi różowymi firankami z falbankami oraz powieszono na ścianach kolorowe obrazki, przedstawiające sceny z bajek, typu: Czerwony Kapturek, Myszka Miki, Kubuś Puchatek itp. Ściany toalety dla chłopców pomalowane zostały na ciemny kolor, a ozdobiły je rysunki i fotografie najnowszych modeli samolotów, samochodów, komputerów. Znaczy to, że nawet w tak świadomej problematyki genderowej Szwecji, stereotypy dotyczące akcesoriów i atrybutów przynależnych poszczególnym płciom nadal są równie trwałe jak kiedyś. Widać, ile czasu trzeba, żeby zmienić pokutującą od wieków świadomość.

Stąd też badania naukowe prowadzone z perspektywy genderowej (*ur genusperspektiv*) w Szwecji dotyczą wszystkich dziedzin. Na Wydziale Językoznawstwa Uniwersytetu w Uppsali, do którego przynależy również kierowana przeze mnie polonistyka, zrealizowano ostatnio projekt, którego celem było zbadanie francuskich i niemieckich materiałów dydaktycznych (a więc podręczników do gramatyki, składni, frazeologii itp.) z perspektywy genderowej. Projekt zakończyło wydanie pracy pod znamienym tytułem: „Gdy dostanę wypłatę, moja żona pójdzie sobie kupić nowy kapelusz”<sup>15</sup>. Oczywiście jest to cytat z jednego z podręczników, ściślej mówiąc z podręcznika do gramatyki francuskiej, pokazujący, jak wszystkie tu przeze mnie wymienione stereotypy myślenia dotyczące kobiet i mężczyzn, odzwierciedlają się w przykładach językowych. I tak kobiety opisywane są najczęściej według atrybutów związanych z wyglądem i tzw. „kobiecy-mi” cechami charakteru (dobra, pracowita, uczynna, pobożna, cnotliwa), podczas

<sup>15</sup> Bo Andersson, Carina Andersson, Ulf Norberg, Coco Norén, „*När jag får min lön, tänker min fru köpa en ny hatt.*” *Granskning av övningsmaterialen i Franska A och Tyska A ur ett genusperspektiv*, Uppsala 2005.

gdy mężczyzn ocenia się według kryteriów związanych z ich predyspozycjami intelektualnymi i umiejętnością działania. Przykładem jest choćby stopniowanie przymiotników, gdzie „Anna jest ładniejsza/milsza/skromniejsza niż jej koleżanki”, za to „Franciszek jest bardziej zdolny/zdecydowany/aktywny od Filipa”. W hierarchii zawodowej to mężczyznom przypada palma pierwszeństwa, jeśli chodzi o bardziej intratne zawody, oni też wiodą prym w stwierdzeniach typu: „Jako godny reprezentant zespołu, Jan pojechał na międzynarodowy kongres”, podczas gdy „Maria bardzo dzielnie opiekowała się chorą matką”.

Dodam od siebie, że moi szwedzcy studenci od lat podśmiewają się z tekstów wydanych w Polsce podręczników do nauki języka polskiego. Dla przykładu wspomnę tu książkę Janusza Kucharczyka, pt. *Zaczynam mówić po polsku*<sup>16</sup>, w której role społeczne są bardzo wyraźne: kobiety/studentki chodzą po zakupy, przygotowują posiłki, pilnują porządku, ponadto też wychodzą na nieszkodliwe kretynki w żartobliwych sytuacjach, podczas gdy ich koledzy/studenci charakteryzują się dużą aktywnością, z pobłażliwą wyrozumiałością traktując swoje koleżanki z grupy czy przyjaciółki od serca.

Nie ulega wątpliwości, że nie tylko w Polsce to właśnie *męskość*, w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu, nadal stanowi zarówno punkt wyjścia, jak i miarę wartości, a przede wszystkim normę społecznej akceptacji. Doskonale ilustrują to przytoczone przez dwie szwedzkie feministki młodszego pokolenia powiedzonka, będące w powszechnym obiegu, które dopiero po zastanowieniu się nad nimi odkrywają nam głębsze, przewrotniejsze znaczenie danej wypowiedzi. Mam tu na myśli niedawno wydaną w Szwecji książkę Lizy Marklund i Lotty Snickare, której tytuł zapożyczono od znanej feministki Madeleine Albright i jej powiedzenia: „W piekle jest specjalne miejsce dla kobiet, które sobie nie pomagają”<sup>17</sup>. Jedna z tych historyjek brzmi tak oto: do grupy młodych kobiet podchodzi mężczyzna i pyta: „A co wy tu dziewczynki tak sobie same siedzicie?” Kobiety na to: „Jak to same? Przecież jest nas siedem?” Na przykładzie podobnych scen z życia szwedzkiego społeczeństwa autorki książki bardzo sugestywnie pokazują mechanizmy wdrażania obywateli od najwcześniejszych lat do określonych tradycją ról społecznych.

Widać z tego, że nawet Szwecja nie jest aż tak pod tym względem wyzwolona, jak mogłoby się wydawać. Śmiem jednak twierdzić, że pod względem świadomości genderowej wyprzedziła Polskę o wiele lat. Jak już wspomniałam, prowadzi się tu obecnie badania z perspektywy genderowej we wszystkich dziedzinach, nie tylko humanistycznych. Na przykład Chris Bingefors, profesor na Wydziale Farmacji Uniwersytetu w Uppsali, prowadzi badania nad różną reakcją kobiet i męż-

<sup>16</sup> J. Kucharczyk, *Zaczynam mówić po polsku*, Łódź 1995 (i dalsze wyd.).

<sup>17</sup> Lisa Marklund, Lotta Snickare, *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra*, Stockholm 2005.

czynn na ból oraz na te same leki. W jednym ze swoich artykułów Bingefors pisze również o różnym podejściu lekarzy do tego samego schorzenia w zależności od tego, czy pacjentem jest kobieta, czy mężczyzna<sup>18</sup>. Wyniki jej i podobnych badań pokazują ogólną niestety – choć na pewno nieświadomą – tendencję lekarzy do traktowania pacjentów-mężczyzn z większą powagą i uwagą, podczas gdy dolegliwości kobiece bardzo często są bagatelizowane. Podobne badania z perspektywy genderowej prowadzą prawnicy, socjologowie, biolodzy itp.

W Polsce – śmiem twierdzić – świadomości genderowej (*genusmedvetande*) nie ma, a przynajmniej nie ma jej na szerszą społeczną skalę. Polaków interesują oczywiście sprawy ogólnoludzkie i uniwersalne, ale pod tymi pojęciami rozumiane są przede wszystkim sprawy *męskie*, bo tylko te są uważane za normatywne. Inaczej mówiąc, *męskocentryzm* nadal jest uznawany za obowiązujący paradygmat. Nie muszę chyba nikomu przypominać, że to właśnie męski parlament przegłosował w Polsce w 1993 roku ustawę o aborcji i do dzisiejszego dnia kobiety nie mogą jej zmienić. Negatywny stosunek dużej części społeczeństwa do przekraczania przez kobiety tradycyjnych granic objawia się niestety nadal ciągłym rozszerzaniem sfer zjawisk czy pojęć oznaczonych piętnem tabu, a dotyczących np. odmiennej orientacji seksualnej (o czym dalej), środków antykoncepcyjnych, wolności seksualnej czy też zachowań w inny sposób naruszających normy obyczajowe i społeczne. Musi się zatem dokonać zmiana tej świadomości. Walczą o to polskie feministki: Krystyna Kofta, Sławomira Walczewska, Kinga Dunin, Agnieszka Graff i wiele innych badaczek znanych ze swoich odważnych i celnych tekstów oraz cenionych w kraju i poza krajem. Oby w ich ślady poszły kolejne generacje młodych kobiet i mężczyzn. I oby zaoszczędzono kobietom (jak też mężczyznom) w Polsce podobnych artykułów jak opublikowany dwa lata temu w tygodniku „Wprost” tekst pt. *Kobiecizm kontra kobiecość*<sup>19</sup>, rozpoczynający się stwierdzeniem: „Po dyktaturze proletariatu nastąpiła dyktatura feministek”. Jest to artykuł tendencyjny, pełen zjadliwej ironii i – co najgorsze – ignorancji, jednym słowem w stylu *nowomowy* rodem z czasów komuny.

Szwecja jest w tym względzie bardziej wyemancypowana, ale czy można rzeczywiście uznać ją za idealne państwo w kwestii równouprawnienia? Zamiast odpowiedzi na to prowokujące pytanie pozwolę sobie przytoczyć refleksję jednej z czołowych szwedzkich feministek, historyka literatury, profesor Ebby Witt-Brattström, która stwierdza z typowym dla siebie trzeźwym osądem sytuacji: „Dopiero ten mężczyzna, który odmówi przyznania mu podwyżki pensji, jeśli jednocześnie podwyżki tej nie dostanie jego koleżanka z pracy, wykonująca do-

<sup>18</sup> Chris Bingefors, „Varannan kvinna i Uppsala län har smärtproblem” [Co druga kobieta w województwie uppsalskim cierpi na ból], *Uppsala Nya Tidning*, 2005–08–27.

<sup>19</sup> B. Wildstein, *Kobiecizm kontra kobiecość*, „Wprost”, nr 1162 (13 marca 2005).

kładnie te same czynności za niższą płacę, ma szansę przyczynić się do pozytywnego rozwoju procesów równouprawnienia.”<sup>20</sup>

A więc wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma, albo inaczej: uczmy się od siebie nawzajem. Wracając jednak do literatury, chciałam na zakończenie mych rozważań zwrócić uwagę na pewien znamieny fakt dla literatury polskiej. Otóż od kilku lat ukazują się w Polsce książki autorstwa najmłodszej generacji kobiet pisarek podejmujące nowe wątki: sprawę aborcji, gwałtu, przemocy w rodzinie itp. A także – co ważne w tym kontekście – miłość lesbijską. Można założyć, że jest to dopiero początek nowej fali literatury zajmującej się tematem homoseksualizmu w ogóle, a w szczególności kwestią stosunków uczuciowych między kobietami, zwłaszcza że, jak słusznie podkreśla Kazimiera Szczuka, „ciało, seks, seksualność są w polskiej literaturze słabo obecne, a w literaturze kobiet bardzo słabo”<sup>21</sup>.

W literaturze krajów zachodnich motyw homoseksualności zaistniał (przynajmniej w takim stopniu i tak otwarcie) już o wiele wcześniej. Również literatura szwedzka ma na tym polu spory dorobek. Podobnie motyw miłości lesbijskiej od lat gości na łamach kart współczesnych powieści szwedzkich. W Polsce pierwszą pisarką niekryjąca swojej orientacji seksualnej była Izabela Filipiak. Utwory jej, podejmujące wątki lesbijskie (jak choćby *Pershing* z tomu opowiadań *Niebieska menażeria*, 1997), nie stawały się jednak jeszcze przykładem literatury lesbijskiej, a funkcjonowały raczej jako literatura „kobieca” lub feministyczna. Symptomatyczny jest też fakt, że dramatu Filipiak, pt. *Moje życie królicze*, całkowicie poświęconego tej tematyce, do dziś nie opublikowano ani nigdzie nie wystawiono.

Inaczej jest w przypadku młodszego pokolenia pisarek, takich jak m.in. Magdalena Okoniewska, Ewa Schilling, Ewa Sonnenberg czy Urszula Raczyńska. Szczególnie powieść Magdaleny Okoniewskiej *Mój świat jest kobietą. Dziennik lesbijki* z 2004 roku, odbiła się echem w środowisku literacko-kulturalnym. Powieść, jak wskazuje tytuł, ma formę dziennika, choć autorka sugeruje jednocześnie, że łączy w nim prawdę z fikcją. Jest to opowieść wrażliwej kobiety, matki dorastającej córki, która ma za sobą nieudane małżeństwo i która wyrwała się nie bez trudu ze środowiska Świadków Jehowy. Ponadto jest lesbijką, a co za tym idzie – niesie to ze sobą niemały problem egzystencjalny, szczególnie w małym miasteczku. Mimo wielu kontrowersyjnych opinii krytycy byli zgodni co do tego, że książka ta odsłania i przybliża pewien aspekt życia społecznego pozostający

<sup>20</sup> Ebba Witt-Brattström, w wystąpieniu pt. „Varför händer det så lite?” [Dlaczego tak mało się dzieje?], 100 ról kobiety. Szwedzko-polska konferencja poświęcona równouprawnieniu kobiet i mężczyzn, Warszawa, 28.10.2005.

<sup>21</sup> *Literaturo, nie czekaj na miłość*, z Kazimierą Szczuką rozmawia Katarzyna Bielias, „Wysokie Obsasy” 29.07.2007, s. 26.

do tej pory w ukryciu, a w najlepszym wypadku w cieniu. Tytuł książki stał się w ten sposób poniekąd metaforycznym zwrotem, obrazującym świat lesbijek, w całym swoim odmiennym, bogatym i fascynującym wymiarze. A jak przyjęła książkę opinia publiczna? Jak można się domyślać – różnie. Nie brakowało głosów protestu, zdziwienia czy też innych skrajnie negatywnych uwag na ten temat. Mimo to książka rozeszła się w nakładzie dwóch tysięcy egzemplarzy, dając niejako początek nowemu trendowi w literaturze polskiej.

Podobnie przyjęte zostały książki młodej pisarki Ewy Schilling, podejmującej tę problematykę. Duży oddźwięk wzbudziła zwłaszcza trzecia jej powieść pt. *Głupiec* (2005), opisująca młodą ambitną nauczycielkę, córkę pastora protestanckiego, która zakochuje się z wzajemnością w obdarzonej dużą charyzmą uczennicy liceum. *Głupiec*, jak podkreśla autorka, to w talii kart Tarota człowiek, który znalazł się nad przepaścią i „jedyną rzeczą, która go może ocalić, jest bezgraniczna wiara w to, że potrafi chodzić po powietrzu”. Słowa te symbolizują trafnie sytuację, w której znalazły się bohaterki powieści, uwikłane w pełną sprzeczności miłość, przeciwko której występują zarówno wszelkie przyjęte normy obyczajowe i wątpliwości moralne, jak też ludzka zaściankowość pod względem myślenia i tolerancji.

To tylko dwa wybrane przykłady z całego szeregu utworów literackich z tej dziedziny. Myślę, że duża jest rola literatury o tej tematyce, chociaż mimo zwiaśtunów nowego trendu nadal, jak słusznie stwierdza socjolożka i znana dziennikarka Kinga Dunin w jednym z reportaży w „Gazecie Wyborczej”, bohaterowie literatury gejowsko-lesbijskiej „wciąż chowają się w szalecie, tylko że jest to szalecie coraz większe, lepiej wyposażony i bardziej liberalny. Można w nim spotkać koleżanki i kolegów o rozmaitej orientacji seksualnej. Zabawić się. Przechodnie zaglądną przez okna, wciąż zdziwieni, ale coraz rzadziej rzucają kamieniami.”<sup>22</sup>

Zjawisko prozy lesbijskiej komentowała również w swych książkach literaturoznawczyni Inga Iwasiów, ale w zasadzie nie doczekało się ono jeszcze żadnego obszerniejszego omówienia. Jedno jest jednak pewne: aktualna sytuacja społeczna i klimat polityczny w Polsce narzucają niejako palącą wręcz potrzebę podjęcia konkretnych działań prospołecznych, które przyczynią się do zwiększenia udziału kobiet w sferze publicznej – niezależnie od preferencji i orientacji seksualnej, jaka jest ich udziałem. Powstałe w ostatnim okresie utwory literackie o tematyce lesbijskiej – jak również o tematyce obwarowanej do tej pory sferą tabu, jak wspomniana wyżej tematyka aborcji czy gwałtu – są dla mnie znamiennym zwiaśtunem przemian światopoglądowych, jakie prędzej czy później muszą zająć na większą niż dotąd skalę w społeczeństwie polskim, jeśli nadal zamierza ono uważać się za równorzędnego członka i partnera dialogu Unii Europejskiej.

<sup>22</sup> K. Dunin, *Polska homoliteracka*, „Gazeta Wyborcza” 16.12.2005.

Trudno tu nie zacytować jednej z oryginalnych refleksji Stanisława Grodziskiego z jego książki pt. *Rozważania o świecie, na który Bóg wysłał swoją córkę*:

Czy Bóg – wyjąwszy ten jeden jedyny wypadek, poświadczony w Piśmie Świętym, nigdy nie zrobił użytku ze swojej płci? To niemożliwe. Sądzę, że stworzył co najmniej dwa światy. Na jeden z nich posłał swojego syna, a na drugi – córkę. Może uda się nam odkryć ten drugi świat<sup>23</sup>.

I może wtedy kobiety będą mogły wreszcie – jak pisze w jednym z wierszy poetka Katarzyna Suchcicka – „zwyczajnie żyć / bez pamięci o swojej płci”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> S. Grodziski, *Rozważania o świecie, na który Bóg posłał swoją córkę*, Kraków 2006, s. 14.

<sup>24</sup> K. Suchcicka, „Stygmat”, *Niebieska pończocha*, Warszawa 1993.

---

---

**RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ  
WŚRÓD ZNAWCÓW**

**POLONIŚCI I POLONISTYKI**

---

---



MILENA KUSZTELSKA

## GOMBROWICZ ZNAWSTWEM PODSZYTY

*IWONA, ŚLUB I OPERETKA CZYTANE WE FRANCJI*

---

JAK ZAUWAŻYŁ JANUSZ SŁAWIŃSKI, WARSTWA ZNAWCÓW WYTWARZAJĄCYCH świadectwa lektury, obejmuje nie tylko krytyków i badaczy literatury, ale także nauczycieli-polonistów czy bibliotekarzy<sup>1</sup>. Nie ma więc żadnego powodu, aby z tej kategorii wykluczyć tłumaczy, wydawców czy na przykład twórców teatru, przenoszących literaturę na scenę. Każda bowiem decyzja translatorska, wydawnicza czy reżyserska jest przecież rezultatem profesjonalnej lektury. A zatem Gombrowicz czytany przez znawców to Gombrowicz przekładany, publikowany, opisywany i analizowany, przenoszony na scenę, recenzowany, a więc interpretowany. Bez tłumaczeń (w tym wypadku na język francuski) i bez ich publikacji nie byłoby zresztą znawców-komentatorów.

Zacząć wobec tego należy od skrótowego zaprezentowania tej szczególnej lektury Gombrowicza, jaka manifestuje się w przekładach jego dramatów na język francuski. Ogólnie rzecz ujmując, na temat jakości tłumaczeń twórczości autora *Ferdydurke* we Francji sformułowano wiele uwag krytycznych<sup>2</sup>. Pojawił się nawet postulat dotyczący całkowicie nowych „lektur”, a więc konieczności dokonania nowych przekładów lub – co najmniej – znaczących poprawek i przywrócenia opuszczonych fragmentów<sup>3</sup>. Stanisław Bereś zauważył też, iż Gombrowicza – mistrza języka polskiego – powinien przekładać równy mu mistrz języka francuskiego<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania znawców*, „Teksty” 1974, nr 6, s. 20.

<sup>2</sup> M. Laurent, *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 165; także np. M. Tomaszewski (*Witold Gombrowicz, polski antymit w oczach czytelników francuskich*, w tenże: *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998), który wyraźnie podkreśla (s. 200), iż wątpliwości dotyczące tłumaczeń wyrażali już dawno także sami Francuzi, np. P. Sollers w pracy zbiorowej *Witold Gombrowicz vingt ans après*, red. M. Carcassonne, C. Guis i M. Smorąg, Paris 1989, s. 89.

<sup>3</sup> Np. M. Laurent, *Język Gombrowicza, czyli całkowanie wieloznaczności*, w: *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask 2004, s. 35 lub tej samej autorki: *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi...*, s. 165.

<sup>4</sup> *Rozmowa z Ritą Gombrowicz*, K. Bykowska, S. Bereś, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 148.

Przekłady sztuk Gombrowicza nie były dotąd analizowane pod kątem ich jakości. Niemniej Maryla Laurent, francuska slawistka<sup>5</sup>, nie ma wątpliwości, iż z tłumaczeniami dramatów Gombrowicza na francuski też nie jest najlepiej; twierdzi zatem bez ogródek: „nie jest dobrze z teatrem Gombrowicza w języku Moliere. [...] *Le Mariage* to coś odmiennego od *Ślubu*”<sup>6</sup>. Za to francuscy recenzenci prasowi na ogół – o dziwo – pozytywnie je oceniali, sama zaś Rita Gombrowicz uważa, że co najwyżej na poprawkach powinno się skończyć<sup>7</sup>. Pobieźny choćby wgląd w przekłady sztuk Gombrowicza na francuski uświadamia jednak, że tłumaczom nie udało się uniknąć różnych „wpadek”, nieścisłości, pomyłek, dziwnych strategii i niezrozumiałych opuszczeń. Chociaż – gwoli sprawiedliwości – nie brak też całkiem udanych rozwiązań, np. tytuł *Le Mariage (Ślub)* zmieniono w jednym z tłumaczeń (z 1984 roku) na *Mariage* (bez rodzajnika), a więc wąski zakres znaczeniowy słowa (ceremoniał ślubny mężczyzny z kobietą) zastąpiono szerszym (w uproszczeniu: związkiem międzyludzkim)<sup>8</sup>.

W tytule *Iwona, księżniczka Burgunda* nie sposób przełożyć dosłownie owej „księżniczki Burgunda”, bo we francuskim „burgund” występuje w złożeniu: „wino burgund” („le vin de Bourgogne”); nie udało się zatem zachować w tłumaczeniu gry słów<sup>9</sup>. Notabene Gombrowicz, zdając sobie sprawę z niemożności zachowania w przekładzie znaczenia i brzmienia zgodnego z oryginałem, proponował Jeleńskiemu tytuł: *La princesse Anémie (Księżniczka Anemia)*<sup>10</sup>. Z kolei arystokratyczno-snobistyczny sposób artykułowania w *Operetce* (grupy pańskiej), zaznaczony przez autora „grasejowaniem” (wymową „r” przez „h” – z francuska), musiano zastąpić – zresztą całkiem trafnie – wtrącaniem słów lub zwrotów angielskich, jako że dla paryskich salonów to angielski był językiem arystokracji, o czym np. świadczyły nazwy snobistycznych klubów, np. Jockey Club<sup>11</sup> czy w *Ferdydurke* – „reprezentacyjny paryski Racing Klub”<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Także tłumaczka na francuski m.in. książki Michała Głowińskiego *Gombrowicz i nadliteratura* (M. Głowiński, *Gombrowicz ou la Parodie constructive*, Noir sur Blanc, 2004.)

<sup>6</sup> Patrz: M. Laurent, *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi...*, s. 173.

<sup>7</sup> Rozmowa z Ritą Gombrowicz..., s. 149.

<sup>8</sup> Rozmowa I. Sadowskiej-Guillon z Danielem Martinem, *Mariage: musique interhumaine*, « L'Avant-Scène » 15.05.1984, nr 750, ss. 9–12.

<sup>9</sup> Z kolei język niemiecki, dzięki swoim właściwościom, pozwolił skorygować H. Kunstmannowi pierwsze błędne tłumaczenie tytułu (*Yvonne, Prinzessin von Burgund – Iwona, księżniczka Burgundii*) i wprowadzić poprawne (*Yvonne, Burgunderprinzessin – Iwona, księżniczka Burgunda*) – patrz: D. Pietrek, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*”. *Recepcja dramatów Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym*, Wrocław 2006, s. 75.

<sup>10</sup> List W. Gombrowicza do K. Jeleńskiego z 13 VII 1962, w: *Gombrowicz. Walka o sławę*. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondym, Dominikiem de Roux. Część druga. Układ, przedmowy: J. Jarzębski, Kraków 1998, s. 92.

<sup>11</sup> Prezesem Jockey Club był do 1930 roku wicehrabia Charles de Noailles, znany mecenas i przyjaciel artystów, takich jak Dali, Cocteau czy Buñuel. Został zdymisjonowany jako prezes tegoż klubu po skandalu, jaki wywołał sfinansowany przez niego film Luisa Buñuela *Złoty wiek*.

<sup>12</sup> Nazwa tego klubu pojawia się w rozdziale „Filibert dzieckiem podszyty” (*Ferdydurke*, Warszawa 1956, s. 207).

Ciekawych przykładów dostarczają imiona postaci. Na przykład Fiora zastąpiono dyskusyjnym Florem<sup>13</sup>, który kojarzy się – we francuskim, włoskim czy hiszpańskim – z kwiatem, co zresztą nie kłóci się z charakterem postaci mistrza mody. Jeleński jako tłumacz obawiał się bowiem, że Dior skojarzy się Francuzom wyłącznie z okresem powojennym<sup>14</sup>. Tym samym zagubiono jednak ukrytą w Fiorze kontaminację nazwisk dwóch francuskich dyktatorów mody: (Jacquesa) Fatha i (Christiana) Diora<sup>15</sup>, na co zwróciło uwagę dwoje badaczy niemieckich<sup>16</sup>. Ten pierwszy projektant był notabene bardziej nawet od Diora ekstrawagancki. Z kolei hrabiego Szarma postanowił Gombrowicz w tłumaczeniu zmienić na Alfonsa<sup>17</sup> (czyżby to żartobliwa aluzja do Alfonsa de Sade’a?). Ostatecznie tłumacze zastąpili go Agénorem (we francuskim „szarm” nie ma jednak – przyznajmy – tego samego „szarmu”, co na gruncie języka polskiego). Ów Agénor może być na przykład aluzją do hrabiego Agenora Gołuchowskiego, dyplomaty, który w Paryżu poślubił księżnę Murat<sup>18</sup>. Ale przypomnijmy: Agenor jest także królem Tybru, ojcem Europy porwanej przez byka, jak Albertynka przez złodziejasków. W jednym z przekładów *Ślubu* tłumacze zrezygnowali z Władzia, chcąc uniknąć skojarzeń z polskością<sup>19</sup>, a tym samym z Jarrym, zastępując go imieniem Fanfan. W tym zdrobnieniu – od François – można też dostrzec „enfant”, czyli dziecko w znaczeniu „upupiony”. Z kolei Manię zamieniono na Madelon (Madzię), która lepiej kojarzy się we Francji ze służącą czy markietanką<sup>20</sup>.

Z braku miejsca można tu wymienić tylko niektóre „wpadki” tłumaczy. Pandulf ostrzega Henryka, że jego ślub będzie „występkiem”, który autorzy kanonicznego przekładu (Kukułczanka i Sédir) nie wiedząc dlaczego zamienili w „zbrodnię” („le crime”). Z kolei utratę „niewinności” (mówi o niej Henryk) zastąpili „cnotą” („la vertu”)<sup>21</sup>, która we francuskim dotyczy wyłącznie utraty wianka lub oznacza

<sup>13</sup> Nb. Florem nazywał Gombrowicz jednego ze swych młodych argentyńskich przyjaciół – Mariano Betelu.

<sup>14</sup> List K. Jeleńskiego do W. Gombrowicza w: *Gombrowicz. Walka o sławę...*, s. 133.

<sup>15</sup> Oba te nazwiska autor *Operetki* wymienia zresztą dwukrotnie obok siebie, patrz: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, *Dzieła*, t. VII, Kraków 1989, s. 186 i *Dziennik 1961–1966*, *Dzieła*, t. IX, Kraków 1989, s. 118.

<sup>16</sup> Brigitte Schultze/Jan Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, red. M. Zybura i I. Surynt, Kraków 2004.

<sup>17</sup> Wyraźnie o tym przypomina Jeleńskiemu w liście, w: *Gombrowicz. Walka o sławę...*, s. 141.

<sup>18</sup> Gombrowicz poznał nawet za pośrednictwem Dominika de Roux jednego z Muratów – księcia Napoleona Murata – i nawet spodobało mu się jego studium o Henri Michaux. Patrz: listy Gombrowicza do de Roux z 1969 r., w: *Gombrowicz. Walka o sławę...*, s. 342, 350 i 352.

<sup>19</sup> Reżyser i tłumacz – Daniel Martin wyjaśniał tę decyzję tym, że Władysław to imię królów polskich.

<sup>20</sup> Rozmowa I. Sadowskiej-Guillon z Danielem Martinem.

<sup>21</sup> Oba przykłady z aktu III *Ślubu*, w: W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, ss. 176–177. (Przekład na język francuski w: W. Gombrowicz, *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris 2004.)

– staromodnie – siłę ducha, charakteru. Publiczność w Comédie Française reagowała śmiechem<sup>22</sup>, słysząc, jak matka nazywa pieścizotliwie Henryka: „ptaszkiem” („mon petit oiseau”)<sup>23</sup>, co – tłumacząc rzecz w dużym uproszczeniu – w ludowym żargonie francuskim oznacza „typka” lub „prawiczka”, a także – męskie genitalia (np. w XVII w. używano erotycznej metafory „retirer l’oiseau de son nid”). Z kolei „mignon” (użyte – jak wynika z kontekstu – w funkcji rzeczownika) oznacza nie „milutki”, lecz historycznie męskiego kochanka Henryka III, a potem – młodego homoseksualistę. Byłoby błędem sądzić jednak, że tłumacze chcieli zasugerować biseksualną naturę syna w *Ślubie*. Natomiast dla słów: „dutkanć” czy „palic” znaleźli niezbyt wyszukany ekwiwalent: oba słowa zdeformowali poprzez ich wydłużoną wymowę, czyli jąkanie („dutkanć” – „toutoucher” i „palic” – „ddoigt”)<sup>24</sup>. Jąka się także – nie wiedzieć czemu – Ojciec, wymawiając imię syna, chyba tylko po to, by usprawiedliwić owo jąkanie w poprzednich dwóch przypadkach. Jak widać z tych kilkunastu przykładów, dotychczasowe tłumaczenia nie są niestety idealne, choć większość z nich uzyskała status kanonicznej wersji translatorskiej.

\* \* \*

Sztuki Gombrowicza publikowało dotąd we Francji aż siedmiu wydawców. Nie bez znaczenia jest fakt, iż przez dłuższy czas ukazywały się one w prestiżowej serii („Les Lettres Nouvelles”) i że Gallimard w 2001 roku wydał wszystkie sztuki w jednym tomie (zresztą jedyny raz), a w dodatku w serii „folio”, kieszonkowej, w małym formacie, a więc taniej i popularnej<sup>25</sup>. W ciągu około 40 lat ukazało się we Francji 14 publikacji książkowych (w tym dwa miesięczniki) zawierających sztuki Gombrowicza. Pojedynczo najczęściej publikowano *Operetkę*, bo aż cztery razy. Miała też ona największą liczbę wydań, bowiem ukazała się aż sześciokrotnie<sup>26</sup>. Natomiast *Iwonę* i *Ślub* drukowano pięciokrotnie. Od lat 60. nie ma właściwie dziesięciolecia, w którym sztuki Gombrowicza nie byłyby we Francji wznawiane, przy czym aż czterokrotnie publikowano je zarówno w latach 80., jak i 90.

Ciekawostką może być fakt, iż większość wydań *Operetki* (zapewne nie zawsze przez przypadek) ukazało się w „gorącym” dla Polski czy Europy okresie:

<sup>22</sup> Jest to informacja uzyskana od Maryli Laurent, która spektakl widziała.

<sup>23</sup> Akt I *Ślubu* w: W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 106 i 116. (Francuski przekład w: W. Gombrowicz, *Théâtre*, Paris 2001.) Zwraca też na to uwagę M. Miecznicka, *Gombrowicz à la française*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 90.

<sup>24</sup> Zwraca też na to uwagę M. Miecznicka, *Gombrowicz à la française...*, s. 90.

<sup>25</sup> Witold Gombrowicz, *Théâtre*, édition établie et présentée par Rita Gombrowicz, Éditions Gallimard, Paris 2001.

<sup>26</sup> Pierwsze francuskie wydanie *Operetki* ukazało się w 1969 r., a ostatnie – w 2001 (w tomie z pozostałymi trzema dramatami Gombrowicza).

w 1969 roku (po studenckim maju, Praskiej Wiośnie i interwencji w Czechosłowacji wojsk Układu Warszawskiego), w 1970 roku (czas powstania „Solidarności”), w 1981 roku (po ogłoszeniu stanu wojennego), w 1989 roku (kilka dni przed rozpoczęciem obrad Okrągłego Stołu, tuż przed upadkiem komunizmu w Polsce, w roku zburzenia muru berlińskiego)<sup>27</sup>. Być może mogło to świadczyć o skłonności do aktualizującej lektury ze strony wydawców.

\* \* \*

Przypatrzmy się teraz, czy nad Sekwaną sztuki Gombrowicza chętnie „czytane” są przez znawców na scenie, bo tam jest nade wszystko ich miejsce. Częstotliwość pojawiania się *Ślubu* na scenach francuskich nie przyprawia o zawrót głowy: na każde dziesięciolecie przypada przeciętnie jedna lub dwie realizacje tej sztuki. Ogółem *Ślubów* we Francji było 8 lub 9<sup>28</sup>, a na przykład w Niemczech – dwa razy tyle, bo 17<sup>29</sup>. Jednak od 1992 do 2003 roku żaden teatr niemiecki nie zdecydował się na kolejne „czytanie” *Ślubu* na scenie, za to we Francji w ostatnich 9 latach doszło do dwóch znaczących realizacji tej sztuki<sup>30</sup>. Właściwie połowa premier *Ślubu*, w tym trzy najważniejsze, odbyła się w Paryżu<sup>31</sup>. I trudno się temu dziwić. Sztuka, uznawana we Francji za bardzo trudną i niezbyt zrozumiałą, tylko tam ma szansę co jakiś czas zaistnieć i przejść kolejną próbę „czytania na scenie”. Dlatego choć ongiś w Lyonie i w Prowansji znaleźli się odważni realizatorzy *Ślubu* (w 1974 i w 1998 roku), trudno spodziewać się, aby w lekturowo-scenicznej recepcji tej sztuki mógł we Francji nastąpić jakiś przełom.

*Operetka*, podobnie jak *Ślub*, grana jest z identyczną niemal częstotliwością raz na dziesięć lat<sup>32</sup>. Wprawdzie od roku 2000 odnotowano we Francji aż 5 realizacji

<sup>27</sup> Francuskie wydania *Operetki: Opérette*, tłum. K. Jeleński i G. Serreau, Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, Paris 1969; *Opérette*, tłum. K. Jeleński, G. Serreau, Denoël, collection du TNP, Paris 1970 (zawiera 106 stron tekstu oraz 12 stron zawierających fotografie ze spektaklu w TNP dn. 20.01.1970, a także program spektaklu); *Opérette*, tłum. K. Jeleński, G. Serreau, Paris, « L'Avant-Scène », nr 449, 15.05.1970; *Opérette*, Denoël, Paris 1981; *Opérette*, tłum. K. Jeleński i G. Serreau, Denoël, Paris 1989; *Théâtre: Yvonne, princesse de Bourgogne – Le Mariage – L'Histoire (Opérette) – Opérette*, tłum. K. Jeleński, G. Serreau, Koukou Chanska, G. Sédir, Collection Folio (nr 3423), Gallimard, Paris 2001.

<sup>28</sup> Na podstawie własnych ustaleń autorki artykułu.

<sup>29</sup> Liczba przybliżona ustalona na podstawie pracy D. Pietrka, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieśniów*”...

<sup>30</sup> Théâtre La Passerelle de Gap – Diphtong Compagnie: *Le Mariage* – W. Gombrowicz, przekład K. Chanska i G. Sédir, reżyseria i scenografia H. Colas, premiera 1998 rok (spektakl prezentowano także w Polsce na Festiwalu Gombrowiczowskim) i Comédie Française, *Le Mariage* – W. Gombrowicz, przekład K. Chanska i G. Sédir, reżyseria J. Rosner, premiera 2001 rok.

<sup>31</sup> Prapremiera francuska 1963 rok (Concours des Jeunes Compagnies) – Théâtre Récamier: *Le Mariage* – W. Gombrowicz, przekład K. Chanska i G. Sédir, reżyseria J. Lavelli. Druga ważna realizacja – 1984 rok, Théâtre National de Chaillot: *Mariage* – W. Gombrowicz, przekład D. Martin, B. Schubert, reżyseria D. Martin. Najnowsza realizacja – 2001 rok: w Comédie Française.

<sup>32</sup> Dane o realizacjach *Operetek* we Francji na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu.

tej sztuki, ale tylko dwie były sygnowane jej tytułem; pozostałe trzy to jej dalekie przeróbki. Ciekawostką może być fakt, iż jedyna w latach 90. *Operetka* (zresztą amatorska) okazała się szczególną lekturą: służyła bowiem celom terapeutycznym (zagrał ją zespół pacjentów kliniki psychiatrycznej)<sup>33</sup>, stwarzając też pretekst do nakręcenia filmu dokumentalnego (zresztą uhonorowanego nagrodami festiwalowymi)<sup>34</sup>. Nawiasem mówiąc, z udziałem schizofreników zrealizowano we Francji także *Historię*<sup>35</sup>.

Sceniczne lektury *Iwony*, zrazu bardzo rzadkie, już w latach 90. wzrosły do piętnastu, co można uznać za przejaw rzeczywistej, ugruntowanej obecności tej sztuki na scenie<sup>36</sup>. Warto jednak wspomnieć, że w tych samych latach 90. w Niemczech pokuszono się o *Iwonę* aż 38 razy<sup>37</sup>, a więc ponad trzy razy częściej niż we Francji i nawet częściej niż w Polsce. Jednakże w ciągu ostatnich siedmiu lat doszło nad Sekwaną do około 30 premier *Iwony*<sup>38</sup>, więcej niż gdziekolwiek, nawet dwukrotnie więcej niż nad Wisłą. Sztuka ta stała się więc w XXI wieku prawdziwym objawieniem dla wielu teatrów i widzów francuskich, a w odświeżaniu jej walorów uczestniczy też sporo zespołów scen niezależnych, półprofesjonalnych, studenckich (w tym ze szkół aktorskich) i amatorskich.

Czy ma rację Olaf Kuehl, twierdząc, że w Niemczech zanotowano najwięcej premier dramatów Gombrowicza na świecie?<sup>39</sup> Z dostępnych źródeł wynika, iż w Polsce było ich jednak nieco więcej (około 130)<sup>40</sup>. Natomiast we Francji przygotowano prawie 90 premier sztuk polskiego autora, z czego – co warto podkreślić – aż około 70 przypada na lata 90. i po 2000 roku<sup>41</sup>. To budująca statystyka. Najnowsza premiera *Iwony* prezentowana była gościnnie także w Lille (w czerwcu 2007 roku)<sup>42</sup>, jedynym bodaj z ośmiu największych miast we Francji, gdzie autor *Ślubu* jeszcze nie zaistniał premierowo w zawodowym teatrze lub na scenie szkoły aktorskiej.

<sup>33</sup> Obsadę *Operetki* stanowili pacjenci szpitala psychiatrycznego. Premiera w reżyserii Marie Leydier odbyła się w 1995 roku na terenie Clinique de Cour-Cheverny w Chateau de la Borde.

<sup>34</sup> Długometrażowy film dokumentalny Nicolasa Philiberta *La moindre des choses (Drobnostka)* z 1996 roku zdobył liczne nagrody i wyróżnienia na festiwalach m.in. w San Francisco, Poczdamie, Montrealu, Rotterdamie i Locarno.

<sup>35</sup> Spektakl w reżyserii Didiera Calleja zrealizowany został w 1999 roku z udziałem Compagnie La Machinante i pacjentów szpitala psychiatrycznego w Lagny.

<sup>36</sup> Na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu

<sup>37</sup> Dane ustalone na podstawie pracy D. Pietrka, „*Szlachica polskiego pojedynki cieniów*”...

<sup>38</sup> Dane na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu.

<sup>39</sup> *Dla elitarnego czytelnika*. Rozmowa z prof. prof. R. Fieguthem i W. Kośnym oraz dr. O. Kuehlem, niemieckimi badaczami twórczości Witolda Gombrowicza. Rozmawiał R. Bubnicki, „Rzeczpospolita” 4 VIII 2004.

<sup>40</sup> Źródło: Baza realizacji, polski portal teatralny, e-teatr.pl.

<sup>41</sup> Dane na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu.

<sup>42</sup> Maelström Théâtre, Roubaix: *Yvonne, princesse de Bourgogne* – W. Gombrowicz, reżyseria V. Debarge.

\* \* \*

W przypadku francuskich tekstów krytyczno-badawczych dotyczących dramatów Gombrowicza różne strategie interpretacyjne wiążą się niekiedy z wykładaniami scenicznymi: potwierdzając je lub inspirując. Warto zwrócić uwagę na szczególnie sposób czytania sztuk autora *Ślubu* poprzez kontekst historyczny i biograficzny – z jednej strony, i estetyczno-literacki – z drugiej.

Kontekst historyczny wywołuje dwa hasła: Maj 1968 i Polskę. W kontekst Maja i lewacko-anarchistycznych poczynań wpisywał się np. finał *Operetki* w reżyserii Jorge Lavellego z 1971 roku<sup>43</sup>, w którym Albertynka jawiła się niczym Wolność prowadząca lud na barykady w otoczeniu półnagich rewolucjonistów-bojowników, którzy zaciskali pięści i wyciągali w górę pistolety maszynowe<sup>44</sup>. Być może spod znaku Che Gevary czy Czerwonych Brygad albo Frakcji Czerwonej Armii. Groźne zatem memento czy naiwna apoteoza idei rewolucji? Rok wcześniej II akt *Operetki* Jaquesa Rosnera<sup>45</sup> kończył się rozpadem murów-dekoracji i jakby (co próbowano sugerować) nawet teatru; przypomnieć warto, że teatr uosabiał tradycyjną Instytucję, z którą Maj usiłował się także rozprawić<sup>46</sup>. Naga Albertynka w tej realizacji odsyłała zaś do niedawnej rewolucji seksualnej z lat 60., która również symbolizowała łamanie tabu i konwencji<sup>47</sup>.

Rosine Georgin w książce *Gombrowicz* z 1977 roku<sup>48</sup> tłumaczyła, że nie rewolucja, ale młodość, która nie wciska żadnych programów, zwycięża w *Operetce*<sup>49</sup>, jakby zapominając, że młodzieżowa rewolta 1968 roku bez programów się jednak nie obyła. I wreszcie należałoby przywołać jeszcze paryski *Ślub* Daniela Martina w „orwellowskim” roku 1984. Ten spektakl odczytywano także jako podzwonne Maja 1968. Jeśli *Operetka* miała przepowiadać Maj, to *Ślub* Martina pokazywał, jak się to proroctwo dopełnia – sugerował recenzent<sup>50</sup>. Pijacko-orgiastyczne towarzystwo Pijaka wprowadzało na scenę atmosferę seksualnej swobody i nie-

<sup>43</sup> Schauspielhaus, Bochum: *Opérette* – W. Gombrowicz, przekład Walter Tiel, reżyseria J. Lavelli, premiera 1971 rok.

<sup>44</sup> D. Pietrek, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*”..., s. 247–248.

<sup>45</sup> Théâtre National Populaire: *Opérette* – W. Gombrowicz, przekład K. Jeleński, G. Serreau, reżyseria J. Rosner, premiera 1970 rok.

<sup>46</sup> *W 1968 roku nawet instytucja teatru kojarzyła się źle*. Rozmowa I. Sadowskiej-Guillon z J. Lavellim, „*Operetka w teatrze Lavellego*”, „Teatr” 1990, nr 1.

<sup>47</sup> Jerry Goralnik, aktor The Living Theatre (będącego w latach 60. heroldem także rewolucji seksualnej), z przekorą mówi podczas poznańskiego festiwalu teatralnego MALTA 2007, że seks to naturalna część naszego życia i że nagość jest piękna, więc nie byłoby nic złego, gdyby nawet mężowie stanu obradowali nago. „Złamalibyśmy w ten sposób jedno z niezrozumiałych dla nas tabu współczesnego systemu politycznego”. Patrz: „*Dlaczego rządy oraz parlamenty nie miałyby obradować nago?*”. Rozmawiał J. Cieślak. „Rzeczpospolita” 27 VI 2007.

<sup>48</sup> R. Georgin, *Gombrowicz*, « L'Age d'Homme », Lozanna 1977.

<sup>49</sup> Tamże, s. 93.

<sup>50</sup> A. Schiller, *Francuzi grają ślub*, „Dialog” 1984, nr 8.

skrepowanej żadnymi konwenansami wolności. Mania symbolizowała rozdartą kobiecość współczesną: uległą i uczuciową oraz rozpustną i sprzedajną<sup>51</sup>. Henryk uosabiał z kolei młodzieżowy bunt, anarchistyczny, eksperymentujący społecznie, uprawiający polityczne happeningi, wywołany pragnieniem władzy i nowego porządku<sup>52</sup>. Ale ów bunt był skażony »złą wiarą«, »złem immanentnym«, czego symbolem był Pijak, modnie ubrany i z długimi włosami. Okazał się on współczesnym Antychrystem-Szatanem, który na końcu triumfował: swoisty – jak trafnie zauważyła wysłanniczka „Dialogu” – »Diabolus vicisti«. Może też był symbolem starego porządku, niezniszczalnego (przecież przywódca Maja czy lewacy bojownicy znaleźli się potem na szczytach establishmentu, np. Daniel Cohn-Bendit czy Joschka Fischer). A zatem *Ślub* odczytany został jako współczesna utopia negatywna w przestrzeni scenicznej – „kosmiczno-futurystycznej”, wywiedzionej przez reżysera z powieści *Kosmos*.

Skoro już przez była o Szatanie, warto przywołać też Boga. Otóż Rosine Georin, w cytowanej już pracy, doszukuje się jego obecności w... postaci Fiora. Twierdzi, że to Jahwe w stylu Franza Lehara, który w obliczu ziemskiej katastrofy i chaosu okazuje się bezradny, bez boskiego planu świata. Bóg-Fior – w ujęciu francuskiej autorki – próbuje z chaosu stworzyć na nowo świat. Georin uważa, że scena, kiedy Fior z ciemności wydobywa światłem latarki różne monstra, to parodia stworzenia świata. Bóg-Fior, jak pisze badaczka, tak jest przerażony ową wizją, nad którą nie panuje, że słowami Fiora usiłuje napomykać o potrzebie Sądu Ostatecznego<sup>53</sup>.

Z kolei historia Polski – ujęta jakoby symbolicznie w *Ślubie* – ujawnia się w znanej interpretacji Luciena Goldmanna na łamach „France Observateur” (6 II 1964)<sup>54</sup>. Uznał on, że akcja sztuki to groteskowa kronika wielkich wstrząsów od 1917 do 1945 roku, a także kronika reperkusji tych wydarzeń w ludzkich umysłach. Karczma, dom ojcowski, to ojczyzna, mowa matki – językiem ojczystym, Mania to naród, lud, ślub to uprawomocnienie władzy itp.<sup>55</sup> Henryka zaś utożsamia ze stalinizmem, dyktaturą, tyranią, a Władzia – z ideowymi, czystymi socjalistami<sup>56</sup>. *Ślub* – zdaniem Goldmanna – pokazuje schemat ustanawiania władzy rewolucyjnej i ludowej tudzież jej przemiany w dyktaturę. To sztuka o rewolucji,

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Nawiasem, mówiąc, Gombrowicz bardzo krytycznie ocenił wydarzenia roku 1968. „Potwór młodości”, „heca na wielką skalę”, „obok pewnej autentyczności, jakaż atmosfera dusząca głupstwa i frazesu” – pisał. „Młody – potężny, groźny, prorok, natchniony, mściciel, anioł lub demon” – dodawał zjadliwie. Patrz: W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1966, s. 128–131.

<sup>53</sup> R. Georin, *Gombrowicz...*, s. 96–97.

<sup>54</sup> L. Goldmann, *Krytyka nic nie rozumiała*, przekład I. Kania, w: W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969*, Kraków 1997.

<sup>55</sup> L. Goldmann, *Krytyka nic nie rozumiała...*, s. 26 i 28.

<sup>56</sup> Tamże, s. 28.

stalinizmie, socjalistach, którzy odmawiając kompromisu z władzą, skończyli samobójstwem<sup>57</sup>. Także w szkicu o Genecie poświęcił Goldmann trzy strony *Ślubowi*, uznając tę sztukę za odpowiednik *Balkonu*<sup>58</sup>, tyle że ujmującą doświadczenia krajów wschodniej Europy<sup>59</sup>. Niemiecki badacz Norbert Franz potwierdza, że *Ślub* to wprawdzie model Polski z jej sytuacją polityczną z końca lat 40., jednak nie w rozumieniu Goldmanna<sup>60</sup>.

Kontekst biograficzny był przywoływany już we wczesnych realizacjach teatralnych. W biografii szuka się klucza lub przynajmniej zakotwiczenia. Swoisty biografizm ujawnia się także w ostatnich latach, świadczy o tym zarówno książka Jean-Pierre Salgasa (*Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Seuil 2000)<sup>61</sup>, jak i *Ślub* na scenie Comédie Française, zrealizowany kilka miesięcy później, w 2001 roku. Już na pierwszy rzut oka Henryk w spektaklu Jacquesa Rosnera to Gombrowicz, walizka miała naklejki z Warszawy i Buenos Aires<sup>62</sup>, a w tle widniały symbole typowo polskie – krzyż i płot<sup>63</sup>. Inscenizator potraktował autora jako składnik tekstu, bo taka lektura sceniczna miała prowadzić do ujawnienia właściwości tegoż tekstu. W tej interpretacji każdy element *Ślubu* pozwalał się interpretować jako świadomy lub nieświadomy przejaw świata intymnego autora, jego sytuacji wewnętrznej. Taki styl czytania Rosnera zdawał się bliski czytaniu Jarockiego w jego *Błądzeniu*, też szukającego w utworach Gombrowicza śladu zmagania autora z własną tożsamością, z zagadkowością ludzkiego losu. Przy czym Jarocki i Rosner posłużyli się wskazówkami Jeleńskiego<sup>64</sup>, który jako pierwszy zauważył, że Gombrowicz wprowadzał rodzinę w strukturę kolejnych dramatów, a sam był poniekąd księciem Filipem z *Iwony* czy Henrykiem ze *Ślubu*.

<sup>57</sup> Tamże, s. 28 i 29.

<sup>58</sup> L. Goldmann, *Le théâtre de Genet. Essai d'étude sociologique*, w: *Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*, Bruxelles 1977, s. 9–34 (przedruk: L. Goldmann, *Teatr Geneta – studium socjologiczne*, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, red. T. Pyzik i E. Udalska, Wrocław 1987, s. 148).

<sup>59</sup> Kryzysowi społecznemu i politycznemu – dowodził Goldmann – odpowiada w *Ślubie* kościół w ruinie; zdegradowanie domu ojczystego do karczmy to kryzys, który poprzedził w Polsce drugą wojnę światową; sprzymierzenie się intelektualistów (Henryk) z groźnym i dzikim motłochem (Pijak) to dowód, że nie stanęli oni po stronie tradycyjnych wartości i dawnej wiary; samobójstwo Władzia to „usunięcie i zabójstwo rewolucjonistów wiernych dawnym ideałom i swemu związkowi z ludem”, a religia ludzka pozbawiona transcendentalnego pierwiastka prowadzi do dyktatury. (Tamże, s. 149–150)

<sup>60</sup> N. Franz, *Kwiat utracony zamiast ślubu. Struktura tekstu i logika interpretacyjna w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, w: *„Patagończyk w Berlinie”...*

<sup>61</sup> Polski przekład: J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004.

<sup>62</sup> Rozmowa M. Miecznickiej z A. Sewerynem, *Nie można grać abstrakcyjnie*, „Gazeta Wyborcza” 26 IV 2001.

<sup>63</sup> E. Virol, „*Ślub*” w *Comédie-Française*, „Recogito” nr 10 – źródło: strona internetowa Recogito – pismo Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego w Paryżu.

<sup>64</sup> *Duchowy portret artysty*. Z.J. Jarockim rozmawiał J. Bończa-Szablowski, „Rzeczpospolita” 29 V 2003.

Spektakl Rosnera to Gombrowicza pisanie na scenie, jego pisarskie obsesje, skrajnie indywidualistyczne widzenie świata (w którym niejeden widz znaleźć mógł cząstkę swojej prawdy, swoich rozterek, wątpliwości, uwikłań czy obsesji), jego urojenia, koszmary, ciemne zakątki świadomości. To wreszcie odkrywanie w Gombrowiczu „ciemnego nurtu” (przypomnieć tu warto tytuł książki Markowskiego)<sup>65</sup>. W taki sam sposób *Ślub* odczytuje Jean-Pierre Salgas. Píše, że to najbardziej intymny tekst Gombrowicza, że to jedyny tekst, który rozgrywa się w jego (autora) głowie<sup>66</sup>. Rosner i Salgas podążają zatem tym samym tropem.

Ciekawe są także inne konteksty, w jakich odczytują, czy w jakie wpisują dramaturgię Gombrowicza twórcy teatralni. Jorge Lavelli w prapremierowym *Ślubie* z 1963 roku pokazał świat po katastrofie, upadku wartości i śmierci Boga. Osadzając rzecz wśród wraków samochodów na scenie, odsyłał do Francisco Arrabala i jego sztuki *Cmentarzysko samochodów* z 1958 roku<sup>67</sup>, do jego teatru panicznego i teatru okrucieństwa Artauda<sup>68</sup>, a poprzez polskie koneksje (scenografię projektowała Krystyna Zachwatowicz) do Tadeusza Borowskiego („zostanie po nas złom żelazny”) i do polskiego turpizmu (estetyki brzydoty). Nawiasem mówiąc, znacznie później niemiecki badacz Heinrich Kunstmann wspomni też o turpizmie *Iwony*<sup>69</sup>.

*Iwona* z kolei czytana była najpierw poprzez surreálną błazenadę (aktorzy wchodzili i wychodzili z szaf<sup>70</sup> w przedstawieniu Lavellego z lat 60.)<sup>71</sup>, a potem poprzez malarstwo Velasqueza<sup>72</sup>, w którym postaci poruszały się niekiedy po wielkiej posadzce-szachownicy jak figury szachowe<sup>73</sup> (tu aluzja do ulubionych

<sup>65</sup> M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

<sup>66</sup> J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny...*, s. 108.

<sup>67</sup> Lavelli w swoim prapremierowym przedstawieniu *Ślubu* – podobnie jak Arrabal w *Cmentarzysku samochodów* – epatował brutalnością, ukazując zagubienie człowieka w cywilizacyjnym chaosie. Po wielu latach komentował tak swoje przedstawienie: „Na tle ogromnego cmentarzyska, jakim była powojenna Europa, *Ślub* wyznaczał zupełnie nowe możliwości, nieporównywalne z teatrem absurdu, bo wyszłe z odrębnej kultury” („Zapłodnić wyobraźnię”. Z J. Lavellim rozmawia A. Kumor, *Teatr Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Teatralny” 2004, s. 150).

<sup>68</sup> Ten ostatni kontekst dostrzegali wyraźnie recenzenci prasowi, np. B. Poirot-Delpech, „*Le Mariage*” de Witold Gombrowicz, « Le Monde » 12 I 1964 lub C. Mégrét, *Un épouvantable cauchemar*, « Carrefour » 15 I 1964.

<sup>69</sup> H. Kunstmann, *O „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”...

<sup>70</sup> Podkreślają to w recenzjach: G. Sandier, *La danse de la mort et de l'amour*, « Arts » 13 X 1965 i J.-J. Gautier, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, « Le Figaro » 6 X 1965.

<sup>71</sup> Théâtre de Bourgogne, Paryż: *Yvonne, princesse de Bourgogne*, przekład K. Jeleński, G. Serreau, Zachwatowicz, premiera 1965. reżyseria J. Lavelli, scenografia K. Zachwatowicz.

<sup>72</sup> M. Thébaud, *Une pacifiste chez les tueurs en dentelle*, « Le Figaro » 21 XI 1998, s. 31 [cytowana w recenzji wypowiedź reżysera – Y. Beaubesne'a]. (w spektaklu Beaubesne'a z lat 90.), Compagnie des Petites Heures: *Yvonne, princesse de Bourgogne*, przekład: Y. Beaubesne, A. Kumor, R. Wentzig, reżyseria Y. Beaubesne, premiera 1998 rok.

<sup>73</sup> Zwracają na to szczególną uwagę recenzenci, np. A. Coppermann, *L'insupportable différence*,

przez autora szachów, ale nade wszystko do „gry” jako jednego z paradygmatów twórczości Gombrowicza).

Francuskie *Iwony* sceniczne nie zmiierzają jednak ku radykalnym interpretacjom, nie nastawiają się na odsłanianie ukrytego, nie wpisują się – jak wiele niemieckich – w rozrachunki społeczne np. z drobnomieszczaństwem<sup>74</sup> czy światem bezdusznego biznesu<sup>75</sup>. Koncentrują się na znalezieniu atrakcyjnego wizualnie klucza teatralnego, na groteskowej baśni z melodramatycznym wydźwiękiem (kobieta w opresyjnym świecie). Ciekawostką mogła też być paryska *Iwona* w konwencji lalkowej sprzed kilku lat<sup>76</sup>. Wspomnę tylko, że lalkowa światowa premiera *Wesela* też odbyła się w Paryżu<sup>77</sup>, a z kolei lalkowa *Operetka* we Włoszech miała żywą tylko Albertynkę (oczywiście „sauté”) <sup>78</sup>.

Jean-Pierre Salgas widzi w Albertynce alegorię zmartwychwstania<sup>79</sup>. Także Brigitte Schultze i Jan Conrad uważają, że Albertynka to odniesienie do zmartwychwstania Chrystusa<sup>80</sup>. Georgin uznaje, że Albertynka wieści zwycięstwo kobiecości. Jej zdaniem dorosłemu, sztywnemu, skostniałemu społeczeństwu męskiemu (patriarchalnemu, autorytarnemu) przeciwstawia Gombrowicz nie-dojrzałą kobietę, która odrzuca ustalone normy (strój) i zachłanność (konsumpcjonizm)<sup>81</sup>. Można by rzec, że prekursorką byłaby już pewnie księżna Irina z *Szewców*, która wieściła „lepszy” babomatriarchat, gdyby nie fakt, że Albertynka – zdaniem Georgin – stanowi poniekąd prefigurację śmierci<sup>82</sup>.

U Gombrowicza – zauważa Salgas – człowiek nowoczesny jest kobietą, wręcz dziewczyną. Ale owo kobiece wcielenie „nowoczesności” to – jego zdaniem – nic innego jak tylko kultura bawiąca się w naturę albo dojrzałość odgrywająca nie-dojrzałość. Mamy zatem w *Operetce* do czynienia z pochwałą nagości, która *de facto* staje się gębą niedojrzałości – zauważa francuski badacz. A więc czyż nie jest ona kolejną miną Gombrowicza? Nawet Bóg ustępuje Młodości – pisze Salgas (a zatem młodość to nowe bóstwo – można by dodać)<sup>83</sup>.

« Les Échos » 24 XI 1998, s. 63, J.-L. Perrier, *L'insupportable différence d'Yvonne sur l'échiquier de la bêtise*, « Le Monde » 1 XII 1998, s. 30 i M. La Bardonnie, „Yvonne”, *la princesse qui détonne*, « Libération » 24 XI 1998, s. 40.

<sup>74</sup> D. Pietrek, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*”..., s. 89–90 i 123–128.

<sup>75</sup> Tamże, s. 90–91, 146–147 i 174.

<sup>76</sup> Compagnie La Machine: *Yvonne, princesse de Bourgogne* – W. Gombrowicz, reżyseria J.-P. Laurent, premiera 2001.

<sup>77</sup> Przy użyciu lalek kartonowych teatr „Art et Action” wystawił w Paryżu *Wesele* w 1923 roku.

<sup>78</sup> Teatro della Tosse w Genui: *Operetta* – W. Gombrowicz, reżyseria A. Romeo, premiera 2001.

<sup>79</sup> J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*..., s. 265.

<sup>80</sup> B. Schultze/J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*...

<sup>81</sup> R. Georgin, *Gombrowicz*..., s. 99.

<sup>82</sup> Tamże, s. 99.

<sup>83</sup> J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*..., s. 120.

W tej sytuacji naga Albertynka z *Operetki* z 2003 roku<sup>84</sup> jawiła się jako „Wenus podrzędnej mitologii”<sup>85</sup>, zachwycająca widzów swym nagim ciałem, spektakl dla oczu, emblemat piękna, jakos tam erotyczny, ale – mówiąc słowami Jarzębskiego – nie obiecujący żadnych spełnień<sup>86</sup>. Reżyser Christian Gangneron odczytał *Operetkę* jako zabawę z zadekretowanym już przez klerków końcem historii i ideologii, z poczuciem ulgi, że mamy wszelkie konwulsje, wichry i burze dziejowe poza sobą. Gangneron powtarza więc jakby za autorem *Ferdydurke*: „koniec i bomba, a kto słuchał i patrzył ten trąba”. Czy można się zatem dziwić niektórym tytułom prasowym: „Śmiać się z końca świata” albo „Koniec wszystkiego! Pozwólcie mi się śmiać”<sup>87</sup>?

Świat w takim ujęciu został prześmiewczo przyrównany do rzeczywistości rodem z masowej wyobraźni – „Titanica”. Toniemy, ale bawimy się do końca (taniec na wulkanie<sup>88</sup> – jak to określił jeden z recenzentów przy okazji wcześniejszej *Operetki* Jacquesa Rosnera, nawiązując być może do pamiętników Daisy Hochberg von Pless)<sup>89</sup>. Oczywiście przy muzyce, którą – jak stwierdził kompozytor – można by grać także na „Titanicu”<sup>90</sup> (nic więc dziwnego, że złodziejaszek ubrano w marynarskie trykoty)<sup>91</sup>.

Rozbudowane i perfekcyjne układy choreograficzne miały coś z atmosfery thrilleru z teledysku Michaela Jacksona<sup>92</sup>. O mistrzu Fiorze jeden z recenzentów pisał, że „to taki Józef Stalin o wyglądzie Freddiego Mercury”<sup>93</sup>, który jednocześnie przypominał stylem Karla Lagerfelda – ekscentrycznego projektanta mody<sup>94</sup>. Także kostiumy i dekoracje wręcz odwoływały się do ikon współczesnej popkultury, reklamy i mody. Np. dwóch złodziejaszek wyjęto jakby z reklam mody Jean-Paula Gautiera, na których modele wyglądają jak umięśnieni marynarze<sup>95</sup>. Także styl dekoracji zapożyczono od Gilberta & George’a i Pierre’a & Gilles’a<sup>96</sup>, fotografików stosujących nieco „egzotyczne” tło czy scenerię rodem z tandetnych pocztówek i operetek.

<sup>84</sup> Grand Théâtre de Reims: *Opérette*. W. Gombrowicz, przekład K. Jeleński, G. Serreau, reżyseria Ch. Gangneron, premiera 2003 rok

<sup>85</sup> Określenie W. Gombrowicza z: *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Gallimard Folio, 1996.

<sup>86</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i natura*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3.

<sup>87</sup> M. Parouty, *Rire de la fin du monde*, « Les Échos » 23 I 2003 i Ch. Gangneron, „*La fin du tout! ... Laissez-moi rire!*” (program spektaklu).

<sup>88</sup> R. Kanters, *Tinette sur un volcan*, « L’Express » 9 II 1970.

<sup>89</sup> *Taniec na wulkanie 1973–1918* Daisy Hochberg von Pless to opis nieustającego karnawału w życiu żony pruskiego księcia – zanim świat objęła wojna światowa.

<sup>90</sup> D. Villatico – Wywiad z kompozytorem O. Strasnoyem w programie spektaklu.

<sup>91</sup> M.A., *Folle opérette*, « Elle » 24 II 2003.

<sup>92</sup> Tamże.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Tamże.

<sup>96</sup> Tamże.

I również muzyka nawiązywała do tzw. niższych gatunków muzycznych, jak tańce latynoamerykańskie<sup>97</sup>, cha-cha czy rumba, jazzowe tonacje, a nawet disco czy techno<sup>98</sup>. „Muzyka jest uwodzicielska” – komplementował „Le Monde”. Zabawa na sto dwa. „Chociaż koniec ze światem, proletariatem bawmy się jak grzechotką” – chciałoby się zacytować tu dwuwiersz Gałczyńskiego. Czyżby pop-Gombrowicz na nowe czasy?<sup>99</sup>

Maryla Laurent zwraca uwagę na fakt (wcześniej już sygnalizował to Marek Tomaszewski), iż autor *Ślubu* posiada we Francji bogatą bibliografię, a francuscy autorzy opublikowali wiele książek i artykułów na temat jego twórczości, czym nie może się poszczycić ani Miłosz, ani Szymborska, ani żaden z polskich pisarzy współczesnych<sup>100</sup>. To wszystko prawda, nie umniejszając wkładu francuskich badaczy w zasoby światowej gombrowiczologii, trzeba jednak pamiętać, że ich lektury mają bardzo ograniczony zasięg (obieg) i że tak naprawdę Gombrowicz jest dziś we Francji pisarzem żywym i obecnym dzięki wielu wydaniom wszystkich jego utworów, a szczególnie ich scenicznym realizacjom (także prozy). Bo to właśnie teatr, jak żartobliwie mawiał autor *Ślubu*, dodaje mu seksapilu<sup>101</sup>.

<sup>97</sup> Y. Bourgade, *Une comédie en musique*, « Le Figaroscope » 29 I 2003.

<sup>98</sup> F. Lafon, *Le jeu des contraires*, « Le Monde » I 2003.

<sup>99</sup> Brak już *Operetce* tej niszczycielskiej siły, jaką ma *Ferdydurke* czy *Pornografia* – pisał jeden z recenzentów (M. Parouty, *Rire de la fin du monde...*).

<sup>100</sup> M. Laurent, *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi...*, s. 165.

<sup>101</sup> *Rozmowa z Ritą Gombrowicz...*, s. 146.

MACIEJ CHOWANIOK

**ZNAWCY O NIEZNANYM –  
WOKÓŁ ZAGRANICZNEJ LEKTURY PROZY  
MICHAŁA CHOROMAŃSKIEGO**

---

ZAPROPONOWANA FORMUŁA NAMYSŁU NAD SYTUACJĄ LITERATURY POLSKIEJ NA ŚWIECIE – a dokładniej: „ogląd recepcji literatury polskiej dokonywanej w kręgu znawców” – kieruje zainteresowania badaczy nie w stronę recepcji samej, co „oglądu recepcji”. Z konieczności więc sytuuje się na poziomie metanarracji – i nie akcentuje potrzeby analizy procesów i relacji kulturowych w „formie czystej”. Wyznaczam w ten sposób obszar poszukiwań, posiłkując się tezą metodologiczną mówiącą już nie o historii literatury, a o historii poszczególnych lektur i odczytań. Poruszać się więc będę nie pomiędzy tekstami Michała Choromańskiego, lecz – z uwagi na skupienie zainteresowania na badaczach, historykach, tłumaczach i popularyzatorach literatury polskiej dokonujących oglądu z perspektywy dalekiej – podążę za tekstami krytycznymi wskazującymi na warunki recepcji omawianej twórczości za granicą.

Chciałbym odpowiedzieć też na fundamentalne pytanie dotyczące przedmiotu krytycznej lektury. Dlatego postaram się odnieść nie do poszczególnych tekstów, lecz do twórczości całej – na ile oczywiście pozwolą na to warunki recepcji utworów Choromańskiego. Taki właśnie horyzont pozwoli na zrobienie znaczącego kroku w stronę wskazania różnic pomiędzy lekturami krajowymi i zagranicznymi. Wkład bowiem polonistów publikujących poza krajem w odczytywanie polskiego uniwersum – nie tylko dwudziestowiecznego – jest nie do przecenienia. Jak podkreśla Romuald Cudak, „opis takiego zjawiska, jakim jest recepcja za granicą, wymaga także pogłębionej refleksji teoretycznej i zapewne uwzględnienia innych niż w przypadku recepcji »krajowej« perspektyw opisu. Z recepcją wiązała się próba sporządzenia »map obecności i nieobecności« polskiej literatury w obiegu zagranicznych”<sup>1</sup>. W przypadku jednak prozy autora *Zazdrości*

---

<sup>1</sup> R. Cudak, *Wstęp*, w: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, pod red. R. Cudaka, Katowice 2006, s. 9.

*i medycyny* będzie to przyczynek do wskazania (lepiej: obnażenia) zaskakującej krytycznej ciszy nad omawianym obszarem. Badacze zagraniczni zapytują bowiem: dlaczego twórca znakomitej (bestsellerowej) powieści pozostaje prawie nieznanym w kraju pochodzenia? Przedstawione analizy przybliżają do choćby częściowych odpowiedzi na tak postawiony problem badawczy.

## LEKTURY KRAJOWE

Katarzyna Rosner wskazywała w 1971 roku: „Michał Choromański publikuje co roku powieść dużego formatu; już to jedno czyni go w naszym życiu literackim postacią nietypową. Choromański nie jest ulubieńcem krytyki; niewątpliwie jedną z przyczyn rezerwy, z jaką odnosi się do jego książek prasa literacka, jest jego pisarska aktywność. U nas przywykło się przyjmować, że wybitny utwór powstaje przez lata. A przecież w tym wypadku płodność nie oznacza obniżenia poziomu artystycznego. Choromański jest pisarzem wybitnym, cenionym przez czytelników, choć jego twórczość ze strony krytyki nie doczekała się dotąd niczego poza okolicznościowymi recenzjami”<sup>2</sup>.

Sytuacja opisana przez badaczkę znamionuje nie tylko ówczesną lekturę tekstów Choromańskiego – poczynione przez nią rozpoznania aktualne są i dzisiaj. Co prawda ukazała się pięć lat po śmierci pisarza, w 1977 roku, monografia autorstwa Seweryny Wyśłouch, jednak kilka zasadniczych ustaleń tam dokonanych potraktować trzeba jako wstęp do studiów nad omawianą twórczością. Datowana na 1989 rok jest pozycja *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*, której autor, Marek Sołtysik opisuje bardzo wiele szczegółów z życia pisarza i jego żony Ruth Sorel, zjawiska literackie stanowią jednak pewnego rodzaju tło wydarzeń, osobistych przeżyć. Nie jest to poza tym najlepsza pozycja ze względów językowych i stylistycznych. Zbiór szkiców Andrzeja Konkowskiego<sup>3</sup> i jego systematyczne próby przybliżania i popularyzowania twórczości autora *Białych braci* świadczy paradoksalnie o zasadniczym milczeniu polskiej krytyki i historii literatury w omawianej kwestii. Oczywiście znaleźć można badaczy zainteresowanych twórczością Choromańskiego, wprowadzających dosyć ciekawe rozpoznania (np. Mieczysław Dąbrowski czy Hanna Kirchner).

Historia milczenia nie jest taka oczywista – zaczęła się polska „krytyczna” lektura dzieł bardzo bliskiego przyjaciela Stanisława Ignacego Witkiewicza od bardzo ważnego wskazania Ignacego Fika<sup>4</sup>. Zarzucał on następujące wady nowej

<sup>2</sup> K. Rosner, *Powieść nowa i inna*, „Nowe Książki” 1971, nr 13 (15 lipca).

<sup>3</sup> Zob. np. A. Konkowski, *Michał Choromański*, Warszawa 1980.

<sup>4</sup> I. Fik, *Literatura choromaniaków*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961.

literaturze: „Ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, paseistyczny ekshibicjonizm, pozbawiona dyscypliny i celu reportażomania psychologiczna, chorobliwe szukanie egzotyizmu i niesamowitości, rozkochany w wnętrznościach narcyzm, antyracjonalizm i aspołeczność, narkotyzujący seksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej, bojowej ambicji poznawania rzeczywistości socjalnej: oto cechy literatury najfałszywiej w świecie nazwanej awangardową”<sup>5</sup>. Jest to głos istotny nie tylko ze względu na rangę krytyka; pozwala on bowiem na rozpoznanie kulturowych ram ówczesnej lektury prozy omawianego autora. Do grona twórców „literatury choromaniaków” zaliczył Fik takich twórców, jak: Witkacy, Kaden-Bandrowski, Krzywicka, Rudnicki, Schulz, Ważyk, Uniłowski, Gombrowicz, Kurek, Iwazskiewicz, Tuwim, Przyboś i Peiper. Zbiór to tyleż interesujący, co niejednorodny. Autor *Rodowodu społecznego literatury polskiej* konstruuje bowiem pojęcie bardzo ogólne, syntetyzujące – co ostatecznie powoduje nieprzystawanie zaproponowanych kategorii do materii literackiej współczesności. Warto bowiem zwrócić uwagę, iż drogi omawianych twórców nigdy nie były wspólne (co bowiem mogło łączyć takich pisarzy jak Schulz i Uniłowski, Witkacy i Kaden-Bandrowski?), a i pod względem wartości artystycznych można dokonać zasadniczych rozróżnień. Jak wskazuje Janusz Termer, „tutaj sama historia literatury rozprawiła się z autorem paszkwilu na »choromaniaków«. Wyniosła wysoko jednych, pograżyła w niepamięć innych, bądź też sprowadziła rzecz całą do właściwych wymiarów przeciętności (Krzywicka, Rudnicki, Kurek)”<sup>6</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, iż zaproponowany przez Fika w programie zwalczania „choromaniaków” zespół problemów jest bardzo ciekawy i dotyka wielu fundamentalnych kwestii związanych z opisem twórczości autora *Zazdrości i medycyny*. Jednak wobec tytułowego bohatera terminu Fika krytyka jest podzielona. Rosner wskazuje na brak konsekwentnego zainteresowania badaczy omawianym pisarzem, a „okolicznościowe recenzje” są tylko przejawem kronikarskiego obowiązku. Takich właśnie tekstów – dotyczących na przykład powieści *Różowe krowy i szare scandalie* – jest w czasopismach literackich i kulturalnych („Twórczość”, „Nowe Książki”, „Więź”) sześć – w roku po jej wydaniu (1970).

Zakłopotanie krytyki wynika – zdaniem Termera – z obszaru dorobku prozatorskiego (zwłaszcza po 1958 roku). I tutaj stawia krytyk zasadniczą tezę: właściwe określenie omawianych zjawisk będzie możliwe tylko wtedy, kiedy dostrzeżone zostanie, iż „pisarstwo Choromańskiego należy do płytszego nurtu tej literatury, że nie wytrzymuje porównania ani z pisarstwem autora *Ferdýdurke*, ani autora *Sklepow cynamonych*. Stąd też chyba nieporozumienia, które w tej czy innej

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> J. Termer, *Co z literaturą »choromaniaków«?* „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 8 (sierpień).

postaci dają znać o sobie po dziś dzień”<sup>7</sup>. Jak zauważa krytyk, wszystkie fundamentalne problemy sztuki współczesnej (relacja jednostka – społeczeństwo, uwikłania społeczne, historyczne i obyczajowe człowieka) Choromański raczej obserwuje, próbuje analizować – nie jest zaś „rewelatorem” (by użyć określenia Termera). Wydaje się przedstawiony osąd bardzo ostrożnym wstępem do zrekonstruowania świata przedstawionego w omawianej prozie oraz analizy występujących tam powiązań ideowo-formalnych.

### ODCZYTANIA ZAGRANICZNE

Podstawą do bardzo wstępnego rozpoznania zagranicznej krytyki Choromańskiego będą dwa artykuły: pierwszy z nich, zamieszczony w prestiżowym „The International Fiction Review” w numerze zimowym w 1983 roku autorstwa Sydney Schultze skupia się na jednym utworze omawianego prozaika – tytuł brzmi: *Choromański’s Jealousy and Medicine*. Drugi – poważniejsza rozprawa korzystająca z dorobku polskiej nauki o literaturze i jej analiz w interesującym zakresie autorstwa Wysłouch, Konkowskiego, Termera, Jakowskiej czy Sołtyśka znowu dotyczy tej najbardziej znaczącej powieści. Próbuje jednak jej autorka, Anna M. Frajllich, wskazać na nieco szerszy jej kontekst. Szkic *Michał Choromański and Otto Weininger: Jealousy, Sex and Character*<sup>8</sup> dotyczy powiązań wymienionych myślicieli, wskazując na warunki inspiracji Choromańskiego książką Weininger’a *Płeć i charakter*.

Wymienione publikacje są – już poprzez podjęty temat, zarysowaną problematykę i interesujący autorkę horyzont badawczy – bardzo znamienne. Świadczą o dwóch istotnych ramach recepcji Choromańskiego (nie tylko zresztą zagranicą): pierwszą z nich jest nieustające zainteresowanie (zaintrygowanie) badaczy drugą – po debiutanckich *Białych braciach* – powieścią omawianego autora. Równie istotna jest też i inna okoliczność – odczytywanie twórczości Choromańskiego dokonywane jest wyłącznie przez pryzmat *Zazdrości i medycyny*, a bardzo często tylko do niej się ogranicza.

Sydney Schultze wskazuje na początku swojego szkicu, iż mała znajomość twórczości Choromańskiego na Zachodzie jest diagnozą, która w małym stopniu różni się od sytuacji w Polsce. Tłumaczenia jednak na szesnaście języków „best-selleru” *Zazdrość i medycyna* świadczą o ciągłej „świeżości” tej pozycji, którą badaczka określa mianem „masterpiece”. Schultze przytacza wypowiedź Leona Piwińskiego, który uznaje, iż powieści tej „można zarzucić przede wszystkim brak filozoficznej głębi, bowiem tematyka usytuowana jest w obrębie szeroko

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Szkic został opublikowany w „The Polish Review” 2000, nr 46/1.

rozumianych patologii”<sup>9</sup>. Po opisanu przyczyn natury medycznej (Choromański długo leczył się w latach międzywojennych), Schultze opisuje warunki funkcjonowania miłosnego trójkąta i wskazuje, iż komentowany autor próbuje odkryć złożoność sensów miłości, prawdy, natury i pracy. Dosyć (zbyt) szeroki ten horyzont na pewno dotyka kwestii najważniejszej – czyli prawdy (w powieści i w relacjach pomiędzy ludźmi).

Opisując problem miłości badaczka z Univeristy of Louisville koncentruje się na Rebecie – odczytując jednak tę postać jako ślad, znak, drogowskaz kierujący w stronę pojęć takich, jak miłość i kobiecość. Wydaje się, że źródło inspiracji dla zarysowanej problematyki płciowej może stanowić dla Schultze książka Otto Weiningera *Płeć i charakter*. Oczywiście te powiązania są dobrze znane, wypowiada się na ten temat sam Choromański (w *Memuarach* na przykład). Rebecka nie buduje prawdziwych, trwałych relacji z żadnym z mężczyzn *Zazdrości i medycyny*. Bardzo ciekawa interpretacja myśli Weiningera obecna dzięki wprowadzeniu bohaterów żydowskich (według austriackiego filozofa Żydzi mają podobne cechy do kobiet) pozwala zestawzić Rebekę z Abrahamem i zabić tego ostatniego ładunkiem erotyzmu.

Schultze dotyka wielu ciekawych kwestii – takich jak na przykład znaczenie imion bohaterów powieści. Przechodząc do zasadniczego wskazania – o rozumieniu przedstawionego w niej świata – kieruje uwagę w stronę inwersji czasowej, „braku informacji”, niemożności rozpoznania przez bohaterów (i czytelników) przedstawionych fragmentów rzeczywistości. Przytoczenie słów Widmara dotyczących bezradności oraz niemożności dostosowania do zmieniającej się rzeczywistości stanowi bardzo istotny ślad koncepcji poznawczej człowieka przedstawionej w *Zazdrości i medycynie*. Wierne odniesienie do myśli Weiningera czyni autora przytoczonego tekstu badaczem irracjonalności życia: „Prawdopodobnie najrzęczniejsz Choromański wprowadza atmosferę złożonej zagadkowości, która przenika całą powieść. Choromański bowiem opowiada historię z retrospektywy: tak więc „bieżące” wydarzenia są szczegółowo opisywane, jednak niektóre z nich (przyczynki) prowadzące do danej sytuacji pozostają nieznanne aż do momentów stopniowego odsłaniania ich znaczenia w toku narracji. Postaci nie rozumieją znaczenia i sensu poszczególnych zdarzeń bądź nie potrafią zinterpretować dowodów, które są im znane. Czytelnicy przysposobieni są do włączenia się w świat emocji bohaterów poprzez konfrontację z tożsamymi problemami – brakiem wiedzy i niemożnością rozumienia tego, co wiemy”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> S. Schultze, *Choromański Jelaousy and Medicine*, „The International Fiction Review” Vol. 10, Nr 1, (Winter) 1983.

<sup>10</sup> Tamże, s. 17 („Perhaps Choromański’s cleverest device is the use of an atmosphere of playful mystery which permeates the entire novel. Choromański tells the story in a long flashback. As with most flashbacks, a situation is presented, but the events leading up to and explaining this situation

Co jednak niezmiernie istotne – w przekonaniu Schultze – w ten sposób dokonuje pisarz wyjścia poza horyzont „bloku wschodniego” i sytuuje swoje dokonania w „głównym nurcie” literatury zachodniej. Podobieństwo do montażu filmowego (podnoszone również przez polskich krytyków) pozwala uznać omawianego prozaika za jednego z najlepszych eksperymentatorów: „jego konstrukcja podobna do montażu filmowego, symbol oraz suspens wytrzymują porównanie z najlepszymi dziełami współczesnych nowatorów w zakresie fikcji”<sup>11</sup>. Ten bardzo wyraźny głos krytyczny jednoznacznie wskazuje, iż opisywane przez Schultze „miejsce nieobecne” jest nieobecne z powodów nieuzasadnionych; wartość artystyczna prozy Choromańskiego (zwłaszcza *Zazdrości i medycyny*) winna ostatecznie usytuować ją w kręgu najważniejszych dokonań współczesnej literatury europejskiej.

Anna Frajlch – polska Żydówka, urodzona w Kirgizji poetka i badaczka literatury mieszkająca w Stanach Zjednoczonych rozwija wątki sygnalizowane w syntetycznym szkicu Schultze. Wskazuje na bardzo złożone konteksty i inspiracje: rosyjską literaturę symbolistyczną, lingwistyczną. Zastanawia się jednak, dlaczego Karol Irzykowski pyta o *Zazdrość i medycynę*: „Przekładaniec, kupa czy kompozycja?”. Dosyć istotne, że Frajlch próbuje znaleźć odpowiedź, sięgając do debiutanckich *Białych braci*. Odnajduje tam bowiem zarys eksperymentów rozwiniętych w powieści o miłosnym trójkącie. Dwa zasadnicze momenty będą dla niej szczególnie ważne: nie-bracia stają się braćmi (w debiutanckiej powieści), bracia natomiast są potencjalnymi rywalami (bracia Gold w drugim utworze). Po wtóre – trójkąt jest bardzo ważną figurą w prozie Choromańskiego (w *Białych braciach* – to Grass, Bielicz i Brajtis; w *Zazdrości i medycynie* – Rebeka, Tamten i Widmar). Jak zaznacza Frajlch, „dualizm ten dotyczy także zjawisk naturalnych: Zakopane – samo w sobie wyjątkowe, nieuchronne *genius loci* we wszystkich utworach Choromańskiego, jego magiczna Góra – utrzymuje podwójną naturę czy tożsamość. Jego klimat pozwala wyleczyć się z gruźlicy, jednakże jego wiatry warunkują przygnębienie i często przynoszą cierpienie tym samym pacjentom”<sup>12</sup>.

---

remain unknown until gradually revealed in the course of the story. The characters themselves do not understand the meaning of various events, or how to interpret the evidence they do possess. We are made to participate in the emotions of these characters by being confronted with the same problems: a lack of information, and an inability to comprehend what we do know.” [Wszystkie tłumaczenia bez podania ich źródła są mojego autorstwa – z zastrzeżeniem dużej swobody interpretacyjnej w odniesieniu do analizowanych tekstów – M. Ch.]

<sup>11</sup> Tamże, s. 18 („his cinematic use of montage, symbol, and suspense bear comparison with the work of the best modern experimental fiction writers”).

<sup>12</sup> A.M. Frajlch, *Michał Choromański and Otto Weininger: Jealousy, Sex and Character*, „Polish Review”, nr 46/1, New York 2000, s. 72 („The dualism pertains to a natural phenomena as well; Zakopane itself, a fateful *genius loci* in all of Choromański’s prose, his magic Mountain, maintains a double nature/identity as well. Its climate brings about the cure for tuberculosis, yet its winds sow madness, and often bring suffering to those very same patients”).

Ciekawe wskazanie Tony'ego Tannera w *Adultery in the Novel* pozwala odczytać sytuację w *Zazdrości i medycynie* bardziej jako niestabilny trójkąt zdrady powielany jako struktura w literaturze zachodniej, nie zaś jako statyczną symetrię małżeństwa<sup>13</sup>. Frajlich ocenia, iż polska kultura nie przewiduje romansu Matki Polki: „jak przekonuje Seweryna Wysłouch, oczekujemy czegoś podobnego do wydarzeń mniej lub bardziej podobnych do tych z *Anną Kareniną* czy *Madame Bovary*, lecz nic takiego się nie dzieje: im większe emocjonalne napięcie (terror) – tym większe rozczarowanie”<sup>14</sup>.

Tanner uznaje, iż język kreuje obraz zdrady – nawet wtedy, kiedy ona nie miała miejsca. Badaczka polskiej literatury wskazuje w ten sposób postać Otella, znajdując w nim jedną z najważniejszych inspiracji Choromańskiego. I tutaj właśnie zauważa Frajlich jedno z największych zaniedbań polskiej krytyki „zapytawszy siebie [...] do jakiego dokładnie schematu konstrukcyjnego odwołuje się *Zazdrość i medycyna*, jaką pustkę wypełnia ta powieść w polskiej literaturze i co stoi za układem relacji głównych bohaterów. To doprowadziło mnie do jednego ze strukturalnych aspektów tego utworu – zupełnie przeoczonego – [...] gdzie szukać klasycznego (archetypicznego) układu zazdrości?”<sup>15</sup>

Oczywiście Frajlich dotyka też kwestii podejmowanych przez Weininger – tekst pochodzi z 2001 roku – kiedy to badaczka wskazuje na rosnące zainteresowanie *Płcią i charakterem*, pozwalające na wyznaczenie ważnej linii w interpretacji twórczości Choromańskiego (poprzez wyraźne paralele). Stanowiła jednak już wcześniej myśl omawianego psychologa przedmiot zainteresowania intelektualistów. Na przykład Ostap Ortwin wskazywał, iż amoralność Rebeki jest wynikiem braku duszy kobiety. Frajlich zaznacza jednak, iż w *Zazdrości i medycynie* dochodzi do przekroczenia ram myśli Weininger – emancypacja kobiety jest nie tylko możliwa poprzez różnicę (relację) płciową; Rebeka osacza dwóch bohaterów, powodując zmianę *n o r m e t y c z n y c h*. Frajlich – za Ortwinem – wskazuje na nowatorskie ujęcie problematyki moralnej w opisywanej twórczości.

Lektura proponowana przez badaczkę wyznacza więc szerokie, kontekstowe ramy lektury; wskazuje na wielość filozoficznych czy światopoglądowych inspiracji Choromańskiego, w cień przesuując kwestie historycznoliterackie. Warto jednak zaznaczyć, iż i tutaj pojawia się zapis dotyczący wykorzystania ekspresjonistycznego modelu prozy behawioralnej. Stanowi wreszcie omawiany tekst próbę krytycznego określenia miejsca *Zazdrości i medycyny* w literaturze (kulturze) europejskiej.

<sup>13</sup> Por. T. Tanner, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore 1979, s. 12.

<sup>14</sup> A.M. Frajlich, *Michał Choromański...*, s. 73 („As Seweryna Wysłouch points out, we expect something will happen more or less along the lines of *Anna Karenina* or *Madame Bovary*, but nothing happens: the greater the emotional terror, the greater the disappointment”).

<sup>15</sup> Tamże („I asked myself, however, what literary scheme in particular informs *Jealousy and medicine*, what void does this novel fill in Polish literature, and what stands behind the structure of protagonists. It led me to conclude that one structural aspect of this novel has been totally overlooked [...] I tried to think where does one look for the classic archetypal design of the jealousy plot?”).

### CZY TYLKO ZAZDROŚĆ I MEDYCyna?

Z przedstawionych analiz wynika, iż to właśnie ta powieść nie tylko jest w centrum zainteresowania badaczy, sytuując jednocześnie pozostałe książki na mało istotnych peryferiach, ale stanowi też znak rozpoznawczy twórczości Choromańskiego również za granicą. Najważniejszym argumentem świadczącym też i o niesłabnącym zainteresowaniu omawianą powieścią jest statystyka wydawnicza: w Niemczech wydano *Eifersucht und Medizin / Die Eifersuchtigen: Roman* 8 razy (1934, 1935, 1954, 1964, 1967, 1987, 1987, 1988), pozostałe powieści (*Biali bracia*, *Dygresje na temat kaloszy*, *Głownictwo*, *moglitwa i praktykarze*, *Opowiadanie wariackie*, *Przechadzka między dobrem a złem*, *Różowe krowy i szare scandale*, *W rzecz wstąpić*) to 8 wydań – w tym – w tłumaczeniu znakomitego Henryka Bereski (dwie ostatnie powieści). Jako „detektivka” określano *Zazdrość i medycynę* w Czechach, ukazała się ona ponadto w latach 1945–1970 w Londynie (1946), Nowym Jorku (1964), Montrealu (1945), Buenos Aires (1947), Brazylii (ok. 1949) czy Mediolanie (1960). Sytuacja powojenna jest tutaj szczególnie ważna, wskazując na przynależenie omawianej „detektivki” (choć oczywiście jest to rozpoznanie genologiczne tylko częściowo trafne) do kanonu literatury europejskiej (światowej) i niesłabnące nią zainteresowania publiczności literackiej.

Analizy badaczek z Uniwersytetów Louisville i Columbia dowodzą, iż zagraniczna lektura prozy Choromańskiego wnosi nie tylko odmienną, dopełniającą perspektywę, ale i stanowi ważne wskazanie kwestii dotąd w dyskursie polonistycznym w kraju pomijanych, marginalizowanych. Dlatego wyjście od mapy „obecności i nieobecności” literatury polskiej za granicą w przypadku *Zazdrości i medycyny* jest krokiem bardzo interesującym i badawczo istotnym.

KRYSTYNA BARKOWSKA

## PRZYBYSZEWSKI NA ŁOTWIE

---

---

PRZEKŁADY Z LITERATURY OBCEJ STANOWIŁY ISTOTNY ELEMENT ŻYCIA LITERACKIEGO na Łotwie okresu przełomu XIX i XX w. Kontakty z Zachodem i Wschodem były żywe, wojaże zagraniczne stały się niemal normą i obowiązującym rytuałem, a rozwój czasopiśmiennictwa literackiego sprzyjał krążeniu idei i wzorów piękna w jego formach i objawieniach, które stawały się natchnieniem dla twórczości własnej. Uprawianie działalności przekładowej przez najwybitniejszych twórców epoki traktowane było nieomal jak obowiązek wobec kultury narodowej, osiągnięcie równorzędne w stosunku do twórczości oryginalnej, bo wymagające szczególnych dyspozycji i umiejętności. Redakcje czasopism inspirowały tę działalność – wydziały rubryki poświęcone przyswajaniu najgłośniejszych i najwybitniejszych zjawisk literatury, myśli i estetyki światowej, czasami nawet zamawiano określone przedsięwzięcia translatorskie u najznakomitszych pisarzy.

Druga połowa XIX wieku to okres, w którym tłumaczono na język łotewski wiele dzieł literackich różnych narodów. J. Straume w przeglądzie łotewskich przekładów literatur obcych (1903) wymienia ponad 30 literatur znanych na Łotwie dzięki pracy translatorskiej. Pisarze łotewscy czerpali pełnymi garściami z literatury światowej, by jak najprędzej dołączyć do jej nurtu. W ruchu tym największe zainteresowanie wzbudzały literatury tych krajów sąsiednich, które już zaznaczyły swą obecność w różnorodnym chórze, których głosy słyszane były również przez inne narody. Tłumaczeniami w tym okresie parło się wielu autorów, lecz nie każdemu udawało się odnaleźć należyty leksykalny, rytmiczny i metryczny odpowiednik.

Literatura polska docierała na terytorium Łotwy przede wszystkim za pośrednictwem języka niemieckiego albo rosyjskiego. Znajomość literackiego języka polskiego na Łotwie była stosunkowo niewielka, mimo licznej mniejszości polskiej. Dlatego też tłumacze najczęściej korzystali z wydań rosyjskich. Pierwsze artykuły o literaturze polskiej pochodziły również z wydań i publikacji krytyków rosyjskich i polskich w Rosji.

Początkowo – w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych – na terenach „rosyjskojęzycznych” pojawiło się mnóstwo

utworów publicystycznych, poetyckich, prozatorskich, piętnujących „intrygę polską”<sup>1</sup>. Pod koniec lat siedemdziesiątych wrogość w stosunku do Polski wśród pisarzy i publicystów rosyjskich słabnie, wielu z nich usiłuje przeanalizować stosunki polsko-rosyjskie, mimo poważnych trudności cenzuralnych.

Jednym z najczęściej tłumaczonych polskich pisarzy na początku XX wieku staje się Stanisław Przybyszewski.

Przybyszewski, który przyciągał uwagę swymi powieściami o „nadczłowieku” i artykułami o nowych zasadach sztuki, znalazł na Łotwie podatny grunt. Jego dzieła stawały się przedmiotem dyskusji i źródłem natchnienia nawet przed pojawieniem się przekładów łotewskich. A wszystko dlatego, że czytelnicy łotewscy mieli łatwy dostęp do literatury niemieckojęzycznej i w ten sposób odbiór dzieł polskiego twórcy wśród literatów był ułatwiony. Natomiast później, gdy Przybyszewski zaczął publikować po polsku, jego twórczość zaczęła docierać na Łotwę poprzez wydania rosyjskie, często wyprzedzające polskie. Na przykład o powieściach *Dzień sądu* i *W fotelu* łotewskich czytelników w swoim artykule informowała Angelika Gailite<sup>2</sup>. Przekonywała, że entuzjazm rosyjskiej młodzieży wobec pisarstwa indywidualistycznego jest tak duży, że Stanisław Przybyszewski i Knut Hamsun stali się już prawie rosyjskimi pisarzami. Jednocześnie z możliwością szybkiego i łatwego zapoznania się z najnowszymi utworami Przybyszewskiego łotewscy czytelnicy korzystali z opinii krytyków rosyjskich. W ożywionych dyskusjach na temat dzieł Przybyszewskiego i ich odbicia we współczesnej literaturze łotewskiej wyraźnie zauważalne są wpływy krytyki rosyjskiej. Jednoznacznie można stwierdzić, że popularność Przybyszewskiego na Łotwie jest wynikiem jego entuzjastycznego przyjęcia przez koła modernistów rosyjskich. Pierwsze dzieła Przybyszewskiego w języku łotewskim pojawiają się w 1905 roku – *Śnieg* (w „Apskats”), *Synowie ziemi*; w 1906 roku *Śluby* i *Goście* (magazyn „Stari”), *Epipsychidion*, *Preludium Chopina* oraz *Dla szczęścia*. Powieść *Homo sapiens* została przetłumaczona i opublikowana w dzienniku „Tēvija”, a następnie w 1907 r. ukazała się w wydaniu książkowym. W dwóch wersjach przekładowych światło dzienne ujrzały *Ametysty* w 1910 i 1911 roku.

Najwięcej utworów polskiego twórcy na język łotewski przełożył Arturs Bērziņš (*Nad morzem*, *Śluby*, *Goście*, *Dla szczęścia*). *Homo sapiens* tłumaczyła Irma Breslovskā. W następnych latach utwory Stanisława Przybyszewskiego nie były tłumaczone na język łotewski.

W ciągu kilkunastu lat po rewolucji 1905 roku młodzi pisarze łotewscy, poszukując własnych dróg, unikając tradycji XIX-wiecznego realizmu i usiłując zbliżyć się do nowoczesnej sztuki europejskiej, wybrali Przybyszewskiego jako jednego

<sup>1</sup> W. Choriew, *Pozytywizm warszawski w ocenie krytyki rosyjskiej XIX wieku i początku XX wieku*, w: *Pozytywizm. Język epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001, s. 104–105.

<sup>2</sup> A. Gailite, *Atmošanas krēslā pēc ļaunās nakts*, Latvija, 1910, 13 IX.

ze swoich nauczycieli. Pisarz Pāvils Gruzna w swojej autobiograficznej powieści *Jaunā stravā* (*Nowy prąd*) pisze:

utwory S. Przybyszewskiego były już po części tłumaczone przez Artursa Bērziņa [...] i bardzo cenione wśród naszej młodzieży literackiej. Nadszedł wreszcie czas realizacji ogłoszonych tam idei również w naszej literaturze<sup>3</sup>.

Dla Gruzny realizacją tych idei stała się inscenizacja w 1906 roku sztuki *Dla szczęścia* pióra Stanisława Przybyszewskiego (należy zaznaczyć, że sam Gruzna brał udział w tym przedstawieniu). Ocenił on ją jako „triumf nowej sztuki”. Wspominając później tę „demonstracyjną premierę”, pisał, że „uczestnicy odczuwali ten podniosły, ożywiający i skupiony nastrój tworzenia nowego, który być może nieobcy jest teologowi przy pierwszym kazaniu lub adwokatowi podczas pierwszej mowy obrończej”<sup>4</sup>. Przybyszewski otwierał przed młodymi fascynatami nowe, dotąd nie znane drogi.

Krytyk literacki A. Goba w 1927 roku, w poświęconych Przybyszewskiemu wspomnieniach, pisze o jego odbiorze przez wielu pisarzy łotewskich:

W bliższych rozmowach z tymi spośród naszych pisarzy, którzy byli młodzi i otwarci na wrażenia około 1905 roku stwierdziłem, że mało który pisarz łotewski wywarł na nich takie wrażenie jak S. Przybyszewski. Można wręcz powiedzieć, że nasze indywidualności, powstałe po wypadkach 1905 roku rosły pod gwiazdą S. Przybyszewskiego. Na przykład Haralds Eldgasts pisze swe *Gwiezdne noce* (*Zvaigžņotās naktis*) pod wpływem Przybyszewskiego, Antons Austiņš zmienia status społeczny po przeczytaniu *Homo sapiens* S. Przybyszewskiego, jak też co niektórzy nasi pisarze czerpią z niego silne wrażenia i impulsy zarówno ideowe, jak i dotyczące techniki tworzenia dzieł sztuki. Nerwowe, urywane, wielokropkowane zdania wchodzą w modę po S. Przybyszewskim<sup>5</sup>.

Przybyszewski stał się podporą dla pisarzy głoszących indywidualizm jako przeciwieństwo silnej wówczas ideologii kolektywizmu marksistowskiego i którzy nie chcieli swą sztuką służyć bieżącym interesom społecznym, przeciwstawiając im odwieczne wartości. To podejście do jego twórczości zauważalne jest w ówczesnej literaturze i krytyce. Na przykład Zeltmatis pisząc o *Gwiezdných nocach* (*Zvaigžņotās naktis*) Haroldsa Eldgasta i zwrócić ku indywidualności, współbrzmiającym z modernistycznymi trendami w Europie, stwierdza, że „zjawili się Maeterlinck, Przybyszewski i inni i odkryli od nowa odwieczne podstawy prawdziwej sztuki: walkę człowieka z samym sobą”<sup>6</sup>. Prowokujące i skrótowe hasło Przybyszewskiego „naga dusza” odegrało na Łotwie agitacyjną, skupiającą zwolenników i odstrasżającą przeciwników, rolę. Hasło „nagiej duszy”, chociaż

<sup>3</sup> P. Gruzna, *Jaunā stravā*, Rīga 1992, s. 283.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> A. Goba, *Staņislavs Pšibiševskis miris*, Ilustrēts Žurnāls 1927, nr 12, s. 398.

<sup>6</sup> Zeltmatis, *Zvaigžņotās naktis*, Balss 1906, 10 (23), VI.

w ujęciu Przybyszewskiego posiadało pewne cechy naturalistyczne, wiązało się dobitnie z jednym z najbardziej powszechnych i obiegowych poglądów epoki, dlatego też właściwie jednogłośnie zostało przyjęte przez literatów łotewskich.

W *Pasaules rakstniecības vēsture (Historia piśmiennictwa na świecie)* autorstwa R. Egle i A. Upiņa znajdujemy stwierdzenie, że Przybyszewski „stał się wzorem dla dekadentów w wielu krajach, w tym również na Łotwie”<sup>7</sup>.

Trudno ustalić pokrewieństwa typologiczne poszczególnych dzieł właśnie z twórczością Przybyszewskiego i odróżnić je od ogólnej ornamentyki dekadenco-secesyjnej modernizmu europejskiego, a zatem mówić także o jednoznacznym wpływie utworów tego pisarza na twórczość literatów łotewskich. Mimo wszystko jednak spróbujemy spojrzeć z tego punktu widzenia na dzieła tych łotewskich autorów, których debiut przypada na pierwsze dziesięciolecie XX wieku.

Najbardziej ewidentnym wyrazem wpływu twórczości Przybyszewskiego na dekadentów łotewskich stała się powieść młodego i nieznanego wówczas Heraldsa Eldgasta (Jānisa Miķeļsona) *Gwiezdne noce (Zvaigžņotās naktis)*. Ta powieść jest uważana za pierwszą łotewską powieść modernistyczną. Większość krytyków literackich jednoznacznie uznała ją za zbliżoną do *Homo sapiens* Stanisława Przybyszewskiego. Poeta Kārlis Skalbe pisał, że „jest ona bardzo podobna do powieści duchowej S. Przybyszewskiego – autor używa wręcz stylu Przybyszewskiego – biorąc zeń jak z półki”<sup>8</sup>. Natomiast Jansons-Brauns ocenia powieść jako „rozwodnienie” Przybyszewskiego<sup>9</sup>. Skonstatowanie pokrewieństwa Eldgasta i Przybyszewskiego jest niewątpliwie uzasadnione, ponieważ autor na pierwszy plan powieści wysunął wewnętrzny, indywidualny świat człowieka. Zauważalne to jest już w samym podtytule powieści – *Opowieść jednej duszy*. Obnażenie duszy, spowiedź jest właściwie nieodzowną częścią wszystkich utworów dekadencjonalnych, dlatego też nie można traktować Przybyszewskiego jako jedyne go inspiratora *Gwiezdných nocų*. Niemniej jednak Eldgat podjął próbę stworzenia łotewskiego odpowiednika „nadczołowieka”.

Często krytyka łotewska nazywa głównego bohatera powieści Eldgasta Jovana Mermana „łotewskim nadczołowiekiem”, interpretując go jak Falka S. Przybyszewskiego lub bohaterów Ibsena czy Maeterlincka.

Jovan Merman dochodzi do wniosku, że życie społeczne jest dla niego nie do przyjęcia, że w pojedynkę może on osiągnąć w życiu więcej niż w tłumie. Będąc jeszcze na studiach, bohater zrywa więzi przyjacielskie, ostentacyjnie wychodzi z korporacji i zastanawia się nad tym, jak dobre byłoby życie bez matki i rodzeństwa w samotności. Jovan pragnął ułożyć swoje życie według zasad nadczołowieka. „Ten stworzy sobie nowe życie, wyhoduje i rozwinie swe popędy i żądze,

<sup>7</sup> Rota, 1885, nr 28, s. 419.

<sup>8</sup> *Ziemas naktis*, 1907, nr 1, s. 110.

<sup>9</sup> *Latviešu literatūras kritika*, Rīga 1957, t. II, s. 311.

skieruje ku światłu, ku słońcu, wyjdzie naprzeciw zorzy wschodu!” – czytamy w powieści. Istotne miejsce w powieści zajmuje kwestia życia erotycznego bohatera – dla literatury łotewskiej jest to zdecydowanie nowe zjawisko i raczej trudne do zaakceptowania. Nadczołowiek, w rozumieniu Eldgasta (podobnie jak i Przybyszewskiego), to typ dekadenta przeżywającego wewnętrzny kryzys. Poczucie mocy nadczołowieka przejawia się tutaj na płaszczyźnie jego postępowania, kiedy „burzy tablice wartości” i zamierza żyć na własny rachunek, nie godzi się z istniejącymi normami i tworzy sobie własny system wartości. Swoje postępowanie zawsze tłumaczy tym, że kieruje nim natura w postaci chuci, że jest to siła potężna i nieokiełznana. Poglądy nadczołowieka prowadzą go do wewnętrznego rozdarcia i upadku, co jest charakterystyczne dla ludzi końca XIX wieku.

Jednak porównywanie nadczołowieka Przybyszewskiego z Jovanem wykazuje więcej różnic niż podobieństw. „Nadludzkość” Jovana jest raczej otoczką zewnętrzną niż treścią; dla pisarza łotewskiego, wychowanego w tradycjach rodziny i literatury patriarchalnej, całkowicie obca jest filozofia zniszczenia i upadku.

Przybyszewski w swoim czasie deklарował, że *Poza dobrem i złem* (*Jenseits vom Gut und Böse*) Nietzschego nie wpłynęło na niego, gdyż wszystko, czego się w nim tknął, spływało dla niego krwią. Wiedział on już od dawna, co jest dobrem, co złem, co pięknem a co brzydota. Nietzscheański nadczołowiek przejawia się w wyzbyciu poczucia moralnego u Falka. Bohaterowi wydaje się, że nie ma sumienia, ale mimo wszystko ponosi konsekwencje moralne. Nadczołowiek Przybyszewskiego wmawia sobie, że nie jest odpowiedzialny za czyny, bowiem kieruje nim natura, na którą nie ma wpływu: „Ogłupiałem? Zachorowałem na uwiad starczy? Cóż mnie obchodzić może zbrodnia, jaką natura popełni?”<sup>10</sup> Jednakże ma wyrzuty sumienia i czuje się niespełniony: „Cały jego spokój, który z takim natężeniem zdołał przy Izie zatrzymać, znikł i znowu uczuł drżenie i bicie męki, strachu i niepokoju [...] uczuł jakąś wściekłą orgię ekstatycznej chuci upadku i zniszczenia”<sup>11</sup>. Falk jest rozdarty pomiędzy stanem anarchii, na który się godzi, oraz etycznym porządkiem, którego nie uznaje, a który rodzi w nim poczucie winy. Kroczy po trupach kobiet i, nawet jeśli odczuwa wyrzuty sumienia, potrafi całkowicie się usprawiedliwić. Zaspokajając swe żądze, kieruje się tylko naturalnymi instynktami. Bohater Eldgasta nie sięga takich wyżyn filozoficznych. Jovans nie doprowadza do samobójstwa żadnej kobiety. Jego stosunek do trzech przedstawionych w powieści kobiet oscyluje wokół poszukiwania miłości. Nie mogą mu jej jednak dać ani prostytutka, której duszę pragnie podnieść i uratować, ani wyrafinowana aktorka. Swój ideał kobiety odnajduje on w norweskiej nauczycielce Adzie Norsen.

Relacja Jovan – Eryk Falk jest skomplikowana i ujawnia mało podobieństw, chociaż obaj są uosobieniem nowego typu człowieka i twórcy, zwolennika „wol-

<sup>10</sup> S. Przybyszewski, *Homo sapiens*, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, s. 118.

<sup>11</sup> Tamże, s. 117.

nej miłości”, którego indywidualizm graniczy ze skrajnym egoizmem. W tym kontekście Jovan i Falk różnią się stopniem radykalizmu. Jovan Eldgastsa nie jest anarchistą, ale w kontekście literatury łotewskiej jest on wystarczająco „rewolucyjny” już przez sam fakt, że opowiada się po stronie „haniebnej” miłości i powoduje tragedię kochającej go kobiety.

Największe dyskusje jednak wzbudziły na Łotwie sztuki Stanisława Przybyszewskiego. Były one nie tylko publikowane, ale i wystawiane. Na scenach łotewskich inscenizowano trzy utwory Przybyszewskiego: *Dla szczęścia*, *Śnieg* i *Śluby*. Praktycznie wszystkie recenzje podkreślały wpływ twórczości polskiego twórcy na rozwój europejskiej sztuki dramatycznej. Przybyszewskiego stawiano obok Ibsena i Maeterlincka, usiłowano wyjaśnić znaczenie jego nowatorstwa.

Wiele uwagi poświęcano jego obrazom symbolicznym, personifikacji uczuć, przeżyć wewnętrznych. Znany łotewski działacz i krytyk teatralny Zeltmatis wskazywał na to, że nie wszystkie z postaci dramatycznych Przybyszewskiego stanowią osoby dramatu w znaczeniu tradycyjnym, np. w *Dla szczęścia* Czarski jest tylko symbolem sumienia Mlickiego, w *Ślubach* zaś Krzycki stanowi właściwie symbol przeszłości Klary. W *Śniegu* stosunków Bronki i Tadeusza nie należy uważać za zachodzące realnie, lecz tylko za przeżycia duchowe<sup>12</sup>.

Zeltmatis napisał szereg artykułów poświęconych analizie utworów scenicznych Przybyszewskiego. Najobszerniejszym z nich jest *Ētiskie problēmi mūsu mākslā (Problemy etyczne w sztuce)*<sup>13</sup>. W niniejszym artykule Zeltmatis przedstawia utwory polskiego twórcy jako ogniwo łańcucha rozwoju współczesnej sztuki dramatycznej, analizuje je w kontekście i w zestawieniu z dziełami Ibsena, Maeterlincka, Halbego i innych.

Sztukę dramatyczną *Dla szczęścia* Przybyszewskiego wysoko ocenia również Edwards Vulfs (pisarz i dramaturg). Swoją recenzję inscenizacji (1906)<sup>14</sup> rozpoczyna stwierdzeniem, że Przybyszewski jest największym i najgłębszym psychologiem miłości, a sztuka zaskakuje tempem i głębią przeżyć wewnętrznych. Inscenizacji utworów Przybyszewskiego nie powinni podejmować się ci, którzy nie uznają siebie za misjonarzy piękna lecz używają sztuki jako środka do zabicia czasu lub zdobycia pieniędzy. „Genialny Polak potrafił się zemścić na takich niszczycielach jego świętości”. Właściwie jednocześnie z łotewskim przedstawieniem *Dla szczęścia* ten sam zespół teatralny pod kierownictwem V. Vēversa wystawił jednoaktówkę Vulfsa *Tea Moreni*<sup>15</sup>. Napisała ona została pod wpływem

<sup>12</sup> Więcej na ten temat patrz: Zeltmatis, *Staņislavs Pšibiševskis. Būtisks aizrādījums*, Rīts, 1907, nr 1, s. 30–32.

<sup>13</sup> *Zalktis*, 1906, nr 1, s. 139–150.

<sup>14</sup> E. Vulfs, *Viļuma Vēvera viesu izrādes*, Dzelme, 1906, nr 7, s. 330–336.

<sup>15</sup> Główna bohaterka sztuki Tea Moreni wyjeżdża na południe z bankierem Goldmanem. Żegna się ze swoim ukochanym. Narzeczony nie odczuwa ani zazdrości, ani żalu. On sądzi, że jego miłość do

Przybyszewskiego. Jednak, jak przyznaje sam autor sztuki (Vulfs) „była to pierwsza prawdziwa, nieudawana i bolesna ofiara na rzecz wielkiej współczesnej Mel-pomen<sup>y</sup>”<sup>16</sup>.

Na temat twórczości Przybyszewskiego powiedziano dużo dobrego, napisano kilka świetnych tekstów, lecz znaczna część tradycyjnie nastawionych recenzentów uważała, że Stanisław Przybyszewski dotarł do „nadszceny” i „naddramatu” zrozumiałego wyłącznie przez „nadludzi”<sup>17</sup>. Recenzenci często podkreślali brak życia, nienaturalność, niezrozumiałość twórczości Przybyszewskiego. Jego utwory nie stały się wydarzeniem w teatrze łotewskim. Inscenizacją dzieł Przybyszewskiego zajmowali się przede wszystkim entuzjaści i przeważnie na małych scenach.

Dzieła Przybyszewskiego i dyskusja, która toczyła się wokół nich, przyciągnęły uwagę czytelników łotewskich do polskiej sztuki teatralnej, do polskiej literatury. Świadczy o tym m.in. artykuł T. Lejas-Krūmiņša *Modernā poļu dramā (Współczesny polski dramat)*. W tym szkicu znajdujemy przegląd dramaturgii polskiej. Jednak za najbardziej znaczącą postać dramatu polskiego autor artykułu uważa nie Przybyszewskiego, lecz – wówczas praktycznie na Łotwie nieznanego – Stanisława Wyspiańskiego.

---

Tei Moreni nie može się zakończyć. Tea może zostawić go, może nawet nigdy do niego nie wrócić. To nie ma żadnej różnicy dla świętej miłości piękna.

<sup>16</sup> E. Vulfs, *Viluma Vēvera viesu izrādes...*, s. 330.

<sup>17</sup> I.J.R. (Lejas-Krūmiņš), *Modernā poļu dramā*, Dzimtenes Vēstnesis, 1911, 11 VII.

OŁESIA SACZOK

## MIŁOSZ I SZYMBORSKA NA UKRAINIE

### Z ZAGADNIEŃ RECEPCJI TWÓRCZOŚCI

---

---

DIALOG JEST GŁÓWNYM PODŁOŻEM WSPÓŁCZESNEJ RÓWNOWAGI EUROPEJSKIEJ XX i XXI wieku, która została osiągnięta po dwóch wojnach światowych. Istnieje on w różnych sferach życia społecznego: polityce, nauce, sztuce. Ostatnia dziedziną jest chyba najciekawszą i jednocześnie najtrudniejszą do badania ze względu na subiektywność i nieprzewidywalność jej przejawów. Dialog jako konstruktywna forma kontaktu i współpracy daje możliwość rozwoju różnym kulturom, staje się źródłem ich nowych estetycznych doświadczeń i inspiracji.

W dzisiejszych warunkach rozwoju dialogu kultur Ukraina posiada szczególne miejsce. Kontakt z zachodnią przestrzenią kulturową nie nawiązał się od razu po uzyskaniu niepodległości państwowej, a zaczął się rozwijać stopniowo. Dlatego dopiero od niedawna czujemy się w nim pełnowartościowym rozmówcą i jednocześnie uczymy się nim być.

Przyczyn sytuacji braku dialogu w perspektywie historycznej możemy szukać nie tylko w sztucznym izolowaniu, które istniało w Związku Radzieckim, ale także w stałej obecności „trzeciej strony”. W tej kwestii wypowiada się znana ukraińska literaturoznawczyni i pisarka Oksana Zabużko, twierdząc, że „głęboko kolonialna ukraińska kultura radziecka we wszystkich swoich aspiracjach była skazana na jedyne, wyłącznego współrozmówcę i odbiorcę – imperium”<sup>1</sup>. Jednocześnie ta „trzecia strona” prowadziła selekcję wszystkiego, co miało trafić do rąk czytelnika. Wydaje się więc, że polsko-ukraiński dialog kulturowy, ani ten oficjalny, ani ten pozakانونiczny, tak naprawdę w ciągu lat powojennych oraz podczas stopniowego zaniku komunizmu nie był bezpośredni i bez kontroli ze „strony trzeciej”. Należy zatem zadać pytanie, czy sytuacja zmieniła się dziś. Czy przypadkiem nadal nie pozostajemy w dyskursie kolonializmu, postrzegając rzeczywistość przez pryzmat własnej

---

<sup>1</sup> O. Zabużko, *Pols'ka kultura i my, abo малыj apokalipsys moskowiady*. Dopowid' na ukrajins'ko-pols'komu sympoziumi „Intelektuały, kultura, polityka: doswid Pol'sczi ta Ukrainy”, Kyjiw 1997, 5–7 czerwca.

niesamodzielnosci. Sposób istnienia społecznego można prześledzić między innymi w odbiorze literatury, który zawsze jest odzwierciedleniem pojmowania siebie i innych.

Celem tego artykułu jest analiza recepcji twórczości dwu polskich noblistów drugiej połowy XX wieku – Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej. Dlaczego właśnie na nich padł wybór i dlaczego twierdzę, że istotne jest porównawcze rozpatrzenie recepcji ich twórczości? Łączy tych pisarzy kilka bardzo ważnych rzeczy. Przede wszystkim to, że są autorami, którzy stają się częścią kanonu literatury europejskiej, a więc dotarli do czytelników różnych części Europy. Jednocześnie są pisarzami, którzy doświadczyli istnienia w systemie radzieckim, wyborów między milczeniem w ocenianiu działań władzy, a zapomnieniem czytelniczym i którzy przeżyli ten system (w sensie czasowym). Właśnie dzięki egzystencji w „dwu światach” (do roku 1989 i po nim) powinni być szczególnie bliscy czytelnikowi ukraińskiemu, pokazując wspólne doświadczenie historyczne oraz egzystencjalne naszej części Europy.

Poszczególnymi przejawami recepcji twórczości pisarzy, które stanowią materiał badawczy, stają się tłumaczenia twórczości Miłosza i Szymborskiej na język ukraiński oraz ukraiński dyskurs naukowo-publicystyczny dotyczący tych twórczości. Badania uwidocznia, w jakiej mierze Miłosz i Szymborska zostali „odkryci” przez współczesnych odbiorców ukraińskich (literaturoznawców, dziennikarzy i tłumaczy), a także wskażą, jak zmieniał się ten odbiór w ciągu ostatnich 15 lat i jakie są perspektywy jego dalszego rozwoju.

## HISTORIA UKRAIŃSKIEJ RECEPCJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Mówiąc o recepcji twórczości Wisławy Szymborskiej na Ukrainie, zacznę od zacytowania fragmentu artykułu znanej tłumaczki N. Sydiaczenki z roku 1997, która pisze: „Dla dużej części Ukraińców ta osoba to nowość. Jakie utwory napisała? Półki naszych księgarń są wyłożone książkami, a kupić tomik poezji polskiej to prawie niemożliwe”<sup>2</sup>.

Od razu zwraca na siebie uwagę data napisania artykułu – rok przed tym Szymborska otrzymała nagrodę Nobla (w 1996 r.). Wygląda więc na to, że niestety byliśmy o krok do tyłu i obecność współczesnej literatury polskiej na ukraińskim rynku wydawniczym charakteryzowała się pewną fragmentarycznością. Oczywiście, większa część tomów, które były wydawane (niestety dziś sytuacja niewiele się zmieniła) albo dostawała dotacje ze strony Polski, albo w intencji wydawców miała być kupowana i czytana przez przeciętnego czytelnika ukraińskiego. Z drugiej zaś strony odbiorca ukraiński nie zawsze sięga po książkę wybitnego klasyka literatury rodzimej lub obcej, a częściej wybiera autorów z kręgu

<sup>2</sup> N. Sydiaczenko, *Iz kowczeha poezji W. Szymbors'koji*, „Wseswit” 1997, nr 12. s. 35

literatury masowej. Według jednego ze współczesnych pisarzy ukraińskich O. Irwancia „postradziecki człowiek nie bardzo chętnie otwiera książkę, a nawet gdy to robi, to ogranicza się do »ironicznego detektywa« rosyjskich autorów lub utworów podobnego gatunku”<sup>3</sup>. Dlatego w badaniu recepcji literatury polskiej na Ukrainie jako jeden z przejawów dialogu międzykulturowego warto zaakcentować ważność rozróżnienia czytelnika przeciętnego i czytelnika specjalisty<sup>4</sup>.

Lata do 1991 roku w ukraińskiej recepcji twórczości Szymborskiej to raczej biała plama. D. Pawłyczko, jeden z najbardziej znanych tłumaczy literatury polskiej, w przedmowie do swojej antologii *50 polskich poetów* [*50 poetów polskich*] pisze: „Część tekstów tej antologii została opublikowana w dwutomowym zbiorze *Antologia pols'koji poeziji* [*Antologia poezji polskiej*] wydanym w roku 1979. Jednak do wspomnianej antologii nie pozwolono włączyć poezji Z. Herberta i W. Szymborskiej [...], ponieważ ich publikacja na Ukrainie nie jest zalecana”<sup>5</sup>. Dlaczego właśnie tych autorów? Można się domyślać, że nawet poezja filozoficzna, a więc na pierwszy rzut oka – apolityczna, była traktowana jako niebezpieczna dla systemu. Otwartość liryki tych poetów na problemy egzystencjalne nosła bowiem w sobie także wyzwanie ideologii komunistycznej z jej hasłem „jednostka to nic, a wspólnota – wszystko”.

Oczywiście w sytuacji tak ostrego stanowiska cenzury radzieckiej żadna osobna publikacja poezji autorki nie była możliwa. Dlatego też bardzo ważne, szczególnie dzięki dacie – rok 1972, było tłumaczenie kilku jej wierszy na łamach czasopisma poświęconego literaturze obcej „Wseswit”<sup>6</sup>. Nieco później zostały opublikowane trzy tłumaczenia wierszy Szymborskiej w zbiorze *Obłyczia witr* [*Oblicze wiatru*] S. Jowenki (r. 1975)<sup>7</sup> i jednego wiersza *Rozmowa z kamenem* w zbiorze *Hrim derewo* [*Grom-drzewo*] B. Grabowskiego w r. 1979<sup>8</sup>. Wyjaśnienia nieobecności twórczości Szymborskiej w poważnych antologiach radzieckich i braku choćby fragmentarycznych publikacji na łamach czasopism należy szukać w koncepcji układania takich zbiorów – preferencji dla poetów, którzy w odczytaniu cenzury radzieckiej byli co najmniej lojalni wobec ideologii albo całkiem jej

<sup>3</sup> O. Zwarycz, *Wony w ukrajins'kych knyharniach*, „Ukrajina Mołoda” 2006, nr 238, s. 2.

<sup>4</sup> Czytelnik specjalista jest tłumaczem lub literaturoznawcą. Jego wiedza o literaturze obcej jest o wiele głębsza niż czytelnika przeciętnego, jej podstawę stanowi m.in. korpus materiałów krytycznych. „Horyzont oczekiwania” (według H.-R. Jaussa) czytelnika specjalisty jest determinowany przez otrzymane wykształcenie oraz interes zawodowy. Recepcję czytelnika specjalisty nazwałabym recepcją analityczno-twórczą, ponieważ odbiorca nie tylko interpretuje tekst, ale także uwidocznia swój odbiór w tekstach pisanych: tłumaczeniach, monografiach, recenzjach. Odbiór specjalisty w pewien sposób kształtuje dalszą recepcję utworu w kręgu publiczności literackiej danego kraju.

<sup>5</sup> *50 pols'kych poetiv. Antolohija pols'koji poeziji*, pid. red. D. Pawłyczka, Kyjiw 2001, s. 7.

<sup>6</sup> W. Szymbors'ka, *Poeziji*, per. S. Jowenko, J. Bryncewa, H. Koczur, L. Czerewatenko, „Wseswit” 1972, nr 4, s. 59–69.

<sup>7</sup> W. Szymbors'ka, *Smich taj hodi, Radis't' tworennia*, w: S. Jowenko, *Obłyczia witr*, Kyjiw 1975, s. 102–106.

<sup>8</sup> W. Szymbors'ka, *Rozmowa z kamenem*, w: B. Grabows'kyj, *Hrim-derewo*, Kyjiw 1979, s. 29–31.

podporządkowani. Czytelnik radziecki bowiem powinien być zapoznany przede wszystkim z taką właśnie literaturą, a „marginesowi” poeci, z innym „światopoglądem”, mogli sobie pozwolić zaledwie na kilkukrotną publikację w czasopiśmie, co oczywiście nie pozwalało na zaistnienie w świadomości odbiorców. Sytuacja w sąsiedniej Rosji była podobna. Recepcja Szymborskiej na tym terenie, to kilka wierszy w antologiach z lat 1978 i 1980, także pojedyncze publikacje w czasopiśmie. Warto odnotowania jest również to, że nielicznym inicjatywom translatorskim towarzyszyło milczenie znawców twórczości poetki. Poza jedyną monografią J. Bułachowskiej o twórczości Szymborskiej i Herberta<sup>9</sup>, nie opublikowano żadnych opracowań krytycznoliterackich ukraińskich literaturoznawców radzieckich.

W latach 90. XX w. do listy można dodać kilka tłumaczeń w czasopiśmie „Awżeż” (1990, 1993)<sup>10</sup>, „Dnipro” (1991, 1995)<sup>11</sup> i wspomnianym już piśmie „Wseswit” (w tłumaczeniach H. Koczura, 1995)<sup>12</sup>. Nazwisko Szymborskiej pojawiło się także w spisie antologii *Połynowa snaha [Moc piołunowa]* S. Borowego (1994)<sup>13</sup>. Nietrudno jednak zauważyć, że nieliczna ilość publikacji i nieobecność osobnych tłumaczeń to cecha recepcji tej twórczości nie tylko w czasach Ukrainy radzieckiej, ale także później – do 1996 roku. A właśnie ten okres był czasem największej popularności Szymborskiej w świecie. Na przykład w Czechach osobny tomik jej poezji ukazał się w roku 1965, na Słowacji – w roku 1966, a w Rumunii – w 1977 r.

Mimo stałej obecności poezji Szymborskiej na łamach pism pierwsze osobne wydanie wierszy ukazało się dopiero w 1997 roku pod tytułem *Pid odnijeju zirkoku [Pod jedną gwiazdką]*. Autor przedmowy do tomu wskazuje między innymi na fakt, że trudne doświadczenie pisania w czasie literatury wprowadzanej administracyjnie (lata 40–50. XX wieku) wpłynęło na „późniejsze jej [poetki – O.S.] wyczulenie na jakiegokolwiek ideologie zagrażające wolności człowieka. [...] Szymborska z uporem kroczyła swoją własną drogą, wskrzeszając prawie zupełnie zanikłą w tradycji polskiej poezję dyskursu filozoficznego”<sup>14</sup>. Wymieniony pierwszy osobny tomik tłumaczeń wierszy poetki zawierał utwory ze zbioru *Ludzie na moście* oraz wiersze z różnych lat. W ten sposób tłumacze próbowali po raz pierwszy zapoznać czytelnika ukraińskiego z intelektualną, pełną odkrywczych obrazów poezją noblistki. Po wydaniu tomu pojawiło się kilka recenzji, w których akcentowano aktualność publikacji.

<sup>9</sup> J. Bułachows'ka, *Spadkojemnist' i nowatorstwo suczasnoji pols'koji poeziji*, Kyjiw 1979, 176s.

<sup>10</sup> W. Szymbors'ka, *Reabilitacja*, per. W. Borowyj, „Awżeż” 1990, nr 4, s. 44; *Ludy na mosti*, per. W. Hrabows'kyj, „Awżeż” 1993, nr 26, s. 23–27.

<sup>11</sup> W. Szymbors'ka, *Poeziji*, per. H. Koczur, „Dnipro” 1991, nr 11/12, s. 157–162; *Poeziji*, per. H. Koczur, „Dnipro” 1995, nr 9/10, s. 113–114.

<sup>12</sup> W. Szymbors'ka, *Poeziji*, per. H. Koczur, „Wseswit” 1995, nr 8/9, s. 72–74.

<sup>13</sup> W. Szymbors'ka, *Poeziji*, w: *Połynowa snaha. Liryka*, per. S. Borowyj, Kyjiw 1994, s. 115–116.

<sup>14</sup> W. Szymbors'ka, *Pid odnijeju zirkoku*, per. N. Sydiaczenko, S. Szewczenko, Lwiv 1997, s. 10.

Następny, nieco uzupełniony zbiór *Wybrani ese i poeziji* [*Wybrane eseje i poezje*] pojawił się w 2001 roku<sup>15</sup>, a ostatni do dzisiaj, zatytułowany *Wersija podij* [*Wersja wydarzeń*] autorstwa A. Sawencia – w roku 2005<sup>16</sup>. Wszystkie wydawane tomiki były dwujęzyczne. Możemy więc stwierdzić, że dziś odbiorca ukraiński czyta poezję Szymborskiej w różnych wariantach. Mimo to, bardziej dokładny ogląd potwierdza fakt, że twórczość tej poetki jest na Ukrainie znana i nieznaną jednocześnie. Przede wszystkim przez fragmentaryczność, nie zawsze dobrą jakość i niekiedy „powtarzalność” tłumaczonych tekstów. Na przykład jedna czwarta część wierszy z książki *Pid odnijeku zirkoju* [*Pod jedną gwiazdką*] była wcześniej opublikowana w czasopiśmie „Wseswit”, a wiersze z następnego wydania z 2001 roku w większej części też już były poprzednio drukowane w periodykach, jedynie eseje zostały opublikowane po raz pierwszy.

I chociaż selekcja i cenzura literatury po odzyskaniu niepodległości stały się zjawiskiem przeszłości, pojawiają się inne ważne czynniki, które decydują o kierunku rozwoju dialogu dwu kultur. Przede wszystkim jest to sytuacja na rynku wydawniczym. Zaczął on się rozwijać dopiero w ostatnich latach, a więc liczba wydawanych po roku 1991 książek była nieliczna. Z drugiej zaś strony, ukraiński czytelnik inetelektualista szukał nie tyle egzystencjalnej, ontologicznej, ile historiozoficznej poezji, ściśle związanej z niedawnymi wydarzeniami politycznymi. Chodzi tutaj nie tylko o niezmiernie ważne i trudne zmiany w perspektywie całego społeczeństwa ukraińskiego, ale także o poszczególne, indywidualne odczucia zagubienia człowieka postradzieckiego. Świat, który przez ostatnie 70 lat był w pewien sposób ułożony, w jednym momencie zniknął, a nowy był jeszcze chaotyczny. Tak wyjaśniałabym chyba tę cechę, która nadaje piętno ukraińskiej recepcji twórczości Szymborskiej i jeszcze jednego polskiego noblisty Miłosza, będącego dla Polaków, szczególnie dla pokolenia starszego, jednym z ważniejszych autorytetów moralnych – „świadkiem XX wieku”. „Jego życie, długie, nasycone mnóstwem wydarzeń osobistych oraz historycznych prawie całkiem zbiegło się z czasowymi granicami XX wieku, jego twórczość – poezja i eseistyka – jest jak najbardziej dokładnym raportem o tym prawie stuletnim doświadczeniu: dwie wojny światowe, odnowienie Polski [...], porażka nazizmu i komunizmu, emigracja, i w końcu powrót na ojczyznę – już jako żywy klasyk i noblista” – takie podsumowanie ważności tego poety nie tylko dla polskiej, ale jak okaże się, też dla kultury ukraińskiej, robi autor artykułu z gazety „Stolicznyje nowosti”<sup>17</sup>. Zatem szczególnie interesująca jest próba analizy odbioru twórczości tego poety z perspektywy historycznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, a więc również na Ukrainie.

<sup>15</sup> W. Szymborska, *Wybrani ese ta poeziji*, per. J. Senczyszyn, Lwów 2001.

<sup>16</sup> W. Szymborska, *Wersija podij*, per. A. Sawanec, Lublin 2005.

<sup>17</sup> M. Riabczuk, *Piszow z žyttia wełykij pols'kyj poet*, „Stolicznyje nowosti” 2004, nr 31–32, s. 8.

## OBECNOŚĆ TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA NA UKRAINIE

Twórczość Czesława Miłosza stała się znana czytelnikowi ukraińskiemu dopiero po odzyskaniu niepodległości państwowej. W czasie istnienia Związku Radzieckiego na Ukrainie, podobnie jak i w Polsce, emigrant, który zdecydował się na „ucieczkę” na Zachód, „zdradził” swój naród, musiał być skazany na milczenie. Dlatego twórczość poety była nieustannie cenzurowana i nawet przyznanie mu w 1980 roku Literackiej Nagrody Nobla nie zmieniło tej sytuacji. Pierwsza rzecz z dorobku pisarza, jaka została przetłumaczona w 1991 roku na język ukraiński (pomijając emigracyjne wydanie tego utworu w 1985 roku w tłumaczeniu B. Strumińskiego), to fragmenty książki *Zniewolony umysł* [*Ponewolenyj rozum*], które były opublikowane w „Wseswiti”<sup>18</sup>. Analizując zjawisko totalitaryzmu i traktując jednostkę ludzką jako część tego mechanizmu, autor szczególną uwagę poświęca rozmyśleniom o doświadczeniu wielu polskich mistrzów oraz intelektualistów, którzy skusili się na współpracę z reżimem totalitarnym. Było to doświadczenie bliskie elicie ukraińskiej. Kwestie podjęte w *Zniewolonym umyśle* nabierają nowych znaczeń w sposób szczególny wobec przemian zaistniałych po odzyskaniu państwowej wolności przez Ukrainę. Potwierdza tę tezę dość trwała ukraińska recepcja tego utworu. Jeszcze w roku 1959 ukraiński emigrant J. Lawrienko opublikował w paryskiej „Kulturze” (w tłumaczeniu G. Herlinga-Grudzińskiego) artykuł *Literatura w meżowij sytuacji* [*Literatura w sytuacji granicznej*], w którym podobnie jak Miłosz próbował pokazać cztery rodzaje zachowań społecznych czterech pisarzy ukraińskich znanych w Związku Radzieckim<sup>19</sup>. Redaktor i znany tłumacz ukraiński M. Riabczuk dokładnie wyjaśnia okoliczności takiego wczesnego pojawienia się przekładu książki Miłosza. Riabczuk pisze:

Była to pierwsza książka Miłosza, która trafiła mi do rąk i zdziwiony głęboością analizy oraz ogólną aktualnością tekstu, postanowiłem dołożyć starań, aby ten utwór został opublikowany w czasopiśmie „Wseswit”, gdzie w czasie „pierestrojki” byłem redaktorem naczelnym działu krytyki. Na przełomie lat 1990–1991 przygotowaliśmy pracę Miłosza do wydania, której kolejne części powinny były pojawiać się w numerach (rozdział za rozdziałem), ale historia, jak to często bywa, zmieniła nasze plany. W styczniu 1991 wojska wewnętrzne rozpoczęły strzelaninę w Wilnie i zdecydowaliśmy się na szybszą publikację [...], zaczynając od rozdziału *Baltijci*, który był poświęcony tragicznemu losowi trzech małych narodów, zmiażdżonych olbrzymim w swoich apetytach imperium kolonialnym. [...] Był to swego rodzaju protest i przejaw solidarności<sup>20</sup>.

Do wydania tłumaczenia *Zniewolonego umysłu* została dołączona przedmowa S. Barańczaka, artykuł znanego polskiego historyka A. Walickiego „*Ponewolenyj*

<sup>18</sup> Cz. Miłosz, *Ponewolenyj rozum*, per. B. Strumiński, „Wseswit” 1991, nr 2, s. 7–10.

<sup>19</sup> *12 polski kych esejiw*, upor. O. Hnatiuk, Kyjiw 2001, s. 13.

<sup>20</sup> M. Riabczuk, *Zamitky do wydannia „Ponewolenoho rozumu” Cz. Miłosza*, „Wseswit” 1991, nr 2, s. 10.

rozum”: *inteligencja i komunistyczny totalitaryzm w Polsce*<sup>21</sup> [„*Zniewolony umysł*”: *inteligencja i totalitaryzm komunistyczny w Polsce*] – analiza reakcji na ten utwór tak w Europie, jak i w Polsce, a także wspomnienia W. Korotyca zatytułowane *Zawždy isnuje možlywist’ oporu*<sup>22</sup> [Zawsze istnieje możliwość oporu] o osobistym spotkaniu z Miłoszem w Meksyku. Można więc rzec, że prawie cały numer czasopisma był poświęcony przede wszystkim obywatelom nowego na mapie Europy państwa, którzy do końca nie uświadamiali sobie ważności zachodzących zmian, tego, że najważniejszą rzeczą dla człowieka zawsze powinna być wolność wewnętrzna, wolność świadomości i myśli. Miłoszowi udało się zachować tę wolność, pisze T. Wozniak, naczelny redaktor niezależnego czasopisma kulturologicznego „Ji”: „Miłoszowi udało się przejść życie i zostać wolnym człowiekiem z trzeźwą myślą. Bardzo często wielu naszych intelektualistów skarży się, że nie mogą przejść takiego długiego dystansu, przeżyć więcej niż 90 lat, zachowując wolność”<sup>23</sup>. To, że poeta rozumiał wagę patrzenia na rzeczywistość analitycznie i posiadał umiejętność odnajdywania mechanizmów rządzących myślą ludzką, potwierdza S. Barańczak:

Książka Miłosza wskazuje, że siła przyciągalna komunizmu ukryta jest głębiej – ten system nie tylko coś zabiera, ale i daje coś w zamian. Zabierając swobodę, daje on swoim ofiarom kłamliwe odczucie zwolnienia z odpowiedzialności indywidualnej<sup>24</sup>.

Nieco później, w 1994 roku, odbyło się spotkanie M. Riabczuka z Cz. Miłoszem, podczas którego poeta sceptycznie zauważył, że „osobne wydanie *Ponewolenoho rozumu* na Ukrainie jest chyba nieaktualne, ponieważ komunizm jest już zniszczony razem z totalitarnym zniewoleniem umysłu człowieka”<sup>25</sup>. Ale warto zgodzić się z opinią M. Riabczuka, który dziś, jeszcze bardziej niż 10 lat temu, jest przekonany, że „kolaboracja intelektualistów z władzą absolutnie amoralną, cyniczną i nieodpowiedzialną, nadal pozostaje największym problemem niepodległej Ukrainy, a więc *Zniewolony umysł* Miłosza powinien być nie tylko wydawany, ale stać się książką czytaną przez każdego ukraińskiego dziennikarza, pisarza oraz inteligenta”<sup>26</sup>. Recepcja twórczości Miłosza od 1991 roku prawie do końca lat 90. nadal trwa wyłącznie dzięki pojedynczym publikacjom w czasopiśmie. W 1993 roku redakcja „Wseswitu” wydaje *Mij doswid marksyzmu*<sup>27</sup>

<sup>21</sup> A. Walic’kyj, *Inteligencja i komunistyczny totalitaryzm w Polsce*, per. W. Stepanenko, „Wseswit” 1991, nr 8–9, s. 165–168.

<sup>22</sup> W. Korotycz, *Zawždy isnuje možlywist’ oporu*, „Wseswit” 1991, nr 7, s. 173–175.

<sup>23</sup> D. Drabek, O. Pyrożko, *Pomer wydatnyj polak Cz. Miłosz*, „Hromads’ke radio” 2004, 16 sierpnia.

<sup>24</sup> S. Barańczak, *Peredmowa do „Ponewolenoho rozumu” Cz. Miłosza*, „Wseswit” 1991, nr 7, s. 167–170.

<sup>25</sup> M. Riabczuk, *Zamitky do wydannia „Ponewolenoho rozumu” Cz. Miłosza*, „Wseswit” 1991, nr 2, s. 10.

<sup>26</sup> Tamże, s. 10.

<sup>27</sup> Cz. Miłosz, *Mij doswid marksyzmu*, per. O. Remeniaka, „Wseswit” 1993, nr 1, s. 136–142.

[*Moje doświadczenie marksizmu*], a w „Suczasnosti” pojawia się kilka wierszy poety<sup>28</sup>. Nieco później, w 1996 roku za wydaniem „Kultury” (Paryż, 1996) już kilkakrotnie wspomniany „Wseswit” wydaje *Son rozumu*<sup>29</sup> [*Sen umysłu*], a w młodzieżowym czasopiśmie „Czeter” została opublikowana *Wijna*<sup>30</sup> [*Wojna*].

Od końca lat 90. do dziś zainteresowanie twórczością Miłosza coraz bardziej rośnie. Tłumaczenia poezji noblisty publikują rozmaite periodyki, nie tylko literaturoznawcze (np. „Berezil”, „Suczasnist”, „Literaturna Ukraina”, „Kurjer Krywbasu”), ale też zorientowane na młodzież lub przeciętnych odbiorców (np. „Dzerkało tyżnia”, „Czeter”, „Potiah 76” i in.). Dopiero od niedawna Miłosz staje się bardziej znany zwykłemu ukraińskiemu czytelnikowi (między innymi także uczniom) i jednocześnie dopełnia się jego interpretacja. Poznawanie twórczości poety przez Ukraińców było bowiem stopniowe i jako pierwszy objawił się im Miłosz historyk wspólnych doświadczeń i eseista. Dopiero w drugiej połowie lat 90. jest już dla nich poetą lirycznym, poetą egzystencji. Pierwszy osobny zbiór przekładów twórczości Miłosza (dwujęzyczny) zatytułowany *Wybrani ese i poeziji* [*Wybrane eseje i poezje*] na ukraińskim rynku wydawniczym pojawił się dopiero w 2000 roku<sup>31</sup>. Zawierał wybrane poezje z tomów z różnych lat: zaczynając od 1936 roku (*Trzy zimy*) po 1997 rok (*Piesek przydrożny*). W przedmowie *Przemiany poezji Czesława Miłosza* znany polski literaturoznawca W. Smaszcz pokazał najważniejsze cechy twórczości tego poety. Rok później (2001) wydany został następny tomik poezji *Prydorożnij pesyk*<sup>32</sup> [*Piesek przydrożny*], który mieścił poemat *Swit* [*Świat*] napisany przez Miłosza w 1943 roku w Warszawie. Wracając do omówienia publikacji tłumaczeń w periodykach, dodam, iż w trzecim numerze czasopisma „Potiah 76” w tłumaczeniu L. Stefanowskiej i J. Izdryka opublikowano fragmenty *Rodzinnej Europy* – książki, która powinna świadczyć przynajmniej o „małym szacunku” dla Miłosza, przecież pod nią może złożyć swój podpis wielu Ukraińców. Pełny tekst tego utworu zostanie niedługo opublikowany w wydawnictwie „Litopys”. Czekamy też na publikację ostatniego zbioru eseistyki *Abetka* [*Abecadło*] w tłumaczeniu N. Sniadanki. Autorka podkreśla, że ta książka jest ciekawa przede wszystkim dzięki swojemu synkretyzmowi formy: są to dzienniki prywatne, a jednocześnie portret epoki, atmosfera kilku krajów, których życie poeta znał z własnych doświadczeń, szkice o najbardziej ciekawych postaciach współczesnych, a więc nie akademicka, ale żywa historia polonistyki, połączona z wrażeniami, wspomnieniami, emocjami i całkowicie pozbawiona świadomości własnego heroizmu czy wyjątkowości. W sytuacji braku takiego

<sup>28</sup> Cz. Miłosz, *Wirsi*, per. N. Biłocerkiwec’, „Suczasnist” 1993, nr 1, s. 13–21.

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Son rozumu*, per. A. Mohylenka, „Wseswit” 1996, nr 1, s. 149–153.

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Wijna*, „Czeter” 1999, nr 21.

<sup>31</sup> Cz. Miłosz, *Wybrani poeziji*, per. S. Szewczenko, Lwiv 2000.

<sup>32</sup> Cz. Miłosz, *Prydorożnij pesyk*, per. J. Senczyszyn, Lwiv 2001.

typu twórczości w literaturze ukraińskiej, książka może również pełnić funkcje inspirujące dla pisarzy ukraińskich.

W wydawanych antologiach (często dwujęzycznych, odbiorca ma możliwość lektury oryginału utworu i porównania z przekładem) niezmiennie pojawia się przynajmniej kilka wierszy noblistów. Pierwszą taką antologią (właśnie dwujęzyczną) była książka *Tomu szczo wony suszczi. Antolohija suchzasnoji pols'koji poeziji. Dłatego że są. Antologia współczesnej poezji polskiej* (1996). Zbiór ten zatytułowano cytatem z Miłosza „Dłatego że są”, aby wskazać, że do tomu weszły „pozycje charakterystyczne i najbardziej kunsztowne, reprezentujące kulturę poetycką Polski w całej swej rozmaitości”<sup>33</sup>. W zbiorze tym twórczość Szymborskiej jest reprezentowana dwoma wierszami *Radość pisania* i *Wszelki wypadek*, a poezja Miłosza – utworami *Kuźnia* i *Powrót*. Jak wyjaśnia autor przedmowy, książka jest „skierowana przede wszystkim do przeciętnego czytelnika, który po prostu kocha się we współczesnej poezji”. Z tłumaczeń, które w ogóle nie były wydawane w czasach radzieckich, a także częściowo z tłumaczeń, które ukazały się w zbiorze *Switowij sonet* [*Sonet światowy*] (1983) oraz z całkiem nowych przekładów była ułożona antologia *Dzwony zymoju. Antolohija pols'koji poeziji* (2000) [*Dzwony zimę. Antologia poezji polskiej*] autorstwa D. Pawłyiczka. Warto zwrócić uwagę na tytuł zbioru, który też jest cytatem z Miłosza. Jak pisze D. Pawłyiczko: „Zima rzeczywiście jest odpowiednikiem ciężkiego klimatu politycznego, w którym istniała Polska w ciągu ostatnich stuleci, a dzwony – to głosy poetów, głosy nieba, które przepowiadają odnowienie i długie trwanie narodów i ich pragnień”<sup>34</sup>. W krótkich informacjach do biografii Miłosza D. Pawłyiczko akcentuje niezwykłą syntezę, w której udało się temu poecie połączyć sztukę poezji ze sztuką filozofii, a o Szymborskiej mówi następująco: „To, że publikowanie wierszy Szymborskiej w czasach radzieckich było wzbronione, wskazuje, że rzeczywiście należy ona do wielkich poetów, których boją się reżimy dyktatorskie i antydemokratyczne”<sup>35</sup>. Po roku D. Pawłyiczko zwiększył liczbę przetłumaczonych autorów, została opublikowana jeszcze jedna antologia *50 pols'kich poetiw. Antolohija pols'koji poeziji* (2001) [*50 poetów polskich. Antologia poezji polskiej*]. W tym samym roku czytelnik ukraiński otrzymał możliwość zapoznania się z kolejną antologią dwujęzyczną *Pere-dzwony polskoji lutni. Poetyczna antolohija* (2001) [*Dźwięki polskiej lutni. Antologia poetycka*]. Ta ostatnia niestety poezji Miłosza nie zawiera, a Szymborska jest reprezentowana kilkoma wierszami.

<sup>33</sup> *Antolohija suchzasnoji pols'koji poeziji „Tomu szczo wony suszczi”*, per. S. Szewczenko, Lwów 1996, s. 10.

<sup>34</sup> *Dzwony zymoju. Antolohija pols'koji poeziji*, pod red. D. Pawłyiczka, Kyjów 2000, s. 8.

<sup>35</sup> Tamże, s. 347.

## UKRAIŃSKI DYSKURS NAUKOWO-PUBLICYSTYCZNY DWU NOBLISTÓW

Porównując rozwój ukraińskiej recepcji twórczości Miłosza i Szymborskiej, można stwierdzić, że w drugim wypadku mamy nieliczne inicjatywy translatorskie na początku lat 90. XX w. oraz wyraźne zwiększenie ilości tłumaczeń w wydaniach periodycznych po roku 1996, czyli po otrzymaniu przez Szymborską Nagrody Nobla. Obecnie jej poezję publikują pisma tak „klasyczne” („Suczasnist”, „Dnipro”, „Słowo i Czas”, „Wseswit” i in.), jak i „alternatywne”, przede wszystkim zorientowane na młodego odbiorcę gazety i czasopisma: „Ji”, „Koroliwskij lis”, „Forma(r)t”, „Potiah 76” i in. Jednocześnie oprócz znanych tłumaczy: H. Koczura, D. Pawlyczka i M. Riabczuka obu poetów przekładają teraz translatorzy młodzi: N. Sydiaczenko, N. Biłocerkiwec, M. Kijanowska, N. Sniańdanko, O. Haleta.

Niestety, współczesny ukraiński dyskurs krytycznoliteracki na temat twórczości Szymborskiej, nawet w porównaniu z tłumaczeniami, wygląda na niepełny. Należy więc poświęcić więcej uwagi nielicznym przejawom tego rodzaju recepcji, którą nazywamy naukowo-publicystyczną. Zauważmy, że wszystkie wymienione niżej artykuły napisane są po 1996 roku, który możemy określić jako przełomowy dla rozwoju ukraińskiej recepcji twórczości poetki. Przede wszystkim pojawiły się notatki po otrzymaniu przez Szymborską Nagrody Nobla<sup>36</sup>, a do publikacji w czasopiśmie „Wseswit” twórczości noblistki (wybór z tomików *Ludzie na moście* i *Widok z ziarnkiem piasku*) tłumaczka N. Sydiaczenko dołączyła swój artykuł pod tytułem *Iz kowczeha poeziji W. Szymbors'koji*<sup>37</sup>, który miał być dla odbiorcy ukraińskiego pewnym wprowadzeniem w świat twórczości poetki. Jeszcze raz do poezji W. Szymborskiej N. Sydiaczenko wróciła w 1998 roku, kiedy zanalizowała *Obrazy czasu w tworczości W. Szymbors'koji*. Jeden z numerów niezależnego czasopisma kulturologicznego „Ji” jest „całkowicie poświęcony »polskiemu śladowi« w ukraińskiej historii, kulturze, filozofii i życiu politycznym”<sup>38</sup>, a jego okładkę zdobi portret Szymborskiej. W spisie publikacji numeru odnajdujemy przetłumaczony referat, wygłoszony przez poetkę na uroczystości wręczenia Nagrody Nobla oraz artykuł autorstwa O. Nachlik *Filosofs'ko-poetycznyj dyskurs W. Szymbors'koji*<sup>39</sup>. W tymże 1997 roku, L. Żyryk opublikowała artykuł *Korolewa poetiw*<sup>40</sup>. Łączy te publikacje odbiór poezji Szymborskiej

<sup>36</sup> M. Sułyma, *Pols'ka poetka W. Szymbors'ka – laureat Nobelivs'koji premiji*, „Hołos Ukrainy” 1996, nr 206, s. 16.

<sup>37</sup> N. Sydiaczenko, *Iz kowczeha poeziji W. Szymbors'koji*, „Wseswit” 1997, nr 12, s. 44–46.

<sup>38</sup> *Nezależnyj kulturolohicznyj czasopys „Ji”* 1997, nr 10, s. 4–168.

<sup>39</sup> O. Nachlik, *Filosofs'ko-poetycznyj dyskurs W. Szymbors'koji*, *Nezależnyj kulturolohicznyj czasopys „Ji”* 1997, nr 10, s. 45.

<sup>40</sup> L. Żyryk, *Korolewa poetiw*, „Hałyczyna” 1997, nr 76, s. 7.

w ujęciu filozoficznym. Akcentowany jest ogólnoludzki wymiar jej poezji, jej refleksja nad wiecznymi wartościami ontologicznymi. Ciekawe z perspektywy recepcji ukraińskiego znawcy poezji Szymborskiej jest stanowisko młodego poety, literaturoznawcy N. Fedoraka, który w gazecie „Literatura plus” pisze:

W jaki sposób odbierać poetkę? Oczywiście, przede wszystkim przeczytać jej poezje. Gdy to zrobiłem, nie poczułem się zdziwiony. I przyczyna tkwi nie tylko w nie bardzo wysokiej jakości wydanych tłumaczeń [chodzi tu o zbiór *Pid odnijiem zirkuju* – przyp. O.S.], na szczęście podane są tam też teksty oryginału. Tkwi natomiast w tym, że czytając W. Szymborską, od czasu do czasu myślałem – czy można to nazwać poezją?<sup>41</sup>

Wyjaśnić takie ujęcie twórczości poetki można tym, że teksty Szymborskiej literaturoznawcy ukraińscy często kwalifikują jako eseistykę graficznie ukształtowaną w formę wiersza. Chyba właśnie to czyni ją niespecjalnie bliską części odbiorców ukraińskich, którzy przyzwyczajeni są do poezji melodyjnej, emocjonalno-lirycznej. Ale literatura, a szczególnie poezja, przewiduje mnóstwo interpretacji i żadna z nich nie może być wyczerpująca.

Znacznie później, młody tłumacz i literaturoznawca A. Sawenec w piśmie „Krytyka” (2003 rok) podaje dość gruntowny opis różnych przejawów ukraińskiej recepcji poezji Szymborskiej w artykule zatytułowanym *Wisława Szymborska: rozfasowano w Ukraini*<sup>42</sup> [*Wisława Szymborska: fasowano na Ukrainie*]. Własnej interpretacji poezji noblistki jest poświęcone jeszcze jedno opracowanie autorstwa N. Sydiaczzenko<sup>43</sup>. Wspomniany wyżej A. Sawenec w 2007 roku opublikował monografię zawierającą dokładną analizę hermeneutyczno-dyskursywną utworów Szymborskiej. Jest to pierwsza niesłychanie ważna praca naukowa od lat 90. Nie uwidacznia ona jednak całego skomplikowanego obszaru zjawisk związanych z recepcją utworów autorki przez odbiorców ukraińskich. Dla pełnego przedstawienia odbioru twórczości Szymborskiej przez czytelnika ukraińskiego brakuje w literaturoznawstwie ukraińskim między innymi badań poświęconych analizie tego, co wiedzą o tej autorce współcześni czytelnicy przeciętni (np. studenci, uczniowie), a także w jaki sposób odbierają jej twórczość na różnych terenach Ukrainy.

Nawet ten krótki przegląd recepcji naukowo-publicystycznej wskazuje na bardzo niejednoznaczny odbiór twórczości Szymborskiej na Ukrainie. Zresztą i w Polsce poetkę odbiera się w różny sposób, mimo że ukazujące się zbiory wierszy stają się prawdziwymi wydarzeniami. „Dzieje się to niejako »obok« samej poetki, która nigdy nie zabiegała o popularność, ani nie ułatwiała zadania krytyce, lekceważąc dominujące tendencje artystyczne czy obowiązujące mody sezonowe.

<sup>41</sup> N. Fedorak, *Slawa Wislawy. Po toj bik odnijiem zirkju*, „Literatura plus” 1998, nr 3, s. 3.

<sup>42</sup> A. Sawenec, *W. Szymborska – rozfasowano w Ukraini*, „Krytyka” 2003, nr 6, s. 21.

<sup>43</sup> N. Sydiaczzenko, *Interpretacja poezji W. Szymborskiej w ukraińskim przekładzie*, w: *H. Koczurta ukraiński kryj pereklad*, Kyjiv 2004, s. 194–198.

Nie pojawia się na spotkaniach autorskich, zachowując wobec nich sceptyczny dystans, nie uczestniczy w festiwalach poetyckich czy zjazdach literackich” – pisze W. Smaszcz w przedmowie *Pierwsza dama polskiej poezji*<sup>44</sup> do tomu poezji tłumaczonej na język ukraiński pod tytułem *Pid odnijeju zirkoju* [*Pod jedną gwiazdką*]. Wydaje się więc, że swoją popularność poetka zawdzięcza wyłącznie odbiorowi wierszy bez żadnych dodatkowych promocji własnej twórczości, nawet jeśli pojawia się przekonanie, że „Nobel” Szymborskiej tak naprawdę jest wyrazem uznania dla zasług całego pokolenia (dwaj utalentowani poeci Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy zginęli w roku 1944 podczas powstania warszawskiego), a nie samej laureatki.

Selectywna publikacja wierszy Szymborskiej, a także niewielka liczba opracowań nie pozwalają czytelnikom ukraińskim właściwie zrozumieć tę twórczość i odczytać kody tej poezji. Jeżeli więc chciałoby się spróbować określić perspektywy dalszej recepcji twórczości Szymborskiej, to trzeba stwierdzić, że powinna ona skupić się nie tylko na wydaniu i interpretacji nowych zbiorów (na przykład *Dwukropka* czy *Chwili*), ale także na dopełnieniu już przetłumaczonych zbiorów i zwiększeniu uwagi literaturoznawców tym fenomenem. Warto odnotowania jest to, że w roku 2005 został przetłumaczony na język ukraiński jeden z numerów wydawanego w Warszawie miesięcznika „Nowa Polska” (w wersji rosyjskiej publikowany jest od roku 1999), poświęcony tematyce ukraińskiej. Wśród zamieszczonych artykułów był też bardzo ciekawy wywiad z Wisławą Szymborską *Prorokiem być nietrudno*<sup>45</sup>.

Niestety prawie retoryczne pytanie stawia jeden ze współczesnych pisarzy ukraińskich J. Prochas’ko:

Dlaczego jeszcze za życia Miłosz nie stał się ważnym dla Ukrainy autorem? Ważnym jeżeli nie z przyczyn niezwykłej popularności światowej, to przynajmniej dlatego, że jest najwybitniejszym przedstawicielem kultury sąsiedniej, z którą mamy tyle wspólnego, że przeważnie tego nie zauważamy? Znow straciliśmy szansę na tłumaczenie, publikowanie i czytanie – a więc rozumienie Autora za życia, które dzięki Bogu było długie (93 lata) [...] Rzecz bardziej dziwna ze względu na to, że uosabiał wspólne dla tyłu Ukraińców doświadczenie [...] Dlaczego to doświadczenie nie miało oddźwięku?<sup>46</sup>

Odpowiedź J. Prochas’ko widzi w tym, że „nasze czasy jeszcze nie nastąpiły. To, co było i co jest dalej – to męczące miotanie się w myśleniu postradzieckim, w jego problematyce życiowej, politycznej i intelektualnej, niemożliwość wyjścia za granicę tego paradygmatu, raz i na zawsze powiedziawszy ostatnie »adieu« tym starym czasom”<sup>47</sup>. Może dlatego książkę zatytułowaną *12 pol’skich eseji*

<sup>44</sup> W. Smaszcz, „*Pierwsza dama polskiej poezji*”. Przedmowa do „*Pid odnijeju zirkoju*” W. Szymborskiej, Lwów 1997, s. 5.

<sup>45</sup> „*Noważko buty prorokom*” *Interwju z W. Szymborskiej*, „Nowa Polska” 2005, s. 73–76.

<sup>46</sup> J. Prochas’ko, *Bez Kuronia, bez Miłosza*, „Krytyka” 2004, nr 9–10, s. 46.

<sup>47</sup> Tamże, s. 46.

[12 polskich esejów] otwiera rozdział *Dialog z Zachodem* i esej Miłosza *Pro agoniju Zachodu*. W przedmowie O. Hnatiuk pisze, że „esej niezależnie od treści, przez swoją formę i gatunek przeciwstawia się ideologii totalitarnej [...]”. Gdy okazało się, że na Ukrainie nie wydano żadnej książki esejów polskiego autorstwa, uświadomiłam sobie [...], że należy dać czytelnikowi ukraińskiemu teksty, które wydają mi się podstawowe dla rozumienia tak sąsiedniego (polskiego), jak i własnego (ukraińskiego) doświadczenia kulturalno-historycznego<sup>48</sup>. Z ogromnej ilości materiału zostały wybrane przede wszystkim eseje, które niezależnie od czasu swego powstania i dziś brzmią dla Ukraińców bardzo aktualnie. Esei Miłosza ukazał się w wersji ukraińskiej po raz pierwszy. Trzy lata później, w 2004 roku, Miłosz zmarł i właśnie to stało się bezpośrednim bodźcem do napisania przez ukraińskich autorów nowych artykułów. Jednakże nawet fakt zaciekawienia poetą po jego śmierci nie pobudził do aktywności ukraińskich wydawców. Pozostaje on autorem znanym przede wszystkim w kołach akademickich, a większość wie o nim, w najlepszym wypadku, tyle, że jest jednym z noblistów. I nawet w kilku artykułach poświęconych badaniom twórczości Miłosza często cytowane są tłumaczenia rosyjskie (*Liczyjnye obiazatelstwa: Izbrannyje esse o literature, religii i morali* i in.). Jest to przykre, ale jak słusznie pisze N. Sydiaczenko, sam Miłosz odnosił się do takiego stanu rzeczy filozoficznie. Badacz pisał: „Ważną cechą sławy jest jej iluzja, bo co człowiekowi ze słynnego imienia, jeżeli ci, którzy to imię wymawiają, nie zawsze wiedzą, dlaczego ono jest znane”<sup>49</sup>. Charakterystyczną prostotą zachowania poety wobec innych i siebie, zauważyła także O. Zabuzko, twierdząc, że zawsze był otwarty na dyskusję nie tylko z rówieśnikami, ale też z pisarzami nowych pokoleń – w tym, na tematy bolesne dla siebie i dla Polski. Twórczość noblisty tworzy niepowtarzalny świat, który wchłonął dziwny rejestr wszystkiego, co wypada w życiu człowieka. W ciągu długiej drogi twórczej, która zaczęła się jeszcze przed drugą wojną światową, w czasie dwudziestolecia międzywojennego, poeta pragnął zachować „wiarę filozoficzną” – wiarę w transcendentalność jako ważną cechę człowieczeństwa. Taki osobliwy światopogląd został uformowany z magii dzieciństwa litewskiego i wychowania katolickiego, z wykładów religii w gimnazjum wileńskim oraz z zaciekawienia manicheizmem i metafizyką. A więc motywy metafizyczne są ciągle obecne w utworach Miłosza i rodzą odpowiednią semantykę tworzenia obrazów<sup>50</sup>.

W jednym z numerów pisma „Dзерkało tyżnia”, które pokazuje ukraińską recepcję noblisty nie tyle naukową, ile publicystyczną, zaakcentowano utraconą faktycznie możliwość odbioru poety w czasie jego życia: „Polski poeta i noblista Czesław Miłosz zmarł w wieku sędziwym. Jednak udało mu się to, czego nawet

<sup>48</sup> *12 polskich esejów*, upor. O. Hnatiuk, Kyjiw 2001, s. 15.

<sup>49</sup> N. Sydiaczenko *Poet peremożenocho rozpaczu*, „Wseswit” 2003, nr 5/6, s. 3–5.

<sup>50</sup> Tamże, s. 4.

nie oczekuje się od poety – do ostatniego dnia życia pozostać twórcą. [...] Zbiór jego utworów zostanie, poety i eseisty będą uczyć w szkole, lecz nie będzie już tego, zawsze potrzebnego, efektu obecności poety<sup>51</sup>”. O własnym doświadczeniu odbioru poety dzięki obcowaniu z nim wspomina ukraiński tłumacz i poeta D. Pawłyczko. Pisze on, że podczas swojej gościny u Miłosza w 2000 roku i prezentacji ukraińskiej antologii polskiej poezji pod tytułem *Dzwony zymoju* [*Dzwony zimą*] Miłosz zauważył, iż bardzo żałuje, że nie był na Ukrainie i że zamierza przyjechać do nas. Ukraina była dla niego krajem bardzo podobnym do Polski i z perspektywy wspólnego doświadczenia historycznego, i jednocześnie ze swoimi wyjątkowymi cechami mentalności mieszkańców. Może dlatego właśnie Miłosz jest jednym z pierwszych odkrywców fenomenu Europy Centralnej. T. Wozniak zauważa:

Miłosz mimo, że był obywatelem świata, na pewno był patriotą Europy Środkowej lub Wschodniej. Ze względu na to bardzo dużo rzeczy zrobił nie tylko dla Polaków, ale też dla wielu narodów, którzy mieszkają w Europie Środkowej. Jest jednym z tych, którzy pokazali Europę Środkową jako odrębne zjawisko, które różni się od Europy Zachodniej, od świata anglosaskiego, Stanów Zjednoczonych. I w tym sensie Miłosz jest również naszym pisarzem<sup>52</sup>.

Podsumowując, należy zauważyć, że właśnie ten prawie niezauważalny oddźwięk twórczości jednego z wybitnych poetów w skali europejskiej wykazuje stopień naszego zniewolenia umysłowego i świadczy o tym, że dzisiaj wyraz „wolność” jest dla wielu z nas bardziej mitem, niż częścią rzeczywistości.

*Mijam wraz ze swoją epoką* – pisał Czesław Miłosz. Jego poezja była poezją długiego pożegnania. Jednak poezja pożegnania to nie poezja starości. „Starość bowiem to manifest, jakim człowiek oddziela się od życia, często – od własnej odpowiedzialności za życie innych”<sup>53</sup> – pisał W. Portnykow. Miłosz, który nigdy nie rezygnował ze swojej misji humanistycznej, nie był starym człowiekiem nawet po 90 latach życia, bo „nie oddzielał się od życia”. Było to coś, co jest właściwe tylko wielkim klasycznym poetom przeszłości.

<sup>51</sup> W. Portnykow, *Serpeń. Miłosz*, „Dziewięć tygodni” 2004, nr 24, s. 5.

<sup>52</sup> [www.radio.org.ua](http://www.radio.org.ua)

<sup>53</sup> W. Portnykow, *Serpeń. Miłosz*, „Dziewięć tygodni” 2004, nr 24, s. 5.

MARTYNA MARKOWSKA

## Z LUBIEWA DO HELSINEK – O LITERATURZE POLSKIEJ W FINLANDII

---

PAŹDZIERNIK TO MIESIĄC DWÓCH NAJWAŻNIEJSZYCH MIĘDZYNARODOWYCH targów książki w Finlandii. Pierwsze odbywają się w Turku, dawnej stolicy państwa, drugie – w stolicy obecnej, czyli w Helsinkach. Impreza w Turku zorganizowana jest regularnie kilka tygodni wcześniej niż targi helsińskie. Może sprawiać to wrażenie, że odgrywa jedynie rolę „księgarskiej rozgrzewki” przed stołecznym wydarzeniem. Jednak oba te spotkania dorównują sobie rangą oraz klimatem, wzajemnie prześcigając się w proponowanym programie. Jednym z niewątpliwych wyznaczników takiej atrakcyjności jest liczba zaproszonych pisarzy, z którymi może spotkać się publiczność. Przede wszystkim liczą się literaci krajowi, gdyż Finowie zainteresowani są głównie rodzimą literaturą i życiem literackim rozgrywającym się „na własnym podwórzu”. Poczytność ojczystej literatury cieszy się bowiem największą popularnością. Fińscy krytycy do kanonu najważniejszych powieści z zakresu literatury powszechnej zaliczają przede wszystkim dzieła krajowe, mimo ich faktycznej małej roli w kształtowaniu światowej beletrystyki. Dowodem na to mogą być wyniki plebiscytu przeprowadzonego przez najważniejszy w Finlandii dziennik „Helsingin Sanomat”<sup>1</sup>, w którym czołowi krytycy i historycy literatury robili osobiste rankingi książkowe. Kolejnym dowodem na to są dane rynkowe. Podam przykładowe liczby wydanych dzieł z roku 2004. Polski Instytut Książki podaje, iż „w 2004, z liczby 20 830 wydanych ogółem tytułów, tłumaczenia stanowiły ponad 26 procent. Te dane wyglądają jeszcze bardziej imponująco, jeżeli porównać liczbę wydrukowanych egzemplarzy książek w języku polskim i tłumaczeń. Tych pierwszych jest niewiele ponad 19 procent”<sup>2</sup>. W Finlandii w tym samym roku wydano 13 768, z czego tłumaczenia

---

<sup>1</sup> J. Alroth, S. Ahola i in., *Helsingin Sanomien kriitikot esittäytyvät*. <http://www2.hs.fi/extrat/kulttuuri/kirjat/kriitikot/>. 2007–06–12.

<sup>2</sup> [http://www.instytutksiazki.pl/rynek\\_książki/rynek\\_książki\\_2005/szczegóły/article/rynek\\_książki\\_w\\_pol\\_sce\\_2005.html?cHash=6998efba34](http://www.instytutksiazki.pl/rynek_książki/rynek_książki_2005/szczegóły/article/rynek_książki_w_pol_sce_2005.html?cHash=6998efba34). 2007–06–13.

stanowiły niewiele ponad 12 procent<sup>3</sup>. Te liczby świadczą pośrednio także o tym, jak nikłe jest zainteresowanie literaturą polską na północy Europy, ogranicza się bowiem do małych grup pasjonatów, slawistów lub osób poszukujących „alternatywnej literatury”. W roku 2006 zarówno na targach w Turku, jak i w Helsinkach, nie pojawił się żaden pisarz polski, choć w ubiegłym roku wydano w Finlandii cztery przekłady polskiej literatury na fiński (*Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka, poezje Wisławy Szymborskiej, zbiór tekstów Sławomira Mrożka oraz *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego) oraz pięć książek poświęconych Polsce (przewodniki: Tapaniego Kärkkäinena *Sankarimatkaailijan Varsova* oraz Akiego Taipale *Pitkin pikin Puola*, dwa wydawnictwa na temat papieża Jana Pawła II oraz zbiór poezji Jana Longina Okonia z grafikami Tadeusza Ścibora). W obu przypadkach, czyli zarówno w kwestii ubiegłorocznych tłumaczeń, jak i autorstwa przewodnika po Polsce, pojawia się nazwisko Tapaniego Kärkkäinena, jednego z dwójga najważniejszych, bo regularnie przekładających tłumaczy z polskiego na fiński. W roku 2007 co najmniej cztery kolejne dzieła zostaną przybliżone za jego pośrednictwem fińskim czytelnikom: *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk (już wydane nakładem helsińskiego wydawnictwa Otava), tłumaczenia dramatów Witkacego oraz *Lubiewo* Michała Witkowskiego, które to dzieło wzbudzić może największe emocje wśród fińskich odbiorców. Natomiast autor *Lubiewa* jest niecierpliwie oczekiwany na najbliższych targach książki w Turku. Czy zatem Witkowski przełamie złą passę nieobecności polskich autorów na imprezach literackich w Finlandii? Miejmy nadzieję, że tak. Jednak w związku z wydaniem przekładu tekstu Witkowskiego i zaistnieniem autora na rynku wydawniczym na północy Europy, pojawia się szereg pytań dotyczących bardziej ogólnych problemów: na ile będzie to znaczące dla odbioru polskiej literatury w Finlandii? na ile zmieni to postrzeganie polskiej literatury w tym kraju? na ile *Lubiewo* okaże się reprezentacyjnym tekstem i czym zachwyci, bądź już zachwyciło Finów?

Na temat kondycji literatury polskiej w Finlandii rozmawiałam z Tapanim Kärkkäinenem, na potrzeby poniższego tekstu konferencyjnego. Rozmowa została zarejestrowana w marcu b.r., tuż przed wydaniem tłumaczenia powieści *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk<sup>4</sup>, jedenaście lat po polskiej premierze. W maju br. książka doczekała się już recenzji na najważniejszym portalu krytycznoliterackim „Kiiltomato”. Autorka recenzji, Sinikka Vuola wskazała, iż jedną z najważniejszych kwestii dzieła Tokarczuk jest niezdolność człowieka do przemian i dwuznaczność wizji Boga. Vuola pisze: „Ponieważ człowiek boi się zmian, traktuje wieczność jako idealną i dlatego również Bóg jest dla człowieka niezmienny.

<sup>3</sup> Dane według obliczeń Suomen Kustannusyhtiö: [http://www.skyry.net/y\\_tilastot\\_tuotanto05.htm](http://www.skyry.net/y_tilastot_tuotanto05.htm). 2007–06–13.

<sup>4</sup> O. Tokarczuk, *Alku ja muut ajat*, tł. T. Kärkkäinen, Helsinki 2007.

Z powodu tego błędnego wniosku człowiek nie może pojąć Boga”<sup>5</sup>. Kwestie transcendentne, problem czasowości, a co się z tym wiąże – powrót do idylliczności, to z pewnością motywy polskiej literatury, które mogą zachęcić fińskich czytelników. Finowie silnie podkreślają przywiązywanie do tradycji narodowej, co przejawia się nie tylko w eksploatacji tematów literackich (talvisota, ekspedycje na tereny pogranicza, do Laponii i do Karelii, wieś i społeczność wiejska, związek egzystencji z naturą, dwie wielkie biografie historyczne: Mannerheima oraz Urho Kalevi Kekkonena), ale też w tak pozornie odległych od siebie dziedzinach jak gospodarka, design czy muzyka. Niemniej, pojęcie tradycji w Finlandii przejawia się przede wszystkim jako poszukiwanie w niej czasu sprzed... właśnie, sprzed czego? Sprzed wojny zimowej, ale już po ogłoszeniu niepodległości? Sprzed urbanizacji, której współczynnik jest zdecydowanie niższy niż w innych krajach europejskich, a gęstość zaludnienia z kolei najniższa w całej Unii Europejskiej? Mówiąc o szukaniu przez Finów „powrotu do tzw. idylli”, raczej powinniśmy się posłużyć terminem „nostalgia”. Odnosząc z kolei ów termin do *Lubiewa*, zaryzykuję stwierdzenie, że „ostalga”<sup>6</sup>. „Ostalga á la Witkowski”, jak pisał Kärkkäinen w jednej z recenzji *Lubiewa*<sup>6</sup> nęci Finów atmosferą bliską i egzotyczną zarazem.

„Nostalgia to ta cecha powieści Witkowskiego, która zaskarbi sobie fińskich czytelników. Z pewnością na próżno wyczekiwać obyczajowej sensacji wywołanej wokół tematyki gejoskiej, jaka powstała po wydaniu książki w Polsce. W Finlandii kwestie homoerotyczne od dawna nie stanowią tabu i nikogo nie szokują” wyjaśnia tłumacz. Dlatego sukces *Lubiewa* należy upatrywać w innych walorach powieści: w obrazowaniu tęsknoty za światem skrywanego tabu, powrotu do czasu przed kapitalizmem i Solidarnością, kiedy podział na genderowe role był jasny, a gejosów nazywano *pedalami*, kiedy Polska z za żelaznej kurtyny dopiero budziła się do liberalnego stylu życia spod znaku „zakupów w Ikea”. Dla tłumacza *Lubiewo* stanowi połączenie estetyki *Dekameronu*, Geneta i Königa<sup>7</sup>, z drugiej jednak strony Kärkkäinen z zaciekawieniem czeka na reakcję tych fińskich czytelników, którzy patrzą na Polskę z perspektywy bieżących wydarzeń politycznych. Demonstracje antyaborcyjne w Europarlamencie, nowy program szkolnictwa Romana Giertycha, polsko-rosyjski „konflikt mięsny”, polsko-fińskie animozje w sprawie przetargu na pojazdy wojskowe – to wydarzenia, którym poświęcono najwięcej uwagi na łamach prasy fińskiej w ostatnich miesiącach. Jakże niespójne z takim postrzeganiem Polski jest *Lubiewo*, które może wprowa-

<sup>5</sup> S. Vuola, *Paikka ajassa*. <http://www.kiiltomato.net/?rcat=K%E4%E4nn%F6skirjallisuus&rid=1387>. 2007–05–12. cytat: „Koska ihminen pelkää muuttuvia asioita, hän pitää ikuista täydellisenä ja on sen tähden tehnyt myös Jumalasta muuttumattoman. Tämän virhepäätelmän vuoksi ihminen ei voi tajuta Jumalaa” [Tł. M. Markowska].

<sup>6</sup> T. Kärkkäinen, *Puolalainen homoromaani koettelee konsensusta*, „Kaltio” 2005, nr 5, s. 237.

<sup>7</sup> Tamże.

dzić w konsternację niechętnych do zmiany perspektywy Finów. Kärkkäinen pisze: „Koniec komunizmu w Polsce oznaczał także narodziny otwartych barów gejowskich, a ukrywane tabu zaczęło się powoli łamać. Zaczęły pojawiać się magazyny homo lansujące pozytywny i społecznie unormowany typ homoseksualisty, który zawiera związki małżeńskie, adoptuje dzieci, jest męski, zwyczajny.”<sup>8</sup>

Takie reakcje wzbudziła i wzbudzi jeszcze w Finlandii powieść Michała Witkowskiego. Jakie jest natomiast ogólne pojęcie na temat literatury polskiej? Po pierwsze nikłe, z prostej, bo marketingowej przyczyny, jak wyjaśnia Kärkkäinen: „W Finlandii nie ma mody na polską literaturę, dlatego poszukuje jej jedynie wąskie grono odbiorców. Kolejną przyczyną, również wygenerowaną przez czynniki rynkowe jest fakt, iż wydawnictwa ostrożnie podchodzą do kwestii przekładu polskiej książki. Decyzja o wydaniu tłumaczenia najczęściej zapada na długo po sukcesie dzieła w ojczyźnie i jest poprzedzona badaniem popularności w innych krajach. Innymi słowy, w Finlandii wydaje się nie to, co zdobyło sukces artystyczny w Polsce i co polecają tłumacze czy krytycy, ale to, co zdołało się przebić przez rynek anglosaski”. Taki los spotkał właśnie *Dom dzienny, dom nocny* Tokarczuk<sup>9</sup>. Mimo iż od wydania oryginału w Polsce upłynęło sześć lat i tłumacze od dawna walczyli o zaistnienie książki na rynku fińskim, wydawnictwa wstrzymywały się z ostateczną decyzją. Dopiero po rekomendacji tytułu przez holenderskiego agenta powiodło się wydanie powieści nakładem oficyny Otava (jednej z największych w kraju). Inne polskie tytuły pojawiają się raczej nakładem niszowych wydawnictw. Jednym z nich jest oficyna Like, która postrzegana jest jako „trybuna alternatywy”, specjalizująca się w wydaniach literatury światowej, dziełach filozoficznych oraz gatunkach niefikcyjnych, jak esej, reportaż czy pamiętnik. To właśnie Like wydaje dzieła najbardziej poczytnego w tej chwili w Finlandii Polaka, czyli Ryszarda Kapuścińskiego (kolejno wydane *Imperium*, *Heban* oraz *Cesarz*). Wśród tekstów tłumaczonych pod egidą Like odnajdziemy również *U nas, w Auschwitzu* Tadeusza Borowskiego, *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka oraz *Jakbyś kamień jadła* Wojciecha Tochmana.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia średnio wydawano jedno tłumaczenie polskiej literatury rocznie. W pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku ta sytuacja wygląda zdecydowanie lepiej, średnio wydaje się cztery przekłady rocznie. Jednak rozpoznanie polskiej literatury wśród czytelników fińskich nadal pozostaje słabe, choć o jej promocję walczy grono tłumaczy i literaturoznawców. Sam Tapani Kärkkäinen dostrzega w tekstach polskich „odwagę i eksperymentatorstwo, których brakuje fińskiemu pisarstwu, mocno osadzonemu w tradycji realistycznej”. Polska literatura kusi zatem z jednej strony nostalgią, z drugiej – eksperymentem, raz tradycją, raz nowatorstwem. Paradoksalnie

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> O. Tokarczuk, *Päivän talo, yön talo*, tł. T. Kärkkäinen, Helsinki 2004.

stwierdzić można zatem, że w Finlandii – ojczyźnie funkcjonalizmu, wygrają dwie cechy rodem z Polski – sprzeczność i różnica.

BIBLIOGRAFIA

Tokarczuk O., *Alku ja muut ajat*, Helsinki 2007. Tł. T. Kärkkäinen.

Tokarczuk O., *Päivän talo, yön talo*, Helsinki 2004. Tł. T. Kärkkäinen.

Artykuły:

Alroth J., Ahola S. i in., *Helsingin Sanomien kriitikot esittäytyvät*, <http://www2.hs.fi/extrat/kulttuuri/kirjat/kriitikot/>. 2007–06–12.

Vuola S., *Paikka ajassa*. <http://www.kiiltomato.net/?rcat=K%E4%E4nn%F6skirjallisuus&rid=1387.2007-05-12>.

Kärkkäinen T., *Puolalainen homoromaani koettelee konsensusta*, „Kaltio” 2005, nr 5.

Uwaga! Wszystkie cytowane wypowiedzi Tapaniego Kärkkäinena nieopatrzone przypisem dolnym, pochodzą z nagrania Martynty Markowskiej z 12. 3. 2007 w Helsinkach.

ANNA MAJKIEWICZ

## GODZINA ZERO PRZECINEK SZEŚĆ I SIEDEM RECEPCJA NAJNOWSZEJ LITERATURY POLSKIEJ W NIEMCZECH

---

RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ W NIEMCZECH STYMULOWANA JEST DO PEWNEGO stopnia wydarzeniami kulturalnymi i mającymi niejako wymiar polityczny<sup>1</sup>. Odzwierciedleniem tego jest m.in. częstotliwość ukazywania się artykułów na temat współczesnej literatury naszego kraju w prasie niemieckiej oraz sposób jej prezentacji. Dzień po oficjalnym otwarciu 52. Międzynarodowych Targów Książki Frankfurt 2000 we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (FAZ, 18.10.2000, s. 65) opublikowana została lista najlepiej sprzedających się w Niemczech autorów polskich (stan na wrzesień 2000 r.). Na miejscu pierwszym znalazł się niezwykle popularny u naszych sąsiadów Andrzej Szczypiorski<sup>2</sup> (*Gra z ogniem / Feuer-spiele*, 2000), a miejsca kolejne zajęli następujący twórcy: Roma Ligocka (*Dziewczynka w czerwonym płaszczyku / Das Mädchen im roten Mantel*, 2000), Stanisław Lem (*Tajemnica chińskiego pokoju / Technologiefalle*, 2000), Maria Nurowska (*Listy miłości / Briefe der Liebe*, 1992), Hanna Krall (*Tam już nie ma żadnej rzeki / Da ist kein Fluß mehr*, 1999), Ryszard Kapuściński ([wybór reportaży, esejów, wywiadów z 40 lat] / *Die Erde ist ein gewalttätiges Paradies*, 2000), Andrzej Szczypiorski (*Początek / Die schöne Frau Seidenman*, 1988), Olga Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy / Ur und andere Zeiten*, 2000), Wisława Szymborska (*Sto pociech / Hundert Freuden*, 1986) i Ryszard Kapuściński (*Lapidarium II, Lapidarium III / Die Welt im Notizbuch*, 2000). Ten dość kanoniczny obraz polskiej sceny literackiej (poza obecnością Tokarczuk) z pewnością „obowiązywałby” w Niemczech do dziś, gdyby nie fakt, że Polska uczestniczyła we frankfurckich

---

<sup>1</sup> Za upolitycznieniem takich przedsięwzięć jak uczestnictwo w Targach Książki – Frankfurt 2000 przemawiają następujące fakty: na czele Komitetu Honorowego stał premier Buzek, Ministerstwo Kultury zleciło organizację programu wyznaczając swego pełnomocnika (ostatnim – *nota bene* czternastym – był A. Nowakowski), w koncertach polskich we frankfurckiej Alte Oper uczestniczył ówczesny Prezydent RP.

<sup>2</sup> Na temat fenomenu popularności A. Szczypiorskiego w Niemczech pisała Grażyna Szewczyk: *Szczypiorski po niemiecku*, w: *Przekład artystyczny* (t. 3, *Tłumaczenia literatury polskiej na języki obce*), red. P. Fast, Katowice: Uniwersytet Śląski 1992, s. 7–21.

Targach Książki w roku 2000 jako gość honorowy. Na tę okazję przetłumaczonych i wydanych zostało przez niemieckie oficyny 120 tytułów<sup>3</sup> (rok wcześniej ukazało się 28)<sup>4</sup>, a same targi odwiedziło ok. siedemdziesięciu polskich mistrzów pióra. Wydarzenie frankfurckie odbiło się szerokim (w porównaniu do lat wcześniejszych) echem w prasie niemieckojęzycznej. W internetowym archiwum czasopism Innsbrucker Zeitungsarchiv (<http://iza.uibk.ac.at>)<sup>5</sup> odnotowanych jest trzydzieści siedem artykułów z niemieckiej prasy ogólnokrajowej, z czego pięć ukazało się w „FAZ” (2 – 14.10.2000, 3 – 18.10.2000), pięć w „Süddeutsche Zeitung” (14.10.2000, 3 – 18.10.2000, 24.10.2000), jeden w „Neues Deutschland” (18.10.2000), dwa w „Der Bund” (2 – 14.10.2000), pięć w „Die Welt” (14.10.2000, 18.10.2000, 19.10.2000, 21.10.2000, 28.10.2000), dwa w „Tagesspiegel” (17.10.2000, 18.10.2000) oraz jeden w magazynie „Der Spiegel” (16.10.2000). Pozostałe artykuły próbujące przybliżyć polską literaturę czytelnikowi niemieckiemu pojawiły się w prasie lokalnej, m.in. trzy artykuły w „Stuttgarter Zeitung” (3 – 17.10.2000), sześć artykułów w „Frankfurter Rundschau” (2 – 14.10.2000, 16.10.2000, 18.10.2000, 2 – 19.10.2000). Natomiast w dodatku kulturalnym do „Die Zeit” wydanym z okazji Targów Książki poświęcono literaturze polskiej dwanaście stron (z sześćdziesięciu), co stanowi dość pokaźną ilość, biorąc pod uwagę liczbę wystawców biorących udział w tym ważnym wydarzeniu księgarskim<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Zob. wywiad Gerharda Gnaucka z Andrzejem Nowakowskim, komisarzem polskiej ekspozycji podczas frankfurckich Targów Książki – G. Gnauck, *Als ich anfing, hing alles am seidenden Faden. Andrzej Nowakowski, Kurator des polnischen Programms, über den Länderschwerpunkt 2000*, „Die Welt”, 19.10.2000, s. 34.

<sup>4</sup> M. Czarnowska, *Ein Rückblick auf den Polen-Schwerpunkt bei der Buchmesse*, „Wiener Zeitung”, 27.10.2000, s. 6.

<sup>5</sup> Warto zaznaczyć, że wśród 610 907 artykułów dotyczących literatur różnych państw, na literaturę polską przypadają 103 artykuły z lat 2000–2006 oraz 387 z lat 1960–2000, które ukazały się na całym obszarze niemieckojęzycznym. Proporcja ta wskazuje na rosnące zainteresowanie w XXI wieku literaturą naszego kraju.

<sup>6</sup> Prasa austriacka również nie pominęła tego faktu, mimo iż wydawnictwa austriackie nie starały się wzbogacić swej oferty na targi frankfurckie o nowe tytuły z literatury polskiej. Artykuły przybliżające literaturę polską ukazały się w „Der Standard” (29.10.2000) oraz w „Salzburger Nachrichten” (21.10.2000) Anton Thuswaldner w „Salzburger Nachrichten” swój artykuł zatytułowany *Es lodert und brennt* uzupełnił o wybór tytułów, które ukazały się w tym samym roku: Małgorzata Saramonowicz (*Siostra / Die Schwester*, 2000), Wilhelm Dichter (*Szkola bezbożników / Rosenthals Vermächtnis*, 2000), Stefan Chwin (*Esther / Die Gouvernante*, 2000), Andrzej Szczypiorski (*Gra z ogniem / Feuerspiele*, 2000), Halina Poświatowska (*Opowieść dla przyjaciela / Erzählungen für einen Freund*, 2000), Marek Ławrynówicz (*Diabeł na dzwonicy / Der Teufel auf dem Kirchturm*, 2000), Czesław Miłosz (*Piesek przydrożny / Hündchen am Wegesrand*, 2000), Paweł Huelle (*Pierwsza miłość / Silberregen*, 2000), Olga Tokarczuk (*Szafa / Der Schrank*, 2000), Gustaw Herling (*Inny świat / Welt ohne Erbarmen*, 1953, 2000), Ryszard Kapuściński ([wybór reportaży, esejów, wywiadów z 40 lat] / *Die Erde ist ein gewalttägliches Paradies*); Tadeusz Różewicz ([wybór wierszy] / *Zweite erste Verwarnung*, 2000). Dobór nazwisk świadczy o potrzebie zachęcenia czytelnika austriackiego znanymi nazwiskami, a z drugiej strony chęci zaprezentowania mu zupełnie nowych twórców. Szwajcar-

Wnioski nasuwające się po lekturze artykułów prasowych zmuszają do następującej konstatacji: obraz polskiej literatury współczesnej w Niemczech tworzą trzy grupy twórców<sup>7</sup>. Do pierwszej zaliczani są autorzy, którzy już zdobyli rozgłos za granicą i stanowią swoisty kanon twórców polskich obowiązujący w krajach niemieckojęzycznych<sup>8</sup>. Do kanonu tego należą – zgodnie z listą najlepiej sprzedających się w Niemczech książek z września 2000 roku – A. Szczypiorski, R. Kapuściński, S. Lem. Drugą grupę stanowią „starzy mistrzowie” – dobrze znani niemieckim znawcom literatury polskiej – T. Różewicz, S. Mrożek, Cz. Miłosz, W. Szymborska, Z. Herbert oraz przedstawiciele pokolenia „średniego” – Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Antoni Libera<sup>9</sup>. W tej grupie znajdują się również pisarze podejmujący temat holocaustu i z tego powodu cieszący się niezwykłą popularnością w Niemczech – Hanna Krall, Henryk Grynberg, Wilhelm Dichter<sup>10</sup>. Do trzeciej grupy należą przedstawiciele tzw. Gruppe 89 – nazwani tak z powodu debiutu po 1989 roku – Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Magdalena Tulli, Natasza Goerke, Jerzy Pilch, twórcy tzw. szkoły gdańskiej – Stefan Chwin i Paweł Huelle<sup>11</sup>.

Sposób prezentacji polskich autorów oraz przytaczane argumenty w prasie niemieckiej w zasadzie są do siebie zbliżone. Odnosi się wrażenie, że poszczególni autorzy artykułów operują podobnymi materiałami źródłowymi lub próbują wylansować bardzo zbliżony obraz polskiej sceny literackiej. Na tym tle wyróż-

---

ska gazeta „Neue Zürcher Zeitung” również publikuje sześć artykułów (5 – 14.10.2000, 17.10.2000) na temat literatury polskiej.

<sup>7</sup> Zob. T. Krause, *Huldigung an die Polen*, „Die Welt”, 21.10.2000, s. 8; R. Knapp, *Messeschwerpunkt Polen: Die Stille nach dem Sturm*, „Der Spiegel”, 16.10.2000, nr 42/2000, s. 172, 174. Knapp dodaje również znaną od niedawna na obszarze niemieckojęzycznym Ewę Lipską.

Na uwagę zasługuje fakt, że trzy grupy twórców omówione zostały w interesującym artykule Martyny Czarnowskiej na łamach austriackiej „Wiener Zeitung” (*Ein Rückblick auf den Polen-Schwerpunkt bei der Buchmesse*, „Wiener Zeitung”, 27.10.2000, s. 6). W grupie drugiej autorka wymienia również Urszulę Koziół, Ewę Lipską, Juliana Kornhausera, Piotra Sommera oraz – zdaniem Czarnowskiej – już znane autorki: Ewę Kuryluk, Izabelę Filipiak, Magdalenę Tulli. Dość zadziwiające jest bogactwo nazwisk, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż austriackie wydawnictwa z okazji targów nie wydały ani jednego nowego tytułu, a 4 lata później w tej samej gazecie ukazał się artykuł w serii *Die Neuen lesen*, polecający takich reprezentantów współczesnej literatury polskiej jak Julia Hartwig, Zbigniew Herbert, S.J. Lec, S. Mrożek, T. Różewicz, A. Szczypiorski, W. Szymborska. Zob. [b.a.] *Die Neuen lesen. Die polnische Literatur*, „Wiener Zeitung”, 01.04.2004, s. 3.

<sup>8</sup> Zob. W. Scheller, *Kurz sind die Tage. Polens Schriftsteller*, „Rheinischer Merkur”, 20.10.2000, s. 17.

<sup>9</sup> Zob. A. Thuswaldner, *Es lodert und brennt*, „Salzburger Nachrichten” (zum Wochenende), 21.10.2000, s. IX; T. Krause, *Die Religiosität ohne Gott. Länderschwerpunkt Polen: Seine Gegenwartsliteratur fügt dem Westen manches zu, was es verloren hat*, „Die Welt”, 18.10.2000, s. 34.

<sup>10</sup> Zob. G. Gnauck, *Es wird noch ein wirklich langer Marsch. Polnische Zeitungen bilanzieren die Präsentation ihres Landes auf der Frankfurter Buchmesse*, „Die Welt”, 28.10.2000, s. 4.

<sup>11</sup> Zob. E. Rathgeb, *Die fünf Sinne. Polnische und deutschsprachige Romane in diesem Herbst*, „FAZ”, 14.10.2000, s. 41; T. Krause, *Die Religiosität ohne Gott. Länderschwerpunkt Polen: Seine Gegenwartsliteratur fügt dem Westen manches zu, was es verloren hat*, „Die Welt”, 18 X 2000, s. 34.

niają się felietony Marty Kijowskiej. Dziennikarka wspomina nie tylko o Wiesławie Myśliwskim, ale również o „pokoleniu bruLionu” (Andrzej Stasiuk, Piotr Siemion) oraz rozszerza krąg twórców podejmujących tematy żydowskie o Annę Bolecką, Piotra Szewca, Romana Grena, dając w ten sposób interesujący i wyczerpujący przekrój współczesnej literatury polskiej<sup>12</sup>. W kolejnym felietonie, również na łamach „Süddeutsche Zeitung”, Kijowska szczegółowo omawia twórczość przedstawicielek najmłodszego pokolenia – Olgi Tokarczuk, Anny Boleckiej, Magdaleny Tulli i Małgorzaty Saramonowicz oraz Heleny Poświatowskiej, której powieść autobiograficzna (*Opowieść dla przyjaciela / Erzählung für einen Freund*, 2000) również została przełożona na język niemiecki<sup>13</sup>.

Udział Polski w Targach Książki – jak można z łatwością stwierdzić – postrzegany był w mediach niemieckich w kategorii sukcesu. W artykułach komentujących wydarzenia towarzyszące targom przypomniano nawet wizerunek „prawdziwego/szlachetnego Polaka” (*der edle Polen*) opiewanego w słynnych „Polenlieder” przez Nikolausa Lenaua, przedstawiciela ruchu literackiego Młode Niemcy (Junges Deutschland), prawdziwych „fanów” Polski po upadku powstania listopadowego, czy też przez takich poetów jak Heine, Platen, Grabbe<sup>14</sup>. Przywołanie pozytywnych momentów w stosunkach polsko-niemieckich na przestrzeni dziejów świadczy o wrażeniu pozytywnego zaskoczenia, jakie sprawił sposób przygotowania przez polskich organizatorów pawilonu wystawowego oraz programu kulturalnego (spotkania autorskie, dyskusje, rozmowy z politykami, tłumaczami, wystawy tematyczne, m.in. „Die polnische Kultur im Spiegel des Buches”, na której zaprezentowanych zostało 3 tysiące tytułów według kategorii: państwo, kościół, język, rodzina, nauka, krajobrazy). Przeznaczone na ten cel 10 milionów złotych (5 milionów ówczesnych marek niemieckich) można potraktować jako wydatek udany<sup>15</sup>, gdyż w pamięci czytelnika niemieckiego z pewnością pozostali przedstawiciele „Grupy 89” – Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Stefan Chwin i Paweł Huelle, być może również Magdalena Tulli, Natasza Goerke, Jerzy Pilch. Potwierdzeniem tego są choćby opublikowane w roku 2001 artykuły

<sup>12</sup> Zob. M. Kijowska, *Aufatmen am Ende der Nacht*, „Süddeutsche Zeitung”, 14.10.2000, dodatek weekendowy, s. I.

<sup>13</sup> Zob. M. Kijowska, *Das Bild der Mutter-Polin wird abgehängt. Junge Autorinnen erobern die polnische Literaturszene*, „Süddeutsche Zeitung”, 18.10.2000, s. B6.

<sup>14</sup> Artykuły T. Krausego, *Huldigung an die Polen*, „Die Welt”, 21 X 2001, s. 8; oraz *Die Religiosität ohne Gott. Länderschwerpunkt Polen: Seine Gegenwartsliteratur fügt dem Westen manches zu, was es verloren hat*, „Die Welt”, 18 X 2000, s. 34.

<sup>15</sup> Można wymienić kolejne korzyści płynące z uczestnictwa Polski w targach frankfurckich: włączenie grupy roboczej odpowiedzialnej za program polski „Frankfurt 2000” do nowo utworzonego Instytutu im. Adama Mickiewicza, mającego służyć promocji literatury polskiej za granicą, kontynuowanie działalności fundacji literackich mających wspierać tłumaczenie literatury polskiej na inne języki. Na ten temat wypowiada się również dwa lata później Marta Kijowska na łamach „FAZ”. Zob. M. Kijowska, *Unter dem Banner der Nike*, „FAZ”, 16.01.2002, s. 45.

komentujące targi i spotkania autorskie odbywające się przez kolejne miesiące na terenie Niemiec<sup>16</sup>. Innym argumentem przekonującym o konieczności finansowania działań służących promocji literatury za granicą jest liczba ukazujących się w roku następnym artykułów – głównie w „FAZ” (9.02.2001, 27.03.2001, 18.04.2001, 30.04.2001, 12.10.2001) oraz w „Die Welt” (30.12.2000, 19.05.2001, 21.10.2001). Z pewnością na fali zainteresowania polską literaturą opublikowany został artykuł informujący o zamknięciu paryskiej „Kultury” zgodnie z życzeniem zmarłego we wrześniu redaktora naczelnego, Jerzego Gedroycia<sup>17</sup>, a także o wydaniu przez Karla Dedeciusa ostatniego tomu w ramach serii *Panorama der polnischen Literatur* w Ammann Verlag w Zurychu<sup>18</sup>. Natomiast w lutym 2001 r. „FAZ” informuje o przyznaniu Hannie Krall i Marcelowi Reich-Ranickiemu Nagrody im. Samuela Bogumiła Lindego ufundowanej przez miasta partnerskie Getyngę i Toruń<sup>19</sup>. Warto zaznaczyć, że właśnie na łamach „FAZ” z roku na rok coraz częściej omawiana jest polska literatura. W latach 2000–2006 ukazało się dwadzieścia jeden artykułów, co sprawia, że wśród omawianych dzienników i tygodników, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” plasuje się na pierwszym miejscu pod względem ilości opublikowanych artykułów dotyczących polskich twórców.

<sup>16</sup> Zob. S. Peter, *Viel schlafen, wenig essen. Mehr als eine desaströse Erfahrung: was polnische Autoren ihren griechischen Nachfolgern raten*, „FAZ”, nr 237, 12.10.2001, s. 66. Autorka przypomina opinie polskich pisarzy, robiących furorę rok wcześniej we Frankfurcie: A. Stasiuka, N. Goerke, H. Krall, P. Huelle, O. Tokarczuk, J. Pilcha. Pisarze ci wprawdzie dość sceptycznie wypowiedzieli się na temat znaczenia targów, jednak autorka zaznacza, że nie tylko starzy mistrzowie pióra, czyli nobliści, czy też Adam Zagajewski są obecnie osobami znanymi w Niemczech, ale właśnie również przedstawiciele pokolenia 60. Natomiast w „FAZ” Richard Kämmerlings komentuje zorganizowaną w Kolonii (18.04.2001) w Das Europäische Kulturzentrum „Ignis” – tzw. Długą noc z polską literaturą („Eine lange Nacht der polnischen Literatur”), podczas której odbyły się spotkania z Piotrem Siemionem, Nataszą Goerke, Markiem Bieńczykiem, Małgorzatą Saramanowicz. Autor podkreśla przeniesienie punktu ciężkości w recepcji polskiej literatury na młodsze pokolenie. Zob. R. Kämmerlings, *Teufelskunst, Engelszungen. Polens Literatur fremdelt: Eine Kölner Nachlese zur Buchmesse*, „FAZ”, 30.04.2001, s. 55. Podsumowanie targów odnajdujemy również w artykule M. Kijowskiej: *Unter dem Banner der Nike*, „FAZ”, 16.01.2002, s. 45.

<sup>17</sup> Zob. B. Osadczuk, *Das letzte Heft. Die „Kultura“ ist tot, es lebe die „Kultura“*, „Neue Zürcher Zeitung”, 26.12.2000, s. 36.

<sup>18</sup> Zob. S. Schahadat, *Ein Ort mitten im Weltall. Rundblick, Tendenzen, Porträts: Karl Dedecius hat sein großes „Panorama der polnischen Literatur“ abgeschlossen*, „Süddeutsche Zeitung”, 28.12.2000, s. 18.

<sup>19</sup> [b.a.] *Polen und Deutschland. Preis für Hanna Krall und Reich-Ranicki*, „FAZ”, 9.02.2001, s. 45. Ponieważ nagroda została przyznana 18.03.2001, to 27 marca 2001 ta sama gazeta publikuje pełny tekst przemówienia Reich-Ranickiego (*Der Laden des Stanislaw Wokulski. Polnische Propheten und Probleme: Dankrede zur Verleihung des Samuel-Bogumil-Linde-Preises*, „FAZ”, 27.03.2001, s. 52). Warto nadmienić, że nagroda jest przyznawana od roku 1996, a jej laureatami do roku 2000 byli: W. Szymborska, Z. Herbert, T. Różewicz, R. Kapuściński, ze strony niemieckiej: Günter Grass, Christa Wolf, Siegfried Lenz, Karl Dedecius.

Nie bez znaczenia dla propagowania polskiej literatury w 2000 roku były odbywające się w wielu niemieckich miastach spotkania z autorami i fora dyskusyjne. Do najważniejszych zaliczyć należy Das Lyrik Kabinett w Narodowej Bibliotece Bawarii (24 X 2000 Monachium), w ramach którego zaprezentowanych zostało sześcioro autorów (Marzanna Bogumiła Kielar, Krystyna Lars, Bronisław Maj, Maciej Niemiec, Andrzej Stasiuk, Piotr Sommer)<sup>20</sup> oraz Literaturforum Ost-West (25–27 X 2000 Düsseldorf) – forum dyskusje na temat polsko-niemieckich relacji literackich połączone ze spotkaniami autorskimi z Olgą Tokarczuk, Ewą Kuryluk, Urszulą Kozioł, Nataszą Goerke, Anną Bolecką, Izabelą Filipiak, Magdaleną Tulli<sup>21</sup>. Natomiast w Bibliotece Uniwersyteckiej w Siegen zorganizowana została wystawa, trwająca od 8 listopada do 1 grudnia 2000, zatytułowana „POLONICA – Polnische Literatur in Deutschland 1990–2000”, podczas której zaprezentowano 150 publikacji<sup>22</sup>.

Z okazji 52. Targów we Frankfurcie austriackie czasopismo literackie „Wespennest” (Wien 2000, nr 120) wydało numer tematyczny *Jeszcze Polki nie zginęły* (*Noch sind Polinnen nicht verloren*), dokonując prezentacji 12 autorek z Polski: Beaty Pawlak, Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli, Zyty Rudzkiej, Anny Burzyńskiej, Manueli Gretkowskiej, Jolanty Brach-Czajny, Izabeli Filipiak, Krystyny Miłobędzkiej, Ewy Lipskiej, Marii Janion, Ewy Kuryluk.

Dla promocji literatury polskiej nie bez znaczenia jest również czynnik osobowy. W roku 2003 „Neue Zürcher Zeitung” publikuje jeden artykuł, a w 2004 dwa artykuły o polskiej literaturze autorstwa Marty Kijowskiej<sup>23</sup>. Warto zwrócić uwa-

<sup>20</sup> Zob. [b.a.] *Lyrik aus Polen. Eine „Lange Nacht” mit sechs Autoren in der Staatsbibliothek, „Süddeutsche Zeitung”*, 24.10.2000, s. 21.

<sup>21</sup> Zob. [b.a.] *Polinnen sind wir. Das Literaturforum Ost-West tagt, „FAZ”*, nr 242, 18.10.2000, s. 73. Należy dodać, że imprezę zamykała wystawa książek trwająca od 16.10. do 1.11.2000.

<sup>22</sup> Zob. N. Stelmaszczyk, *POLONICA. Polnische Literatur in Deutschland 1990–2000* [katalog wystawowy], Siegen 2000, 58 s.

<sup>23</sup> Zob. M. Kijowska, „*Herr Cogito*” nimmt den Hut. *Streifzug durch die gegenwärtige polnische Literaturszene*, „Neue Zürcher Zeitung”, 22.02.2003, s. 33; Kijowska wspomina nie tylko noblistkę Szymborską, ale głównie koncentruje się wokół twórczości S. Chwina, U. Kozioł oraz D. Masłowskiej. W drugim artykule autorka prezentuje laureatów Nagrody Nike (Jarosław Marek Rymkiewicz, Józef Hen, Ryszard Kapuściński) oraz omawia przypadające na rok 2004 kolejne rocznice związane z takimi literatami jak W. Gombrowicz (100. rocznica urodzin), K.I. Gałczyński (50. rocznica śmierci), Z. Herbert (5. rocznica śmierci). Zob. M. Kijowska, *Goldener Herbst. In der Literaturszene trumpfen die Patriarchen auf*, „Neue Zürcher Zeitung”, 5.01.2004, s. 15. Natomiast kolejny artykuł stanowi prezentację dorobku kulturalnego Polski w XX wieku. Zob. M. Kijowska, *Die Sorgen der Hausväter. Über die Zukunft der polnischen Kultur im wiedervereinten Europa*, „Neue Zürcher Zeitung”, 08.05.2004, s. 47. Warto dodać, że rok później Kijowska publikuje w „Neue Zürcher Zeitung” artykuł o działalności instytucji im. A. Mickiewicza, a w roku 2006 – kolejny obszerny artykuł o schyłku najstarszego pokolenia największych polskich twórców (*Im Dienste des Nationaldichters. Zwei polnische Kulturinstitute tragen den Namen von Adam Mickiewicz*, „Neue Zürcher Zeitung”, 13.10.2005, s. 35); M. Kijowska, *Chronik des Todes- und Liebesfälle. Wie die Polen mit ihren literarischen Altmeistern umgehen*, „Neue Zürcher Zeitung”, 0.09.2006, s. 25.

gę, że w latach poprzednich ukazały się na łamach tego dziennika (poza miesiącem targów, kiedy ukazało się siedem artykułów) tylko dwa artykuły (06 XII 2000, 15 VIII 2002). Pozyskanie do współpracy dziennikarki na stałe związanej z „FAZ” i „Süddeutsche Zeitung” świadczy o zwiększonym zainteresowaniu kulturą i literaturą polską w związku z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej<sup>24</sup>. Z tej również okazji berlińska „Die Welt” publikuje listę – jak można się domyślać – najlepszych, polskich książek: A. Szczypiorski (*Początek / Die schöne Frau Seidenman*, 1988), A. Stasiuk (*Opowieści galicyjskie / Galizische Geschichte*, 2002), W. Szyborska (*Sto pociech / Hundert Freuden*, 1986), A. Libera (*Madame*, 2000)<sup>25</sup>. Pojawienie się dwóch autorów (Stasiuka i Libery), zawdzięczających swoją „karierę” w Niemczech właśnie targom frankfurckim w roku 2000, świadczy o efektywności takich działań promocyjnych<sup>26</sup>.

Rozszerzenie Unii Europejskiej o nowych członków wykorzystuje prestiżowe czasopismo literacko-krytyczne w Niemczech „Die Horen” do wydania numeru tematycznego poświęconego współczesnej poezji litewskiej i polskiej (4/2004). W części polskiej zaprezentowanych zostało 13 polskich poetek i poetów, a wyboru dokonał Piotr Sommer<sup>27</sup>. Rok 2004 to również czas imprez kulturalnych organizowanych na terenie Niemiec, służących promocji kultury polskiej. Bogaty program kulturalny pozwalający Niemcom zapoznać się z polską muzyką, literaturą, filmem, sztuką zaoferowano we Frankfurcie nad Menem w ramach Dni Kultury Europejskiego Banku Centralnego – Kulturtage der Europäischen Zentralbank w dniach 16. 09.– 15. 10.2004. Spośród literatów zaproszono m.in. Hanę Krall i Tadeusza Różewicza<sup>28</sup>. Wstąpienie Polski do Unii Europejskiej zaowocowało również opublikowaniem w prasie niemieckiej artykułów dotyczących współczesnej literatury polskiej. Z jednej strony przypomnieni zostali twórcy już

<sup>24</sup> Zwiększone zainteresowanie literaturą polską w latach kolejnych unaocznia również pozyskanie jako współpracownika „Neue Zürcher Zeitung” Gerharda Gnaucka, związanego z „Die Welt”. Na łamach szwajcarskiego dziennika ukazał się niezwykle ciekawy i obszerny artykuł tego autora na temat antykapitalistycznego nurtu w literaturze pokolenia NIC (Nichts), a rok później wywiad przeprowadzony z Andrzejem Stasiukiem. Zob. G. Gnauck, *Auf der Suche nach der verlorenen Rebellion. Das Unbehagen am Kapitalismus prägt eine neue gesellschaftliche Literatur*, „Neue Zürcher Zeitung”, 14.06.2006, s. 25; G. Gnauck, „Man begehrt noch Europas Luxus, aber nicht mehr seinen Geist”. *Gespräch mit dem polnischen Schriftsteller Andrzej Stasiuk über die neuen östlichen Perspektive des alten Kontinents*, „Neue Zürcher Zeitung”, 08.01.2007, s. 27. W ten sposób szwajcarski dziennik opublikował w latach 2000–2006 trzynaście artykułów na temat literatury polskiej.

<sup>25</sup> Zob. [b.a.] *Polen in Büchern*, „Die Welt”, 30 IV 2004, s. 7.

<sup>26</sup> Warto zwrócić uwagę, że w Austrii również „Wiener Zeitung” opublikowała listę tytułów godnych polecenia.

Zob. [b.a.] *Die Neuen lesen. Die polnische Literatur*, „Wiener Zeitung”, 01.04.2004, s. 3 – Zob. przypis nr 7.

<sup>27</sup> [b.a.] *Gen Osten. „die horen” versammeln polnische und litauische Lyrik*, „Süddeutsche Zeitung”, nr 25, 1.02.2005, s. 16.

<sup>28</sup> Zob. [b.a.] *Made in Poland. Kulturtage der Europäischen Zentralbank*, „FAZ”, 2.09.2004, s. 33.

znani, z drugiej strony przywołani pisarze rocznika '60 – tacy jak Huelle, Tokarczuk i Stasiuk<sup>29</sup>.

Trzecim wydarzeniem mającym znaczący wpływ na recepcję współczesnej literatury polskiej było zorganizowanie Roku Polsko-Niemieckiego 2005/2006, którego inauguracja odbyła się 30 kwietnia w Konzerthaus na Gendarmenmarkt w Berlinie z udziałem prezydentów Polski i Niemiec – Aleksandra Kwaśniewskiego i Horsta Koehlera<sup>30</sup>. Literacki program Roku Polsko-Niemieckiego zainaugurowany został na początku czerwca w Berlinie kilkudniowym Festiwalem Polococktail. Organizatorzy, czyli Instytut Książki w Krakowie, postawili sobie za cel przybliżenie publiczności niemieckiej pokolenia najmłodszego. Podczas trzech wieczorów autorskich w Club der polnischen Versager (Berlin, Torstr. 66) zaprezentowało się aż jedenaścioro twórców: 14 czerwca – Dorota Masłowska, Agnieszka Drotkiewicz i Ewa Schilling, 15 czerwca – Mariusz Sieniewicz, Daniel Odija, Wojciech Kuczok, Mirosław Nahacz; 16 czerwca – Michał Witkowski, Bartosz Żurawiecki, Piotr Czerski, Sławomir Shuty. Mottem festiwalu było „3 ways to get drunk on literature”<sup>31</sup>. Festiwal zakończył się 17 czerwca w Literarisches Colloquium, do którego przybyła dwuosobowa publiczność, by podczas finałowej prezentacji *Polococktail Party* spotkać wszystkich jedenaścioro młodych autorów jednocześnie.

Z okazji festiwalu w niemieckiej prasie opublikowanych zostało aż pięć obszernych artykułów poświęconych najmłodszej literaturze polskiej. Dobrze zorientowani w polskim życiu literackim niemieccy dziennikarze byli pod wrażeniem premiery nowej książki Doroty Masłowskiej – dlatego też w Berlinie autorka *Pawia królowej* była gwiazdą wieczoru, a tym samym główną bohaterką większości artykułów. Richard Kaemmerlings pisze o niej „cudowne dziecko polskiej prozy”<sup>32</sup>, Ina Hartwig nazywa najbardziej rozrywaną polską pisarką<sup>33</sup>, a Gregor Dotzauer symbolem nowej polskiej literatury<sup>34</sup>. Dziennikarze przypomnieli bly-

<sup>29</sup> J. Croitoru, *Bürgerkrieg um Tradition. Blick in osteuropäische Zeitschriften: Polens Schriftsteller*, „FAZ”, nr 69, 22.03.2004, s. 33.

<sup>30</sup> O tym, że organizacja Roku Polskiego ma istotne znaczenie dla promocji kultury, przekonuje Rok Polski w Austrii 2002, choć nie był on – pod względem programu literackiego – tak bogaty jak przedsięwzięcia organizowane w Niemczech. W ramach programu literackiego w dniach 8–10.11.2002 odbyły się spotkania autorskie w Austriackiej Bibliotece Narodowej z dziesięcioma autorami (Michał Głowiński, Paweł Huelle, Hanna Krall, R. Krynicki, Ewa Kuryluk, Ewa Lipska, Piotr Sommer, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Adam Zagajewski) oraz z tłumaczami: Jackiem St. Burasem, Martinem Pollakiem oraz Renate Schmidgall. Zob. [b.a.] *Facetten des Schreibens*, „Wiener Zeitung”, 07.11.2002, s. 10; *Kulturtip: Polnische Literatur*, „Die Furche”, 07.11.2002, s. 19.

<sup>31</sup> Zob. *Neue Töne aus Polen*, „Der Tagesspiegel”, 13.06.2005.

<sup>32</sup> R. Kämmerlings, *Die Königin wohnt nicht im Kulturpalast*, „FAZ”, 25.05.2005, s. 38.

<sup>33</sup> I. Hartwig, *Oh, stifer Geschmack des Underground. Eine ist die Königi: In der jungen polnischen Literaturszene kommt niemand mehr vorbei an Dorota Masłowska*, „Frankfurter Rundschau”, 1.06.2005, s. 15.

<sup>34</sup> Zob. G. Dotzauer, *Die Stunde Nullkommaseiben. „Polococktail”: Die Stars der jungen polnischen Literatur kommen nach Berlin*, „Tagesspiegel”, 13.06.2005 (wydanie online); Thomas

skotliwy debiut Masłowskiej, stwierdzając, że historia najnowszej literatury polskiej dzieli się na okres przed i po Masłowskiej<sup>35</sup>. Potwierdzeniem ogromnego zainteresowania krytyki literackiej w Niemczech przedstawicielką najmłodszego pokolenia literatów jest wyróżnienie jej na Targach Książki we Frankfurcie 24 października 2005 roku państwową nagrodą w wysokości 8 tysięcy euro za *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* (*Schneeweiß und Russenrot*, 2004) – uznaną za najlepszą książkę młodzieżową. Warto również dodać, że 6 czerwca 2005 w Junges Ensemble Stuttgart wystawiona została sztuka teatralna w inscenizacji Henninga Fritscha na podstawie powieści Masłowskiej pod tym samym tytułem *Schneeweiß und Russenrot*.

Dla niemieckiej publiczności najnowsza literatura polska jest czymś nowym i świeżym. Richard Kaemmerlings dodaje, że literatura ta nie jest lekka, nie jest eskapistyczna, nie jest ironiczna, ale precyzyjnie przedstawia nasze położenie<sup>36</sup>. Jak dodaje ten dziennikarz, w poszukiwaniu tematów młodzi polscy autorzy czerpią z otaczającej ich rzeczywistości: alkoholizm, narkotyki, społeczne spustoszenie całych regionów lub dzielnic, przemoc w rodzinie, bezrobocie, dyskryminacja homoseksualistów. Realizm, przedstawiana bez lukru teraźniejszość, nonsensy niepohamowanego kapitalizmu, terror konsumpcji, bezrobocie to dla niemieckich dziennikarzy najciekawsze elementy twórczości najmłodszego pokolenia<sup>37</sup>.

Thomas Medicus z „Frankfurter Rundschau” stwierdza, że najmłodsze pokolenie urodzone w w latach 70. i 80. swój sukces zawdzięcza temu, iż w niewielkim stopniu dotknięte zostało realnym socjalizmem, i z tego powodu – niejako w imieniu reszty społeczeństwa – zмага się z intensywnymi społeczno-kulturowymi przemianami w Polsce. Dlatego podejmowane przez młodych twórców tematy oddają transformację i dynamikę polskiego społeczeństwa epoki postsojalistycznej. Nieprzypadkowo – zdaniem Thomasa Medicusa – troje z jedenastu twórców reprezentowało nowy w Polsce gatunek – literaturę gejowską i lesbijską: Bartosz Żurawiecki, Michał Witkowski oraz Ewa Schilling. Duże wrażenie na niemieckich odbiorcach zrobili Witkowski i Schilling – z pewnością ze względu na podejmowane tematy polsko-niemieckie. W powieści *Lubiewo* Witkowski przedstawia życie niemieckich gejów, natomiast Ewa Schilling, przełamując polskie tabu, porusza – obok miłości lesbijskiej – temat holocaustu, antysemityzmu, wypędzeń i Prus Wschodnich.

---

Medicus, *Wunderkinder und Eiswürfel. Polens junge Literaten in Berlin*, „Frankfurter Rundschau”, 20.06.2005, s. 10.

<sup>35</sup> Zob. R. Kämmerlings, *Die Königin wohnt nicht im Kulturpalast*, „FAZ”, 25.05.2005, s. 38.

<sup>36</sup> R. Kämmerlings, *Der Text sprengt die Party. Wodka, Wortschwall: Junge Polen im Literarischen Colloquium*, „FAZ”, 20.06.2005, s. 37.

<sup>37</sup> Zob. I. Hartwig, *Oh, süßer Geschmack des Underground. Eine ist die Königin: In der jungen polnischen Literaturszene kommt niemand mehr vorbei an Dorota Masłowska*, „Frankfurter Rundschau”, 1.06.2005, s. 15.

Dla Niemców interesującym przedstawicielem nowego pokolenia literackiego jest również Sławomir Shuty, który – zdaniem Richarda Kaemmerlingsa i Gregora Dotzauera – napisał antykapitalistyczny pamflet à la Frederic Beigbeder. Ponadto autorzy artykułów podkreślali, że autentyczny ton Daniela Odiji, inspirowana pisarstwem Stasiuka proza Mirosława Nahacza oraz zaangażowane społecznie i pełne protestu utwory Sieniewicza – to literatura, która precyzyjnie przedstawia kondycję współczesnego człowieka.

Również strona językowa literackiego pokolenia lat 70. i 80. budzi uznanie niemieckich komentatorów. Autorzy artykułów podkreślają stylistyczną i słotwórczą oryginalność Masłowskiej<sup>38</sup>, pomysły stylistyczne Agnieszki Drotkiewicz à la Roland Barthes oraz wiele obiecujący styl Wojciecha Kuczoka<sup>39</sup>.

Najlepszą recenzją z finałowego wieczoru *Polococktail Party* są z pewnością słowa Richarda Kämmerlingsa, który w swym artykule stwierdził, iż tego wieczoru sporo było światła, które potrafiłoby przyćmić często błądą i skoncentrowaną na sobie niemiecką literaturę współczesną<sup>40</sup>.

Korzyści płynące dla młodych twórców z uczestnictwa w Festiwalu Polococktail są już zauważalne. Na rynek niemiecki wszedł z ogromnym sukcesem Wojciech Kuczok – nakładem wydawnictwa Suhrkamp ukazał się *Widnokrag (Im Kreis der Gespenster, 2006)*, a czytelnik niemiecki mógł przeczytać siedem recenzji tego zbioru opowiadań<sup>41</sup>. To samo wydawnictwo kupiło także prawa do tłumaczenia *Lubiewa* Michała Witkowskiego. Austriackie wydawnictwo Zsolny w Wiedniu wydało *Tartak* Daniela Odiji (*Das Sägewerk, 2006*). Natomiast w roku 2007 ukazał się w Niemczech przekład *Pawia królowej (Die Reieherkönigin)*, a do końca czerwca b.r. opublikowane zostały w prasie niemieckiej już czte-

<sup>38</sup> R. Kämmerlings, *Der Text sprengt die Party. Wodka, Wortschwall: Junge Polen im Literarischen Colloquium*, „FAZ”, 20.06.2005, s. 37.

<sup>39</sup> I. Hartwig, *Oh, süßer Geschmack des Underground. Eine ist die Königin: In der jungen polnischen Literaturszene kommt niemand mehr vorbei an Dorota Masłowska*, „Frankfurter Rundschau”, 1.06.2005, s. 15.

<sup>40</sup> R. Kämmerlings, *Der Text sprengt die Party. Wodka, Wortschwall: Junge Polen im Literarischen Colloquium*, „FAZ”, 20.06.2005, s. 37.

<sup>41</sup> Zob.: M. Kijowska, *Drama, Liebe, Wahnsinn. Gespenstisch: Polens junger Meistererzähler Wojciech Kuczok*, „FAZ”, 10.01.2007, s. 32; U. Baron, *Ein polnischer Höllendackel. Wojciech Kuczoks heitere Erzählungen vom Tod*, „Die Zeit”, 7.12.2006, s. 15; A. Serafin, *Zwischenspiele zum Tod. GRENZERFAHRUNG. Wojciech Kuczoks Erzählungsband "Im Kreis der Gespenster"*, „Freitag”, 10.11.2006, s. 14; P. Jandl, *Der reine Sündenfall der Liebe. Wojciech Kuczok erzählt "Im Kreis der Gespenster"*, „Neue Zürcher Zeitung”, 22.0.2006, s. 27; K. Pektor, [b. tytułu] *Erzählungen*, [w:] „Salzburger Nachrichten” 22.06.2006, s. VII; J. Plath, *Lieben kann man allein. Unbedingt zu entdecken: Wojciech Kuczoks Erzählungen*, „Frankfurter Rundschau”, 3.06.2006, s. 12; I. Gutschke, *Wojciech Kuczok im Kreis der Gespenster. Außer sich und bei sich selbst*, „Neues Deutschland”, 18.05.2006, s. 12.

ry recenzje<sup>42</sup>. Czas na kolejnych polskich twórców oraz – w najbliższej przyszłości – na kolejne wielkie wydarzenie kulturalne, które – jak miało to miejsce w latach poprzednich – będzie motorem dla recepcji polskiej literatury współczesnej na obszarze niemieckojęzycznym.

---

<sup>42</sup> Zob.: V. Araghi, *Literatur. Rap aus Warschau. Die junge Polin Dorota Maslowska erzählt ih ihrem Stakkato-Roman von Siegern und Verlierern des Turbo-Kapitalismus*, „Der Spiegel”, nr 26, 25.06.2007, s. 159; I. Wilke, *Mit Fledermausgehör. Man glaubt es kaum: Dorota Maslowska rappt die „Reiherkönigin”*, „Frankfurter Rundschau”, 20.06.2007, s. 37; K. Cerny, *Gegen die Wand. Made in Poland. Polens junge Schriftellerszene schreibt mit heiligem Zorn gegen die konservative Politik ihres Landes an: Neue Bücher von Dorota Maslowska und Wojciech Kuczok beweisen dies*, „profil”, nr 25, 18.06.2007, s. 124–125; S. Peter, *Der Reiche frisst, der Arme hat es satt. Dorota Maslowska, der junge Star der polnischen Literatur, hat einen virtuosen Rap-Roman geschrieben, der die Medienwelt Warschaus grell ausleuchtet*, „FAZ”, 16.06.2007, s. Z7.

JUDIT REIMAN

## WĘGIERSKIE PARADYMATY PIERWOTNEJ RECEPCJI MICKIEWICZA

---

ZAPYTANY O MICKIEWICZA PRZECIĘTNY WĘGIERSKI INTELEKTUALISTA-HUMANISTA powie, że był on polskim Petőfim, a z kolei jego polski kolega zapytany o Petőfiego odpowie, że był węgierskim Mickiewiczem. Koło się zamyka; możemy być zadowoleni, lub też nie, przecież w podręcznikach szkolnych na darmo szukalibyśmy wieszczu drugiego narodu.

Pod powierzchnią codzienności, wbrew pozorom, istnieje jednak pewne, przeciwne tej tendencji, dość trudne do zdefiniowania zjawisko, które może najlepiej będzie nazwać istniejącą po dziś polsko-węgierską narratywą. Pojęcie to rozumiem w sensie lyotardowskim<sup>1</sup>, tzn. jako formę dyskursu, w którym określona społeczność wyraża funkcjonujące w jej obrębie mity, legendy i opowieści. (O niedawnym istnieniu wyjątkowej empatii Węgrów wobec Polaków świadczą wysiłki dyktatury komunistycznej w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, żeby wytrzeć ze świadomości społecznej wspomnienia wspólnego losu.) Narratywa ta jest oczywiście ściśle związana z narracją historyczną, która według Haydena White'a jest „nie tylko modelem wydarzeń i procesów z przeszłości, lecz także wypowiedzią metaforyczną, sugerującą związek odpowiedniości między wydarzeniami i procesami a typami fabuł, przy pomocy których konwencjonalnie nadajemy zdarzeniom z naszego życia kulturowo usankcjonowane sensy. Z czysto formalnego punktu widzenia narracja historyczna jest nie tylko odtworzeniem wydarzeń, o których opowiada, lecz także kompleksem symboli, który wyznacza nam kierunek poszukiwania znaku ikonicznego dla struktury tych wydarzeń w obrębie tradycji literackiej. [...] Jako system znaków narracja historyczna wskazuje jednocześnie dwa kierunki: z jednej strony, opisywane wydarzenia, z drugiej zaś typ fabuły lub mit, który historyk wybrał jako odpowiadający strukturze wydarzeń znak ikoniczny.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester 1984.

<sup>2</sup> H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Wiczyński, A. Marciniak. Kraków 2000, s. 90.

Świadomość historyczna i mityczna w przypadku polsko-węgierskiej narracji historycznej wspierają się nawzajem i wskazują w kierunku przyszłości będącej gwarancją niezapomnienia. Umiejętność pamiętania umożliwia nadawanie sensu, czyli semiotyzację, która polega na przeszłości utrwalonej w pamięci zbiorowości. Ta przeszłość składa się z najważniejszych, najbardziej znaczących, wartych do zapamiętania wydarzeń w historii. Paul Ricoeur pisze o takich wydarzeniach, które są decydujące dla „historycznej społeczności”, ponieważ „widzi w nich swój początek lub źródła energii”<sup>3</sup> potrzebne do przetrwania. Znaczenie tych wydarzeń polega na pewnej sile stanowiącej o tożsamości danej społeczności oraz jej członków. Wydarzenia te wywołują emocje moralne oraz inne pozytywne lub negatywne uczucia. W ten sposób sami utrzymujemy i kształtujemy nasze mity, narratywa utrwalona w języku gwarantuje przetrwanie mitu i jego treści. A tworzenie mitów trwa cały czas, co jest faktem niemal antropologicznym i sprzecznym z działalnością historyka. Jan Assmann w swojej książce<sup>4</sup> dodaje, że bezustannie trwa proces przekładania przeszłości na podstawowe historie, czyli mity.

Powyższe uwagi odnoszą się całkowicie do kontaktów polsko-węgierskich, mających już tysiącletnią tradycję i trwających po dziś dzień z różnym natężeniem. Wiek dziewiętnasty, okres powstań i walk wolnościowych w obu krajach okazał się decydującym okresem dla nawiązania jeszcze ściślejszych kontaktów<sup>5</sup>. Wtedy właśnie recepcja Mickiewicza wzięła swój początek. Mówimy o recepcji, ale był to bardzo specyficzny jej rodzaj, w której utwory odgrywały znacznie mniejszą rolę niż fakt uczestnictwa w wielkiej narracji o polskim pielgrzymstwie i martyrologii należącej do sakralnej historii ludzkości. Dlatego powstałe w czasie Wiosny Ludów stereotypy o roli wieszczka utrwaliły się w micie bratniego narodu, jedynych przyjaznych dla Węgrów Słowian. Wielokrotny gwałt dokonany na wolności Polski budził twogę wśród Węgrów, był odbierany jako projekcja losów ich ojczyzny i zarazem jako przestroga. (Jeszcze jeden przykład z niedawnej przeszłości jako dowód przetrwania „mitu polskiego” na Węgrzech: po upadku komunizmu po 1990 roku w czasie kolejnych wyborów parlamentarnych politycy węgierscy z niepokojem śledzą wydarzenia w Polsce, uważając, że „pociąg

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. Angyalosi Gergely, Budapest 1999, s. 161–411.

<sup>4</sup> J. Assmann, *A kulturális emlékezet*, ford. Hidas Zoltán, Budapest 2004, s. 78.

<sup>5</sup> Musimy tu wspomnieć o dwóch wybitnych badaczach przeszłości polsko-węgierskiej. Historyk Endre Kovács i historyk kultury i literaturoznawca István Csapláros napisali podstawowe dzieła dotyczące tematyki polskiej w węgierskiej historii kultury. Ich badania filologiczne, opublikowane w dwóch dziełach o podstawowym znaczeniu, stanowią punkt wyjścia dla niniejszych rozważań. Zainteresowanych szczegółami dziewiętnastowiecznej recepcji kultury polskiej na Węgrzech odsyłam do następujących pozycji: Kovács Endre, *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon*, Budapest 1959 oraz István Csapláros, *Przyjaciele w biedzie. Związki polsko-węgierskie w okresie niewoli 1772–1918*, red. Jerzy Snopek, Warszawa 2004.

pospieszny z Warszawy” w każdej chwili może przyjechać.) W drugiej połowie dziewiętnastego wieku, po tragicznej klęsce walk wolnościowych, z Mickiewiczem porównywano los i rolę Petőfiego, wybitnego poety węgierskiego, zmarłego w młodym wieku w walkach w szeregach swojego generała Józefa Bema, który, podobnie jak Mickiewicz, w swojej postaci był nie tylko uosobieniem wieszca i bojownika, ale, tak jak Mickiewicz, przedstawicielem romantycznej idei jedności słowa i czynu<sup>6</sup>. Narratywa węgierska i narracja historyczna całego dziewiętnastego wieku potwierdzały stereotyp Mickiewicza budowany w latach trzydziestych, w czasie ukazywania się jego pierwszych tłumaczonych utworów.

Przedstawicielami węgierskiego polonofilstwa byli najwybitniejsi, najbardziej wpływowi w postępowych i liberalnych politycznych i intelektualnych kręgach przedstawiciele ówczesnego życia intelektualnego, kulturalnego i literackiego. Należał do nich Ferenc Toldy „ojciec historiografii węgierskiej”, wydawca prestiżowego czasopisma „Athenaeum”, który po raz pierwszy pisał o Mickiewiczu i przełożył fragmenty *Konrada Wallenroda*. Toldy porównał Mickiewicza z Shakespeare'em i Byronem, dodając, że po śmierci Byrona nie ma większego poety od Mickiewicza; głęboki ból Mickiewicza w poezji jest bardziej autentyczny niż u Byrona, bo w bólu polskiego poety obecny jest ból odczuwany przez cały naród. Myśli Mickiewicza są na miarę ludzkości, podczas gdy „Byron zrobił wielki szum bez powodu” – pisze Toldy<sup>7</sup>. Do grona polonofilów należał polityk, poeta i krytyk Ferenc Kölcsey, czołowa postać tzw. okresu reform pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. Wielu było wśród nich wolnomularzy z północnej części Węgier, należących przeważnie do wielkiej łązy w Warszawie, którzy między innymi pośredniczyli w przewożeniu tłumaczeń niemieckich i francuskich Mickiewicza na Węgry. Niektórzy z nich, tak jak tłumacz *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, Gábor Kazinczy, którego ze względu na jego radykalizm, siłę oddziaływania na swoich towarzyszy i działalność organizacyjną zmierzającą do odnowienia życia literackiego, uważano również za prekursora Petőfiego, znali kilka języków słowiańskich. Kazinczy najprawdopodobniej tłumaczył *Księgi* z niemieckiego, ale chyba znał również oryginał w języku polskim. Osiemnastoletni szlachcic, poeta, zapalony zwolennik idei powstania listopadowego, po tłumaczeniach najróżniejszych dzieł z innych języków, m.in. dzieł Herdera, Lamennais' go, Heinego, w roku 1836 w ciągu jednego tygodnia przełożył *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Swój przekład zadeedykował twórcy znanego wiersza o polskiej martyrologii, ody o wydzwieku optymistycznym pt. *Apoteoza*<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Por. J. Snopek, *Szó és tett. Mickiewicz és Petőfi: egy romantikus eszme két változata*, „Magyar Napló” 1999, nr 7.

<sup>7</sup> Toldy Ferenc, *Lengyel literatura*, „Tudománytár” 1835, t. VI. s. 225.

<sup>8</sup> Wiersz ten z charakterystyczną zmianą tytułu: *Nad grobem Polaków* trafił do rękopiśmiennych śpiewników. Zob. I. Csapláros, *Przyjaciele w biedzie...*, s. 102.

Józsefowi Bajzie, a do niego dołączył tekst wiersza oraz *Modlitwę pielgrzymów, Litanię pielgrzymstwa, Hymn do Polski Lamennais'*go i krótki zyciorys Mickiewicza. Ponieważ dzieło Mickiewicza już prawie od chwili swego powstania było na liście zakazanych książek, z 24 rozdziałów *Książki pielgrzymstwa polskiego* 15 ukazało się w druku w „Athenaeum”, czołowym czasopiśmie w Peszcie między 1839 a 1841 rokiem. Przekład jest napisany w tradycji języka słynnego, po dziś czytanego, szesnastowiecznego protestanckiego przekładu *Biblii* pióra Gáspára Károliego. István Csapláros we wspomnianej już znakomitej książce daje szczegółową analizę wpływów, jakie tłumaczenie Mickiewicza wywarło na ówczesną węgierską literaturę<sup>9</sup>. Chodzi o dzisiaj już zapomniane utwory, ale sam fakt tak szybkiego odbioru estetycznego świadczy o znaczonej popularności utworu i samego Mickiewicza. Oczywiście zjawisko to tłumaczy się również ogromną rolą, jaką literatura odgrywała w węgierskim dyskursie narodowym, zwłaszcza po roku 1849, klęsce walk wolnościowych, kiedy wszelka działalność polityczna została uniemożliwiona. Kult literatury wytworzył w obu krajach długotrwałe stereotypy zachowań, które zdają się zmieniać dopiero teraz, w ostatnich piętnastu latach, na naszych oczach. Kiedy pod koniec 1855 roku prawie jednocześnie zmarli: wielki poeta węgierski Mihály Vörösmarty (który kilka głośnych i niezapomnianych wierszy swoich poświęcił polskiej sprawie) i Adam Mickiewicz, był to prawdziwy cios dla narodu węgierskiego. Na początku 1856 roku Gábor Kazinczy napisał długi esej o polskim poecie<sup>10</sup>. Drugi literat, János Pompéry w innym miejscu po wyrazach głębokiego żalu wspomniął: „Ten, kto przetłumaczy na nasz język Mickiewicza, wzbogaci naszą literaturę”<sup>11</sup>. W uwadze tej możemy zauważyć pewien ukryty niedosyt czytelnika co do literatury węgierskiej. Z dzisiejszego punktu widzenia rzeczywiście wydaje się, że miał trochę racji Marian Zdziechowski, pisząc o szerszych od węgierskich horyzontach polskiej poezji romantycznej, a porównując Mickiewicza z Petőfim zaznaczał, że w przeciwieństwie do polskich poetów „Petőfi nie był filozofem” i dodaje, że mógłby się nim stać, gdyby żył dłużej<sup>12</sup>. (Z drugiej zaś strony Mickiewicza pod tym względem lepiej porównać z innym wybitnym poetą węgierskim, Mihályem Vörösmartym.) Potrzeba tłumaczenia dzieł Mickiewicza powstała już wcześniej, ale naprawdę dobre tłumaczenia wyszły dopiero w wieku dwudziestym. W czasie drugiej wojny światowej, kiedy następne fale uchodźców polskich znalazły azyl na ziemi węgierskiej, doszło do prawdziwej wymiany kulturalnej. Dzięki gorączkowej działalności Polaków, która zainspirowała Węgrów, po wojnie wyszło pierwsze tłumaczenie *Pana Tadeusza*.

<sup>9</sup> I. Csapláros, *Przyjaciele w biedzie...*, s. 220–222.

<sup>10</sup> Kazinczy Gábor, *Mickiewicz Adam*, „Új Magyar Múzeum” 1856, t. 1, s. 59–66.

<sup>11</sup> Cyt. za I. Csapláros, *Przyjaciele w biedzie...*, s. 460.

<sup>12</sup> M. Zdziechowski, *Węgry i dookola Węgier*, Wilno 1933, s. 14–25.

Przekład Kazinczyego jest szczególnie ważny w węgierskiej recepcji Mickiewicza, ponieważ jako pierwszy, wydany w druku przekład, wolny jest jeszcze od wszelkich stereotypów. Świadczy również o tym, że, podobnie do Kazinczyego, w regionie północnych Węgier w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku wśród młodzieży żywe były tradycje Mickiewiczowskie. István Csapláros wspomina, że dotyczy to również młodzieży słowackiej w tym regionie<sup>13</sup>. *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* w całości ukazały się po węgiersku dopiero w 1998 roku w oryginalnym przekładzie Gábora Kazinczyego, którego przekład *Nie-Boskiej komedii* do dziś czeka na wydawcę.

Tłumacząc tekst Mickiewicza i Krasieńskiego, Gábor Kazinczy miał polskiego pomocnika, który go inspirował do przekładów literatury polskiej. Jego osobę i działalność odkrył wybitny polski badacz literatury, tłumacz klasyków węgierskiej literatury, Jerzy Snopek<sup>14</sup>. Był nim Ludwik Graven, uczestnik powstania listopadowego, człowiek o wysokiej kulturze i erudycji, który do końca życia został na Węgrzech. Był on jednym z bardzo wielu polskich uchodźców popowstaniowych osiadłych na Węgrzech i bezustannie prześladowanych przez władze austriackie. Są oni obecni w narracjach historycznych, a przede wszystkim w literaturze i pamiętnikach. Ale historii losów wspólnych i indywidualnych tych uchodźców jeszcze nikt nie napisał. Wielu z nich brało potem udział w węgierskiej Wiośnie Ludów, wśród nich tacy jak słynny generał Jerzy Bulharyn. Ich obecność jest niesłychanie ważna ze względu na utrzymywanie pamięci historii i kultury polskiej, pamięci Mickiewicza, utrzymywanie narratywy polskiej na Węgrzech. Dzięki nim przetrwały często śpiewane piosenki polskie, między innymi polski hymn, który rozpowszechniano w śpiewnikach rękopiśmiennych i śpiewano jako węgierską piosenkę ludową o tematyce polskiej, jak również pieśń *Boże coś Polskę*, którą śpiewano w węgierskich szkołach nawet w latach czterdziestych dwudziestego wieku. Z węgierskiej literatury polonofilskiej można by było zestawić naprawdę pokaźną antologię i przynajmniej połowę utworów stanowiłyby historie o Polakach, którzy przeszli przez „Polską przełęcz” przez Karpaty na Węgry, po którymś z powstań i zostali czyimiś „Polakami”, którzy „polakują”, tzn. jako uchodźcy są przyjęci zazwyczaj w domu szlacheica i pracują jako rządcy majątku, sekretarze, bibliotekarze lub jako tancmistrze i zabawiają gości. Wraz z tym na długie dziesięciolecia zostały utrwalone w języku węgierskim. W drugiej połowie XIX wieku prawie każdy szlachcic węgierski miał swojego Polaka. (Ludwik Graven też pracował w majątku rodziny Lónyay, szwagra Kazinczyego jako rządcą majątku.) Na przełomie dwudziestego wieku wyrazy te funkcjonowały w języku węgierskim już zupełnie oderwane od znaczenia pierwotnego i mogły oznaczać również nie-Polaków, zazwyczaj biednych krewnych przygar-

<sup>13</sup> Csapláros, *Przyjaciele w biedzie...*, s. 221.

<sup>14</sup> Zob. Csapláros, *Przyjaciele w biedzie...*, s. XIV–XV.

niętych przez kogoś do domu. Ale pamięć losu Polaków „polakujących” w dziewiętnastym wieku utrwała wspólny los Polaków i Węgrów. Topos „naszego Polaka” w węgierskiej literaturze jest bardzo pojemny i płodny. Najpierw pisał o nim najslawniejszy pisarz wieku, Mór Jókai w powieści pt. *Nasz Polak*, którego bohater odznaczył się w wielkim zrywie niepodległościowym Węgrów. Polskie postacie są barwne, zazwyczaj wykazują się dobrym poczuciem humoru i inteligencją, czasem są śmieszni w swoich antagonizmach wynikających ze sprzeczności między ich osobowością a sytuacją.

Na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w Polsce zadeklarowano koniec paradygmatu romantycznego, lecz stereotypy romantycznych postaw i zachowań okazały się długotrwałe. W 2006 roku Polacy znaleźli się na pierwszym miejscu najbardziej lubianych narodów wśród Węgrów. W tymże 2006 roku, z okazji pięćdziesiątej rocznicy rewolucji 1956 roku znów przywołano pamięć wspólnego losu, zwłaszcza chwile współczucia i wzajemnej pomocy w obu krajach. Pamięć powtarzających się momentów historycznych trwa długo. Przekonałiśmy się, że paradygmat romantyczny może się skończyć, ale mity są jeszcze żywe.

JOLANTA SYCHOWSKA-KAVEDŽIJA  
DALIBOR BLAŽINA

**W POSZUKIWANIU  
UNIWERSALNEGO WYMIARU POLSKOŚCI  
ZAŁOŻYCIEL CHORWACKIEJ POLONISTYKI – ZDRAVKO MALIĆ  
JAKO INTERPRETATOR I TŁUMACZ LITERATURY POLSKIEJ**

---

---

Zamknięta w swoim języku, w swoim historycznym czasie i przestrzeni, poezja polska już od stuleci stara się osiągnąć sens uniwersalny, wspólny dla wszystkich języków świata i jednocześnie zapisywać swoje szczególne i konkretne tu i teraz. Cudzoziemcowi, który do niej wstąpi, daje ona i radość, i rozpoznawanie tożsamości w innym, i korzyść poznawania innego<sup>1</sup>.

To słowa Zdravka Malicia, wybitnego chorwackiego polonisty, krytyka, historyka literatury, poety i tłumacza. Dzięki jego wielkiej życiowej pasji, jaką była dla niego literatura polska, powstała i rozwinęła się w Zagrzebiu polonistyka. Malić jest autorem wielu znakomitych tłumaczeń z literatury polskiej starej i nowej, poezji i prozy, szeregu świetnych tekstów krytycznych, opracowań i esejów, syntez z zakresu historii literatury polskiej i antologii.

Zdravko Malić urodził się w 1933 r. w Ljubiji (Bośnia i Hercegowina), dzieciństwo i młodość spędził w Sarajewie. W 1952 r. po zmontowanym procesie politycznym, został skazany na utratę praw do dalszego kształcenia się w Bośni i Hercegowinie i wyjechał do Zagrzebia. W Zagrzebiu zdał maturę, w 1958 r. ukończył studia z zakresu jugoslawistyki i rusycystyki; w 1956–1957 studiował język i literaturę francuską na uniwersytecie w Strasbourgu i dopiero w roku 1958 rozpoczyna się jego polonistyczna biografia. Na Uniwersytecie Warszawskim spędził rok akademicki 1958/59, a kolejny rok 1959/60 na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie za namową prof. Kazimierza Wyki zaczął zbierać materiały do pracy doktorskiej o twórczości Witolda Gombrowicza. Po powrocie do Zagrzebia i obronie pracy doktorskiej pt. *Dzieło literackie Witolda Gombrowicza* (1965 r.) postanawia zorganizować w Chorwacji studia polonistyczne. Studia z zakresu

---

<sup>1</sup> Z. Malić, „Crna kutija” poljske poezije, w: tegoż, *Tijekom riječi. Prijevodi iz poljske poezije*, Zagreb 1978, s. 115.

języka i literatury polskiej mają swoją stosunkowo długą tradycję na Uniwersytecie w Zagrzebiu. W roku 1918 otwarto pierwszy lektorat języka polskiego, ale dopiero w 1966 roku, kiedy prowadzenie lektoratu przejął Zdravko Malić, na wydziale filozoficznym powstaje polonistyka, najpierw jako trzyletnie studia (tzw. kierunek B), a od roku 1986 jako czteroletnie studia w ramach dwuprzedmiotowych kierunków.

Malić, dziecko drugiej wojny światowej, przybył do Zagrzebia już jako ukształtowany lewicowiec. Formułę literackiego zaangażowania odnalazł w paradygmacie, jaki symbolizował wybitny pisarz chorwacki Miroslav Krleža, którego autorytet w dużej mierze kształtował inteligencję chorwacką tego pokolenia. Mowa tu o Krleży buntującym się przeciwko „chorwackiemu kłamstwu literackiemu” (1919), a jednocześnie balansującym na „krawędzi rozumu” – jak głosi tytuł jego powieści z 1939 roku. Mowa więc o postawie pisarza będącego w konflikcie z ideologiami swego czasu, który wyjście widział w autonomii literatury, w obronie wolności twórczej i walce z wszechobecną głupotą i absurdami rzeczywistości. W Polsce Malić zetknął się i zawarł pierwsze literackie przymierze z „pokoleniem 1956”. Tu również w centrum jego uwagi była walka o prawo do innego widzenia świata, do afirmacji „ja” literackiego, do przewartościowywania kulturowych i literackich konwencji. W tym kontekście fascynacja badacza Gombrowiczem wydaje się naturalną konsekwencją. Punkt wyjścia pracy doktorskiej o Gombrowiczu stanowi dyskusja z zastaną gombrowicologią oraz określenie swojej pozycji i strategii w stosunku do przyjętych metod badania jego twórczości. „Syntetycznych rozpraw o Gombrowiczu nie ma. Gombrowicza częściej porównywano z innymi pisarzami – od Rabelais’go do Ionesco – niż z nim samym, co znaczy, że przedmiotem dyskusji o Gombrowiczu były najczęściej jego poszczególne utwory, a prawie nigdy jego cała twórczość”<sup>2</sup> W swojej pracy Malić próbuje zerwać z tą tradycją i pokazać proces budowania przez Gombrowicza własnego świata literackiego poczynając od jego pierwszej książki. Malić przeciwstawia się dominacji socjologicznych, ideologicznych i wszelkich innych apriorycznych interpretacji; obcy jest mu także psychologizm i każdy rodzaj freudyzmu, a więc metod, za pomocą których można było Gombrowicza najłatwiej „zdykskredytować, lekceważyć, zbagatelizować”. Postuluje, aby nie podchodzić do tej twórczości inaczej niż „od środka, od strony dzieła literackiego, od literatury”<sup>3</sup>.

Perspektywę badawczą Malicia można zdefiniować jako strukturalistyczną. Oznacza to formalizm jako metodę analizy, zakładającą między innymi wielowarstwowość dzieła literackiego, również w jej fenomenologicznym (Ingardeńskim) wariacie. Ten punkt widzenia uzupełniony został elementami teorii

<sup>2</sup> Z. Malić, *Književno djelo Witolda Gombrowicza* (praca doktorska, niepublikowana), Zagrzeb 1965, s. 33.

<sup>3</sup> Tamże, s. 19.

semiotycznej i generatywnej. Należy dodać, że metoda analizy stosowana przez Malicia odwołuje się również do tradycji tzw. zagrzebskiej szkoły stylistycznej, która na przełomie lat 50. i 60. osiągała znaczne sukcesy i była na tym obszarze bardzo popularna. Stąd Malić chętnie korzysta z pojęć „makrostylistyka” i „mikrostylistyka”, przy czym pierwsza z nich oznacza element literackiej struktury na poziomie kompozycji i klasyfikacji genologicznych, druga natomiast odnosi się do zabiegów na samym języku.

Rekonstrukcja literackiego systemu Gombrowicza przeprowadzona przez Malicia systematycznie, od tekstu do tekstu, w interpretacyjnej spirali, jest równocześnie zamknięta i otwarta. Nie mniej ważny jest fakt, iż Malić umieszcza dzieło Gombrowicza w tradycji literatury polskiej, na europejskich peryferiach, gdyż „wiele możliwości literackich środków wyrazu może się tu o wiele swobodniej realizować niż w pobliżu literackich metropolii, które w znacznie większym stopniu są zdeterminowane i ograniczone przez tradycję”<sup>4</sup>. Po drugie, twórczość Gombrowicza stanowi dla Malicia jedno z ogniw łańcucha literatury europejskiej, tego, który „od Erazma, Montaigne’a i Rabelais’go poprzez Voltaire’a, Gribojedowa, Gogola i Flauberta, Jarry’ego, Witkiewicza, nadrealistów, Krleży i Gombrowicza – na pierwszy plan wysuwa motyw »pochwały głupoty«”<sup>5</sup>. Dlatego nie dziwi ostatni punkt interpretacji:

Zamiast zadowolić się miejscem ubożego prowincjonalnego rodaka europejskiej literatury, jak wielu jego braci po piórze, Gombrowicz wybrał drogę skandalu i postawę *enfant terrible*. [...] Zamiast przyjąć wyznaczoną mu rolę 'kapłana'– wybrał dostojeństwo 'błazna'<sup>6</sup>.

Po opublikowaniu wybranych rozdziałów z pracy doktorskiej w polskich czasopiśmie (rozdział o *Ślubie* – 1966, *Ferdynand* – 1968, *Transatlantyku* – 1970 i felietonach literackich – 1973) Zdravko Malić zajmuje pozycję jednego z ważniejszych i uznanych gombrowiczologów, który jako jeden z pierwszych interpretatorów tej twórczości odrzucił balast Nieliterackich chwytów interpretacyjnych, stawiając znak równości pomiędzy Gombrowiczem a literaturą rozumianą jako „akt egzystencjalny”. Pisząc o tekstach, które ukazały się w Polsce i uznane zostały za najlepsze, Zdzisław Łapiński właśnie chorwackiemu poloniście przypisuje ważną rolę:

Zwróćmy przy tym uwagę na studia historycznoliterackie. Zdziwi zapewne, że drogę torował tu ktoś obcy. Może jednak potrzeba być doktorantem z Zagrzebia, żeby umieć spojrzeć na Gombrowicza jak na przedmiot 'badań'. Zresztą po rozprawach Zdravka Malicia ukazały się także pozycje polskie, posuwające naszą wiedzę znacznie dalej<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Tamże, s. 350.

<sup>5</sup> Tamże, s. 44.

<sup>6</sup> Tamże, s. 351.

<sup>7</sup> Z. Łapiński, *Wstęp*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków–Wrocław 1984, s. 22.

„Oczyszczanie” gombrowiczologii przez Malicia jest rezultatem przejścia perspektywy „niezarażonej” Gombrowiczem samym. Może największa zasługa badacza polega na tym, że nie pisał o Gombrowiczu językiem Gombrowicza, decydując się na język zaczerpnięty z własnej tradycji, z jej perspektywy, „z granicy rozumu”. W ten pozornie paradoksalny sposób, według Malicia Gombrowicz właściwie potwierdził Krleżę i jego intelektualne znaczenie<sup>8</sup>.

Zainteresowanie badacza Gombrowiczem nie kończy się na pracy doktorskiej. Malić śledzi i analizuje twórczość tego autora świadomy faktu, że jego synteza nie jest gotowa. W tekście *Istota teatru Gombrowicza (Bit Gombrowiczewa kazalista)* i w artykule *Witold Gombrowicz (1904–1969). U powodu smrti* przygląda się tej twórczości z perspektywy człowieka dojrzałego. Dojrzały Gombrowicz to dla niego pisarz, który z wielkim trudem i ostrożnością, odrzucając przesady i połowiczne rozwiązania, przebija się do prawdy o człowieku jako istocie cielesnej. Przy czym, jak twierdzi Malić, dochodzi do dwu prawd. Pierwsza polega na odkryciu wznoszącej się i opadającej linii ludzkiego życia. W koncepcji, która człowieka traktuje jako byt dynamiczny, a więc w sposób istotny podlegający zmianom, zakodowane jest również pozytywne myślenie o ludzkim życiu:

W Gombrowiczowskiej wizji świata przeciwstawienie człowieka dojrzewającego starzejącemu się stanowi napięcie o znaczeniu aksjologicznym; sprzeczność ta, nic nie tracąc ze swego biologizmu, staje się kryterium wartościowania (s. 169)

Druga podstawowa, zdaniem Malicia, prawda ontologiczna, do jakiej doszedł Gombrowicz pod koniec życia, dotyczy cierpienia jako podstawowej zasady kosmologicznej, jedynej, istotnego stygmatu człowieka (w eseju *O Dantem*). Dlatego też z tekstów Gombrowicza (*Pornografia, Kosmos, esej O Dantem*) znika humor. Konfrontacja z cierpieniem jest ostatnim wielkim doświadczeniem i wielkim poznaniem Gombrowicza. Wizja świata Gombrowicza, jak ją przedstawił Zdravko Malić, jest konstrukcją dokonaną przez człowieka epoki przejściowej i stanowi świadectwo okresu wielkich przemian.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, w czasie agresji na Chorwację oraz wojny w Bośni i Hercegowinie, co Malić przeżywał jako ogromną i osobistą tragedię oraz jako rozpad całego osobistego świata, próba tłumaczenia *Trans-Atlantyku* była niewątpliwie gestem opozycyjnym i próbą *katharsis*. Wielki rozrachunek Gombrowicza z „polskością” może stanowić antidotum na chorwacką (i nie tylko chorwacką) fascynację mitami i ideologiami tego czasu. Historycznoliteracki kontekst *Trans-Atlantyku* charakteryzuje Malić z pozycji skrajnego pesymizmu i bardzo osobiście:

<sup>8</sup> Więcej o związkach Gombrowicza z Krleżą w pracach Z. Malicia pisał D. Błażina w posłowniu w: *Między życiem a światem (artykuły, eseje i rozprawy o literaturze polskiej)*, Warszawa 2006, s. 256–272.

fajerwerk osiągniętej i zarazem straconej wolności, jedności i braterstwa. Ponieważ tą euforią demonicznie bezosobowego śmiech cyrkowo i spektakularnie kamufluje się gorzką prawdę o zbrodni i czynieniu zła jako kwintesencji Historii<sup>9</sup>.

Po roku 1968, który przyjął z ogromnym entuzjazmem, w centrum polonistycznych zainteresowań Zdravka Malicia znajduje się Adam Mickiewicz. (Do Gombrowicza wrócił dwadzieścia lat później, na początku lat 90. przy okazji tłumaczenia *Trans-Atlantyku*). Fascynacja Mickiewiczem – poetą nie opuściła Malicia nigdy. Mickiewiczologia Malicia obejmuje kilka ważnych tekstów, z których chronologicznie pierwszą pozycją jest posłowie do chorwackiego wydania *Pana Tadeusza* z 1965 roku i kolejno: rozprawa poświęcona Mickiewiczowi w historii literatury polskiej (1975), najobszerniejszy i chyba najlepszy esej *Mickiewicz albo wielkość poezji* (1976), fragmenty przedmowy do „osobistej” antologii polskiej poezji pod tytułem *Tijekom riječi (Z biegiem słów)* (1978) i wreszcie zapiski z lat dziewięćdziesiątych, które pod tytułem *Zapisi iz radne bilježnice (Zapiski z zeszytu)* wraz z wymienionymi wyżej tekstami (poza historycznym przeglądem) znalazły się w wydanym niedawno wyborze polonistycznej eseistyki autora zatytułowanym *Mickiewicz itd.*<sup>10</sup> Ten chronologiczny porządek wskazuje na warstwowe, ale i organiczne, poszerzanie się interpretacyjnych horyzontów autora. Istotna różnica pomiędzy tekstami powstałymi w latach siedemdziesiątych i fragmentami z lat dziewięćdziesiątych tkwi w zmniejszaniu się dystansu dzielącego badacza od „przedmiotu” zainteresowania. Mickiewicz, który dla Malicia zawsze stanowił kwintesencję poetyckości i humanizmu, przedstawiony zostaje nam w wymiarze egzystencjalnej bliskości.

Malić zdecydowanie przeciwstawia się polskiej mickiewiczologii lat siedemdziesiątych i faworyzuje Mickiewicza – poetę w stosunku do Mickiewicza – działacza. Równocześnie przeprowadzana przez niego analiza twórczości wielkiego polskiego pisarza to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, kim właściwie był Mickiewicz, jakie dominujące, głębokie struktury stanowią jego istotę. Odpowiedź pada taka: istotą bytu Mickiewicza jest aktywizm, ruch jest naturalnym pożądanym stanem jego duszy. Świat widział w ruchu i temu ruchowi oddawał się bez reszty, namiętnie:

Ponad wszystko cenil życie, a pojmował je tą wszechogarniającą intuicją, która kosmogenicznie przenika istotę świata i pełnię życia widzi na poziomie wieczności, skondensowaną w punkcie, w którym nie istnieje odróżnienie części od całości i życia od śmierci<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Z. Malić, *Gombrowiczew Trans-Atlantik*. w: „Treći program Hrvatskog radija” nr. 34, Zagreb 1991, s. 24.

<sup>10</sup> Z. Malić, *Mickiewicz itd (Rasprave, članci i eseji o poljskoj književnosti)*, Zagreb 2002, s. 382.

<sup>11</sup> Tamże, s. 58.

W swojej analizie twórczości polskiego poety Malić podejmuje się niezwykle trudnego zadania – objęcia jej pełni, złożonej i pełnej sprzeczności jak sam poeta. W eseju *Mickiewicz albo wielkość poezji* Malić stopniowo, przechodząc od tekstu do tekstu, rekonstruuje ideowe i poetyckie fundamenty twórczości Mickiewicza oraz kluczowe momenty, w których ta twórczość ulegała przeobrażeniom. Wielorako powiązanego z polską i europejską przeszłością i terażniejszością *Pana Tadeusza* z jego trudnym do uchwycenia literacką istotą, uznaje za jedyne i niepowtarzalne dokonanie literackie. Polemizując z krytyką literacką zainteresowaną ideologiczną działalnością poety w ostatnich dwudziestu latach życia, w pozornie idyllicznym poemacie dostrzega głębię spojrzenia w siłę i twórczy duch polskiej narodowej istoty. Ciekawe i oryginalne są stwierdzenia chorwackiego polonisty na temat ostatniej fazy twórczości poetyckiej Mickiewicza, kiedy dojrzywało w pisarzu sakralne rozumienie poezji i życia, przekonanie o konieczności „absolutnego utożsamienia życia z jego poznana, uświadomiona istota, egzystencji z esencją.”<sup>12</sup> Klucz do zrozumienia sensu i głębokiej struktury kilku krótszych, znalezionych w rękopisach tekstów, które – jak twierdzi badacz – do dzisiaj stawiają opór krytycznoliterackiej analizie, zawiera utwór *Widzenie*. Ten, zdaniem Zdravka Malicia, pierwszy (i chyba jedyny prawdziwy!) polski „nadrealistyczny” tekst jest nowością w stosunku do wcześniejszych utworów Mickiewicza. Jego nowatorstwo polega na „abstrakcyjnej czystości i nieskrępowanej kosmicznej żywiołowości przedstawienia ruchu jako prażywiołu świata”.<sup>13</sup>

We wstępie do bardzo osobistej antologii poezji polskiej Zdravko Malić pisze:

Poezja w pewien szczególnie sposób rejestruje okoliczności (i etapy) podróży jednojęzycznej grupy ludzi przez historię. Poezja, niczym „czarna skrzynka” w samolocie, zawiera ogromną ilość zaszyfrowanych informacji o życiu i losie ludzkiej wspólnoty i jej członków. W ciągu ponad 500 lat rozwoju poezja nagromadziła i związała ze sobą znaczną część energii twórczej narodu. Pod tym względem nie można porównać z nią żadnej z innych form wypowiedzi duchowej Polaków<sup>14</sup>.

Wychodząc od takiego porównania, próbuje w tym i w wielu innych esejach odpowiedzieć na pytanie, co zawiera „czarna skrzynka” poezji polskiej? Przekonany zarazem, że poezję jakiegoś narodu można rozpoznać w wielogłosie poezji świata, próbuje zdeszyfrować, *na czym polega odmienność poezji polskiej*. Mówiąc o niej jako o zjawisku integralnym w swojej ciągłości, można więc, zdaniem Malicia, wykazać „organiczne” podobieństwa, poetyckie przenikanie się utworów dwóch największych przedstawicieli – Jana Kochanowskiego i Adama Mickiewicza.

<sup>12</sup> Tamże, s. 57.

<sup>13</sup> Tamże, s. 59.

<sup>14</sup> Z. Malić, „Crna kutija” poljske poezije, w: tegoż, *Tijekom riječi. Prijevodi iz poljske poezije...*, s. 115.

Zdaniem Malicia poezja polska zaczyna się od Jana Kochanowskiego i nie oddala się od niego z biegiem czasu w linii prostej, lecz zatacza koncentryczne kręgi i wraz z poetyckim dziedzictwem rozwija się dalej. Jana Kochanowskiego Malic szczególnie lubił i cenił i wielokrotnie powtarzał, że jest to największy słowiański poeta renesansu, stała wielkość polskiej poezji, wzorzec, środek ciężkości. Kochanowski i Mickiewicz stykają się i dopełniają na dwu podstawowych płaszczyznach.

Pierwsza określa pytanie o sens, siły napędowe i cel realnego świata, o to, co jest poza światem, względnie o to, co trwa ukryte pod jego powierzchnią. Obaj poeci udzielają na nie spójnej odpowiedzi: Kochanowski w *Trenach*, Mickiewicz w *Sonetach krymskich*. Nie ma wielu poetów, u których ten filozoficzny, gnoseologiczny lub metafizyczny plan stanowi wyrazistą cechę ich poezji. Można tu wskazać pojedyncze teksty Sępa Szarzyńskiego, Słowackiego, Norwida, Micińskiego.

Drugą wspólną płaszczyznę badacz określa jako mimesis. Chociaż obaj poeci wychodzą od zdecydowanie przeciwnej sytuacji społeczno-historycznej (u Kochanowskiego świadomość polskiej racji stanu oraz przynależność do wielkiej Rzeczypospolitej trzech narodów, u Mickiewicza nie jest to polska świadomość państwowa lecz tożsamość zbiorowa – świadomość ludowa, narodowa), obaj potrafili dostrzec i przedstawić świat Polski w kategoriach uniwersalnych i w tym sensie osiągnąć afirmację polskości.

Wychodząc z założenia, że dzieło każdego wielkiego pisarza w pewien sposób streszcza literaturę swojego narodu, Zdravko Malic pisząc o poezji polskiej, próbuje pewne istotne, elementarne cechy poezji polskiej zasadnie wywieść z twórczości Kochanowskiego i Mickiewicza. Zarysowuje paralele między Kochanowskim i Mickiewiczem z jednej strony, oraz Sępem Szarzyńskim a Norwidem z drugiej. Śledząc drogę rozwoju polskiej poezji po Mickiewiczzu, Malic wskazuje na jej rozwój w dwóch zasadniczych kierunkach: pierwszy to twórczość poetów, którzy istotę języka poetyckiego upatrują w funkcji symbolizacji świata, natomiast drugi – charakterystyczny dla poezji XX wieku – to reizm. W centrum pierwszego znajduje się człowiek jako byt symboliczny i symbolotwórczy i gdyby przyjąć za miernik siłę mitotwórczą, poezję polską niewątpliwie uznać należy za jedną z największych poezji narodowych epoki nowożytnej. W XX wieku ten prąd cechuje również widzenie świata w jednej płaszczyźnie, na której spotykają się przedmioty realne oraz ich symboliczne odbicia. W opozycji do poezji, której funkcją ma być symbolizacja realnego świata, Malic śledzi tok poezji „reistycznej”, której konsekwentnym przedstawicielem jest jego zdaniem Adam Ważyk, a kontynuatorami w różnych wariantach: Różewicz, Bursa, Białoszewski, Wojacek. Na peryferiach głównych prądów epok literackich pojawiają się wybitne indywidualności, tak jak swego czasu Norwid a w XX wieku Leśmian i Gałczyński, którego „linię” kontynuuje Wisława Szymborska.

Prace krytyczne i eseistyczne Zdravka Malicia nie ograniczają się do polskiej poezji. W podobny sposób badacz przygląda się polskiej prozie. Krytycznie i z dystan-

sem, jaki zapewnia mu pozycja badacza „z zewnątrz”, próbując zaznaczyć i śledzić główne linie rozwoju polskiej prozy, niejednokrotnie umieszcza ją i analizuje w kontekście literatury europejskiej lub południowosłowiańskiej. W historyczno-literackim tekście *Između života i svijeta (Między życiem a światem)*<sup>15</sup> będącym jak mówi podtytuł, wprowadzeniem do czytania polskiej prozy XX wieku, Malić pisze o Witkiewiczu, Szulzu, Gombrowiczu, nazywając ich trzema przysłowio- wymi filarami, na których wspiera się gmach prozy polskiej dwudziestego wieku. Czwartym filarem jest, jego zdaniem, Jarosław Iwaszkiewicz. Długa i różnorodna jest lista pisarzy, o których twórczości pisze w artykułach poświęconych polskiej prozie, poezji i dramacie.

Poszukiwanie uniwersalnego wymiaru polskości to zadanie, które postawił przed sobą badacz. Ale literatura polska stanowiła dla niego nie tylko przedmiot badań, lecz także sposób na życie, próbę potwierdzenia własnej egzystencji.

Nie mniej ważne miejsce w życiu chorwackiego polonisty zajmowała działalność translatorska. Przetłumaczył siedem polskich powieści, ponad sześćdziesiąt opowiadań i kilkaset wierszy, cztery dramaty wystawione w teatrach, z których opublikowany był tylko *Ślub* Gombrowicza. Zdravko Malić zmarł przedwcześnie w 1997 roku i wiele jego tekstów oraz ogromna ilość tłumaczeń poezji i prozy polskiej pozostała w rękopisach. Nie zdążył opublikować 40 opowiadań (ponad 1200 stron tekstu), pozostało kilkadziesiąt tłumaczeń tekstów poetyckich, wiele stron tekstów krytycznych, ponad 70 zeszytów dzienników. Kilka dni po śmierci Zdravka Malicia, we wrześniu 1997 roku ukazał się przygotowany i przetłumaczony przez niego tom poezji Wisławy Szymborskiej. Dzięki ogromnemu zaangażowaniu i żmudnej pracy redakcyjnej jego żony – Dragicy Malić oraz pomocy pracowników katedry polonistyki ukazały się drukiem trzy książki: *Mickiewicz itd. – rozprawy, artykuły i eseje o polskiej literaturze* (2002), *Gombrowicziana* (2004), *Z historii literatury polskiej – wybór tekstów* (2004) zawierające wybór polonistycznych prac oraz bardzo obszerna (647 stron) i bardzo osobista antologia poezji polskiej w tłumaczeniu Zdravka Malicia pt. *Gość w domu* (2006). „Antologia” to tytuł roboczy książki, która jest zbiorem przekładów poezji polskiej powstałych na przestrzeni dwudziestu lat. Niekiedy tłumaczenia powstawały przy okazji przygotowywanych wykładów polonistycznych lub seminariów translatorskich, czasem traktował je jako wyzwanie, najczęściej były rezultatem nieustannego, codziennego obcowania z tekstem poetyckim (nie tylko polskim – Z. Malić sam był poetą i tłumaczem z innych języków). Książka zawiera wiersze 76 poetów i poetek, otwiera ją *Bogurodzica* a zamyka wiersz Marcina Świetlickiego<sup>16</sup>. Nie jest historycznym przeglądem polskiej poezji. Niektórzy poeci

<sup>15</sup> Z. Malić, *Između života i svijeta (Uvod u čitanje poljske proze 20. stoljeća)*, Zagreb 2002, s. 381.

<sup>16</sup> Z. Malić planował o każdym z pisarzy napisać notę bibliograficzną oraz artykuł krytycznoliteracki. Niestety nie zdążył. Noty bibliograficzne o autorach napisał do antologii Dalibor Blažina.

przedstawieni są jednym, dwoma lub kilkoma tekstami, inni mają w książce swoje „małe antologie”, jak Jan Kochanowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz, Miron Białoszewski. Wszystkie teksty przetłumaczone zostały niezwykle pieczołowicie, z wiedzą i talentem, a jakie miejsce zajmowały w życiu samego tłumacza, najtrafniej potwierdzą jego słowa:

Napisałem, że wiersze-przekłady powstały „spontanicznie”, na granicy dwudziestoletniej przyjaźni z polską poezją, jako pewnego rodzaju kontynuacja lub komentarz tekstu. Pozorna sprzeczność, pomiędzy spontanicznością a komentatorskim charakterem tej pracy wymaga wyjaśnienia.

Między setkami przetłumaczonych przeze mnie wierszy nie ma ani jednego zrobionego na zamówienie. Wszystkie są rezultatem osobistej wewnętrznej potrzeby, która przekład czyjeś tekstu czyni organicznym środkiem osobistej literackiej formy wyrazu. Ta forma identyfikacji poprzez przekład z „drugim” porównywalna jest z aktorstwem: nie zatracasz siebie w wielości ról, znajdujesz się w nich, z nimi się wielokrotnie identyfikujesz nie zrzekając się własnej osobowości. I tak jak aktor grając rozpoznaje siebie i pokazuje widzom swój talent, tak tłumacz, dokonując przekładu rozpoznaje siebie i pokazuje czytelnikowi swoje poetyckie umiejętności. Prawa sztuki poetyckiej nie są i nie powinny być przeszkodą dla spontaniczności, one stanowią jej założenie wyjściowe<sup>17</sup>.

Roli, jaką odegrał profesor i tłumacz Zdravko Malić dla polonistyki, nie sposób przecenić. Obraz literatury polskiej w Chorwacji to obraz, jaki został przez niego ukształtowany. Jego nazwisko pod tekstami krytycznymi, opracowaniami, esejami i tłumaczeniami to gwarancja jakości nie tylko dla czytelnika w Chorwacji, ale i dla polonistów w innych krajach byłej Jugosławii. Zadanie, jakie stoi przed zagrzebską polonistyką, to uzupełnianie, rozszerzanie i uaktualnianie tego obrazu.

#### PRACE POLONISTYCZNE ZDRAVKA MALICIA (WYBÓR)

1962 *Putovima razvoja suvremene poljske književnosti*, „Naše teme”, br. 4, s. 553–572.

*Poljska sociološka književna kritika*, „Naše teme”, br. 5, s. 840–848.

1963 *Pogovor*, u: Stanisław Dygat, *Putovanje*, Zora, Zagreb.

1964 *Suvremena poljska drama*, „15 dana”, br. 1–2, s. 19–21.

*Pogovor*, u: Tadeusz Breza, *Misija*, Zora, Zagreb.

1965 *Književno djelo Witolda Gombrowicza* [praca doktorska], nieopublikowane.

*Poljske realije Banketa u Blitvi*, „Radovi Zavoda za slavensku filologiju”, br. 7, s. 19–29.

*Pristup Iwaszkiewiczzevoj prozi*, „Forum”, br. 11–12, s. 586–589.

*Mickiewiczev Gospodin Tadija*, w: Adam Mickiewicz, *Gospodin Tadija*, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, s. 315–323.

*Polonica non leguntur*, „Naše teme”, br. 2, s. 219–225.

*Pogovor*, w: Witold Gombrowicz, *Ferdynurke*, Mładost, Zagreb, s. 233–237.

1966 *Uspomene iz puberteta Witolda Gombrowicza*, „Radovi zavoda za slavensku filologiju”, br. 8, s. 91–128.

*Ślub* Gombrowicza, „Dialog”, nr 5, s. 93–103.

<sup>17</sup> Z. Malić, z rękopisu, w: *Gost u kući*, *Pogovor*, red. D. Malić, Zagreb 2007, s. 556.

- 1967 *Književni feljtoni Witolda Gombrowicza*, „Filološki pregled” (Beograd), br. I–IV, s. 21–35  
*Dnevnik kao književna vrsta (Uz Gombrowiczev Dnevnik)*, „Telegram”, br. 337.  
 „Ferijalna” književnost, „Telegram”, br. 363.
- 1968 *Oblikovanje poljske avangardne proze (1925–1932)*, „Radovi Zavoda za slavensku filologiju”, br. 10, s. 111–121.
- Ferdydurke*, t. Joanna Łatuszyńska, „Pamiętnik Literacki” LIX, z. 2, s. 108–154.
- Pogovor*, w: Jerzy Andrzejewski, *Rajska vrata*, Zagreb, s. 99–102.
- 1969 *Witold Gombrowicz (1904–1969) (U povodu smrti)*, „Telegram”, br. 487.
- Sienkiewiczzev put do historijskog romana*, w: Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis, Stvarnost*, Zagreb, s. V–XIX.
- Svadba s početka stoljeća. O stotoj obljetnici rođenja Stanislawa Wyspiańskog*, „Književna smotra”, br. 1, s. 11–17.
- 1970 *La Construction du Trans-Atlantique de Witold Gombrowicz*, „Zagadnienia Rodzajów literackich” XIII, z. 1/24, s. 95–112.
- Bitješke o Herbertovoj poeziji*, „Književna smotra”, br. 4, s. 61–63.
- Bit Gombrowiczeva kazališta*, „Književna smotra”, br. 3, s. 3–8.
- Pogovor*, w: Stanisław Dygat, *Disneyland*, s. 213–215.
- 1971 *Extraits de bibliographie critiques*, Gombrowicz, « L’Herne » (Paris), nr 1, s. 472–75.
- Gombrowicz, « L’Herne »* (Paris), nr 14, s. 62–70.
- Poljska proza tridesetih godina*, „Književna smotra”, 1971–1972, br. 10, s. 19–30.
- 1972 *Poslijeratna poljska proza*, „Književna smotra”, br. 11, s. 25–37.
- Poljska renesansna književnost*, „Književna smotra”, br. 12, s. 29–36.
- 1973 *Polonica (Sienkiewiczzev put do povijesnog romana; Pristup Iwaszkiewiczzevoj prozi; Gombrowiczzev izlazak na scenu; „Ferijalna” književnost; Pogled na poljsku prozu)*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Pogovor*, w: Witold Gombrowicz, *Pornografija – Kozmos*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, s. 279–281.
- Poljska barokna književnost*, „Forum” br. 4–5, s. 665–668.
- Felietony literackie Witolda Gombrowicza*, t. Wiktoria Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 3, s. 151–161.
- 1974 *Gombrowiczevo „Vjenčanje”*, „Prolog” 1974, br. 18, s. 40–44.
- 1975 *Poljska književnost*, w: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 7, Zagreb, s. 123–223.
- 1976 *Mickiewicz ili veličina poezije*, „Književna smotra”, br. 24, s. 79–98.
- 1978 *„Crna kutija” poljske poezije*, w: Zdravko Malić, *Tijekom riječi. Prijevodi iz poljske poezije*, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Zagreb, s. 115–128.
- 1979 *Između života i svijeta. Uvod u čitanje poljske proze 20. stoljeća*, „Književna smotra”, br. 34–35, s. 3–10.
- 1982 *Pjesnik pamćenja. Uvod u čitanje Miłoszeve poezije*, „Književna smotra”, br. 47–48, s. 111–119.
- 1983 *Gombrowiczeva „Ferdydurke”*, „Književna smotra”, br. 50, s. 21–44.
- 1984 *„Trans-Atlantyk” Witolda Gombrowicza*, t. Jan Wierzbicki, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków, s. 235–255.
- 1991 *Gombrowiczzev Trans-Atlantik*, „Treći program Hrvatskog radija”, br. 34, s. 195–200.
- 1999 *O Janu Kochanowskom*, „Književna smotra”, br. 112–113, s. 109–111.
- 2002 *Mickiewicz itd. Rasprave, članci i eseji o poljskoj književnosti*. Priredila Dragica Malić, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb.
- 2004 *Iz povijesti poljske književnosti*. Priredila Dragica Malić, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb.
- Gombrowicziana*. Priredila Dragica Malić, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb.

## NAJWAŻNIEJSZE PRZEKLADY Z DRAVKA MALICIA Z LITERATURY POLSKIEJ

- 1963 Stanisław Dygat, *Rastanak (Pożegnania)*, Zagreb.
- 1964 Tadeusz Breza, *Misija (Urząd)*, Zagreb.
- Jerzy Broszkiewicz, *Velika, veća i najveća (Wielka, większa i największa)*, Mladost, Zagreb.
- 1965 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Zagreb.
- 1968 Jerzy Andrzejewski, *Rajska vrata (Bramy raju)*, Zora, Zagreb.
- Witold Gombrowicz, *Bankiet (Bankiet)*, w: *100 odrabranih novela svjetske književnosti*, Zagreb.
- Tadeusz Borowski, *Dječak s Biblijom (Chłopiec z Biblią)*, w: *100 odrabranih novela svjetske književnosti*, Zagreb.
- 1970 Zbigniew Herbert, *8 pjesama* [8 wierszy], „Književna smotra”, br. 4, s. 64–67.
- Stanisław Dygat, *Disneyland*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Witold Gombrowicz, *O Danteu (O Dantem)*, „Književna smotra”, br. 3, s. 9–13.
- 1973 Witold Gombrowicz, *Kozmos (Kosmos)*, w: Witold Gombrowicz, *Pornografija – Kozmos*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- 1974 Witold Gombrowicz, *Vjenčanje (Ślub)*, „Prolog” 1974, br. 18, s. 45–89.
- 1977 Sławomir Mrożek, *Kronika opsjednutog grada (Kronika oblężonego miasta)*, „15 dana”, br. 1–2, s. 50–53.
- 1978 *Tijekom riječi* [wiersze Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Tadeusza Micińskiego; Leopolda Staffa; Kazimierza Wierzyńskiego; Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego, Aleksandra Wata, Juliana Przybosia, Adama Ważyka, Stanisława Jerzego Leca, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa herberta, Leszka Kołakowskiego, Wiktora Woroszyńskiego, Andrzeja Bursy, Jerzego Harasymowicza, Stanisława Grochowiaka, Haliny Poświatowskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza, Krzysztofa Karaska, Leszka A. Moczulskiego, Rafała Wojaczka, Ewy Lipskiej, Juliana Kornhausera], Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Zagreb.
- 1979 *Poljska pripovijetka 20. stoljeća* [Władysław Stanisław Reymont, *Kob (Dola)*; *Negdajni značajevi (Charaktery dawne)*; Maria Dąbrowska, *Sat s kukavicom (Zegar z kukulkom)*; Jan Parandowski, *Aspazja (Aspazja)*; Stefan Flukowski, *Miris mjeseca (Zapach księżycy)*; Bruno Schulz, *Dvije jeseni (Druga jesień; Jesień)*; Zbigniew Uniłowski, *Regrutov dan (Dzień rekruta)*; Witold Gombrowicz, *Na kuhinjskom stubištu (Na kuchennych schodach)*; Adolf Rudnicki, *Konj (Koń)*; Jarosław Iwaszkiewicz, *Bitka na ravnici Sedgemoor (Bitwa na równinie Sedgemoor)*; Jerzy Andrzejewski, *Krivotvorena supruga (Paszportowa żona)*; Tadeusz Borowski, *Gospodo, izvolite u plinsku komoru (Proszę państwa do gazu)*; Marek Hlasko, *Križ (Krzyż)*; Kazimierz Truchanowski, *U knjigama stoji napisano (W księgach jest napisane)*; Tadeusz Różewicz, *More (Morze)*; Bohdan Czeszko, *Tri četvrti do smrti (Trzy ćwierci do śmierci)*; Stanisław Grochowiak, *Komandantovica (Komendantowa)*; Wilhelm Mach, *Za četvrt proljeće (Za kwadrans wiosna)*; Jan Stoberski, *Rvači (Zapaśnicy)*; Marek Nowakowski, *Porodica (Rodzina)*, Stanisław Dygat, *Karneval (Karnawał)*, Janusz Głowacki, *Materijal (Materiał)*, Sławomir Mrożek, *Taj koji pada (Ten, który spada)*; Bogdan Wojdowski, *Vreća (Worek)*; Miron Białoszewski, *Ključ (Klucz)*; Edward Stachura, *Zavoljet ću je snagom svoje volje (Pokocham ją siłą woli)*], „Književna smotra”, br. 34–35.
- 1980 Jarosław Iwaszkiewicz, *Sjenke (Cienie)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Tadeusz Różewicz, *Pripreme za književnu večer (Przygotowanie do wieczoru autorskiego)*, „Književna smotra”, br. 38–39, s. 31–35.
- Witold Gombrowicz, *Sienkiewicz*, „Književna smotra”, br. 38–39, s. 80–84.
- Adam Ważyk, *Nasjeckano vrijeme (Czas poszatowany)*, „Književna smotra”, br. 38–39, s.
- 1984 *Antologija poljske pripovijetke XX stoljeća* [jak w *Poljska pripovijetka 20. stoljeća*, do tego: Jerzy Putrament, *Nezgoda u Krasnysławu (Wypadek w Krasnymślawie)*; Józef Hen, *Nevolja s psem (Kłopot z psem)*; Julian Kawalec, *Posjeta roditeljskom domu (Odwiedziny w rodzinnym domu)*], Veselin Masleša, Sarajevo.

Czesław Miłosz, *Antigona*, „Književna smotra”, br. 54–55, s. 146–147.

1986 Jarosław Iwaszkiewicz, *Pjesme*, „Književna smotra”, br. 63–64, s. 95–107.

1989 *Naramak pjesama* [m. in. wiersze Adama Mickiewicza, Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego, Kazimierzy Iłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Juliana Przybosia, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Adama Zagajewskiego], „Književna smotra”, br. 73–76, s. 131–139.

1991 *Preobrazbe. Prijevodi iz poljske poezije* [*Bogurodzica* oraz wiersze Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Jana Lemańskiego, Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana, Leopolda Staffa, Juliana Ejsmonda, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Władysława Broniewskiego, Jana Lechonia, Juliana Przybosia, Andrzeja Kuśniewicza, Adama Ważyka, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Anny Śwircińskiej, Mikrona Białoszewskiego, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Ludwika Flaszena, Urszuli Kozioł, Ernesta Brylla, Józefa Barana], „Književna smotra”, br. 84, s. 83–105.

Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantik (Trans-Atlantyk)* [fragment], „Treći program Hrvatskog radija”, br. 34, s. 195–200.

1997 Wisława Szymborska, *Radost pisanja*, Nova stvarnost, Zagreb.

1998 *O Adamu Mickiewiczu. Prijevodi iz Mickiewiczzeve poezje*, „Književna smotra” br. 110, s. 69–72.

1999 Jan Kochanowski, *Stihom i prozom*, „Književna smotra”, br. 112–113, s. 113–119.

2002 Witold Gombrowicz, *Ivona, kneginjica od Burgunda (Iwona, księżniczka Burgunda)*, „Dubrovnik”, br. 3, s. 220–283.

2006 Antologija poljske poezije, *Gost u kući (Gość w domu)*, wybór 67 autorów.

KRZYSZTOF KRASUSKI

## KANONICZNE DZIEŁA POEZJI POLSKIEJ W LEKTURZE PAVLA WINCZERA

---

PRZEDSTAWIONE NIŻEJ UWAGI DOTYCZĄ TWÓRCZOŚCI ESEISTYCZNEJ PAVLA Winczera, wybitnego słowackiego badacza literatury, a w tym zakresie zwłaszcza wzajemnych relacji pisarskich słowacko-czesko-polskich. Przygotowanego na obecną konferencję wykładu profesora Winczera pt. *Czynniki okazjonalne w tworzeniu się kanonu literatury polskiej w latach 1945–1989* wysłuchaliśmy podczas obrad plenarnych. Pora więc na przybliżenie naukowej sylwetki tego znakomitego słowackiego polonisty.

Pavol Winczer urodził się 2 kwietnia 1935 roku w Bratysławie. W latach 1945–1948 przebywał w Polsce. W latach 1952–1958 studiował filologię polską i rosyjską na Uniwersytecie Karola w Pradze. Jego mistrzem był m.in. wybitny filolog Karel Krejčí (1904–1979). W latach 1961–1963 Winczer był redaktorem w bratysławskim wydawnictwie literackim, od 1963 został zatrudniony w Słowackiej Akademii Nauk, gdzie przygotował szereg cennych komparatystycznych prac o słowackiej, czeskiej i polskiej awangardzie poetyckiej, z których najważniejsze to: *Poetika básnických smerov v pol'skej a slovenskej poezii 20 storočia* (1974) oraz *Suvislosti v čase a priestore. Básnicka avantgarda, jej prekonávanie a dedičtvo (Čechy, Slovensko, Pol'sko)* (2000). Od grudnia 1992 roku Pavol Winczer jest profesorem nowszych literatur słowiańskich na uniwersytecie w Wiedniu. Do dorobku uczonego należy też zarys literatury polskiej w *Historii literatury światowej (Dejiny svetovej literatury, zv. 2, 1963)*, autorstwo ponad 70 haseł w czeskim słowniku pisarzy polskich (1968) oraz haseł o literaturze polskiej w słowackiej *Encyklopedii literárnych diel* (1989). Ponadto Pavol Winczer przetłumaczył na słowacki *Aspekty literatury* Henryka Markiewicza (1979), *Perspektywy literatury XX wieku* Stefana Żółkiewskiego (wspólnie z M. Nadubinskim, 1962), wybór esejów Juliana Przybosia *Minimum slov* (1976), liczne polskie prace teoretycznoliterackie, m. in. Kazimierza Bartoszyńskiego, Michała Głowińskiego, Janusza Sławińskiego, Henryka Markiewicza i in., a także wiele dzieł prozatorskich, m. in. *Listy do pani Z.* i opowiadania Kazimierza Brandysa oraz utwory

Stanisława Dygata, Sławomira Mrożka, Juliana Kawalca<sup>1</sup>. Pavol Winczer jest też autorem posłowi do słowackich wydań kanonicznych pozycji wszystkich bez mała epok historii literatury polskiej. Są to świadectwa dużej wartości hermeneutycznej i kunsztu interpretacyjnego wysokiej klasy znawcy naszej literatury, zagranicznego członka Polskiej Akademii Umiejętności.

Na wstępie przeglądu komentarzy Pavla Winczera do polskiej klasyki poetyckiej warto podkreślić kilka cech sposobu lektury reprezentowanego przez tego słowackiego badacza. Zwracają uwagę bardzo rozległa erudycja i polonistyczne kompetencje zapewne wyniesione nie tylko z filologicznej szkoły Karela Krejčíego, ale też z systematycznych od wielu lat kontaktów z polskimi badaczami i udziału w literaturoznawczych konferencjach w Polsce, wyrażającego się też publikacjami w renomowanych periodykach (m. in. „Teksty”, „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”, „Literatura na Świecie”).

Opracowania Winczera czołowych dzieł polskiej literatury, niezależnie od epoki, której dotyczą, znamionują się profesjonalną znajomością polskiego stanu badań. Inną godną podziwu cechą lekturowej praktyki tego badacza jest nacisk na artystyczną stronę analizowanego tekstu oraz uwzględnianie jego kontekstu historycznego i kulturowego. Dzięki temu teksty Winczera czyta się z żywym zainteresowaniem, albowiem wątki fachowe, filologiczne i kulturoznawcze zajmują miejsce naczelne.

Przyjmując porządek chronologii polskiej literatury, niniejszy przegląd wypada rozpocząć od eseju Pavla Winczera *Renesansowy poeta – Jan Kochanowski*<sup>2</sup>. Na jego wstępie autor podkreśla, że twórczość Kochanowskiego niezmiennie od prawie pół tysiąca lat ma ustalone wysokie miejsce nie tylko w polskiej literaturze, ale także w kulturalnej świadomości narodu. Już to pierwsze zdanie eseju Winczera wskazuje na ważną przesłankę lektury, nie tylko metodologiczną, ale także hermeneutyczną. Mówi ona, że warto czytać literaturę jako świadectwo świadomości narodowej, ślad mentalności społecznej. Bardzo pożyteczne jest przy tym, aby lektorami danych tekstów byli także cudzoziemcy, gdyż oni w sposób szczególny a zarazem obiektywny weryfikują ich wartości, po prostu według zasady, iż z oddali często lepiej widać.

Stała wysoka ocena liryki Jana Kochanowskiego w świadomości kulturalnej Polaków polega według Winczera na tym, iż – oprócz przekazu „pieczęci epoki”, jej uczuć, ideałów życiowych a także konwencji literackich – ma ona siłę przełamania bariery czasu także w oczach odbiorcy z innej epoki oraz innej narodowości. Zdolna jest do tego dzięki temu, iż porusza się na obszarze ogólnie dostępnym czytelnikowi: wśród uniwersaliów i nieśmiertelnych tematów liryki.

<sup>1</sup> Informacje na podstawie opracowań Joanny Goszczyńskiej w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 2003.

<sup>2</sup> Jest to posłowie autorskiego wyboru liryki Kochanowskiego pt. *Verná lutna*, Bratislava (I wyd. 1980, II wyd. 1981).

Wszystko to są dobrze znane walory tej poezji, ale Pavol Winczer rozpatruje także lirykę Kochanowskiego jako stwarzającą impulsy rozwoju wielu literatur europejskich. I aczkolwiek bratysławski polonista skromnie stwierdza, że w tej mierze wykorzystuje badania Janusza Pelca, to jednak transmituje tę wiedzę na obszar słowacki.

Wskazując na europejskość twórczości Kochanowskiego, Winczer przypomina o tym, że:

1. poezja czeska przejęła od Kochanowskiego jego 10-, 11- i 13-sylabowiec, a także system rymów,

2. podobnie wpłynął Kochanowski na rozwój wiersza ruskiego (np. u Simeona Połockiego) przede wszystkim dzięki *Psalterzowi Dawidowemu*, który ma najbogatszą strukturę wersyfikacyjną spośród wszystkich dzieł Jana z Czarnolasu,

3. *Psalterz* był też wzorem dla twórcy literatury rumuńskiej metropolity Dosofteja (1624–1694).

Bardzo interesująco Winczer przedstawia miejsce Kochanowskiego w Europie:

Europejskość Kochanowskiego nie wyczerpuje się na jego ówczesnym literackim wpływie. Porównawcze spojrzenie na ówczesną mapę literacką dowodzi, że jest bodaj największym słowiańskim i środkowoeuropejskim renesansowym poetą. To stwierdzenie wyda się nie aż tak śmiałe, gdy uświadomimy sobie, że nowożytna poezja niemiecka zaczyna się od Lutra, u którego słowo poetyckie odgrywa naturalnie rolę służebną, Rosji renesans dotknął jeszcze mniej niż reformacyjnych Niemiec, literacki rozwój Serbów i Bułgarów na długie stulecia zahamowało państwo tureckie, w Czechach humanizm się zadowolił, ale nie rozwinął się najwyższy poziom renesansu. Plejada liryków dubrownickich w szesnastym wieku nie ma tak wybitnych osiągnięć i jako całości brakuje jej wszechstronności i niektórych głębszych możliwości uczuciowych. Pewne podobieństwa z Kochanowskim znalazłyby się u węgierskiego liryka Balienta Balazsa, który jednak wyraża całkiem inne życiowe doświadczenia żołnierza i tułacza w okresie wojen z Turkami. Europejski literacki renesans jest więc (oprócz Dubrownika, w którym oddziaływały silne wpływy włoskie) przeważnie rzeczą literatur romańskich, później i Anglii. Kochanowski i ogólnie Polska są właśnie wyjątkiem<sup>3</sup>.

Esej Pavla Winczera pt. *Cyprian Norwid – poeta pogranicza epok i kultur* zamyka słowacki wybór wierszy i poematów Norwida zatytułowany *Nepokoritel'ny prameň* (Bratislava 1974). Zawarte tu uwagi trafnie sytuują Norwida na kulturowej mapie Europy XIX wieku i mogą skutecznie przybliżyć tę niełatwą twórczość słowackiemu odbiorcy. Z biografii twórcy wyłania się eseiście obraz poety – wiecznego tułacza, któremu nie dana była pełna samorealizacja. Winczer wskazuje na paradoksy tej biografii. Norwid to miłośnik antyku, Homera i Dantego i poeta rzucony w epokę pierwszej rewolucji technicznej. Urodzony w świecie archaicznych form feudalnych i wrzucony w wir dwumilionowej paryskiej metropolii. Także człowiek Północy pod śródziemnomorskim niebem. Żył w czasach, gdy dogorywały narodowe i społeczne rewolucje romantyczne, a nie poja-

<sup>3</sup> P. Winczer, *Renesančný básnik Jan Kochanowski*. In: J. Kochanowski: *Verná lutna*. Bratislava 1980, s. 142 (przekład mój K.K.)

wiły się jeszcze nowe idee. Norwid został przez Pavla Winczera przedstawiony jako oryginalny, europejski poeta z pogranicza epok i kultur literackich. Z jednej strony silnie oddziaływała nań tradycja romantyczna, zwłaszcza Mickiewicza, chociaż i ona w latach 60. i 70. staje się niewystarczająca. Z drugiej strony poeta, urodzony w tym samym roku, co Baudelaire i Flaubert i żyjący pod tym samym paryskim niebem, który nie uległ niewolniczo ani pozytywizmowi, ani nowinkom artystycznym, chociaż nie przeszedł obok nich obojętnie. W tak specyficzny sposób w twórczości Norwida odzwierciedla się zarazem czas polski i europejski – zauważa Winczer. Autor *Vade-mecum* to dla niego także intelektualista i wielkiej klasy poeta kultury. W oczach poety nie staje się ona nigdy martwym archiwum, lecz jest żywym składnikiem współczesności i tym przypomina koncepcję T.S. Eliota – kończy swe wywody słowacki polonista.

Esaj Pavla Winczera dołączony do dwujęzycznego wyboru poezji Władysława Broniewskiego (*Červený kalich*, Bratislava 1976) ma także niemałe znaczenie dla słowackiego odbiorcy. Badacz stwierdza, że słowacka publiczność poznała do tej pory Broniewskiego głównie z przekładów czeskich. Mało reprezentatywne tłumaczenia słowackie przedstawiały poetę jednostronnie. Winczer dowodzi, że warto się zaznajomić z Broniewskim we wszystkich jego poetyckich rolach, poznać go jako poetę rewolucji społecznej, państwowości i tragicznego osobistego liryzmu. Idąc za ustaleniami polskiego monografisty Broniewskiego, Tadeusza Bujnickiego, dobitnie wskazuje w posłowniu na wewnętrzne zdialogizowanie liryki autora *Zagłębia Dąbrowskiego*. Winczer zauważa:

U Broniewskiego mamy do czynienia z dwoma komplementarnymi modelami liryki. Z jednej strony poeta widzi w poezji bezpośrednie narzędzie ideologiczne, liczy się z masowym adresatem, którego chce zaktywizować, nie waha się służyć codziennym potrzebom walki klasowej. Z drugiej strony uważa poezję za wyraz całości uczuciowych napięć poety, wyobrażeń, jego emocjonalnych wznoszeń i upadków, nie zapomina o kultywowaniu różnych zmysłów, fantazji i form, nic z góry nie wyklucza w poezji<sup>4</sup>.

Według słowackiego badacza „na osobną uwagę zasługuje powojenna intymna liryka Broniewskiego. Poeta zaczyna odczuwać regularny wiersz jako gorset, [...] uwalnia formę wiersza, z rzadka porzuca rymowanie [...] Te wiersze to bezpretensjonalny ‘dziennik artysty’, [...] rodzaj wewnętrznej rozmowy z samym sobą, ze zmarłą żoną, z czytelnikiem. Tutaj łączy się uczuciowość z refleksyjnością, sąsiadują i przecinają się z sobą życie i śmierć”<sup>5</sup>.

Jeśli chodzi o lekturę poezji Bolesława Leśmiana, to wypada się zatrzymać nad esejem pt. *Świat poetycki Bolesława Leśmiana i swoistość jego symbolizmu*<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> P. Winczer: *Władysław Broniewski*. In: W. Broniewski: *Červený kalich*. Bratislava 1976, s. 229 (przekład mój, K.K.)

<sup>5</sup> Tamże, s. 237.

<sup>6</sup> P. Winczer: *Svojský básnický svet Bolesława Leśmiana a osobistost' jeho symbolizmu*. In: B. Leśmian: *Lúka*. Bratislava 2000.

W wypadku komentarza do twórczości takiego niezwyklego poety, jakim jest Bolesław Leśmian, słowacki badacz stanął wobec zadania niełatwego: jak pogodzić wyjaśnienie filozofii Leśmiana cudzoziemskiemu czytelnikowi z uwzględnieniem bogatego, rozległego dorobku leśmianologii gwałtownie rozwijającej się w latach 60. i 70.

W celu określenia swoistości liryki Leśmiana badacz odwołał się do metody interpretacyjnej wielokrotnie przez siebie wypróbowanej przy okazji lektury wielu innych poetów. Im poeta wybitniejszy i bardziej oryginalny, tym ta metoda czytania sprawdza się lepiej. Nazwijmy ją tu, również na potrzeby niniejszych uwag – metodą Winczera. Polega ona, z grubsza mówiąc, na tym, by badany przedmiot (tekst, korpus tekstów, całe dzieło pisarza) zbliżyć do innego, pozornie podobnego mu, ale natychmiast potem zaprzeczyć tej paraleli i poszukiwać osobliwości badanego przedmiotu. Owe zbliżenia, porównania w kontekście innych twórców, innych poetyk i innych literatur wydają się dla cudzoziemskiego czytelnika niezwykle cenne. Podobnie postępuje Winczer podczas lektury awangardystów, m.in. poezji Ważyka. W ramach metody Winczera to jego specjalność bazująca na wszechstronnym komparatystycznym wykształceniu (studia u Karela Krejčiego na Uniwersytecie Karola w Pradze, własna erudycja, docieklivość, pracowitość itp. cechy, w które Pavol Winczer jest hojnie wyposażony).

Badania komparatystyczne profesora Winczera zaskakują pomysłowością i przenikliwością. Wskazując na filozoficzne treści poezji Leśmiana (przez polonistykę wszechstronnie opisane) i adresując swój przekaz do cudzoziemskiego czytelnika, opatruje go funkcjonalnymi porównaniami. Nie jest to bynajmniej komparatystryka *od pana Zagłoby* – powiedzielibyśmy po polsku – polegająca na porównywaniu wszystkiego ze wszystkim, bez wyraźnej dyscypliny. Podobnie jak w wypadku wprowadzenia w poezję Jana Kochanowskiego, odwołania do przykładów z literatury czeskiej, słowackiej lub też klasyków literatury powszechnej mają głęboki sens w nawiązaniu skutecznego porozumienia słowackiego polonisty ze słowackimi czytelnikami.

W wypadku twórczości Leśmiana Pavol Winczer podkreśla, iż w „oczy bije” kontrast niczym niewyróżniającej się zewnętrznej biografii poety z monumentalnością i wręcz kosmicznością jego dzieła.

Wprawdzie fakt ten – stwierdza Winczer – nie jest wśród modernistycznej generacji czymś wyjątkowym. Wystarczy bowiem przypomnieć prowincjonalnego nauczyciela szkół podstawowych Otokara Brezinę lub urzędnika pocztowego Petra Bezruča czy też nauczyciela języka angielskiego Stefana Mallarmégo. Winczer twierdzi jednak, że byłyby to analogie ułomne. W odróżnieniu np. od Bezruča Leśmian był osobowością wielokulturową, w odróżnieniu od Bezruča i Breziny Leśmian z autopsji poznał centralne ośrodki ówczesnej własnej narodowej i europejskiej kultury, zwiedził miasta, w których wiele się działo w zakresie sztuki i życia duchowego.

Według Pavla Winczera głównym i najbardziej silnym i wstrząsającym doświadczeniem w trakcie lektury poezji Leśmiana jest nader pomysłowa i aż szokująca wewnętrzna sprzeczność tego poetyckiego świata. W tym miejscu swego wywodu badacz dotyka przyczyn popularności poezji Leśmiana wśród szerokich rzesz nowożytnych i nowoczesnych czytelników, wśród których gust antynomiczny jest w wysokiej cenie. Poezja Leśmiana z jednej strony odznacza się znakami, które wytwarzają pozór czegoś dobrze znanego, w czym się łatwo zorientować. Zdaniem Winczera takimi właściwościami jest prosta, w zasadzie tradycyjna forma, zwłaszcza gdy chodzi o wiersz (rym, metrum, rytm, podział na regularne, 4- lub 2-wersowe zwrotki) oraz o strukturę gatunkową (ballada, opowieść, różne typy pieśni), forma często wskazująca na źródła folklorystyczne. Czytelniczą atrakcyjność zwiększają też: fabularność licznych wierszy, zmysłowo konkretna obrazowość, dbanie o przyjemne dla ucha brzmienie, a gdy chodzi o tematykę – duży udział w całości tej poezji liryki miłosnej i jej erotyczna zmysłowość. Wszystko to – zdaniem Pavla Winczera – nie stawia zbyt dużych wymagań czytelnikowi, bez większego wysiłku daje mu estetyczną przyjemność lektury.

Z drugiej strony, twierdzi Winczer, mamy w liryce Leśmiana niezwykłą zawartość treściową, myślową. Konfrontuje ona odbiorcę z zagadkowością, tajemnicą, niespodzianką – zmuszającą do intelektualnej aktywności, która staje się podstawą pełnowartościowej estetycznej recepcji. Mamy do czynienia z poetą-myślicielem – z autorem, którego pochłaniają problemy bytu i poznania z tradycją nieraz ponadstuletnią. Ale Leśmian, odbierany w duchu symbolizmu, jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku w Europie, uchyla się *dyskursowi pojęciowemu* i gdzie tylko może, zastępuje go fabułami i obrazami – konstatuje Winczer.

Komparatystyczna metoda lektury liryki, którą wypracował Pavol Winczer i o której wspomnieałem wyżej, w całej okazałości przejawia się w jego ostatniej książce poświęconej dziejom poetyckiej awangardy w Czechach, na Słowacji i w Polsce. Koronnym przykładem z obszaru naszego kraju jest w niej twórczość Adama Ważyka. Winczer podaje szereg argumentów świadczących o analogiach poetyki polskiego poety i Vitezvala Nezvala, czołowego reprezentanta czeskiego poetyzmu. Ale dla wszechstronnego, wieloaspektowego spojrzenia Winczera na literaturę ważniejsze są indywidualne różnice między tekstami, warunkowane m.in. odmiennością egzystencjalnej sytuacji obu poetów, a także literackiej tradycji w Czechach i w Polsce. Na przykład, zdaniem Winczera, w normalnych okolicznościach bez większego znaczenia byłby fakt, iż Ważyk był o 5 lat młodszy od Nezvala, ale w kontekście doświadczeń I wojny światowej okazało się istotne to, że u Nezvala obecne są wątki katastroficzne, a u Ważyka ich nie ma.

Winczer wskazuje na systemowe różnice między tekstami obu poetów. Wynikają one z przynależności obu do osobnych kontekstów literackich. Nezval

był wyrazistym przedstawicielem poetyzmu nie tylko w zakresie stylu, ale i w aspekcie antropologicznym – usiłował dostarczać czytelnikom poczucia radości, bez troski, zabawy i ogólnie – ludyczności. Według Winczera w wierszach Adama Ważyka na próżno szukalibyśmy powyższych elementów. Ważyk z programów futurystów a także Tadeusza Peipera przejął idee powinnościowe: kult techniki i maszyny oraz sławienie ludzi ujarzmiających naturę<sup>7</sup>.

W niniejszym referacie, ze względu na jego ograniczony rozmiar, skupiłem uwagę na sposobach lektury Pavla Winczera klasyków polskiej poezji. Na boku pozostały świadectwa lektur wybitnych prozaików (np. Zofii Nałkowskiej, Andrzeja Kuśniewicza). Na osobną refleksję zasługują także, wymienione na wstępie, dysertacje profesora Winczera traktujące o relacjach między polską, czeską i słowacką awangardą literacką, wydawane przez Słowacką Akademię Nauk. Analizę tych wątków pozostawiam do następnych podobnych okazji.

---

<sup>7</sup> P. Winczer: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avangarda, jej prekonávanie a dedičstvo* (Čechy, Slovensko, Pol'sko). Bratislava 2000, s. 77–79.

MICHAŁ J. MIKOŚ

## ZARYS HISTORII POLONISTYKI W AMERYCE PÓŁNOCNEJ\*

---

POLONISTYKA PÓŁNOCNOAMERYKAŃSKA STAŁA SIĘ W OSTATNICH LATACH przedmiotem licznych opracowań i dyskusji. Wymienić tu należy przede wszystkim specjalny numer czasopisma „Postscriptum” zredagowany przez Piotra Wilczka pt. *Polonistyka w Ameryce Północnej* (2001, nr 37–38), publikację zbiorową w opracowaniu Haliny Filipowicz, Andrzeja Karcza i Tamary Trojanowskiej pt. *Polonistyka po amerykańsku. Badania nad literaturą polską w Ameryce Północnej (1990–2005)* (Warszawa: IBL PAN, 2005) oraz nie mniej liczne artykuły w periodykach naukowych, pismach, a także w internecie. Autorzy dają przegląd obecnego stanu nauczania języka polskiego i literatury na uniwersytetach amerykańskich i kanadyjskich, próbują określić jego miejsce w ogólnym systemie szkolnictwa, a także zarysowują prognozy na najbliższą przyszłość.

W artykule tym, fragmencie większej całości, przedstawię w zarysie powstanie i rozwój polonistyki w Ameryce Północnej. Autorzy wymienionych publikacji koncentrują swoją uwagę na obecnym stanie rzeczy, nie pretendują do ujęć historycznych. Zatem trudno na tej podstawie orzekać, jaką rolę w Ameryce odgrywała tamtejsza polonistyka w ciągu przeszło stu lat swego istnienia, jak rozwijały się jej główne ośrodki i jakie były osiągnięcia jej głównych przedstawicieli.

Brakuje więc we wszystkich opracowaniach tego, co jest niezbędne dla ujęć syntetycznych, mianowicie szerszego tła historycznego. Trzeba tutaj bowiem stwierdzić, że rozwój polonistyki akademickiej był związany z historią polskiej emigracji w Ameryce Północnej, a szczególnie z rozwojem polskiego szkolnictwa

---

\* We wstępnych spisach tej pracy podaję nazwiska naukowców i tłumaczy ze Stanów Zjednoczonych i Kanady. Na ogół naukowcy i tłumacze spoza Ameryki Północnej nie zostali uwzględnieni na tych listach (oprócz polonistów z kraju), chociaż kilku z nich okresowo pracowało lub ogłaszało swe prace w Stanach lub Kanadzie. Uwagi i komentarze proszę wysyłać na adres: mikos@uwm.edu.

Część pierwsza tej pracy jest zmodyfikowaną wersją artykułu *The History of Teaching Polish in the United States*, „The Polish Review”, XXX, 4, 1985, 405–411.

Wyrażam wdzięczność prof. Jerzemu Świąchowi za krytyczną ocenę tekstu i pozytywne uwagi.

podstawowego i średniego. Nastąpił on głównie po roku 1848, kiedy to rozpoczęła się masowa emigracja Polaków z terytoriów dawnej Rzeczypospolitej, dzielona odtąd na tzw. starą emigrację, która osiedliła się w Stanach Zjednoczonych przed rokiem 1880 i nową, obejmującą okres do roku 1914. Był to czas tworzenia i organizowania instytucji polsko-amerykańskich, takich jak parafie, szkoły, organizacje kulturalne, pisma itp.

Pierwsze szkoły polskie w Ameryce zostały założone w osiedlu Panna Maria w Teksasie w 1866 roku<sup>1</sup> i w parafii św. Stanisława w Milwaukee w roku 1868<sup>2</sup>. Pierwszą regularną polską szkołę z nauczaniem języka polskiego założył 3 grudnia 1874 w miejscowości Polonia w stanie Wisconsin ksiądz Józef Dąbrowski, korzystając z pomocy pięciu siostr felicjanek, pierwszych polskich zakonnic w Ameryce. Ks. Dąbrowski założył także drukarnię i wydał *Kalendarz Polski Katolicki dla Ludu Polskiego w Ameryce* (1872) oraz kilka pierwszych podręczników, jak *Książka do Czytania dla Szkół Polskich w Ameryce* (1877) i *Geografia dla Szkół Polskich w Ameryce* (1879)<sup>3</sup>. Z inicjatywy ks. Dąbrowskiego powstał w r. 1882 ośrodek ss. Felicjanek w Detroit, gdzie przygotowywano kandydatki do nowicjatu, kładąc też specjalny nacisk na program nauczania w szkołach parafialnych<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> E.J. Dworczyk, *The First Polish Colonies of America in Texas*. San Antonio, 1936, 42. Należy tutaj wspomnieć, że Marcin Rosienkiewicz, który był profesorem w Liceum w Krzemieńcu, utworzył w Filadelfii w r. 1834 pierwszą szkołę nauki angielskiego dla polskich emigrantów. Ogłosił także drukiem kieszonkowy podręcznik, w którym użył języka polskiego po raz pierwszy w Ameryce, pod tytułem *Dialogues to Facilitate the Acquisition of the English Language by the Polish Emigrants*. Philadelphia: John Young, 1834 (Sister M. Liguori Pakowska, „The First Polish Book Printed in the United States,” *Polish American Studies*, V, 1–2, 1948, 4).

<sup>2</sup> A.C. Waligorski, *St. Stanislaus Parish*, w: T. Borun, *We, the Milwaukee Poles*, Milwaukee, 1946, 4. Utrzymywano także, iż „the first Polish school in the United States was opened by the Sisters of Notre Dame at St. Stanislaus Parish, Milwaukee, Wisconsin, on September 8, 1868.” (Sister M. Nobilis, „The First Polish School in the United States. *Polish-American Studies*, IV, 1–2, 1945, 1–5). Stwierdzano też, że „the first teacher in the school was Sister Tyta, who, incidentally, was also the first Polish religious teacher in America.” (*Diamond Jubilee Album*, St. Stanislaus, Milwaukee, 1866–1941, 60).

<sup>3</sup> S. Sluska, *Polish Language Teaching in America*, „*Polish-American Studies*”, VIII, 1–2, 1951, 29–34. Osiągnięcia polsko-amerykańskich wydawców i drukarzy zasługują na osobne opracowanie. W opisie prężnej działalności wydawniczej w Chicago znajdujemy, że liczba zamówień w jednym miesiącu (luty 1913) w wydawnictwach Władysława Dyniewicza i Smulskiego sięgała 70 000 egzemplarzy *Elementarza* i 80 000 *Pierwszej Czytanki*, *Drugiej Czytanki* i *Trzeciej Czytanki*. Od 1903 do 1933 drukarnie w Chicago wydawały rocznie od 375 000 do 400 000 polskich książek (H. Chrzanowska, *Polish Book Publication in Chicago*, „*Polish-American Studies*”, IV, 1–2, 1947, 37–39).

<sup>4</sup> J. Swastek, *Michigan's Foremost Polish Priest*, w: *Poles in Michigan*. Vol. I. Detroit, The Glow Press, 1953, 32–33. A. Syski, *Ks. Józef Dąbrowski: monografia historyczna*. Orchard Lake, MI: Seminarium Polskie, 1942. Autor nazywa Józefa Dąbrowskiego „ojcem szkolnictwa” i „polskiego katolickiego duszpasterstwa.” (115).

Do 1882 roku Polacy założyli w sumie 50 szkół parafialnych, do których uczęszczało 14 500 uczniów<sup>5</sup>. W roku 1914 było już 395 takich szkół, w których uczyło się 128 540 dzieci. W tym samym czasie w kilku szkołach średnich, np. w szkołach św. Stanisława Kostki w Chicago i Franciszkanów w miejscowości Pulaski w stanie Wisconsin, uczyło się języka polskiego około 500 uczniów<sup>6</sup>. W 1930 roku Polacy skupiali się już wokół 802 parafii, prowadząc 559 szkół z około 600 nauczycielami i 320 000 uczniami<sup>7</sup>. W roku 1948 było 568 polskich parafialnych szkół podstawowych ze 180 000 uczniów i 68 parafialnych szkół średnich z 12 000 uczniów<sup>8</sup>.

Po drugiej wojnie światowej szkoły polskie zaczęły się szybko amerykanizować. Powodem tego był stopniowy zanik świadomości etnicznej wśród polskiej społeczności oraz polityka rządu Stanów Zjednoczonych, zapoczątkowana w 1924 roku, a ograniczająca znacznie przyływ imigracji, szczególnie grup słowiańskich. Chociaż w 1957 roku było wciąż jeszcze 200 000 dzieci, uczących się w polskich szkołach parafialnych, to już na początku lat 1960 szkoły te zaczęto powoli zamykać<sup>9</sup>.

Panuje na ogół zgodna opinia, że poziom nauki w polskich szkołach parafialnych nie był zbyt wysoki<sup>10</sup>. Nauczycielom brakowało solidnego przygotowania do zawodu, klasy były przepełnione, biblioteki słabo zaopatrzone w książki i materiały pomocnicze. I. Kowalski podsumował ogólną sytuację w 1897 roku w słowach: „w szkołach parafialnych dzieci nabyły podstawowe umiejętności czytania i pisania po polsku, nauczyły się na pamięć parę wierszy i garść podstawowych wydarzeń historycznych, przeważnie kilku życiorysów znanych postaci.”<sup>11</sup>

Trzeba jednakże zauważyć, iż mimo tych ograniczeń polskie szkoły parafialne przyczyniły się w głównym stopniu do podtrzymania kontaktu dzieci z językiem, religią i narodowym dziedzictwem kulturowym przodków. Szkoły te powstały dzięki olbrzymim społecznym i dobrowolnym wysiłkom polskich grup, pomagając nie tylko w nauczaniu, lecz także w wychowaniu wielu pokoleń młodzieży.

<sup>5</sup> K. Domagalski, *W sprawie szkół polskich*, „Zgoda”, 46, 1888. Szczegółowy opis polsko-amerykańskich szkół katolickich, niemiecko-amerykańskich szkół katolickich i niemiecko-amerykańskich szkół luteriańskich można znaleźć w książce D. Praszalowicz, *Amerykańska etniczna szkoła parafialna. Studium porównawcze trzech wybranych odmian instytucji*. Wrocław: Ossolinum, 1986.

<sup>6</sup> A. Kuzniewski, *Boot Straps and Book Learning: Reflections on the Education of Polish Americans*, „Polish-American Studies”, XXXII, 2, 1975, 5–26.

<sup>7</sup> W. Gąsiorowski, *Ach, –te „chamy” w Ameryce*. Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1935, 84.

<sup>8</sup> Sluszką, *Polish Language Teaching...*

<sup>9</sup> Kuzniewski, *Boot Straps and Book Learning...*, s. 26.

<sup>10</sup> W. Rylski, *W sprawie ujednostajnienia i podniesienia polskich szkół parafialnych w Ameryce*, w: *Sprawa polska w Ameryce Północnej*, red. S. Klaudyn, Chicago 1912, s. 139–148.

<sup>11</sup> I. Kowalski, *Słowo o naszych szkołach parafialnych*, Chicago 1897, s. 7.

Próbowano też wielokrotnie reformować, unowocześniać i pogłębiać wykształcenie polskich dzieci oraz wzywano do zorganizowanej akcji mającej na celu szerzenie nauki i stworzenie uniwersytetu polskiego, polskiej *Almae Matris*<sup>12</sup>.

Wytrwałe wysiłki pedagogów, zarówno świeckich, jak i kościelnych, przyniosły wreszcie pomyślne wyniki. W 1885 roku ks. Dąbrowski założył pierwsze polskie seminarium pod wezwaniem św. Cyryla i Metodego w Detroit z łaciną, polskim i angielskim jako językami wykładowymi. W 1909 roku przeniesiono je do Orchard Lake w Michigan, w 1972 roku przemianowano na St. Mary's College<sup>13</sup>, zaś w 2003 włączono do Madonna University. W 1912 roku Polish National Alliance otworzyło Alliance College w Cambridge Springs w Pensylwanii, które działało do 1988 roku<sup>14</sup>.

Chociaż języki obce – najpierw francuski, potem hiszpański i włoski – zostały wprowadzone do programów amerykańskich uczelni w latach 1820–1830, to zainteresowanie językami słowiańskimi, w tym polskim, było w wieku XIX minimalne i ograniczało się do tłumaczeń, w czym brały udział osoby spoza szkolnictwa. Dla przykładu, James Percival (1795–1854), wszechstronny poeta, publikował artykuły na temat polskiej literatury i tłumaczył poezję, zaś Jeremiah Curtin (1835–1906) tłumaczył powieści i nowele Sienkiewicza, Prusa i Orzeszkowej<sup>15</sup>.

Studia uniwersyteckie poświęcone słowiańskiej historii, językom i literaturom rozpoczęły się w Stanach Zjednoczonych na Uniwersytecie Harvardzkim. Ich założycielem był Archibald Coolidge (1866–1928), profesor historii, projektant i pierwszy dyrektor biblioteki uniwersyteckiej. Coolidge był sekretarzem Poselstwa Amerykańskiego w Petersburgu, przebywał także w Polsce. W 1894 roku rozpoczął pierwsze wykłady z historii północno-wschodniej Europy<sup>16</sup>. W 1897 roku Leo Wiener (1862–1939), polski emigrant z Białegostoku, student medycy-

<sup>12</sup> W. Kwiatkowski, *Ducha nie gaście*, „Gazeta Polska” 1912, nr 29.

<sup>13</sup> J. Michnowicz, *America's First Polish College*, „Polish-American Studies”, XXI, 2, 1965, 65–89.

<sup>14</sup> J. Miąso, *The History of the Education of Polish Immigrants in the United States*. New York, 1977, s. 185–190. Tłumaczył Ludwik Krzyżanowski.

<sup>15</sup> C. Manning, *History of Slavic Studies in the United States*, Milwaukee, The Marquette University Press, 1957, 19–21 i M.J. Mikoś, *W pogoni za Sienkiewiczem. Z odnalezionych dzienników Almy Curtin*, Warszawa: Constans, 1994. Wybrane bibliografie wczesnych tłumaczeń z literatury polskiej na angielski:

Eleanor E. Ledbetter, *Polish Literature in English Translation. A bibliography with a list of books about Poland and the Poles*. New York, W.H. Wilson, 1932; Marion Moore Coleman, *Polish Literature in English Translation. A Bibliography*. Cheshire, CT, Cherry Hill Books, 1963; Bolesław Tabor-ski, *Polish Plays in English Translations. A Bibliography*. New York, PIASA, 1968; Jerzy J. Maciuszko, *The Polish Short Story in English: A Guide and Critical Bibliography*. Detroit, Wayne State University Press, 1968; Danuta Bilikiewicz-Blanc, Tomasz Szubakiewicz i Beata Capik przy współpracy Anny Karłowicz, *Literatura polska w przekładach 1981–2004*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2005.

<sup>16</sup> C. Manning, *History of Slavic Studies...*, 26.

ny w Warszawie i inżynierii w Berlinie, został zaangażowany na Harvardzie jako pierwszy tytułowy profesor slawistyki. Rozpoczął tu nauczanie języków: rosyjskiego, czeskiego, polskiego, serbo-chorwackiego i starocerkiewnosłowiańskiego. Jeden z jego studentów, George R. Noyes (1873–1952), uzyskał w 1901 roku pracę w Berkeley i rozpoczął nauczanie języka rosyjskiego, a potem polskiego i literatury. W następnych latach Noyes wraz ze swoimi współpracownikami przetłumaczył na angielski utwory Mickiewicza i Kochanowskiego<sup>17</sup>. W 1905 roku Uniwersytet Columbia i Uniwersytet Chicago rozpoczęły z kolei naukę języka polskiego, a w roku 1909 Uniwersytet Notre Dame wprowadził zajęcia z języka polskiego, literatury i historii<sup>18</sup>.

Głównie na tych uniwersytetach kontynuowano nauczanie języka polskiego do roku 1939. W 1915 roku profesor John Prince założył Wydział Języków Słowiańskich w Uniwersytecie Columbia. Od 1918, najpierw M.K. Straszewicz, a potem dr Albert Morawski-Nawench, przyjaciel Reymonta, wykładali język polski. W roku 1925 Arthur P. Coleman, pierwszy Amerykanin niesłowiańskiego pochodzenia, otrzymał doktorat ze slawistyki, zaś w roku 1928 został mianowany wykładowcą w Columbi, poświęcając się nauczaniu języka polskiego<sup>19</sup>, tłumaczeniu oraz prowadzeniu spisów zajęć z języka polskiego na innych uniwersytetach amerykańskich. Zajęcia te prowadził do 1948 roku, rezygnując ze stanowiska w proteście przeciwko nominowaniu Manfreda Kridla, rekomendowanego przez Czesława Miłosza, wówczas attaché kulturalnego Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, na nowo utworzoną katedrę im. Adama Mickiewicza<sup>20</sup>. Inny Polak, Tadeusz Mitana prowadził zajęcia z języka i literatury na Uniwersytecie Michigan w latach 1926–1931, w Alliance College w 1932–1943 i w Wilkes College 1947–1951. Eric P. Kelly, który przebywał w Polsce z Armią Hallera, prowadził po powrocie zajęcia z języka polskiego i tłumaczeń w Dartmouth College i pisał książki dla dzieci, z których najpopularniejszą była *The Trumpeter of Kraków* (1928). Z kolei na Uniwersytecie Wisconsin-Milwaukee, dr Marie Królówna z Uniwersytetu Jagiellońskiego uczyła języka polskiego od 1932 do 1934, a po niej Szymon St. Deptuła prowadził zajęcia z języka, literatury i kultury do 1971 roku<sup>21</sup>. W 1936 roku utworzono na Uniwersytecie Wisconsin w Madison pierwszy Wydział Polonistyki w Ameryce (od roku 1942 – Wydział Slawistyki);

<sup>17</sup> G.R. Noyes, *Slavic Languages at the University of California*, „Slavonic Review” XXIII, 1944, 53–60.

<sup>18</sup> R. Kerner, *Slavonic Studies in America*, „Slavonic Review” III, 8, 1924, 224–258.

<sup>19</sup> A.P. Coleman, *Slavonic Studies in the United States, 1918–1939*, „Slavonic Review” XVII, 50, 1939, 372–382.

<sup>20</sup> S.A. Blejwas, *The Adam Mickiewicz Chair of Polish Culture: Columbia University and the Cold War (1948–1954)*. „The Polish Review” XXXVI, 1991, 3–4, 323–337, 435–450.

<sup>21</sup> S. St. Deptuła, *The Department of Polish at the Milwaukee Center of the University of Wisconsin, 1932–1946. A Historical Sketch*, w: T. Borun, We, the Milwaukee Poles, Milwaukee, 1946, 145–151.

w roku akademickim 1936/7 wykladał tam Witold Doroszewski, w latach następnych Józef A. Birkenmajer (1937–1939)<sup>22</sup> oraz Edmund Zawacki (1939–1978). W roku 1928 anglista prof. Roman Dyboski przyjechał do Stanów na zaproszenie Fundacji Kościuszkowskiej założonej w 1926 roku, wygłaszając ok. 600 pogadarek dla Polonii i ok. 100 wykładów akademickich<sup>23</sup>.

W roku 1927 w uniwersytetach amerykańskich realizowano tylko 18 programów języka polskiego i literatury, a w roku 1930 ich liczba spadła do 10<sup>24</sup>. W latach 1940–1942 było do odnotowania 19 programów języka polskiego na uniwersytetach amerykańskich: w Uniwersytecie Kalifornii (3), Katolickim Uniwersytecie (2), Columbia (2), Cornell (1), Harvard (1), Smith (2) i Uniwersytecie Wisconsin (8). W tym samym okresie prowadzono 60 kursów języka rosyjskiego, 15 kursów języka czeskiego i 10 starocerkiewnoślwiańskiego<sup>25</sup>. Pomiędzy rokiem 1937 i 1939 tylko dwa wydziały slawistyki – w Columbii i w Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley – posiadały uprawnienia do nadawania stopni doktorskich z nauk slawistycznych (przyznano w sumie 43 tytuły doktorskie)<sup>26</sup>.

Ta początkowa faza nauczania języka polskiego w uczelniach amerykańskich zakończyła się z chwilą wybuchu wojny. Kilku wybitnych naukowców i pisarzy z Polski znalazło schronienie w Stanach Zjednoczonych. W 1942 roku powstała amerykańska filia Polskiej Akademii Nauk, zorganizowana przez Oskara Haleckiego, Jana Kucharzewskiego, Wacława Lednickiego, Bronisława Malinowskiego, Wojciecha Świętosławskiego i Rafała Taubenschlaga, później przemianowana na Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Rozpoczęto wydawanie „Biuletynu” Instytutu, zaś kilku polonistów, np. Wacław Lednicki, Manfred Kridl i Wiktor Weintraub, znalazło zatrudnienie na uniwersytetach amerykańskich. W roku 1942 powstała Commission for Research on Polish Emigration, której nazwę zmieniono w r. 1945 na Polish American Historical Commission, a w r. 1949 na Polish American Historical Association. Pierwsze wydanie „Polish American Studies” ukazało się w roku 1944, a w 1956 roku zaczął się ukazywać „The Polish Review”<sup>27</sup>. Fundacja Kościuszkowska kontynuowała swoją pracę nad propagowaniem w środowiskach emigrantów kultury polskiej. Sekcja slawistyczna

<sup>22</sup> Coleman, *Slavonic Studies...*, 382. Józef Birkenmajer, który wykladał w Madison od 1937 do 1939, wrócił do Polski i zginął w walce 26 września 1939.

<sup>23</sup> C. Manning, *Polish at the American Universities*, „Poland” 13, 1932, 489–491.

<sup>24</sup> M. Rosenbaum, *Slavonic Studies in America*, „Journal of Higher Education” XIV, 1943, 9–14.

<sup>25</sup> J. Brozek, *Slavic Studies in America. The Present Status*, „Journal of Higher Education” XIV, 1943, 293–297.

<sup>26</sup> O. Maslenikov, *Slavic Studies in America, 1939–1946*, „Slavonic Review” XXV, 1946, 528–537.

<sup>27</sup> K. Symmons-Symonolewicz, *Polish American Studies, 1942–1970: An Overview*, „Polish-American Studies” XXVIII, 1–2, 1970, 5–19. Historię i misję Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce opisał Thaddeus V. Gromada (ed.), *50<sup>th</sup> Anniversary, 1942–1992, Polish Institute of Arts and Sciences of America*. New York: PIASA, 1992.

organizacji The Modern Language Association, stworzona w r. 1922, przekształciła się w roku 1941 w American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Komitet Studiów Słowistycznych, ustanowiony w r. 1938, przekształcił się następnie, w dekadę później, w American Association for the Advancement of Slavic Studies, a w 1960 w organizację członkowską.

Śledząc sprawozdania Francisa Bolka i Arthura Colemana, możemy się przekonać, że liczba programów polskich w amerykańskich uniwersytetach w okresie powojennym powoli wzrastała. I tak w 1945 roku, według danych zebranych przez Colemana<sup>28</sup>, zajęcia z języka polskiego odbywały się w 17 uczelniach. Bolek, który uwzględniał także studia nauczycielskie, seminaria i szkoły pielęgniarzek, wymienił w tym samym roku 32 uczelnie prowadzące zajęcia z języka polskiego<sup>29</sup>. W roku 1946 według Colemana było takich uczelni 20<sup>30</sup>, zaś według Bolka i Colemana – 48,<sup>31</sup> w roku 1948 było ich w sumie 28, znów według danych Colemana<sup>32</sup>. W roku 1961 Sigmund Sluszką odnotował w swoim sprawozdaniu, że zajęcia z języka polskiego prowadziło 51 uczelni różnych typów<sup>33</sup>.

W Kanadzie badania przeprowadzone przez Watsona Kirkconnella w r. 1944 i w 1958 oraz Williama J. Rose w 1959 wykazały, że w r. 1941 rozpoczęto tam nauczanie języka ukraińskiego na Uniwersytecie Saskatchewan. Ale w r. 1943–1944 już 8 kanadyjskich uczelni prowadziło zajęcia z rosyjskiego, zaś w r. 1947–1978 wprowadzono pierwsze zajęcia z języka polskiego na Uniwersytecie British Columbia<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> A.P. Coleman, *The Teaching of Area and Language Courses in the Field of Slavic and East European Studies. A Directory of U.S. Collegiate Institutions*, „The American Slavic and East European Review” IV, 1945, 185–208.

<sup>29</sup> F. Bolek, *Polish in 32 Institutions of Higher Learning in the U.S.*, AATSEEL, Buffalo, 1945.

<sup>30</sup> A.P. Coleman, *American Area and Language Courses in Slavic and East European Studies, 1946–1947*, „The American Slavic and East European Review” V, 1946, 162–169.

<sup>31</sup> F. Bolek and A.P. Coleman, *Polish in 48 Institutions of Higher Learning in the U.S.*, Wilkes-Barre, 1946.

<sup>32</sup> A.P. Coleman, *A Report on the Status of Russian and Other Slavic Languages in the Educational Institutions of the United States, Its Territories, Possessions and Mandates, with Additional Data on Similar Studies in Canada and Latin America*, AATSEEL, New York, 1948.

<sup>33</sup> S. Sluszką, *Polish Language Teaching in America*, „Polish-American Studies” VIII, 1–2, 1951, 29–34.

<sup>34</sup> W. Kirkconnell, *The Place of Slavic Studies in Canada*, „Slavistica” 31, 1958, 9–10. W.J. Rose, *Slavonic Studies in the University of British Columbia*, „The Slavonic and East European Review” XXXVII, 89, 1959, 249. Także V.O. Buyniak, *Slavic Studies in Canada: An Historical Survey*, „Canadian Slavonic Papers” IX, 1, 1967, 3–23. O polskich pisarzach w Kanadzie: *Seven Polish Canadian Poets. An Anthology*. Ed. by Waclaw Iwaniuk and Florian Śmieja. Foreword by Zbigniew Folejewski. Toronto: Polish Canadian Publishing Fund, 1984; F. Śmieja, *Pisarze polscy w Kanadzie*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, t. V, red. J. Bujnowski, Londyn, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, 1988; B. Czykowski, *Polish Writing in Canada: A Preliminary Survey*. Ed. by Michael S. Batts. Ottawa: Department of the Secretary of State of Canada, 1988.

Sprawozdanie „Polish Language and Polish Area Course Offerings at Colleges and Universities in the United States” z 1970 roku, opublikowane przez Center for Polish Studies and Culture w Orchard Lake, wymienia 50 uczelni amerykańskich z językiem polskim jako przedmiotem studiów w roku 1969–1970. Małgorzata Pruska-Munk po informacji uzyskanych od ‘niektórych’ uczelni stwierdziła, że regularne zajęcia w roku 1972 prowadzone były tylko w 28 miejscach<sup>35</sup>, zaznaczyć jednak wypada, że tylko 21 wykładowców języka odpowiedziało na jej ankietę<sup>36</sup>. Inna ankieta rozesłana przez Lidię Woytak pomiędzy majem 1978 a październikiem 1979 roku wykazała<sup>37</sup>, że 46 uczelni w Stanach Zjednoczonych prowadziło zajęcia z języka polskiego. Jednakże 13 instytucji nie odpowiedziało na tę ankietę, zaś według „The Polish Review” poza danymi przytaczanymi przez Woytak zajęcia polonistyczne były prowadzone jeszcze na kilku innych uniwersytetach w Ameryce.

Ankieta przeprowadzona przez Modern Language Association w roku 1980 wymieniła 58 instytucji z językiem polskim wraz z 1 268 studentów. Następne ankiety będące dziełem MLA, a także Leonarda Polakiewicza, z 1994 roku wykazywały<sup>38</sup>, że wykładano język polski na ogół na 60 uczelniach, z przeciętną liczbą ok. 900 studentów na semestr. Lista MLA z jesieni 1999, cytowana przez Alexa Kurczabę, wymienia 725 studentów<sup>39</sup>. Alex Kurczaba podaje, że na samym

<sup>35</sup> M. Pruska-Munk, *A Survey of Usage and Adequacy of Polish Language Textbooks in U.S. Higher Education*, „The Polish Review” XIX, 2, 1974, 119–122.

<sup>36</sup> Sondáže tego typu są zazwyczaj niepełne.

<sup>37</sup> L. Woytak, *Polish Language Course Offerings and Textbook Usage at Colleges and Universities in the United States*, „The Polish Review” XXV, 3–4, 1980, 90–104.

<sup>38</sup> L.A. Polakiewicz, *Teaching Polish in the United States: Past and Present*, „The Polish Review” XLI, 1996, 2, 131–155. Także: *PIASA Directory of U.S. Institutions of Higher Education and Faculty Offering Instruction in Polish Language, Literature, and Culture 1996–1997*. Compiled by Leonard A. Polakiewicz. New York: The Polish Institute of Arts and Sciences of America, Inc., 1997.

<sup>39</sup> A.S. Kurczaba, *Polish Studies in American Higher Education*, „The Sarmatian Review”, January 2001, 769–771.

Wśród licznych komentarzy na temat stanu polonistyki i polskich studiów w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, zobacz na przykład, D. Bieńkowska, *Polish Studies in North America*, „Polish Review” XIV, 3, 1969, 86–89, E.M. Thompson, *Upupianie, Walter Benjamin and Polish studies in postwar America*, „Polish Review” XXXIII, 4, 1988, 419–429, kwestionariusze w „Teksty Drugie”, 1992, nr 1/2, s. 97–149, i w „Sarmatian Review” 2, 1994, T. Witkowski, *Od polonistyki do polityki*, „Periphery” 1, 1, 1995, J. Maurer, *Z pamiętnika amerykańskiego polonisty*, „Pamiętnik Literacki” [London], 22, 1997, 34–39, J.R. Krzyżanowski, *Złote półwiecze polonistyki w USA*, w: *Nauka polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*. VI (XXXI). Lublin: Instytut Wydawniczy „Daimonion” 1997, 107–119, *Polonistyka na świecie*, red. S. Dubisz, A. Nowicka-Jeżowa, J. Święch, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2001, P. Wilczek, *Polonistyka w Ameryce Północnej*, „Postscriptum” 2001, nr 37–38; A. Frajlich-Zajac, *Student polonistyki, ambasador polskości*, „Polonistyka” 2001, nr 5, s. 302–304; W.T. Miodunka, *Intelektualiści, poloniści, studenci i polonistyka amerykańska. Na marginesie numeru specjalnego Postscriptum poświęconego polonistyce w Ameryce*

tylko Uniwersytecie Illinois w Chicago przeszło 460 studentów zapisało się na zajęcia polonistyczne w roku akademickim 1999/2000. Lista MLA z 2002 roku podała 1 053 studentów języka polskiego. Natomiast Center for Advanced Research on Language Acquisition (CARLA) na Uniwersytecie Minnesota zarejestrował 105 uczelni w Stanach i 9 w Kanadzie z zajęciami języka polskiego w roku 2006<sup>40</sup>.

Ważniejsze niż liczba uniwersytetów i programów są jednak nazwiska i osiągnięcia polskich naukowców i wykładowców w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Już wstępna, alfabetyczna lista nazwisk przedstawiona tutaj świadczy o skali zjawiska i roli uczonych, gdyż to właśnie dzięki nim, ich działalności i publikacjom studia języka i literatury polskiej znalazły odrębne miejsce wśród akademickich dyscyplin w college'ach i uniwersytetach. I to mimo tego, że niektórzy z nich nie byli wcale polonistami z wykształcenia. To dzięki ich niestrudżonym wysiłkom powstało tak wiele książek, podręczników, artykułów i recenzji, to oni promowali język polski i literaturę na kontynencie północnoamerykańskim i zasiadali w licznych komitetach redakcyjnych. Wyniki swych badań prezentowali na kongresach, konferencjach, sympozjach i zjazdach, np. PIASA, AAASS, AATSEEL, i MLA, i ogłaszali je drukiem w „Canadian Slavonic Papers”, „Slavic Review”, „Slavic and East European Journal”, „Polish Review” i „Sarmatian Review”, jak również w wielu północnoamerykańskich pismach poświęconych literaturze, teatrowi i językoznawstwu<sup>41</sup>.

Pracując często w odległych od siebie miejscach, nauczyciele języka i literatury prowadzili zajęcia językowe na wszystkich poziomach oraz wykłady z literatury i seminaria. Pod ich kierownictwem studenci zdobywali dyplomy magistrów i doktorów oraz uczestniczyli w stypendialnych współzawodnictwach. Odcięci przez lata od materiałów dostępnych w Polsce, pisali własne podręczniki, tworzyli programy komputerowe i audiowizualne. Dodatkowo organizowali lokalne

---

*Północnej*, „Przegląd Polonijny” 28.1 (103), 2002, 81–97. Ostatnio na temat obecnego stanu polonistyki wypowiadali się Alexander Schenker, *Czy polonistyka na zachodnich uczelniach przetrwa koniec zimnej wojny?* „Fakt” [www.efakt.pl/artykuly/artukul.aspx/Artykul/48089/](http://www.efakt.pl/artykuly/artukul.aspx/Artykul/48089/) (wejście 17/2/2005), Z. Najder, *Polonistyka, Ameryka i archiwum Herberta*, „Fakt”, [www.efakt.pl/artykuly/artukul.aspx/Artykul/48693](http://www.efakt.pl/artykuly/artukul.aspx/Artykul/48693/) (wejście 17/2/2005), E.M. Thompson, *Sila literatury i sila państwa. O polonistycę po amerykańsku*, „Fakt” [www.efakt.pl/artykuly/artukul.aspx/Artykul/50966](http://www.efakt.pl/artykuly/artukul.aspx/Artykul/50966/) (wejście 16/2/2005), T. Trojanowska, *Polonistyka w Ameryce Północnej*, „Nowy Dziennik” 19 maj, 2006, K.S. Olszer, *Polonistyka po amerykańsku*, „Nowy Dziennik”, 21 lipiec, 2006, A. Gąsienica-Byrcyn, *Polonistyka północnoamerykańska*, „The Tatra Eagle”, 59, 2, 2006 i szczególnie H. Filipowicz, A. Karcz i T. Trojanowska (red.), *Polonistyka po amerykańsku. Badania nad literaturą polską w Ameryce Północnej (1990–2005)*, Warszawa: IBL PAN, 2005 i H. Filipowicz, *What Good Are Polish Literary Studies in the United States?*, „Slavic and East European Journal”, 50, 1, 2006, 117–34.

<sup>40</sup> [www.carla.umn.edu/lct/db/index.html](http://www.carla.umn.edu/lct/db/index.html) (accessed January 6, 2007).

<sup>41</sup> Gilbert C. Rappaport omawia temat „Slavic and East European Linguistics” w *SEEJ: A Half-Century of Scholarship*” *Slavic and East European Journal*, 50, 1, 2006, 97–116.

konferencje i sympozja, wystawy i przeglądy filmowe oraz zapraszali naukowców z innych uniwersytetów lub też z Polski. Zajmowali się sprowadzaniem książek z kraju do bibliotek uniwersyteckich i prowadzili wymiany z bibliotekami, szczególnie w okresie „zimnej wojny”, kiedy to książki z Zachodu stanowiły rzadkość w Polsce. Brali czynny udział w działalności lokalnych grup polonijnych, prowadząc kursy wieczorowe lub wykłady pozauniwersyteckie. Uwierzytelniali też dyplomy studentów i absolwentów z Polski i występowali w imieniu Polski w prasie, radiu i telewizji. Przy tym wszystkim angażowali się niestrudzenie w akcje humanitarne, aby nieść pomoc moralną i materialną rodakom w kraju.

Działalność ta odbywała się w trudnych warunkach. Przez większą część dwudziestego wieku polscy naukowcy w Ameryce Północnej nie mogli liczyć na pomoc ze swego kraju ojczystego. Polska przez całe dziesięciolecia znajdowała się w sytuacji kraju kolonialnego, a następnie postkolonialnego i nie mogła ani wspomagać swoich rodaków za granicą, ani też zwracać się bezpośrednio do opinii publicznej na świecie. Dlatego też społeczeństwo północnoamerykańskie nie mogło wyrobić sobie jasnego wyobrażenia o politycznej i ekonomicznej sytuacji w Polsce, ani też poznać historii, kultury i literatury kraju polskiej emigracji. Co gorsza, w sytuacji, kiedy Polacy nie mogli mówić swobodnie we własnym imieniu, ich miejsce zajęli albo naukowcy reprezentujący interesy państw totalitarnych, albo zachodni intelektualści, często o liberalnych poglądach, co było charakterystyczne dla północnoamerykańskich uczelni. Ponieważ polonistyka znajdowała się na wydziałach sławistycznych, zdominowanych przeważnie przez rusycystów lub sowietologów, poloniści często nie znajdowali tam właściwego zrozumienia i poparcia, spotykając się czasem z szykanami. Dodać do tego trzeba, że dziekani i rektorzy, zainteresowani przede wszystkim liczbą zapisów na studia, starali się ograniczać zajęcia i programy polonistyczne i niechętnie angażowali do pracy wykładowców języka polskiego. Brak zainteresowania językami obcymi i przedmiotami humanistycznymi ze strony władz akademickich sprawiał dodatkowo, że programy polonistyczne były często zawieszane.

Ogólną sytuację pogarszał także niedostateczny stopień zainteresowania studiami polonistycznymi ze strony samej społeczności polonijnej w Ameryce. Konsekwencją tego była nikła pomoc materialna dla uniwersytetów oraz stosunkowo mała ilość studentów polskiego pochodzenia wybierających studia polonistyczne. W okresie powojennym, dywersyjna działalność władz komunistycznych, wspomaganych przez różnorodne instytuty polonijne i konsulaty, które współpracowały w celu infiltracji polskich placówek i grup w Ameryce, sprawiała z kolei, że praca naukowców napotykała na dodatkowe trudności, szczególnie gdy byli to świeżo przybyli emigranci do Stanów i Kanady<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Zobacz np. S. Cenckiewicz, *Oczami bezpieki. Szkice i materiały z dziejów aparatu bezpieczeństwa PRL*. Kraków: Arcana, 2004, szczególnie II. „Emigranda.”

Mimo tych niesprzyjających okoliczności, północnoamerykańscy naukowcy wnieśli też swój wkład w rozwój polonistyki krajowej. Korzystając ze zdobyczy zachodniej humanistyki i ciesząc się tam uznaniem tradycji niezależnych badań, amerykańscy poloniści tworzyli oryginalne prace z zakresu językoznawstwa i literatury. Wielu z nich wyjeżdżało do Polski, biorąc udział w kongresach, konferencjach, warsztatach i sympozjach. Wykładali także na krajowych uniwersytetach i organizowali wystawy oparte na materiałach z Ameryki Północnej. Ogłaszali drukiem książki w Polsce, często w tłumaczeniu, udostępniali też materiały w internecie. Znajdowały one zastosowanie w programach nauczania języka polskiego jako obcego<sup>43</sup>. Od lat profesorowie-poloniści z Ameryki odwiedzają ze swoimi studentami uczelnie w kraju w ramach organizowanych Szkół Letnich Języka i Kultury, co ma miejsce na Uniwersytecie Jagiellońskim, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i Uniwersytecie Śląskim, z niewątpliwym pożytkiem także dla tych uczelni.

## LISTA NAUKOWCÓW I ICH INSTYTUCJI

Nike V. Agman – Yale University, Alex Alexander – Hunter College, Ewa Bachmińska – Webster University, St. Louis, Barbara Bacz – Laval University, Barbara Mozdzierz – George Washington University, Joachim A. Baer – University of North Carolina at Greensboro, Henryk Baran – SUNY at Albany, Anna Barańczak – Harvard University, Stanisław Barańczak – Harvard University, Lee A. Becker – Indiana University, Iwona Bednarczyk-Jolley – Brigham Young University, Justyna Beinek – University of Indiana, Robert Belknap – Columbia University, Christina Bethin – SUNY at Stony Brook, Danuta Bieńkowska – University of Toronto, Thomas E. Bird – Queens College, Sigismund S. Birkenmajer – Pennsylvania State University, Magda Blackmore – University of Manitoba, Rudi Blaser, T.A. – Ohio State University, Leon T. Błaszczuk – New York University, Edyta Bojanowska – Harvard University, Francis Bolek – Alliance College, Alicja Boruta-Sadkowski – University of Northern Iowa, Kazimierz Braun – SUNY at Buffalo, Joseph J. Brenckle – Stanford University, Evelyn C. Bristol – University of Illinois at Urbana-Champaign, Angela Britlinger – Ohio State University, Ervin C. Brody – Farleigh Dickinson University, Russell E. Brown – SUNY at Stony Brook, Wayles Brown – Cornell University, Mieczysław E. Buczkowski – University of Oregon, Metchie J.E. Budka – Harvard University, Bohdan Budurowycz – University of Toronto, Kazimierz Bulas – Rice University, Andrzej Busza – University of British Columbia, Victor O. Buyniak – University of Saskatchewan, Christopher J. Caes – University of Florida, Jacob Cafilisch – University of South Florida, Alice-Catherine Carls – University of Tennessee at Martin, Bogdana Carpenter – University of Michigan, Ann Arbor, John Carpenter – University of Michigan, Ann Arbor, Clare Cavanagh – Northwestern University, Patricia R. Chaput – Harvard University, Barbara Citko – University of Washington, Toby Clyman – SUNY at Albany, Paul Coates – McGill University, Montreal, Arthur P. Coleman – Columbia University, Marion M. Coleman – Alliance College, Daniel E. Collins – Ohio State University, Frank Corliss – Wayne State University, Gordana Crnkovic – University of Washington, Bogdan Czaykowski – University of British Columbia, Edward J. Czerwinski – SUNY at Stony Brook, Anna Dadlez – Saginaw Valley State College, Szymon St. Deptuła – University of Wisconsin-Milwaukee, John H. Dick – University of Massachusetts, Boston, Sara Dickinson – Ohio State University, Alyssa Dinega – University of Notre Dame, Alma G. Dolzenko –

<sup>43</sup> *Polonistyka po amerykańsku*, red. Filipowicz et al., s. 10.

Alliance College, Theodore F. Domaradzki – Université de Montreal, Louis Dudek – McGill University, Dobrochna Dyrz-Freeman – Rutgers University, Maria Dzieduszycka – Columbia University, Katarzyna Dziwerek – University of Washington, William B. Edgerton – University of Indiana, Victor Erlich – Yale University, Mark J. Elson – University of Virginia, Ronald F. Feldstein – University of Indiana, Halina Filipowicz – University of Wisconsin-Madison, Samuel Fiszman – University of Indiana, Michael S. Flier – Harvard University, Zbigniew Folejewski – University of British Columbia, Oksana Foltyn – Emory University, John Freedman – Harvard University, David A. Frick – University of California, Berkeley, Maurice Friedberg – University of Illinois at Urbana-Champaign, Anna Frajlich-Zajac – Columbia University, Frank S. Galassi – Manhattan Community College, CUNY, Tadeusz Z. Gasiński – University of Hawaii, George Gasyna – University of Illinois at Urbana-Champaign, Anna Gašienica-Byrcyn – University of Illinois at Chicago, Xenia Gašiorowska – University of Wisconsin-Madison, Daniel Gerould – Graduate Center, CUNY, Peter K. Gessner – University of Buffalo, Mieczysław Gięgielewicz – University of Pennsylvania, Adam Gillon – SUNY at New Palz, Frank Gladney – University of Illinois at Urbana-Champaign, Thomas S. Gladsky – Central Missouri State University, Kazimierz Głaz – University of Toronto, Michał Gniazdowski – Alliance College, Janina Gołąb – University of Chicago, Zbigniew Gołąb – University of Chicago, David A. Goldfarb – Columbia University, Helena Gościlo – University of Pittsburgh, George Grabowicz – Harvard University, Małgorzata Grabowska – University of Rochester, Yvonne Grabowski – York University, Svetlana Grenier – Georgetown University, Regina Grol – Empire State College, SUNY, Irena Grudzińska Gross – Boston University, Anna Hamling – University of New Brunswick, Tadeusz Haska – Defense Language Institute, Monterey, Ewa K. Hauser – University of Rochester, Henryk Hiż – University of Pennsylvania, Beth Holmgren – University of North Carolina at Chapel Hill, Brian Horowitz – University of Nebraska, Chris Howard – Indiana University, Małgorzata Hueckel – Duke University, Louis Iribarne – University of Toronto, Roman Jakobson – Harvard University, Laura A. Janda – University of North Carolina at Chapel Hill, Wasyl Jaszczun – University of Pennsylvania, Waław Jędrzejewicz – Wellesley College, Albert S. Juszczak – New York University, Izabela Kalinowska-Blackwood – SUNY at Stony Brook, Andrew Kahn – Harvard University, Marvin Kantor – Northwestern University, Gerard T. Kapolka – St. Mary's College, Andrzej Karcz – University of Kansas, Robert Karpiak – University of Waterloo, Tymoteusz Karpowicz – University of Illinois at Chicago, Bożena Karwowska – University of British Columbia, Christopher Kasperek – Berkeley University, Watson Kirkconnell – Acadia University, Izabela Kenney – University of Colorado, Boulder, Alina Klin-Norris – Wayne State University, Nina Kolesnikoff – McMaster University, Ann Komaromi – University of Toronto, Roman Koropeckyj – University of California, Los Angeles, Eleonora Korzeniowska – SUNY at Buffalo, Elizabeth Kosakowska – Columbia University, Jadwiga Kosicka – Graduate Center, CUNY, Joanna Kot – Northern Illinois University, Jan Kott – SUNY at Stony Brook, Eugenie Zeb Kozłowski – University of Colorado, Denver, Charles S. Kraszewski – King's College, Wilkes-Barre, Manfred Kridl – Columbia University, Jerzy R. Krzyżanowski – Ohio State University, Ludwik Krzyżanowski – New York University, Magnus J. Kryński – Duke University, Jan Kucharzewski – Smith College, Allen Kuharski – Swarthmore College, Frank Kujawiński – Loyola University of Chicago, Alex Kurczaba – University of Illinois at Chicago, Robert Karpiak – University of Waterloo, Eugene Kusielewicz – St. John's University, Franciszek Lachowicz – Sacred Heart University, Andrea Lanoux – Connecticut College, Catherine Leach – University of British Columbia, Waław Lednicki – University of California, Berkeley, Madeline G. Levine – University of North Carolina at Chapel Hill, Eugene Linowski – Ohio State University, Krystyna Lipińska Iłakowicz – New York University, Richard Lourie – University of Toronto, Alan C. Lupack – University of Rochester, Joanna Lustanski – McMaster University, Barbara Lysakowski – City Colleges of Chicago, Stephen Macelli – University of Kansas, Jerzy J. Maciszko – Baldwin-Wallace College, Berea, Robert A. Maguire – Columbia University, Maria Hanna

Makowiecka – Bergen Community College, Ewa Małachowska-Pasek – University of Michigan, Ann Arbor, Hanka Markowicz – University of Toronto, Krystyna Matusiak – Alverno College, Milwaukee, Jadwiga Maurer – University of Kansas, Colleen McQuillen – University of Illinois at Chicago, Ewa Miernowska – University of Wisconsin-Madison, Michael J. Mikoś – University of Wisconsin-Milwaukee, Czesław Miłosz – University of California, Berkeley, Joanna Mynarczyk-Kurowska – University of Chicago, Frank Mocha – Loyola University of Chicago, Leo C. Moody – Ohio Wesleyan University, Albert Morawski-Nawench – Columbia University, Charles Morley – Ohio State University, Edward Możejko – University of Alberta, Waclaw Mucha – Rice University, Margarita Nafpaktitis – University of Virginia, Irene Nagurski – Irene Naguski, Polish Museum, Chicago, Thomas Napierkowski – University of Colorado at Colorado Springs, Tadeusz F. Napiórkowski – University of Wisconsin-Milwaukee, Olga Nedeljkovic – University of Illinois at Chicago, Barbara A. Niemczyk – Dickinson College, Joanna Niżyńska – Harvard University, Bożena Nowicka McLees – Loyola University of Chicago, George R. Noyes – University of California, Berkeley, Danuta Nycz – University of Buffalo, Michał Okut – University of Wisconsin-Madison, Krystyna S. Olszer – Hunter College, Magdalena Opalski – Carleton University, Ottawa, Edmund Ordon – Wayne State University, Waclaw Osadnik – University of Alberta, Benjamin Paloff – Harvard University, Ray J. Parrot – University of Michigan, Ann Arbor, Michał K. Pawlikowski – University of California, Berkeley, Urszula Pałeczek – University of British Columbia, Victor E. Peppard – University of Michigan, Ann Arbor, Maya Peretz – Washington, D.C., George A. Perfecky – La Salle University, Agnieszka Perlińska – University of Vermont, Zdzisław Peszkowski – St. Mary's College, Gerald Pirog – Rutgers University, Artur Płaczekiewicz – University of Toronto, Leonard Polakiewicz – University of Minnesota, Krystyna Podraza – The College of New Jersey, Agnieszka Polakowska – University of Toronto, K. Polakowski – University of Rochester, Krystyna Pomorska – Massachusetts Institute of Technology, Olga Ponichtera – University of Toronto, Robert Price – University of Wisconsin-Stevens Point, Czesław Prokopczyk – SUNY at Buffalo, Małgorzata Pruska-Carroll – University of Illinois at Chicago, Irvin Radezky – Farleigh Dickinson University, Gilbert C. Rappaport – University of Texas, Austin, Joanna Radwańska Williams – SUNY at Stony Brook, Roman Retman – University of Guelph, Ontario, Theodosia S. Robertson – University of Michigan, Flint, Elizabeth Lee Roby – Indiana University, Władysław Roczniak – Bronx Community College, CUNY, William J. Rose – University of British Columbia, Mira Rosenthal – Indiana University, Joanna Rostropowicz Clark – Rutgers University, Robert Rothstein – University of Massachusetts, Amherst, Katarzyna Rydel-Johnson – Indiana University, Elizabeth Sachs – University of Pennsylvania, Samuel Sandler – University of Chicago, Alexander M. Schenker – Yale University, Andreas Schoenle – Harvard University, Harold Segel – Columbia University, Bożena Shallcross – University of Chicago, Barbara Sharratt – University of Toronto, Jonathan Shea – Central Connecticut State University, Tatiana Sklanczenko – Indiana University, Stanislaus Sobieniowski – Columbia University, Richard Sokolowski – University of Ottawa, Krystyna Soper – University of Michigan, Ann Arbor, Mary E. Solt – Indiana University, Jadwiga Starzec Brady – Northwestern University, Maria Stalnaker – University of North Carolina at Chapel Hill, Edward Stankiewicz – Yale University, Michael C. Steinlauf – Brandeis University, Halina Stephan – Ohio State University, Sabine Stoll, T.A. – University of California, Berkeley, Rochelle Stone – University of California, Los Angeles, M.K. Straszewicz – Columbia University, Magda Strońska – McMaster University, Jarosław Strzemień – Central Connecticut State University, Oscar Swan – University of Pittsburgh, Mariusz Szajnert – St. Mary's College, Ireneusz Szarycz – University of Waterloo, Olga Szein – Yale University, Florian Śmieja – University of Western Ontario, Maria Święcicka Ziemianek – Temple University, Barbara Tepa Lupack – Wayne State College, Nebraska, Tymon Terlecki – University of Chicago, Lawrence L. Thomas – University of Wisconsin-Madison, Ewa M. Thompson – Rice University, James R. Thompson – Rice University, Alan Timberlake – University of California, Berkeley, Dariusz

Tolczyk – University of Virginia at Charlottesville, Charles E. Townsend – Princeton University, Tamara Trojanowska – University of Toronto, Leon I. Twarog – Ohio State University, Lillian Vallee – University of Wisconsin-Madison, Robert C. Vansword – University of Alabama, Birmingham, Thomas Venclova – Yale University, Rimma Volynska – University of Waterloo, Antoni Walawender – St. Mary's College, Andrzej Walicki – Notre Dame University, Beata Waller – Purdue University, Ewa V. Wampuszyc – University of Florida, Wiktor Weintraub – Harvard University, David J. Welsh – University of Michigan, Ann Arbor, Robert Wessling – University of California, Berkeley, Christopher West – Webster University, St. Louis, Piotr Westwalewicz – University of Michigan, Ann Arbor, Walter Whipple – Brigham Young University, Francis J. Whitfield – University of California, Berkeley, Reuel K. Wilson – University of Western Ontario, Tadeusz Witkowski – St. Mary's College, Halina Wittlin – New York University, Christopher Wertz – University of Iowa, Curt Woolhiser – University of Texas, Austin, Janusz Wróbel – St. Mary's College, Mariusz Wróblewski – University of California, Berkeley, Zoya Yurieff – New York University, Maria Zagórska Brooks – University of Pennsylvania, Irene Zaluski – University of Illinois at Chicago, Danuta Zamojska Hutchins – Buena Vista College, Iowa, Edmund Zawacki – University of Wisconsin-Madison, Ewa Ziarek – University of Buffalo, Krzysztof Ziarek – University of Buffalo, Anke Ziolkowska – Pennsylvania State University, Konstancy Żantuan – University of Colorado

Aby w pełni ocenić zdobycze północnoamerykańskiej polonistyki należy uwzględnić wkład, jaki w jej rozwój wniosło wielu uczonych z Polski. Przebywali oni krócej lub dłużej w Stanach i Kanadzie, prowadząc zajęcia uniwersyteckie wedle krajowych metod nauczania języka i literatury<sup>44</sup>. Korzystając z poparcia licznych fundacji i stypendiów, np. Fundacji Kościuszkowskiej, Fundacji Skalnego, stypendiów uniwersytetów Central Connecticut State i Minnesota, krajowi poloniści wzmacniali lokalne programy. Ich obecność, tak jak obecność amerykańskich uczonych w Polsce, przynosiła korzyści obydwu stronom i ich uczelniom. Wyjazd do Ameryki, szczególnie w latach 1956–1989, pozwalał polskim profesorom na poznanie zagranicznych kolegów, ich osiągnięć i nowych metod badań. Te obustronne wymiany pomagały naukowcom po obu stronach oceanu w podtrzymywaniu kontaktów pomiędzy polonistyką krajową i zagraniczną.

#### LISTA KRAJOWYCH POLONISTÓW I MIEJSC ZATRUDNIENIA

Kazimierz Adameczyk – University of Connecticut, Storrs, Tomasz Bilczewski – Indiana University, Józef Birkenmajer – University of Wisconsin-Madison, Anna Butcher – Lock Haven University of Pennsylvania, Małgorzata Cavar – Indiana University, Witold Doroszewski – University of Wisconsin-Madison, Piotr J. Drozdowski – Indiana University, Henryk Duda – University of Ottawa, Magdalena Foland-Kugler – Indiana University, Aleksander Fiut – Indiana University, Artur Grabowski – University of Toronto, Annan Grzesiuk – Lock Haven University of Pennsylvania, Zbigniew Herbert – California State College in Los Angeles, Katarzyna Janicka – Rutgers University, Grzegorz Jankowicz – University of Indiana, Jerzy Jarzębski – Harvard University, Katarzyna Kasztenna – University of Toronto, Agnieszka Karolczuk – University of Toronto, Krzysztof Koehler – University of Illinois at Chicago, Stanisław Kolbuszewski – University of Montreal, Marie Królówna – Univer-

<sup>44</sup> Ostatnio o polonistyce krajowej pisał Jerzy Świąch (*Polonistyka na zakręcie*), w swej książce *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa: PWN, 2006.

sity of Wisconsin-Milwaukee, Danuta Kuentler-Langner – University of California at Los Angeles, Julian Krzyżanowski – Columbia University, Maria Kuncewiczowa – University of Chicago, Jerzy Kuryłowicz – University of Michigan, Ann Arbor, Piotr Kwiecieński – University of Michigan, Ann Arbor, Waldemar Martyniuk – Stanford University, Michał Markowski – Harvard University, Władysław Miodunka – Stanford University, Edyta Murawska-Klamut – Northern Illinois University, De Kalb, Aleksandra Niewiara – University of Toronto, Zdzisław Nader – Columbia, Yale, Northern Illinois, Michigan, Stanford, Elżbieta Ostrowska – University of Pittsburgh, Violetta Próchniak – Indiana University, Danuta Pukas-Palimąka – University of Connecticut at Storrs, Jerzy Rubach – Iowa University, Jan Rybicki – Rice University, Anna Seretny – University of Toronto, Dariusz Skórczewski – Rice University, Irena Sławińska – Brown University, Lidia Stefanowska – Harvard University, Grażyna Suliga – DePaul University, Magdalena Szelc-Mays – Stanford University, University of Connecticut, Bożena Szalasta-Rogowska – University of Toronto, Jerzy Święch – University of Minnesota, University of Wisconsin-Milwaukee, Jolanta Tambor – University of Toronto, Waclaw Turek – Stanford University, Maciej Urbanowski – University of Illinois at Chicago, Andrzej Waśko – University of Illinois at Chicago, Piotr Wilczek – University of Illinois at Chicago, Maria Zadencka – University of Illinois at Chicago, Adam Zagajewski – University of Houston, Katarzyna Zechenter – University of Kansas

Oprócz naukowców i wykładowców wielki wkład w propagowanie literatury polskiej na terenie Ameryki Północnej włożyli tłumacze, godni następcy Jeremiaśza Curtina. Stopniowo, ci niez mordowani ambasadorzy literatury przygotowali dla amerykańskich studentów liczne antologie, wypisy i opracowania, a dla amerykańskich wydawców i czytelników przekłady najnowszych dzieł. Ich wspólny wysiłek sprawił, że czytelnicy amerykańscy mogli zapoznać się z dorobkiem najwybitniejszych polskich pisarzy. Dzięki nim także literatura polska zyskała ważną pozycję w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, przynosząc międzynarodowe uznanie, a i wawrzyny literackie, plejadzie poetów, powieściopisarzy i dramaturgów, takich jak: Kochanowski, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Sienkiewicz, Prus, Reymont, a ostatnimi czasy, takich jak: Borowski, Herling-Grudziński, Gombrowicz, Witkacy, Mroźek, Lem, Kapuściński, Różewicz, Herbert, Miłosz i Szymborska.

#### LISTA TŁUMACZY

Elizabeth Abbott, Christopher Adam, Robert C. Albrecht, Claire S. Allen, Jarosław Anders, Walter W. Arndt, W.H. Auden, Joachim T. Baer, Nathan M. Babad, Julius Balbin, Stanisław Barańczak, Lucille Baron, Jens Christian Bay, Henry Beissel, Else C.M. Benecke, Nicholas Bethell, Loretta Bielawska, Philip Boehm, Louise Bogan, Jagna Boraks, Lillian Boraks-Nemetz, Danuta Borchardt, Krystyna Borkowska, Lucia Merecka Borski, William Brand, Angela Britlinger, Krystyna Bronkowska, David Brooks, Josephine Carol Brown, Metchie J.E. Budka, Thomas H. Bullick, Michael Bullock, Wolfram Burghardt, Marie Busch, Andrzej Busza, Victor Cantoski, Mrs. Matthew Carey, Angelica Caro, Bogdana Carpenter, John Carpenter, Clare Cavanaugh, Christina Cekalska, Alexandra Chciuk-Celt, Pauline de Chary, Elizabeth Clark, Howard Clarke, Paul Coates, Arthur P. Coleman, Marion M. Coleman, John Robert Colombo, Stanley F. Conrad, Victor Contoski, Martha Walker Cook, Steve Cox, Jeremiah Curtin, Magdalena Czajkowska, Bogdan Czaykowski, Edward J. Czerniński, Guy Daniels, Jan Darowski, Lawrence Davis, R.A. Davies, Barbara I. Dembkowski, Szymon

St. Deptuła, Babette Deutsch, Grażyna Drabik, C.S. Durer, Dorris Durst, Casimir W. Dyniewicz, Teresa Dzieduszycka, Jessica Fisher, Kimball Flaccus, Zbigniew Folejewski, Elinor Ford, Anna M. Furdyna, Jacek Galazka, Eugene Gay-Tiff, Lola Gay-Tiff, Anna Gąsienica-Byrcyn, Daniel Gerould, Eleonor Gerould, Peter K. Gessner, Bożena Gilewska, Adam Gillon, Brian Glazer, Klara Glowczewska, Janusz Glowacki, J.M. Gogol, Casimir Gonski, Renata Gorczynski, Maria de Gorgey, Richard A. Gregg, George Grodziszewski, Regina Grol, Antoni Gronowicz, Norbert Guterman, Hazel Halma Havermale, Alastair Hamilton, Robert Hass, Sheamus Heaney, Mark E. Heine, Cecil Hemley, Ewa Higgins, Ian Higgins, Robert Hillyer, Vatslaf A. Hlasko, Daniel G. Hoffman, Thomas H. Hoisington, Sarka B. Hrbkova, Ewa Hryniewicz-Yarbrough, May Bumforth Humbert, Rolfe Humphries, Janusz A. Ichnatowicz, Benjamin Ivry, Waclaw Iwaniuk, Victoria Janda, Aleksander Janta, Bronislas de Leval Jezierski, Bill Johnston, N.B. Jopson, Irene Just, Michael Kandel, Tymoteusz Karpowicz, Gerard Kapolka, Jan Karasek, Ted Karkut, Bożena Karwowska, Christopher Kasperek, Joanna Kilmartin, Watson Kirkconnell, George Klieger, Czesław Knobbe, Paul W. Knoll, Walter Kondy, Audrey Korwin-Rodziszewski, George Korwin-Rodziszewski, Elizabeth de Kosko, Jadwiga Kosicka, Karen Kovacik, Linda Da Kowalewski, Thad Kowalski, Aaron Kramer, Charles S. Kraszewski, Leonard Kress, Victoria de Kreuter, Barbara Krzywicki-Herbert, Ludwik Krzyżanowski, Frank Kujański, Maria Kuncewiczowa, W.S. Kuniczak, Stanley Kunitz, Diana Kuprel, Alex Kurczaba, Rulka Langer, I.A. Langnos, Francis D. Lazenby, Catherine S. Leach, Madeline G. Levine, Steven I. Levine, Roman Lewczyk, Gustaw Linke, Mirosław Lipinski, Richard Lourie, Ian Malcolm, David Malcolm, A.M. Malecka, Ralph Manheim, Barbara Marszał, Lenore G. Marshall, William Martin, Elizabeth Maslen, John Maslen, Paul Mayewski, Seymour Mayne, Colleen McQuillen, Michał J. Mikoś, Adele Milch, Clark Mills, Anthony Miłosz, Czesław Miłosz, Tomasz Mirkowicz, Jacqueline Mitchel, Frank Mocha, Jadwiga Morawska, Charles Morley, Irena Morska, Eric Mosbacher, Stanley W. Moss, Wiktor Moszczyński, Katarzyna Mroczkowska-Brand, Margarita Nafpaktitis, Leonard Nathan, Victoria Nelson, Fred J. Nichols, Alicia Nitecki, Joanna Niżyńska, George R. Noyes, Florence Noyes, Edmund Obecny, Robert O'Brien, Charlotte O'Connor-Eccles, Edmund Ordon, Richard Ordynski, Benjamin Paloff, Jewell Parish, Christina Paul, Marjorie Beatrice Peacock, Hesketh Pearson, Holly Peppe, Maya Peretz, Virgilia Peterson, Mary Phelps, Robert Pinski, Krystyna Piórkowska, Tadeusz Pióro, Kenneth Pitchford, F.S. Płaczek, Irmína Płaszkiwicz-Pulc, Wiesiek Powaga, Dorothea Prall Radin, Irena Prażmowska-Coulter, Francine Prose, Ilona Ralf, Sues, George Reavey, Peter Rennie, Theodosia S. Robertson, Christine Rose, William J. Rose, Harry Roskolenko, Mira Rosenthal, Bogusław Rostworowski, Edward Rothert, Martin Sabiniewicz, John Saly, Jennifer Scappettone, Olga Scherer-Virski, Elias J. Schwartz, Peter Dale Scott, Jadwiga Z. Sell, Thomas Seltzer, Paul Selver, Laurence Senelick, Mayne Seymour, Marci Shore, Frank Simpson, Tadeusz Sławek, Sigmund C. Slupski, Sigmund Sluska, Floryan Sobienioski, Paul Soboleski, Richard Sokoloski, Joseph Solomon, Helen Stankiewicz Zand, Joel Stern, Harry. Stevens, Henry C. Stevens, Ronald Strom, Irene Suboczewska, Oscar E. Swan, Edward A. Symanski, Konrad Syrop, Florian Śmieja, Maria Święcicka-Ziemianek, Zofia Tarnowska, O.F. Theis, John Thomas, Ewa M. Thompson, Dorothy Todd, Dariusz Tolczyk, Joan Torres, Joanna Trzeciak, Edna Wortley Underwood, Valentine Urbanek, Lillian Vallee, Louise Varese, Barbara Vedder, Meta de Vere, J.P. Wachowski, S.A. Walenski, Marie-Louise Wcisło, Leopold Wellisz, Carlton F. Wells, Carolyn D. Wells, David J. Welsh, Joanna Weschler, Lawrence Weschler, Walter Whipple, C.K. Williams, Reuel K. Wilson, Benjamin Collins Woodbury, Iza Yonung, Zoya Yurieff, Ewa Zak, Christopher Zakrzewski, Jane Zielonko, Bernard Ziffer, Jadwiga Wolska Sell, S. Żółtowska, K. Żuk-Skarszewska.

Znaczenie polonistyki amerykańskiej wzrosło także dzięki obecności polskich poetów, powieściopisarzy i dramaturgów w amerykańskich uczelniach. Wielu

z nich zyskało uznanie i międzynarodową sławę. Dowiedli oni, że literatura polska, oparta na głębokiej tradycji kultury zachodniej, przepojona jest myślą religijną, a także oparta na wiekowym dziedzictwie. Niektórzy pisarze, Waław Iwaniuk i Henryk Grynberg lub Kazimierz Wierzyński i Leopold Tyrmand, wzięli na siebie obowiązek mówienia otwarcie o bolesnych doświadczeniach Polaków pod uciskiem totalitarnych systemów nazizmu i komunizmu podczas i po drugiej wojnie światowej, jak również podtrzymywania ducha niepodległościowego podczas długich lat zniewolenia. Potrafili także pokazać, że Polska przetrwała swój okres kolonialny i odrodziła się by zaistnieć na międzynarodowym forum.

## LISTA PISARZY

Jarosław Abramow-Newerly, Stanisław Barańczak, Danuta Bieńkowska, Zofia Bohdanowiczowa, Andrzej Busza, Andrzej Brycht, Tadeusz Chabrowski, Zbigniew Chałko, Roman Chojnicki, Michał Choromański, Bogdan Czaykowski, Edward Dusza, Anna Frajlich Zajac, Jan Fryling, Kazimierz Głaz, Janusz Głowacki, Zbigniew Grabowski, Aleksander Grobicki, Henryk Grynberg, Zbigniew Herbert, Janusz A. Ihnatowicz, Waław Iwaniuk, Aleksander Janta, Tymoteusz Karpowicz, Franciszek Kmietowicz, Waldemar Krysiński, Jerzy R. Krzyżanowski, Maria Kuncewiczowa, Marek Kusiba, Jan Lechoń, Waław Liebert, Adam Lizakowski, Rafał Malczewski, Jadwiga Maurer, Czesław Miłosz, Danuta Mostwin, Róża Nowotarska, Bolesław Pomian Piątkowski, Aleksander Rybczyński, Roman Sabo, Florian Śmieja, Tymon Terlecki, Adam Tomaszewski, Ryszard Tylman, Leopold Tyrmand, Lillian Vallee, Thomas Venclova, Melchior Wańkowicz, Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin, Adam Zagajewski, Aleksandra Ziółkowska-Boehm, Edward Zyman<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Powyższy spis nie uwzględnia pisarzy polsko-amerykańskich i kanadyjskich piszących po angielsku na polskie tematy, na przykład: Caroline Adderson, Phil Boiarski, Anthony Bukoski, John J. Bukowczyk, Louis Dudek, Stuart Dybek, Gary Gildner, Geraldine Glodek, Michael Gnarowski, Antoni Gronowicz, John Guzłowski, Eva Hoffman, W.S. Kuniczak, Anne Michaels, John Minczeski, Linda Nemeć Foster, Leslie Pietrzyk, Krystyna Piórkowska, Jeff Poniewaz, Suzanne Strempek Shea, Edward A. Symanski i inni. Ich osiągnięcia i miejsce w polskich studiach omawiają, na przykład, Gładsky, Thomas S., *Princes, Peasants, and Other Selves: Ethnicity in American Literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1992, Majewski, Karen, *Traitors and True Poles: Narrating a Polish-American Identity, 1880–1939*. Athens: University of Ohio Press, 2003, i Filipowicz, 2006, 129–130. Bibliografię wczesnej literatury polsko-amerykańskiej opracował August Gerald Kanka w „Poles in the United States-Fiction,” w *Poland: An Annotated Bibliography of Books in English*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1988, 288–298.

---

---

## **TŁUMACZE I TŁUMACZENIA**

---

---



GRAŻYNA BARBARA SZEWCZYK

## O RADOŚCIACH TŁUMACZENIA

POLSKA POEZJA KOBIET W PRZEKLADACH NA JĘZYK NIEMIECKI

---

---

### OBRAZ RECEPCJI POEZJI POLSKIEJ PO 1945 ROKU

WZRATAJĄCA PO DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ Z ROKU NA ROK LICZBA przekładów z literatury polskiej na język niemiecki dowodzi, iż mimo różnic społecznych i trudnych niekiedy do przezwyciężenia konfliktów w dziedzinie stosunków politycznych dzielących oba narody, obecność polskich książek na niemieckim rynku wydawniczym można uznać zarówno za ważne wydarzenie artystyczne jak i za fenomen socjologiczny. Zdaniem tłumacza i krytyka Klausa Staemmlera powojenna literatura polska była zawsze zjawiskiem „niezwykle żywym i aktywnym. Nie trzymała się schematów, które chcieliby przyłożyć do niej krytycy i historycy. Wciąż wyłamywała się i torowała sobie nowe drogi, które niejednego zaskakiwały”<sup>1</sup>.

Uwagi te podzielała większość niemieckich odbiorców zainteresowanych polską książką. Z perspektywy czasu wygłaszane w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku opinie krytyków nie tracą na aktualności. Szczególną wartość posiadają wypowiedzi popularyzatora literatury polskiej w Niemczech i jej tłumacza Karla Dedeciusa. Podkreślając wagę wzajemnych kontaktów między polskimi i niemieckimi intelektualistami, uważał, iż „uskrzydlały one i wzbogacają obie strony, ponieważ ich cechy się uzupełniają. Naród polski o rozwiniętej wyobraźni i uczuciowości [...] to dla bardziej statycznych i przywiązanych do ustalonego porządku Niemców duchowa przygoda i dlatego ich właśnie pociąga”<sup>2</sup>.

W niniejszym przyczynku mowa będzie jednak nie o recepcji literatury polskiej w powojennych Niemczech, o fazach jej rozwoju i głosach recenzentów, lecz o miejscu polskiej poezji kobiet w świadomości tłumaczy i odbiorców.

Liryka wybitnych polskich poetek XX wieku, Kazimierzy Iłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Kamieńskiej, Małgorzaty Hillar, Urszuli

---

<sup>1</sup> K. Staemmler: Einleitung, w: H. Bieber (Hg): *Polnische Literatur in deutscher Übersetzung 1945–1977*, Dortmund 1977, s. 6.

<sup>2</sup> K. Dedecius, *Polacy i Niemcy. Posłannictwo książek*, Kraków 1973, s. 93.

Koziół, Haliny Poświatowskiej, także przedstawicielki młodszej generacji pisarek – Ewy Lipskiej pojawiała się w niemieckich antologiach polskiej poezji rzadko, jako skromny dodatek do zbiorów wierszy wybitnych polskich poetów, np. Jastruna, Gałczyńskiego, Ficowskiego, Harasymowicza, Pawła Herta czy Herberta. W pierwszym, reprezentatywnym powojennym tomie polskiej poezji w Niemczech w przekładzie i pod redakcją Karla Dedeciusa *Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik* (1959)<sup>3</sup> widnieją tylko dwie autorki: Małgorzata Hillar i Wisława Szymborska. W innej opublikowanej w 1964 roku przez wydawnictwo Carl Hanser Verlag antologii pt. *Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts*, umieszczono wiersze czterech poetek, zapomnianej dzisiaj młodopolskiej pisarki Bronisławy Ostrowskiej oraz Hłakowiczówny, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Szymborskiej. Liryki Zuzanny Ginczanki i Urszuli Koziół pojawiły się po raz pierwszy w wydanej w 1977 roku w NRD publikacji *Polnische Lyrik aus fünf Jahrzehnten*, jednak dopiero w tomie z 1992 roku pt. *Polnisches Quintett. Fünf Themen der polnischen Dichtung*<sup>4</sup> zaprezentowano utwory aż dwudziestu pięciu „piszących kobiet”, spośród których większość (np. M. Hillar, A. Kamińska, E. Białous, E. Filipczuk i in.) przyporządkowano działowi „liryka miłosna”. W 1980 roku ukazał się starannie zaprojektowany i urozmaicony rysunkami P. Picassa zbiór *Polnische Liebesgedichte*, w którym zamieszczono pojedyncze wiersze M. Wolskiej, M. Czerkawskiej, A. Patey-Grabowskiej, H. Raszki, K. Hłakowiczówny, M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, J. Pollakówny, A. Kamińskiej i in. w przekładzie Dedeciusa. Dzięki niespożytej aktywności twórczej tłumacza i jego zaangażowaniu w proces niemiecko-polskiego zbliżenia – od 1980 roku Dedecius kierował Deutsches Polen-Institut w Darmstadt, instytucją upowszechniającą wiedzę o literaturze i kulturze polskiej w Niemczech – wydawane przez niego antologie poezji wprowadzone zostały do szerokiego obiegu czytelniczego. Niektóre utwory przedrukowywano na łamach niemieckiej prasy literackiej, część z nich opublikowano w Polsce w dwujęzycznych tomach. W 1982 roku ukazała się w wydawnictwie „Czytelnik” polsko-niemiecka edycja wierszy miłosnych polskich poetów (*Polskie wiersze miłosne*) w tym czternastu poetek, wśród nich Maryli Wolskiej, Kazimierzy Hłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Heleny Raszki, Anny Pogonowskiej, Wisławy Szymborskiej i in. W pośłowiu zatytułowanym *Wariacje* Dedecius, uzasadniając wybór utworów i nazwisk, podkreśla różnice w sposobie postrzegania świata przez piszące kobiety i mężczyzn i odmienność stosowanych przez nich rozwiązań formalno-artystycznych. „Podczas gdy męska liryka miłosna czerpie impuls przede wszystkim z biologii –

<sup>3</sup> Jednym z pierwszych zbiorów polskiej liryki w języku niemieckim był wydany w Wiedniu w 1953 roku tom pt. *Polnische Lyrik* w tłumaczeniu Helene Lahr.

<sup>4</sup> Tom ten zredagowany przez Andreeasa Lawatego i Berndta Schwibsa, zawiera wybór poezji polskiej z lat 1939 – 1989 i wydany został w serii „Polnische Bibliothek”.

pisze – pieśni miłosne pań-poetek mają swe źródło niemal wyłącznie w psychologii. Próby definicji dokonywane przez Małgorzatę Hillar (1932) [sic!] są przy tym dla kobiecej poezji miłosnej ostatnich lat w Polsce równie charakterystyczne jak kardiogramiczna, refleksyjna liryka Heleny Raszki (1930). Czasami wiersz przybiera komponenty psychoanalityczne i samokrytyczne – jak u Wisławy Szymborskiej (1923), która demaskuje kolizje oczekiwań lub zanikanie zmysłowej potencji, jak u Barbary Sadowskiej (1940) – czy też filozoficzne, aby w rezultacie ulec rezygnacji wobec niemożności pogodzenia dwóch światów: zastanego i doznawanego”<sup>5</sup>.

Nie do końca można się zgodzić z subiektywną, polaryzującą krajobraz polskiej poezji na „męską i żeńską” oceną współczesnej polskiej poezji. Mimo to refleksja Dedeciusa odnosząca się do „ukrytych sensów” liryki, ważna jest dla zrozumienia jego translatorskiej strategii, o czym mowa będzie później. Wiersze Iłakowiczówny, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Szymborskiej fascynowały jego wyobraźnię i zmuszały go, co wielokrotnie zaznaczał, do mozolnej pracy na tekście, jak również do zgłębiania historycznoliterackich kontekstów. *Polskie wiersze miłosne* wydano raz jeszcze w zbiorze *Kwartet żeński – Frauen Quartett* (1987) w nieznacznie poprawionej wersji.

W 1986 roku K. Dedecius przełożył kilkadziesiąt liryków Wisławy Szymborskiej<sup>6</sup>: chodzi m.in. o tom *Hundert Freuden*, do którego dołączył potem kilka nowych przekładów i wydał raz jeszcze całość w 1996 roku, w przeddzień przyznania poetce literackiej Nagrody Nobla. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku zapoczątkowały kolejny etap w recepcji polskiej poezji kobiet na niemieckim rynku księgarskim, co wiązało się z faktem, że zmienił się profil działalności Deutsches Polen-Institut (po przejściu K. Dedeciusa na emeryturę dyrektorem został historyk i politolog prof. H. Bingen), zmieniły się również oczekiwania niemieckiego odbiorcy zainteresowanego literaturą polską. Pytano o utwory problematyzujące przemiany społeczno-polityczne w Polsce, o miejsce kultury w nowej politycznej rzeczywistości i o postawy światopoglądowe polskich pisarzy. W tym czasie pojawiło się w Niemczech pokolenie tłumaczy reprezentujące generację dobrze wykształconych młodych slawistów, także z ośrodków uniwersyteckich w byłym NRD, a centrum promowania polskiej literatury przeniosło się z Darmstadt do Berlina.

Wydany w 1994 roku w niemieckim wydawnictwie dtv tom *Frauen in Polen* zawiera dość obszerny wybór polskiej prozy oraz nowe przekłady wierszy kilku poetek: U. Kozioł, W. Szymborskiej, E. Lipskiej. W posłowniu do książki tłu-

<sup>5</sup> K. Dedecius, *Wariacje*, w: *Polskie wiersze miłosne w przekładach Karla Dedeciusa*, Warszawa 1982, s. 104.

<sup>6</sup> Wiersze Szymborskiej w przekładzie Dedeciusa ukazały się w kilku osobnych tomach. W 1972 ukazał się w wydawnictwie Suhrkamp wybór liryków pt. *Salz. Gedichte*, w 1980 r. *Deshalb leben wir*, w 1995 r. *Auf Wiedersehen. Bis morgen*.

maczka Olga Mannerheim podejmuje próbę uporządkowania i oceny przełożonych tekstów zarówno z perspektywy historycznoliterackiej, która pozwala jej zaprezentować różne generacje poetek i ich warsztat artystyczny, jak i z perspektywy feministycznej, dokumentującej przemianę kobiecej tożsamości. „We współczesnej polskiej poezji kobiety są zdecydowanie liczniej reprezentowane niż w prozie [...]. Mimo różnorodności zainteresowań i punktów widzenia coraz bardziej staje się widoczny trend do odmistyfikowania pojęcia „kobiecości”. Mimo iż autorki nie podejmują kwestii przymusu i ograniczeń, którym są poddawane, kreślą konkretne obrazy własnej płci w tonie samokrytycznym”<sup>7</sup> – zauważa.

W 1995 roku berlińskie czasopismo literackie „Wir”, organ Polsko-Niemieckiego Towarzystwa Literackiego w Berlinie, opublikowało w języku niemieckim kilkanaście wierszy zapomnianych „poetek z ciemności”, „umęczonych i udręczonych przez wojnę”. Odnajdujemy tutaj m.in. nazwiska Eleonory Kalkowskiej, Haliny Birenbaum, Krystyny Krahelskiej, Henryki Łazowertówny, Zuzanny Ginczanki, autorek pojedynczych wierszy i tomików poezji, o których wydawca edycji i tłumaczka Ewa Maria Slaska pisze:

Trzyście wybranych przez nas kobiet potraktowaliśmy jako symbol poezji, która przegrywa z przemocą mężczyzny, siły, pieniądza, śmiercionośnej broni, arogancji, buty i pychy [...]. Chcemy pokazać, jak straszny jest mrok, z którego mówią do nas te kobiety i jak dziwnie piękny, odmienny jest ich głos<sup>8</sup>.

Inicjatywa ta, wsparta przez grono znanych niemieckich tłumaczy, m.in. przez Henryka Bereskę, spotkała się z dużym odzewem niemieckich polonofilów i Polaków żyjących w Niemczech.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych obok kilku tomików wierszy Szymborskiej i Lipskiej<sup>9</sup>, godnym odnotowania wydarzeniem na rynku księgarskim w Niemczech była publikacja tomu poezji Urszuli Koziół *Im Zeichen des Feuers* (1997) w wydawnictwie Heiderhoff Verlag w przekładzie Henryka Bereski i Elisabeth Nowak. Zamieszczono w nim obszerny wybór tekstów powstałych w latach 1976–1996 oraz posłowie Dagmar Nick, która przedstawiając biografię i twórczość polskiej poetki, zwróciła uwagę na charakterystyczne dla niej motywy, gry językowe i środki artystyczne. Nie można również nie wspomnieć o wydanej w 1997 roku dzięki staraniom pisarza i wydawcy Sergiusza Sterni-Wachowiaka antologii polskiej poezji pt. *Polnische Lyrik aus hundert Jahren*. Wprawdzie wśród 65 nazwisk kilku generacji poetów dostrzec można zaledwie dziesięć na-

<sup>7</sup> O. Mannheimer: *Nachwort*, w: *Frauen in Polen. Erzählungen und Gedichte*. Hrsg. O. Mannheimer, München 1994, s. 201, 302.

<sup>8</sup> E.M. Slaska, *Od redaktorki*, „Wir” Edycja Literacka nr 2, Berlin 1995, s. 6, 7.

<sup>9</sup> W 1998 roku ukazała się w Wydawnictwie Literackim w Krakowie dwujęzyczna edycja wierszy Ewy Lipskiej: *Ludzie dla początkujących – Menschen für Anfänger* w przekładzie Aloisa Woldana.

zwisk poetek: Kazimierę Hłakowiczównę, Marię Pawlikowską-Jasnorzewską, Annę Świrszczyńską, Halinę Poświatowską, Wisławę Szymborską, Annę Kamińską, Julię Hartwig, Urszulę Koziół, Ewę Lipską i Krystynę Lars, zaprezentowano jednak wiele liryków dotychczas nietłumaczonych na język niemiecki. W obszernym posłowniu Sergiusz Sterna-Wachowiak, charakteryzując najważniejsze nurty współczesnej polskiej poezji, nie wprowadza podziału między poezją kobiet i mężczyzn. Interesuje go przede wszystkim bogactwo tematów i obrazów i ich związek z kulturą europejską, z jej humanistyczną tradycją i dążnością do eksperymentu.

W nowym tysiącleciu krajobraz polskiej liryki w Niemczech staje się coraz bardziej rozległy, zagęszczony wieloma nazwiskami i tekstami. W najnowszych antologiach poezji, np. w *Poesiebrücke. Anthologie* (2001) czy w *Heimkehr in die Fremde* (2002) odnajdujemy obok utworów najbardziej znanych autorek, Szymborskiej i Koziół wiersze poetek najmłodszej generacji (np. Anna Jarzębowska, Wanda Gołębiewska, Ewa Drzewiecka, Danuta Rychlewska i in.). Pojedyncze liryki drukowane są również na łamach wydawanego przez Deutsches Polen-Institut rocznika „Deutsch-polnische Ansichten zur Literatur und Kultur”, gdzie ukazują się regularnie zamieszczane eseje o najnowszej poezji polskiej oraz krótkie notki o pisarzach. Mimo to współczesny niemiecki odbiorca zainteresowany literaturą polską wciąż chętnie sięga po wiersze Wisławy Szymborskiej. Cieszą się one w Niemczech niesłabnącym uznaniem, o czym świadczą ich omówienia i przedruki w niemieckiej prasie. Ale także poezje Ewy Lipskiej i Urszuli Koziół zyskują w ostatnich latach na popularności. Obie pisarki bywają zresztą w kraju naszych zachodnich sąsiadów, uczestnicząc w ważnych imprezach artystycznych, w niemiecko-polskich spotkaniach kulturalnych, wygłaszając wykłady o poezji polskiej i dyskutując na tematy literackie wspólnie z niemieckimi twórcami<sup>10</sup>. Natomiast poezje autorek młodszego pokolenia, tłumaczone okazjonalnie i wydawane w małych nakładach, znane są jedynie wąskiemu kręgowi zainteresowanych.

Z chwilą odejścia z Deutsches Polen-Institut Karla Dedeciusa, recepcja literatury polskiej w Niemczech, w tym poezji kobiecej, podporządkowana została prawom wydawniczego rynku. Brak współpracy między tłumaczami literatury polskiej, między jej wydawcami i krytykami, a także między polskimi instytucjami w Niemczech, których rola w upowszechnianiu literatury jest raczej niewielka bądź marginalizowana, powoduje, iż w świadomości niemieckiego odbiorcy zacierają się nawet nazwiska wybitnych polskich poetek i że do polskiej liryki kobiet sięga niewielkie, elitarne grono czytelników. Nie jest łatwą rzeczą upowszechnić obecnie polską literaturę w Niemczech. Proponowane przez tłumaczy

<sup>10</sup> Niemiecki tłumacz literatury polskiej (np. prozy J. Pilcha, J. Głowackiego, S. Lema, M. Nurowskiej i in) i laureat Nagrody Translantyk (2007) Albrecht Lempp uważa, że o sukcesie polskiego pisarza w Niemczech decyduje nie tylko głos krytyki, ale przede wszystkim spotkania i informacje w lokalnej prasie. (Dodatek Książki „Tygodnika Powszechnego”, 1 lipca 2007, s. 3).

wybory tekstów i autorów nie zawsze są, mimo ich zaangażowania, trafne i przemyślane. Mimo to pełnią one ważną rolę zarówno w upowszechnianiu wiedzy o literaturze i kulturze polskiej, jak i w pokonywaniu uprzedzeń Niemców wobec Polaków.

### STRATEGIE TŁUMACZY. O TEORII I PRAKTYCE PRZEKŁADÓW POEZJI

Porównując sposoby przekładania przez tłumaczy polskiej liryki kobiet, warto przyjrzeć się po pierwsze proponowanym przez nich wyborom tekstów, po drugie ich warsztatowi pracy, w której nie bez znaczenia jest ich własna „teoria przekładu”, po trzecie, estetycznym wartościom gotowego tłumaczenia.

Dla Karla Dedeciusa, który wielokrotnie wypowiadał się na temat sztuki przekładu, istotnym wyznacznikiem procesu tłumaczenia jest zarówno „wielojęzyczna świadomość tłumacza” kryjąca zdolność postrzegania wielowarstwowości, wielokształtności i wieloznaczności tekstu, jak i umiejętność panowania nad „znaczeniowymi polami, pograniczami i figurami semantycznymi”. „Trzeba unikać form ujednoliconych i formuł, szukać oparcia w różnorodności”<sup>11</sup>. Czerpiąc impulsy z muzyki i polifonii, z wielu, jak pisze, akordów i „partytur na różne instrumenty”, tłumacz i wydawca umieszcza w antologiach wiersze obfitujące w bogactwo form, gatunków i rytmów. W zbiorach zatytułowanych *Polonez miłośny. Temat z wariacjami na męskie i kobiece głosy* (1968) układa np. w pary erotyki napisane przez poetów i poetki, a w podtytule tomu *Kwartet żeński* (1987) dodaje, że chodzi o „dwie wariacje w instrumentacji Karla Dedeciusa”. Kryteriami, które zdecydowały o wyborze liryków kobiet, były ich rytmiczność, dźwiękowe walory języka, prostota i zwartość.

Umiejętność przenoszenia w inny materiał językowy wielu „poetyckich melodii” świadczy o wrażliwości Dedeciusa na muzykę i tonację słowa, dlatego przekładając, stara się nawet kosztem warstwy znaczeniowej oryginału odtworzyć jego głoskową instrumentację. Wyjaśnia równocześnie, iż kobieca metafora, ironia i wyrafinowana gra słów były jedną z przyczyn podjęcia się przetłumaczenia na język polski wierszy M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, W. Szymborskiej i E. Lipskiej.

Dla innego, wybitnego niemieckiego tłumacza literatury polskiej, Henryka Bereski (1926–2005) przekład ma coś z „młodzieńczej radości pokonywania przeszkód”, „radości poszukiwania i odważania słów”<sup>12</sup>. Pisał o swojej pracy:

<sup>11</sup> K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, Kraków 1974, s. 160.

<sup>12</sup> Słowa te Bereska wypowiedział podczas obrad Kongresu Tłumaczy Krajów Nadbałtyckich w Gdańsku w listopadzie 2000 r.

kłusuję w słowniku za rzadkim słowem, dobywam je z ksiązek i próbuję w ustach, rozpoznaję ze smakiem, potem je rozpuszczam, dodaję dźwięk i barwę, zapach i rytm i jeszcze to, co widziałem, przeżyłem i wrzucam do kosza<sup>13</sup>.

Bereska był nie tylko tłumaczem kilkuset utworów polskiej prozy, poezji i dramatu. Był także utalentowanym poetą, autorem kilkunastu tomów wierszy i aforyzmów. Jego umiejętność poruszania się w labiryncie polszczyzny i niemieczyzny szła w parze z dbałością o kulturę słowa i z wrażliwością na bogactwo niuansów języka. W przeciwieństwie do Dedeciusa uważał, iż tłumacz pełni wobec autora rolę służebną, stojąc w jego cieniu i przewożąc, jak pisał, „kosztowny ładunek – poezję” „na drugi brzeg, w niemiecki las liter”<sup>14</sup>. Był wydawcą i współwydawcą kilku antologii polskiej poezji, w tym wydanej w 1977 roku *Polnische Lyrik aus fünf Jahrzehnten* i zbioru z 1998 roku *Junge polnische Lyrik*. Najchętniej i najczęściej przekładał Różewicza. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku sięgnął po wiersze Miłosza, Herberta i Adama Zagajewskiego. Spośród polskich poetek najbardziej pociągała go twórczość Urszuli Koziół. Przekłady trzydziestu jej wierszy zamieścił we wspomnianym już tomie pt. *Im Zeichen des Feuers*.

Przywołując głosy obu tłumaczy o przekładzie poezji, warto przyjrzeć się z bliska ich praktyce translatorskiej, drodze dochodzenia do celu i sposobowi interpretacji sensów, metafor i symboli. W pokaźnym dorobku twórczym Dedeciusa na szczególną uwagę zasługują przekłady poezji Szymborskiej. Uważna ich lektura pozwala zauważyć zmiany na płaszczyźnie semantycznej i syntaktycznej w różnych przygotowanych do druku wersjach tłumaczenia oryginału. Wprowadzane przez Dedeciusa poprawki, np. w dwóch różniących się w kilku wersach przekładach wiersza *Atlantis*, dowodzą, że tłumacz, zanurzając się w atmosferę języka poetki, próbował w różny sposób odczytywać jej obrazy, że stosował różne ekwiwalenty figur słownych i myślowych, a dominantę semantyczną utworu podporządkował jego formie. Niewielkie innowacje stylistyczne w stosunku do oryginału i posłużenie się w kilku miejscach parafrazą nie wpłynęły na zmianę kontrapunktowej budowy liryku, jego rytmu i melodii. Jednak w innym, krótkim wierszu *Nagrobek (Grabstein)*<sup>15</sup> z 1964 roku, będącym stylizacją na epitafium, zmiany te – np. wprowadzenie wyrazów obcych: określenie *mózg elektronowy* zostało przłożone nie jako *elektronisches Gehirn*, lecz jako *Computer*, słowo *przechodzień (Vorübergehender)* jako *Passant*, czy neologizmów (np. słowo *ziemia* tłumacz przekłada jako *ewige Gärten*, a *mogilę* tłumaczy jako *Totenstätte*, a nie jako *Grabstätte*) – przesunęły element autokreacji w sferę mitologizującej

<sup>13</sup> H. Bereska, \*\*\*, z niemieckiego przełożył B. Lubosz, w: tegoż, *Wiersze*, Kraków 1999, s. 58.

<sup>14</sup> H. Bereska, *Przewoźnik*, z niemieckiego przełożyła A.M. Slaska, w: tegoż, *Familoki*, Kraków 2001, s. 7.

<sup>15</sup> W. Szymborska, *Grabstein*, w: tejeż, *Deshalb leben wir. Gedichte übertragen und herausgegeben von Karl Dedecius*, Frankfurt/Main 1980, s. 130.

portret poetki nieokreśloności. Zatarte zostało wrażenie, że poetka pragnie pozostać wyłącznie sobą z jej tylko znanego powodu. Sztuka interpretacji, zastosowana przez Dedeciusa w przekładzie poezji polskiej noblistki, staje się zrozumiała w kontekście stworzonej przez niego na własny użytek teorii translacji. Przekonanie o wzajemnym oddziaływaniu i powiązaniu tłumaczenia i społeczeństwa – „tłumaczenie odzwierciedla ducha społeczeństwa, a społeczeństwo ducha przekładu”<sup>16</sup> – nakazywało mu tłumaczyć poezję tak, by „to, co obce i nieświadome, [stało się – G.B. Szewczyk] jasne i nasze” [...]”<sup>17</sup>, by obcy Logos mógł dotrzeć do społeczeństwa.

Dla Henryka Bereski społeczne oddziaływanie przekładu było, podobnie jak u Dedeciusa, sprawą niezwykle ważną. Swoją pracę porównywał, co wielokrotnie podkreślał, z odpowiedzialną pracą przewoźnika przewożącego cenny ładunek z jednego na drugi brzeg. Ponieważ przekłady liryki kobiet niewiele miejsca zajmują w jego praktyce translatorskiej, przygotowywany do druku w 1997 roku wybór wierszy Urszuli Kozioł daje do myślenia. Zamieszczone w tomie *Im Zeichen des Feuers* utwory pochodzą z kilku okresów twórczości poetki, począwszy od lat siedemdziesiątych i kończąc na latach pięćdziesiątych XX wieku. Wszystkie sytuują się na przecięciu różnych nurtów i programów literackich, wymykając się jednoznacznym ocenom. Odnajdujemy w nich zapis tego, co przemija, co podlega ciągłym zmianom i przenika elementy świata. Dynamika i ruch znajdują odzwierciedlenie przede wszystkim w tworzywie językowym, w formach czasownikowych i słowotwórczych, w dychotomii pojęć (np. narodziny – śmierć, światło – mrok, pion – poziom, pogoń – postój), w konfrontacji metafor. Bereska interpretuje wiersze Kozioł w sposób, w którym jawią się one jako całość, przedstawiając relacje między człowiekiem i światem przyrody. Poszukując poetyckich ekwiwalentów figur słownych, w tym subtelnych i wymyślnych neologizmów, stara się naśladować organizację rytmiczno-dźwiękową wierszy i ich kunsztowną konstrukcję składniową, na którą składają się liczne paralelizmy, powtórzenia, wyliczenia i anafory. I tak np. *szarościan* przekłada jako *Graublock*, wersy w *betonowym pudle zapudłowali cię* jako *in den Betonkasten haben dich eingekastet*, *tęgi niuch powietrza* jako *eine Prise Luft*.

Poezja Urszuli Kozioł, do której poprzednio sięgał sporadycznie<sup>18</sup>, stała się dla niego pod koniec życia wyzwaniem; tłumaczył ją z lekkością i swobodą poety, starannie dobierając rytmy, dźwięki, słowa. Jego przekład wiersza *Pieśń o pragnieniu* z 1977 roku różni się od wersji zamieszczonej w tomie z 1997 r. Tytuł

<sup>16</sup> K. Dedecius, *Notatnik tłumacza...*, s. 49.

<sup>17</sup> Tamże, s. 51.

<sup>18</sup> W antologii polskiej liryki *Polnische Lyrik aus fünf Jahrzehnten*, wydanej przez Aufbau-Verlag w 1977 znajdują się przekłady dwóch wierszy Urszuli Kozioł, które znalazły się w innej wersji w zbiorze *Im Zeichen des Feuers*. Chodzi o wiersze *Kontemplation* i *Lied vom Durst*.

oryginału został pierwotnie przetłumaczony jako *Lied vom Begehren* (co mogłoby sugerować, że jest to *pieśń o pożądaniu*), później jako *Lied vom Durst*. Zmiany dotyczą zarówno warstwy leksykalnej (zamiast czasownika *aufgeschlossen* będącego ekwiwalentem słowa *otwarty* Bereska użył wyraz *offen*, zamiast *erhoffen* – spodziewać się – *erwarten*, zamiast *Flinte* – strzelba – *Büchse*), składniowej (*braucht man von nirgends fort um hinzukommen* – *man braucht nicht fortzugehen, um sich ihr zu nähern*), jak i rytmicznej. Największe trudności miał tłumacz ze składnią oryginału, która w poezji Urszuli Koziół jest środkiem rytmizacji tekstu. Nie udało mu się zachować paralelizmu anaforycznego i kontrastowego ani charakterystycznego dla jej wierszy sylabizmu, zwłaszcza jedenastozgłoskowca, który nacechowuje utwory refleksyjnie i filozoficznie. (np. wiersz *Suchy las – Totenwald* przełożony jest zamiennie dwunastozgłoskowcem, jedenasto- i piętnastozgłoskowcem). Najkunsztowniejsze, bliskie „ducha i formy oryginału” przekłady to liryki z motywami przyrody, która przypominała Beresce krajobrazy przeżywane z bliska, w podbranderburskiej wiosce Kolberg, gdzie powstawały jego własne wiersze. Jest ich w tomie *Im Zeichen des Feures* kilkanaście (np. *Kontemplacja, Z muzeum, Opis rośliny pnącej* i in.), a wyczuwalny w nich związek rytmu i słowa symbolizuje jedność człowieka i otaczającej go natury. Bereska umiejętnie dobiera metafory, które w liryce U. Koziół wyrażają zjawisko przemijania i odradzania się życia i uwrażliwiają odbiorcę na widoczne objawy niszczenia krajobrazu, „karłowacenie” lasów, „zamieranie śpiewu ptaków”, „dewastację poszycia”.

## PODSUMOWANIE

Znając kunszt translatorski Dedeciusa i Bereski, trudno jest przekłady mistrzów porównywać z tłumaczeniami polskiej liryki kobiet, jakie wyszły spod pióra dużego grona mniej znanych bądź mniej utalentowanych tłumaczy. Można mimo to ubolewać, iż krytycy niemieccy nie odnotowali przekładów wierszy Szymborskiej, Anny Kamińskiej, Julii Hartwig, Ewy Lipskiej i Krystyny Lars, które zamieszczono we wspomnianej wcześniej antologii pt. *Polnische Lyrik. Aus hundert Jahren* (1997). Ich tłumacz, Joseph Retz podporządkowuje formę, melodię i kompozycję dźwiękową tekstów dominancie semantycznej. Dlatego koncentruje uwagę na ekwiwalentach słownych, dbając o wierność werbalną i o kod kulturowy i nie dając się ani przez chwilę uwieść grze językowej poetek. Różnicę w przyjętej strategii tłumaczenia między Josephem Reztem a Karlem Dedeciusem uwypukla najbardziej pointa wiersza Szymborskiej *Radość pisania*, gdzie czytamy:

Radość czytania. Możliwość utrwalania. Zemsta ręki śmiertelnej<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> W. Szymborska, *Radość pisania*, w: teje, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996, s. 36.

Retz tłumaczy te wersy następująco:

Die Freude des Schreibens. Die Möglichkeit des Dauerhaftmachens. Die Rache der sterblichen Hand<sup>20</sup>.

a Dedecius:

Freude am Schreiben. Möglichkeit des Erhaltens. Rache der sterblichen Hand<sup>21</sup>.

Odbiorca, podążając za melodią przełożonego przez J. Retza tekstu, pozbawiony zostanie radości przeżywania i wsłuchiwania się w rytmiczność strof poetki. Radość tłumaczenia nie przekłada się w tym przypadku na radość czytania utworu. Nie trzeba przywoływać głosów recenzentów, by móc przekonać się, że przełożona przez Dedeciusa nie tylko liryka Szymborskiej, ale i innych polskich autorek, wytrzymała próbę czasu, sprawdziła się i trafiła do rąk kolejnych pokoleń niemieckich czytelników.

---

<sup>20</sup> W. Szymborska, *Die Freude des Schreibens*, przełożył J. Retz, w: S. Sterna-Wachowiak, *Polnische Lyrik aus 100 Jahren*, Merlin Verlag 1995, s. 118.

<sup>21</sup> W. Szymborska, *Freude am Schreiben*, przełożył K. Dedecius, w: teje, *Deshalb leben wir...*, s. 115.

BEATA NOWACKA

## TRADUTTORE – TRADITTORE?

O TARAPATACH TŁUMACZY KSIĄŻEK  
RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

---

W MAJU 2005 ROKU ODBYŁ SIĘ I ŚWIATOWY KONGRES TŁUMACZY LITERATURY Polskiej. Do Krakowa przyjechało wtedy stu siedemdziesięciu czterech przedstawicieli tej profesji z pięćdziesięciu krajów świata: Europy, Azji, Australii, Afryki, obu Ameryk. Inauguracyjny wykład wygłosił Ryszard Kapuściński<sup>1</sup>. Nie ma wątpliwości, że tekst ów był hołdem złożonym tłumaczom. Autor *Cesarza* upominał się wówczas o podniesienie rangi tego nieocenionego pośrednika między autorem dzieła i jego zagranicznym czytelnikiem. To prawda – postać tłumacza bywa często marginalizowana. Kto dziś potrafiłby wymienić mistrzów dawnej sztuki translatorskiej? Kto pamięta nazwiska tych, dzięki którym dotarły do nas najwybitniejsze dzieła literackiej spuścizny światowej? Jeszcze w początkach poprzedniego wieku zdarzały się publikacje, w których próżno szukać nazwiska tłumacza. Jeśli w ostatnich latach sytuacja uległa poprawie – to jest to zasługą determinacji wielu „niestrudzonych bojowników o nieprzezroczyść tłumacza”<sup>2</sup>, jak Ester Benitez, która konsekwentnie upominała się o prawa tej grupy zawodowej, grzmiąc w telewizji hiszpańskiej: „Nie można systematycznie zapominać o tej spowitej w mrok postaci, dzięki której nie będąc poliglotami, możemy czytać dzieła twórców piszących w innych niż nasz językach” (PzK, 127).

Zagraniczne losy książek Ryszarda Kapuścińskiego, jednego z najczęściej przekładanych na języki obce polskich pisarzy, stanowią dobrą ilustrację prawdy o trudnej do przecenienia roli tłumacza. Jego twórczość jest obecna w ponad trzydziestu językach świata (w tym – hebrajskim, farsy, urdu, katalońskim, japoń-

---

<sup>1</sup> R. Kapuściński, *Tłumacz – postać XXI wieku*, w: *Podróże z Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy*, red. B. Dudko, Kraków 2007, s. 7–16.

<sup>2</sup> Tak nazywa to zjawisko Agata Orzeszek, tłumaczka książek Ryszarda Kapuścińskiego na język hiszpański. Wszystkie informacje o tłumaczeniach książek Ryszarda Kapuścińskiego podaje – o ile nie napisano inaczej – za: *Podróże z Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy...* Dalej sygnowane jako PzK z numerem strony.

skim). Zadania tego podjęło się ponad pięćdziesięciu mistrzów słowa. Dziś jego książki wydawane są w różnych językach i zajmują czasem całą półkę w niejednej księgarni świata. A wszystko zaczęło się w 1977 roku – skromnie, bez medialnego zgiełku. Wtedy właśnie, zaledwie rok po polskiej premierze, ukazało się hiszpańskie tłumaczenie *Jeszcze dzień życia* (*La guerra de Angola*) autorstwa Marii Dembowskiej oraz węgierski przekład Gábor Hárša (*Golyózáporban Angola földjén*). W 1980 roku, a więc zaledwie trzy lata od zagranicznego debiutu, opublikowano w Meksyku, Kolumbii i Hiszpanii *Cesarza* w tłumaczeniu Marii Dembowskiej (*El Emperador. La historia del extranísimo señor de Etiopia*). W tym samym roku Gustaw Koliński i Mario Muñoz przełożyli na hiszpański *Wojnę futbolową* (*Las Botas*), która ukazała się w Meksyku. Jednak pierwszy zagraniczny przekład *Cesarza* był dziełem Czecha, Dušana Provozніка (*Na dvoře krále králů*), rok później wydano tam *Szachinszacha* (*Na dvoře šáha šáhů*)<sup>3</sup> – przy czym czeska premiera miała miejsce rok przed polską! Wtedy też wychodzi węgierski *A Császár*, którego tłumaczy István Nemere. Lecz dopiero rok 1983 miał się okazać najważniejszym dla międzynarodowej kariery Kapuścińskiego – wtedy właśnie *The Emperor* odniósł oszałamiający sukces po obu stronach Oceanu<sup>4</sup>.

Ale wcześniej był marzec 1979 roku i dość niecodzienna lektura *Cesarza*... Otóż dwudziestodwuletnia Katryzna Mroczkowska, córka wybitnego anglisty, wracała właśnie samolotem do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracowała nad doktoratem na uniwersytecie Rochester. Tuż przed odlotem ktoś wręczył jej egzemplarz książki, mówiąc, że w Warszawie to teraz się czyta. Natychmiast przystąpiła do lektury i wnet z rosnącym zdumieniem odkryła, że obcuje z tekstem uniwersalnym, mieszczącym się swobodnie wśród najwybitniejszych dzieł literatury światowej. „Równoległe z tym wrażeniem pojawiło się – pisała po latach – coś w rodzaju podniecenia z niespodziewanego odkrycia: odkrycia bardzo rzadkiego skarbu, w którego istnienie zaczynało się już wątpić, a mianowicie utworu z literatury polskiej, który byłby przetłumaczalny i miał w sobie potencjał nośności ponadnarodowej.” (PzK, s. 27).

W kwietniu 1980 roku wysłała więc list do wydawnictwa „Czytelnik”, w którym napisała o swym zauroczeniu *Cesarzem* i pomyśle przetłumaczenia go wraz z mężem, Billesem Brandem, na język angielski. Uczciwie zaznaczyła, że książka ta byłaby ich debiutem translatorskim. Wnet otrzymała odpowiedź od Ryszarda Kapuścińskiego, który entuzjastycznie przychylił się do ich prośby i życzył powodzenia. Bill Brand rozpoczął więc poszukiwania wydawnictwa, które zaintere-

<sup>3</sup> Na metryczce książki można znaleźć nazwisko jego żony, Pavli Provoznikovovej. Jest to efekt pewnego wybiegu: otóż ze względu na swe zaangażowanie polityczne w czasie Praskiej Wiosny, tłumacz nie mógł podpisywać swoich przekładów, ponieważ został objęty zakazem przekładania beletrystyki. O kulisach czeskich przekładów opowiadał w rozmowie z Bożeną Dudko (PzK, 109–111).

<sup>4</sup> Informacje o zagranicznych tłumaczeniach podaje za Instytutem Książki (komputeropis).

sowałoby się wydaniem książki polskiego pisarza. Jeden z kolegów słysząc, że ten chce go przekonać do opublikowania reportażu o odległym afrykańskim kraju, której autorem jest nieznan Polak, życzliwie mu poradził: „Dobrze, więc mamy tu książkę napisaną przez polskiego dziennikarza. O Etiopii. A ty pytasz, czy moim zdaniem byłby zainteresowany jej wydaniem mój nowojorski agent. Pozwól, że wyjaśnię ci, jak działa rynek wydawniczy” (PzK, 41–42).

Próbki tłumaczenia wysłane do wielu wydawnictw w najlepszym razie wracały z uprzejmymi odmowami. Wreszcie zdesperowany tłumacz przypadkiem trafił na nazwisko Helen Wolff. Ta niemiecka emigrantka stworzyła wraz z mężem (przedwojennym wydawcą Franza Kafki) prestiżową serię prezentującą wybitne osiągnięcia literatury światowej: *A Helen & Kurt Wolff Book*. Była wydawcą m.in. Borysa Pasternaka, Güntera Grassa, Georgesa Simenona, Maxa Frischa, Itala Calvino. Wkrótce pierwszy rozdział *Cesarza* trafił do siedziby amerykańskiego wydawnictwa Harcourt Brace Jovanovich wprost na jej biurko. Kapuściński wspominał swą późniejszą rozmowę z Helen Wolff: „był to jej ostatni dzień pracy w wydawnictwie, bo przechodziła na emeryturę i przeglądała korespondencję. W pewnej chwili natrafiła na list, z fragmentem książki, która od razu jej spodobała. Postanowiła skontaktować się z tłumaczami. Ale Katarzyna Mroczkowska-Brand właśnie wtedy przebywała w Krakowie, u rodziców. No więc Helen udała się do Europy, znalazła ją i powiedziała, że chce cały tekst. [...] Ale gdy książka miała się ukazać, u nas był stan wojenny: lotniska były zamknięte i dopiero po jakimś czasie pierwsze samoloty z cudzoziemcami zaczęły przylatywać do Polski. Ja wtedy nigdzie nie jeździłem, zresztą poczta nie chodziła w stanie wojennym. Billy Brand w moim imieniu podpisał w Nowym Jorku umowę z wydawnictwem. Książka mogła się ukazać.”<sup>5</sup>

Jednak z opowieści tłumacza dowiadujemy się jeszcze, że podpisanie umowy wcale nie było ostatnią przeszkodą w drodze *Cesarza* na rynki zachodnie. Oto wkrótce zadzwonił prawnik wydawnictwa HBJ domagający się... zaświadczeń dostarczonych przez wszystkich cytowanych w książce dworaków. Dokumenty miały być notarialnie potwierdzone i opatrzone szczegółowymi danymi osobowymi. Nie pomogły argumenty, że w kraju rządzonym przez reżim Mengistu sama próba nawiązania kontaktu z dawnymi urzędnikami cesarstwa może skończyć się dla nich tragicznie. Prawnik pozostawał nieugięty – brak tych dokumentów mógł oznaczać dla wydawnictwa wielomilionowe straty w momencie pozwania do sądu przez jakąkolwiek osobę opisaną w książce. Cóż było robić? Bill Brand skontaktował się z wydawcą i zapewnił, że „autor i jego przedstawiciel gotowi są wziąć na siebie odpowiedzialność za wszelkie roszczenia powstałe w Etiopii” (PzK, 49). Wystarczyło!

<sup>5</sup> Fragment niepublikowanej rozmowy z Ryszardem Kapuścińskim przeprowadzonej w Warszawie przez Beatę Nowacką i Zygmunta Ziátka.

Doskonałe tłumaczenie Brandów, o którym Peter Prescott pisał w znanej recenzji „Newsweeka”: „przetłumaczone tak, jak gdyby nie istniały bariery językowe”, stało się paradoksalnie przekleństwem książki. Zostało uznane za tak znakomite, że przez długi czas stanowiło podstawę do przygotowywania kolejnych wersji językowych. Wydawcy zupełnie ignorowali fakt, że Kapuściński jest pisarzem polskim. Paul Nathan pisał w „Publishers’ Weekly”: „Polski to jeden ze słabiej znanych języków, toteż nie tak wiele książek ukazuje się w przekładach... Obecne wydanie amerykańskie Harcourt Brace Jovanovich w serii Helen i Kurta Wolff dało europejskim oficynom przystępną wersję, na której podstawie sześciu wydawców przygotowało swoje tłumaczenia.”<sup>6</sup> Kapuściński – jako pisarz debiutujący dopiero na Zachodzie – musiał się zgodzić na to, by tłumacze sięgali po angielską, a więc wygodniejszą dla nich, wersję tekstu. W przypadku *Cesarza* ta twarda zasada zachodniego rynku wydawniczego była jednak szczególnie przykra. „Byłem tym bardzo zmartwiony, bo akurat w tej książce język jest bardzo ważny. Zupełną komedią było jednak wydanie brazylijskie – najpierw było tłumaczenie z angielskiego na włoski, potem z włoskiego na portugalski. To już w ogóle były piętrowe kombinacje i wtedy zupełnie się gubił język *Cesarza*. Ale w ten sposób otworzyła się droga do kolejnych książek. Dopiero kiedy moja pozycja się umocniła, mogłem powiedzieć: »słuchajcie kochani – ja jestem polskim pisarzem, tekst oryginalny jest po polsku, więc chciałbym, żeby moje książki były tłumaczone z polskiego«.”<sup>7</sup>

Z tą niepoważną strategią wydawniczą czasem walczyli sami tłumacze. Oto pewnego dnia austriacka dziennikarka, Erika Fischer, która współpracowała z wydawnictwem Kiepenheuer&Witsch, otrzymała propozycję przetłumaczenia z angielskiego książki pewnego pisarza, który odniósł oszałamiający sukces na świecie. Był to *The Emperor*. Tłumaczka zachwyciła się książką, zastanowiło ją jednak nazwisko autora. Szybko zrozumiała, że trzyma w ręku genialny przekład, a nie – oryginalny tekst. Uznała ignorowanie języka oryginału za niedopuszczalne

<sup>6</sup> Cyt. za: *Imperator wśród książek*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 7, s. 367. Autor tej notatki wymienia wydawców, którzy – wedle jego wiedzy – korzystali z angielskiej wersji *Cesarza*: „Wśród nich Flammarion we Francji, Feltrinelli we Włoszech, Tammi w Finlandii, Kiepenheuer&Witsch w RFN, Siglo XXI w Hiszpanii. Również wydawnictwo Quartet w Wielkiej Brytanii podpisało kontrakt na tę książkę”. Paul Nathan wielokrotnie myli się jednak. Otóż pierwsze fińskie tłumaczenie *Cesarza* ukazało się dopiero w 2006 roku w wydawnictwie Like (zresztą ten sam błąd zawiera wykaz tłumaczeń dokonany przez Instytut Książki). Tymczasem w 1986 ukazała się norweska wersja książki o negusie (tłum. Ole Michael Selberg, wyd. Det Norske Samlaget, Oslo). Wydawnictwo Kiepenheuer&Witsch ostatecznie również przygotowało swą wersję z oryginału (o czym szerzej – dalej). Nie powstała też hiszpańska wersja przygotowana na podstawie tłumaczenia Brandów, ponieważ w 1980 – właśnie w wydawnictwie Siglo XXI – ukazał się *Cesarz* w przekładzie Marii Dembowskiej. Natomiast autor nie wspomina o tłumaczeniu szwedzkim, autorstwa Britta Arenadera (wyd. Alba) i perskim z 1988 roku, które istotnie powstały na podstawie angielskiej wersji językowej.

<sup>7</sup> Fragment niepublikowanej rozmowy z Ryszardem Kapuścińskim, przeprowadzonej wraz z Zygmuntem Ziátkiem w Warszawie.

i zaproponowała wydawnictwu powierzenie tego zadania Martinowi Pollackowi, dziennikarzowi i znawcy problematyki słowiańskiej.

Ale to był dopiero początek kłopotów Kapuścińskiego na rynku niemieckim. Martin Pollack, który przełożył wszystkie najważniejsze książki Kapuścińskiego na język niemiecki, skarżył się ponad dziesięć lat temu, na łamach „Literatury na Świecie” na zgola inne problemy wydawnicze<sup>8</sup>. Otóż pierwsza przetłumaczona na język niemiecki książka (*König der Könige. Eine Parabel der Macht*, 1984) została znakomicie przyjęta przez krytyków. W licznych recenzjach, publikowanych m.in. na łamach „Der Spiegel”, „Die Zeit”, „Die Süddeutsche Zeitung”, „Die Frankfurter Allgemeine Zeitung”, porównywano Kapuścińskiego do legendarnego reportera Egona Erwina Kisch, doceniano poziom przekładu. Tymczasem entuzjazm krytyki w ogóle nie przełożył się na sukces handlowy. Dodajmy, że dokładnie w tym czasie Kapuściński miał już ustaloną pozycję w innych krajach Europy – Wielkiej Brytanii, Francji, Włoszech. A w Niemczech, mimo uznania go za pierwszorzędnego reportera, jakoś nie mógł się przebić. Dlaczego? Martin Pollack uważa, że mogły tu zadziałać jakieś zadawnione resentymy wobec literatur wschodnioeuropejskich, bo – jego zdaniem – lansowanie autorów z bloku wschodniego bywa szczególnie trudne: „Pojęcie »Europa Wschodnia« kojarzyło się z gorzkim posmakiem niewoli, z odorem strachu, przywoływało ponury obraz kulejącej gospodarki, centralnego planowania, wszechobecnej cenzury [...]. Całe to nastawienie nie sprzyjało raczej zrozumieniu tych krajów, ich mieszkańców i literatury”. Koniec końców, Kapuścińskiemu udało się wreszcie urzec niemieckiego czytelnika. Po drugim wydaniu *Cesarza*, ukazały się dwie edycje *Szachinszacha* (*Schah-in-Schah*, 1986, 1988), a kolejna książka, *Der Fussballkrieg. Berichte aus der Dritten Welt*, która ukazała się w 1990 roku w wydawnictwie Eichborn<sup>9</sup>, stała się wreszcie sukcesem handlowym. Jej nakład został szybko wyczerpany, a rok później w księgarniach pojawiło się drugie wydanie. Natomiast opublikowane dwa lata później *Imperium* miało niemal równoczesną premierę w Polsce i w Niemczech (1993).

Z innymi problemami borykali się tłumacze z krajów tzw. bloku wschodniego. Rumuński profesor slawistyki Mihai Mitu wspomina, że z twórczością Kapuścińskiego po raz pierwszy zetknął się w 1988 roku w Bukareszcie podczas promocji książek zorganizowanej przez wydawnictwo „Czytelnik”. Już wtedy jego uwagę przykuła czterotomowa edycja pt.: *Wrzenie świata* (mieszcząca osiem najważniejszych książek opublikowanych przed 1987 rokiem). Mitu wertuje jeden z tomów i od razu trafia na *Cesarza*. Coraz gorliwiej zagłębia się w lekturze:

<sup>8</sup> M. Pollack, *Ryszarda Kapuścińskiego przypadki*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 1/2, s. 355–360. Poniższe cytaty – tamże.

<sup>9</sup> Wydawnictwo Kiepenheuer&Witsch zrezygnowało z publikowania książek Kapuścińskiego (w czasie, kiedy Martin Pollack pracował już nad *Jeszcze dzień życia*.) Kolejne książki ukazywały się głównie w wydawnictwie Eichborn we Frankfurcie n. Menem. Zob. M. Pollack, *Ryszarda Kapuścińskiego przypadki*...

„Czytałem jednym tchem, w napięciu, spowodowanym niepowstrzymanymi analogiami do ówczesnych realiów rumuńskich. [...] Przecież samo czytanie, i to w obcym języku, o mechanizmie donosicielstwa przedstawionym w dodatku jako *raison d'état*, byłoby surowo karane w Rumunii 1988 roku. To tabu!” (PzK, s. 172, 173). Mitu jednak stara się pozorować obojętność, bezbłędnie odgrywa swą doskonale wyćwiczoną rolę – bez emocji odkłada książkę, sięga po inną, udając takie samo zainteresowanie. Po chwili znów trzyma w ręku *Cesarza*... Spróbujmy wyobrazić sobie, jakie emocje budzić mogła lektura reportażu o obalonym przez rewolucję despotie, czytana tuż przed upadkiem Nicolae Ceaușescu!

Do tych tarapatów opisanych przez Mitu można z powodzeniem dodać dziesiątki innych trudności, jakie urzędnicy państw zniewolonych fundowali tłumaczom. Oto bułgarska polonistka, Błagowesta Lingorska-Naczewska wspomina zakończoną fiaskiem próby wejścia do gildii tłumaczy. Wydawniczy monopol państwa, ścisła kontrola publikacji z literatury obcej były wystarczająco silnym argumentem, by tłumaczeniami zajmowali się tylko wybrani. Niepoprawni gorliwcy, którzy mimo trudności brali na warsztat „niebezpieczne” książki, musieli uzbroić się w cierpliwość. Dość powiedzieć, że bułgarski przekład *Wojny futbolowej* dobrych dwadzieścia lat czekał na druk. Zatem przygotowane do publikacji pozycje często skazane były na żywot w „prywatnym drugim obiegu” (PzK, 74), który, jak się po latach okazywało, zataczał całkiem pokaźne kręgi. Natomiast inne utwory – te, szczęśliwie opublikowane (choćby we fragmentach), rzadko były wolne od ingerencji cenzury. Istniały także trudności bardziej prozaiczne. Bill Brand opisując pracę nad *Jeszcze dzień życia* wspomina, że z powodu braku papieru notował tekst tłumaczenia na kartkach pozyskiwanych ze szkolnych zeszytów, które po ostrożnym wyjęciu zardzewiałych spinaczy i starannym odgięciu grzbietów „udawały” arkusze A4. Zapisywał tekst na maszynie pracującej na zużytej taśmie, bo nowej nie można było dostać w całym Krakowie. Jedynie w sklepie Axmanna, „jeśli powstało się tam wystarczająco długo, z błaganiem na twarzy, to w końcu zgadzali się na wymianę, brali zużyta taśmę, odwijali trochę mniej zużyta z rolki w jednej z maszyn czekających na naprawę i przekładali ją na szpulę klienta” (PzK, s. 50–51). Taką wersję maszynopisu wysyłał do wydawcy w Nowym Jorku.

Trudności, na jakie dziś najczęściej napotykają tłumacze, są znacznie subtelniejsze. Oto Fin, Tapani Kärkkäinen musiał znaleźć w swoim języku substytut saskiej rymowanki. Cóż z tego – skoro barokowa fińszczyzna nie istnieje! Język fiński zaczął funkcjonować jako medium literackie dopiero w XIX wieku! Zatem próbując oddać język *Cesarza* młody tłumacz musiał sięgnąć do tekstów liturgicznych, do Biblii nawet – tam właśnie znajdując wiele stosownych rozwiązań leksykalnych. Zupełnie innych trudności dostarczyła wybujała stylistyka książki jej pierwszym tłumaczom. Katarzyna Mroczkowska-Brand opisuje zmagania z tekstem, kiedy to trzeba było w angielszczyźnie odnaleźć bogaty ekwiwalent

służalczego, lizusowskiego języka, którym posługują się etiopscy dworacy. Ślady tego obyczaju językowego wciąż są obecne we współczesnej polszczyźnie – choćby w postaci rozpowszechnionej tytułomanii. Tymczasem anglosaski sposób wyrażania myśli jest znacznie bardziej uproszczony, zdemokratyzowany. Skutecznym panaceum znów stała się – jak w przypadku pracy translologicznej Fina – obszerna lektura tekstów dawnych.

Z tłumaczeniem dzieł Ryszarda Kapuścińskiego często wiązały się spore trudności. Nie dość, że jego książki długo uchodziły za niebezpieczne w wielu krajach, że często dotyczyły spraw odległych, to jeszcze pisane były niepopularnym językiem. To wszystko sprawiało, że decyzja o podjęciu prac nad nimi była dość ryzykowna. Tym bardziej może zastanawiać upór tłumaczy, którzy musieli się zmagać z utrudnieniami fundowanymi przez system, język, wreszcie z własną bezradnością wobec jednego i drugiego... A jednak pchają się do tych tłumaczeń jak ćmy do ognia! Co więcej – zazdrośnie strzegą dostępu do „swego” pisarza. Błagowesta Lingorska nie ujawnia zamierzeń translatorskich innym, by któryś z wielkich tłumaczy nie skradł jej pomysłu (PzK, 69), Agata Orzeszek bez zdziwienia odkrywa w sobie nową cechę tłumacza, jaką jest zaborczość o „jej” autora (PzK, s. 121).

Co takiego dała im lektura tych książek, że zdecydowali się brnąć w nią mimo wszystko? Jedni odnaleźli tam uniwersalne problemy, inni prawdę o naturze tyranii i ciekawe łamigłówki stylistyczno-leksykalne. To jasne! Ale okazuje się, że twórczość Kapuścińskiego znacznie silniejsze odcisnęła piętno na ich życiorysach. Dzięki spotkaniu z tą literaturą wielu stało się zawodowymi tłumaczami, choć sięgając po te utwory byli debiutantami w zawodzie (o czym uczciwie informowali autora). Do takiej „szkoły Kapuścińskiego” przyznają się m.in. Katarzyna Mroczkowska-Brand, Bill Brand, Martin Pollack, Błagowesta Lingorska, Tapani Kärkkäinen. Jego wpływ na swoje losy może najdosadniej określiła właśnie Bułgarka, która wspominając lekturę *Katharsis* (pierwowzoru *Szachinszacha*) w „Kulturze” z 1979 roku, pisała: „Tak zaczęła się dla mnie trwająca do dziś podróż z Ryszardem Kapuścińskim, która – mogę to zdecydowanie stwierdzić teraz, z dystansu lat – ukierunkowała całe moje dalsze życie zawodowe i ukształtowała dojrzałą osobowość” (PzK, 70).

Pierwsze spotkanie z „moim” autorem... Każdy z tłumaczy doskonale je pamięta. Współtwórca pierwszego angielskiego przekładu, Bill Brand, który po dziewięciu miesiącach starań wciąż nie mógł znaleźć wydawcy, wspomina parny, wiosenny dzień 1981 roku, kiedy po raz pierwszy spotkał pisarza. Był wówczas bliski rezygnacji. A jednak szczegółowa charyzma twórcy *Cesarza* i jedno zdanie, które ten mu wówczas powiedział („Have fun with it”), sprawiły, że prace ruszyły pełną parą. Błagowesta Lingorska wspomina swoje premierowe zetknięcie z autorem, które nastąpiło w niezwykłych okolicznościach – w przededniu stanu wojennego. Otóż właśnie wtedy podróżująca po Polsce „kandydatka na tłumaczkę” nagle trafiła do szpitala. Pisarz złożył jej tam niezapowiedzianą wizytę. Tak się poznali! Albański

tłumacz, Astrit Beqiraj pamięta koperty, które – mimo szamotaniny – dawał mu Kapuściński za to, co ten robił dla jego książek. Włoską tłumaczkę, Verę Verdiani zrazu nieco tremowało spotkanie z uznanym pisarzem, który przyjechał w 1994 roku do Rzymu na promocję *Imperium*, ale tylko do momentu, gdy ujrzała go, jak wykorzystuje pierwszą wolną chwilę, by podejść do niej, złożyć dłonie jak do modlitwy i – przypominając małego, przymilnego chłopca – przechylić głowę na bok, a następnie poprosić o wielką przysługę... Oto w jednym ze sklepów na via del Corso zobaczył piękną, sportową koszulę w czarną-niebieską kratkę, ale nie potrafił sam jej kupić... „Przyszło mi do głowy – wspomina Verdiani – że z pewnością tak właśnie zdobył dla siebie jedyne miejsce w jedynym samolocie lecącym do Zanzibaru w czasie zamachu stanu. Tak też przekonywał nieprzejednane patrole, które go zatrzymywały, przykładając pistolet do głowy i zakazywały jechać dalej” (PzK, s. 199).

Vera Verdiani eksponuje tu jedną z najważniejszych cech osobowości Ryszarda Kapuścińskiego. Nazywa ją po prostu: „darem urzekania” (PzK, 199). Odbierając doktorat *honoris causa* na Uniwersytecie Śląskim, autor *Hebanu* mówił o nauce, którą zawdzięcza jednemu ze swych mistrzów – Antoine’owi de Saint Exupéry, o tym, że najlepsza droga do poznania świata wiedzie przez przyjaźń. Może to właśnie jego kontakty z tłumaczami są tej zasady najlepszą egzemplifikacją. Mówi się czasem, że „tłumacz to zdrajca”. Tę cechę znakomicie widać w podobieństwie leksykalnym, jakie notuje język włoski („traduttore-traditore”). Klara Główniczewska, tłumaczka na język angielski, opisuje jak bezceremonialnie rozprawia się z dziełem – wywraca je na lewą stronę, rozpruwa szwy, unieważnia wszystkie autorskie wybory. Wreszcie po ukazaniu się książki przez krótką chwilę wierzy, że to ona jest autorem (PzK, 59–60). A Katarzyna Mroczkowska powiada, że każdy uczciwy tłumacz musi mieć świadomość, że translacja jest zubożeniem oryginału. Cała sztuka w tym, by tekst stracił najmniej...

Tłumacz to często najszczerzy sprzymierzeniec autora – jest najwnikliwszym czytelnikiem, bezwzględny tropicielem błędów, bywa oddanym agentem literackim. Przede wszystkim zaś jest tym, dzięki komu polski autor może przemawiać we wszystkich językach świata, któremu zawdzięcza unikalną możliwość spotkania z Innym i – *last but not least* – pozwala mu zaistnieć w wielokulturowej i wielojęzycznej rodzinie człowieczej. Rolę tłumacza postrzegał tedy Kapuściński szeroko – uważa, że jesteśmy dziś świadkami jego wielkiego i od dawna oczekiwanego awansu. Właśnie ta „postać XXI wieku” – jak go nazywa – ma mieć fundamentalne znaczenie w tworzącej się cywilizacji. Otwarty i coraz dostępniejszy naszym zmysłom świat potrzebuje wszak objaśnienia, potrzebuje dialogu. Gwarancją tego porozumienia jest właśnie tłumacz. Diagnozy Kapuścińskiego najczęściej się sprawdzały, a zatem na pewno warto zwrócić bacniejszą uwagę na tego cichego mistrza słowa, którego nazwisko – zwykle napisane dyskretnie, czasem drobną czcionką – albo od razu umyka naszej uwadze, albo chwilę później wypada z pamięci...

ANDREA F. DE CARLO

## KOSZMAR TŁUMACZA

TWÓRCZOŚĆ BOLESŁAWA LEŚMIANA  
W KRĘGU WŁOSKICH ZAGADNIĘŃ TRANSLACYJNYCH

---

„LEŚMIAN TO KOSZMAR TŁUMACZA” – TYMI SŁOWAMI STANISŁAW BARAŃCZAK rozpoczął swój rozdział<sup>1</sup> w książce *Ocalone w tłumaczeniu*, gdzie analizował angielskie przekłady jego poezji. Można stwierdzić, iż Barańczak miał rację, bo barierą i trudnością translatorską jest tutaj *nieprzekładalność* twórczości Bolesława Leśmiana (1878–1937). Jak pisze Barańczak: „Wiadomo, że spośród współczesnych mu poetów polskich, a chyba i poetów polskich w ogóle, autor *Łąki* posunął się najsmielej i najdalej w czynieniu idiosynkratycznego użytku ze szczególnych systemowych właściwości polszczyzny”<sup>2</sup>. Dodajmy, że posłużył się również niektórymi zasadami języka rosyjskiego na poziomie słowotwórstwa, które nie zawsze są możliwe do zrealizowania w przypadku romańskich systemów językowych.

Możemy stwierdzić, iż dwa czynniki utrudniały przekazanie poezji Leśmiana włoskiemu czytelnikowi, a mianowicie: z jednej strony stosunkowo późne docenienie jego twórczości w samej Polsce, z drugiej zaś, przeszkody czysto językowe, wynikające z rozbudowanej i wyszukanej struktury foniczno-rytmicznej poematów.

W pierwszym przypadku chodziło o marginalne traktowanie Leśmiana przez krytyków, którzy uważali go często jedynie za autora czarujących, ludowych ballad i powiastek. Dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dostrzeżono prawdziwe walory jego twórczości. Jednak nie miało to wpływu na rozwój i zainteresowanie przekładem jego poezji we Włoszech. Leśmian pozostawał nieznanym w Italii do momentu publikacji antologii pod redakcją Carlo Verdianego *Poeti polacchi contemporanei (Polscy poeci współcześni, Mediolan 1961)*, to jest do lat sześćdziesiątych XX wieku. Nawet jeśli jego nazwisko przeżywało się wcześniej na kartach podręczników i kompendiów historii literatury

---

<sup>1</sup> S. Barańczak, 2...*Leśmiana*, w: tenże, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004<sup>3</sup>, s. 144–149.

<sup>2</sup> Tamże, s. 144.

polskiej, to nie zajmowało czołowej pozycji. Czasem było w ogóle pomijane, tak jak w przypadku antologii redagowanych przez polonistkę Marinę Bersano Begey *Lirici della Polonia d'oggi (Lirycy współczesnej Polski, Florencja 1933)*, jak również w: *Le più belle pagine della letteratura polacca (Najładniejsze strony polskiej literatury, Mediolan 1965)*; lub przez Giommariei Cau, Oskara Skarbek-Tłuchowskiego, *Antologia della poesia contemporanea polacca (Antologia współczesnej poezji polskiej, Lanciano 1931)*. Poza tym jego twórczości nie analizowano lub czyniono to bardzo pobieżnie w podręcznikach, kompendiach historii polskiej, słownikach oraz encyklopediach<sup>3</sup>.

Sytuacja uległa zmianie, gdy w 1973 roku kilka jego utworów przetłumaczonych na język włoski przez Paolo Statutego zostało wydanych w „Fiera Letteraria” („Targi Literackie” 1973, nr 20), z których dwa przekłady zostały opublikowane w *Guida alla moderna letteratura polacca (Przewodnik po współczesnej literaturze polskiej, Rzym 1973)*, pod redakcją Jerzego Pomianowskiego.

W latach osiemdziesiątych ukazał się w czasopiśmie „Niebo” (1980, nr 11) zbiór wierszy tłumaczonych przez polonistów Pietro Marchesaniego, Inesę Pawłowską i wersje opracowane na podstawie tłumaczeń literalnych Pawłowskiej przez innych włoskich poetów współczesnych – Milo De Angelisa i Emi Rabuffetti.

W późniejszym czasie ukazały się również utwory w przekładzie poetki Valerii Rosselli. Zostały one wydane na łamach czasopisma „Poesia” (2000, nr 143). Sporadycznie publikowano przekłady innych polonistów, jak na przykład w materiałach z seminarium na temat praktyki translatorskiej, zorganizowanego w kwietniu 1998 r. przez profesora Luigiiego Marinello. Przy tej okazji kilku polonistów dokonało tłumaczenia utworu *Zmierzch bezpowrotny*. Następnie porównywano poszczególne wersje. Niestety prace dotychczas nigdzie nie zostały wydane, z wyjątkiem przekładu Antona Marii Raffo, który umieścił swoje tłumaczenie w artykule *To mi trudna sztuka*, który ukaże się w zbiorze *Italia Polonia Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia (Włochy Polska Europa. Pisma dla uczczenia pamięci Andrzeja Litworni*, pod red. E. Jastrzębowskiej, A. Cecchierello, L. Marinello, M. Piacentinego, A.M. Raffo, G. Ziffera, Rzym–Warszawa; w druku). Za zgodą profesora Raffo dokonam analizy tłumaczenia jeszcze przed jego publikacją.

Biorąc pod uwagę specyfikę i złożoność wierszy Leśmiana, można przypuszczać, iż przyczynę pomijania dzieł autora *Łąki* stanowi niezmierna trudność w wiernym i całościowym oddaniu oryginalności wierszy. Chodzi tu o złożony charakter innowacji leksykalnych oraz o odmienne struktury morfologiczno-syntaktyczne porównywanych systemów językowych. Jednak największą przeszkodą translatorską jest odtworzenie zaskakujących czytelnika połączeń słownych, które w praktyce poetyckiej zasadzają się na niepowtarzalnej leksyce, bogactwie archaizmów i neologizmów, grach słownych i wyszukanej strukturze foniczno-

<sup>3</sup> P. Marchesani, *Nota introduttiva*, „Niebo” 1980, nr 11, s. 12–13.

-rytmicznej. Te wszystkie czynniki sprawiają, iż poezja Leśmiana wydaje się prawie nieprzetłumaczalna.

Często się zdarza, iż tłumacz świadomie rezygnuje z próby ocalenia elementów fonicznych. Zdaje on sobie sprawę z tego, iż naruszenie i zubożenie pod względem rytmicznym struktury poematu powoduje zmiany w rozumieniu i odbiorze treści przetłumaczonego utworu. Analiza włoskich przekładów wierszy Leśmiana pokazuje, iż w procesie tłumaczenia nie da się połączyć składników znaczeniowych i rytmicznych, tak jak mamy to w wersji oryginalnej. Dlatego też tłumacz stara się przekazać elementy semantyczne kosztem warstwy muzyczno-rytmicznej poematu lub odwrotnie, koncentruje się na rymach, oddając aspekty foniczne i metryczne poezji, zatracając znaczenia.

Jest rzeczą niezaprzeczną, że dla Leśmiana warstwa rytmiczna zajmuje szczególne miejsce w poematach, a w połączeniu ze strukturą semantyczną zyskuje pełny kształt artystyczny. Sam Leśmian wskazał klucz do tłumaczenia jego utworów. W szkicu *Z rozmyślań o poezji* stwierdził, iż wers może być rozpoznany nie tylko poprzez słowa i treść, ale też przez tak zwaną „bezsłowną melodię”<sup>4</sup>, która jest w stanie utkwić w naszej pamięci.

Według Leśmiana przekład utworu jest odpowiedni wówczas, gdy nawet nie znając języka, potrafi się go zrozumieć i odczuć, właśnie rozpoznając tę ukrytą melodię, na którą składają się: rytm, stopa metryczna, kolejność wyrażen onomatopeicznych, sekwencja ich powtarzalności; ponadto sposób ich łączenia w zdania oraz spadki tonacji i wreszcie sama intonacja, czyli wszystko to, co jest wersem oprócz wersu widocznego i oczywistego<sup>5</sup>. Leśmian pisze jeszcze, iż melodia, czyli ów nieuchwytny splot wyrażen stanowiący powtórzenie czasu połączonego z danym wersem, jest niezbędna dla rozwoju wersu i przekazywanej treści. Dla poety sam proces tworzenia jest opisywaniem rozwoju. Dlatego zdaniem Leśmiana najpierw jest rytm, a potem słowa; te ostatnie śledzą rytm, który jest dla nich nicią przewodnią, tak jak nić Ariadny. Rytm układa słowa w taki porządek, by słowa stanowiły dopełnienie, ukazanie czegoś żywszego niż samo życie<sup>6</sup>. W ogóle poetyka leśmianowska powstaje z interakcji dwóch składniki kontrastujących: *élan vital* – rytm i substancja – mowa<sup>7</sup>.

Zaczynając od przedstawienia najistotniejszych cech poezji Leśmianowskiej, poddamy analizie włoskie przekłady poezji. Skupimy się na trzech zagadnieniach: analizie neologizmów, archaizmów, form dialektalnych, ale również na tautologii i trudnościach, z którymi musi się zmierzyć włoski tłumacz. Następnie

<sup>4</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: tenże, *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 86.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> R.H. Stone, *Boleslaw Leśmian. The poet and his poetry*, Berkeley 1976, s. 134.

przejdziemy do strony rytmiczno-fonicznej utworów oraz błędów w interpretacji i przekłamań translatorskich.

\* \* \*

Wyjątkowa kreatywność poety wyraża się poprzez warstwę językową, w tym – liczne i oryginalne neologizmy, dzięki którym autor *Łąki* przekazuje nie tylko swoje koncepcje filozoficzne, ale również emocje, idee i uczucia. Jak stwierdza M. Klimczak, wiąże się to z *Weltanschauung* poety:

Obraz świata w twórczości Leśmiana jest wyrażony w dwóch warstwach. Pierwszą z nich stanowią koncepcje światopoglądowe i artystyczne. Druga zaś to podporządkowane im środki poetyckiej ekspresji – w znacznej mierze neologizmy. Obie te warstwy są związane nierozdzielnie, wzajemnie się uzupełniają i wyjaśniają, stając się wykładnikiem oryginalnego sposobu widzenia świata<sup>8</sup>.

Tak więc są to dwa zintegrowane i wzajemnie się komponujące plany, podporządkowane zawsze rytmowi i bezpośrednio wyrażające warstwę filozoficzną, tak zwany *élan vital* opisany przez Bergsona. Barańczak przedstawia to następująco:

główne założenie jego bergsonowskiej wizji świata stanowi przecież teza, że realność dostępna jest naszym zmysłom w trakcie bezustannego stawania się. Również więc kształt niegotowy czy kaleki albo stan nie w pełni osiągnięty stanowią obiektywne fenomeny zasługujące na określenie pojedynczą nazwą. Wystarczy użyć zamiast takiego pojedynczego słowa kilkuwyrazowej peryfrazы – i wszystkie filozoficzne implikacje Leśmianowskiego neologizmu nikną bez śladu<sup>9</sup>.

Z przekładoznawczego punktu widzenia neologizmy stanowią nie lada problem dla tłumacza, zwłaszcza w przypadku odległych i różnicowanych systemów językowych, takich, z jakimi mamy tu do czynienia, czyli z próbą przejścia z języka polskiego na język włoski. Dystans lingwistyczny byłby znacznie mniejszy w przypadku tłumaczenia w obrębie tej samej grupy językowej, na przykład z języka polskiego na rosyjski. Z tego powodu owe zaskakujące Leśmianowskie neologizmy są jedną z barier językowych, niedających się łatwo lub wręcz w ogóle przełożyć na język włoski. Dlatego też tłumacz jest często zmuszony do posługiwania się peryfrazą, której wybór nie zawsze wydaje się uzasadniony. Na przykład: *Trupięgi* zostają u Rosselli zastąpione przesadną peryfrazą w tytule *Le scarpe del morto povero* („Buty biednego zmarłego”). Inaczej jest to przełożone u Ceccherellego, który w *Storia della letteratura polacca (Historii literatury polskiej)*, Turyn 2004), w rozdziale poświęconym Leśmianowi wyjaśnia tytuł poprzez inny neologizm, a mianowicie: *calzamorti*.

<sup>8</sup> M. Klimczak, *Funkcja neologizmów w kreowaniu poetyckiego obrazu świata Bolesława Leśmiana*, „Poradnik Językowy” 2001, nr 4, s. 48.

<sup>9</sup> S. Barańczak, 2...*Leśmiana*, w: tenże, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 144.

Zdaniem Jacka Trznadla *trupięgi* to nie neologizm, ale archaizm lub dialektyzm, bo Leśmian „pryswajał [...] wyrazy mało znane, gwarowe, wyrazy zapomniane, nadając im często nowe znaczenie, czyli tworząc tak zwane neosemantyzmy”<sup>10</sup>. Natomiast Stanisław K. Papierkowski podaje, iż wyraz ten ma ludową etymologię i oznacza po prostu, „trzewik dla trupa”<sup>11</sup>. Jednak Leśmian wyjaśnia w utworze sens tego słowa jako „buty z łyka, tak zwane trupięgi”; buty z łyka były bardzo tanie i nietrwałe, z tych powodów biedni ludzie zakładali je na nogi nieboszczykom, nadawały się bardziej do trumny, niż do chodzenia. Słowo to jest użyte w wierszu czterokrotnie. Jednakże analizując tłumaczenie Roselli, zauważamy, iż wyraz ten jest za każdym razem inaczej zinterpretowany: za pierwszym razem *trupięgi* są zastąpione przez prosty rzeczownik *scarpe* (*buty*); następnie są to „*scarpe da povero*” (jak „buty żebracze”), potem „*miseri calzari*” („ubogie sandały”); wreszcie „*povere ciocie*” („biedne ciocie”). *Ciocia* to rodzaj buta z regionu Ciociaria, składający się z podeszwy, tkaniny i z długich sznurowadeł przykrywający nogę aż do wysokości kolan. W ten sposób tłumaczka odniosła się do ludowego odpowiednika istniejącego w języku docelowym, który jednak włoskiemu czytelnikowi daje nieco inny obraz i wyobrażenie o słowie *trupięgi*.

Tłumacz boryka się również z wyrazami, które pośrednio wywodzą się z języka rosyjskiego, gdyż należy pamiętać, iż Leśmian był dwujęzyczny. Wychowany na Ukrainie, mógł wzbogacić swoją poezję o elementy zaczerpnięte z obu języków. Nie przypadkiem Czesław Miłosz w *Abecadle* notuje: „U Leśmiana, urodzonego w Warszawie i studiującego w Kijowie, odgaduję jakby echo jambicznej ruszczyzny, zresztą zaczynał od wierszy po rosyjsku”<sup>12</sup>. To właśnie odzwierciedla się w niektórych neologizmach, jak na przykład *dziejba* spotykana w dramacie lirycznym *Dziejba leśna*. Wyraz ten posiada typowy rosyjski sufiks *-ba*, tak jak w terminie *свадьба*. Zdaniem Papierkowskiego słowo to pochodzi od staropolskiego czasownika *dziejać*, czyli *dziać się* (*accadere*), które zostanie przez Ceccherellego odebrane jako *Accadimento boschivo*. Tymczasem Marchesani tłumaczy to jako *Avvenimenti boschivi* – tutaj jedyny neologizm pozostaje w liczbie mnogiej, której w wersji oryginalnej nie ma. Verdiani przełożył to jako *Vicenda boschiva* (*Wydarzenie leśne*), a w wersji poetki Rosselli mamy *Fiaba del bosco* (po polsku *Bajka leśna*), które odchodzi jednak znacznie od polskiego znaczenia. Tłumaczka prawdopodobnie sądziła, iż jest to zapożyczenie od rzeczownika *dzieje*, czyli po włosku *storia*.

Istnieją również neologizmy zawierające sufiksy, które są bardziej obrazotwórcze w języku rosyjskim niż w polskim, na przykład: *-icha* (*-uxa*) lub *-ina* (*-ина*) / *-yna* (*-ына*). W utworze *W słońcu* neologizm *rozwalicha* jest, zdaniem Papier-

<sup>10</sup> J. Trznadel, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 114.

<sup>11</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 86.

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Abecadlo*, Kraków 2001, s. 271.

kowskiego, utworzony od tematu czasownika *rozwalać/rozwalić (rompere)*, utworzonego po to, by mu nadać koloryt gwary i rym<sup>13</sup>. Wyraz ten znaczy „rozwaloną chałupę” („capanna in rovina”), więc wywodzi się od słowa *rozwaliny (rovine)*. Zdanie „spylona rozwalicha” zostało przetłumaczone przez Rossellę jako „un rampicante nel polline” („pnące na pyłku”), co stanowi zupełną, nieuzasadnioną zmianę semantyczną. *Spylona* pochodzi od czasownika *pylić/spylić (coprirsi, emanare polvere)*, dlatego powinno się tu raczej użyć *pył, kurz (polvere)* niż słowo *pyłek (polline)*.

W wierszu *Pszczoly* w czwartym wersie trzeciej zwrotki znajdujemy formę odrzeczownikową *pozlocina*, tradycyjnie stosuje się istniejące słowo: *pozłota*. Jest to neologizm, który spotykamy również w wierszu *Do śpiewaka*, w rymie *pozłocina – drabina*, zaś w *Pszczolach* figuruje jako grupa *ścieżyna – pozlocina*. Sufiks *-ina* został tutaj zastosowany także po to, aby zachować rym. Termin *ścieżyna* wywodzi się od słowa *ścieżka*, zaś *pozlocina* od *pozłoty (doratura)* lub też, jak podkreśla Papierkowski, jest to zdrobnienie zastępujące powszechną *pozłótkę*<sup>14</sup>. Leśmian łączy w całość dwa elementy: *pozlocina* a *jurna (ardito, focoso* lub *sen-suale, virile)*. Zwróćmy uwagę na to, jak sobie radzą z tak nietypowym połączeniem leksykalnym tłumacze. Marchesani wprowadza neologizm „dorame voglioso”, jednak gdy u Leśmiana wybór neologizmu wynika przede wszystkim z rymu i ze znajomości języka rosyjskiego, to u niego jest to po prostu zastąpienie jednego neologizmu innym. W wersji Rosselli również pominięto rym, a wyrażenie zostało zneutralizowane i zastąpione zwrotem „vivido oro” („żywe złoto”).

U Leśmiana proces tworzenia neologizmów opiera się głównie na dodawaniu odpowiednich elementów, w tym również prefiksów. Wśród najczęściej używanych, spotykamy prefiksy negacji, definiowane przez Artura Sandauera jako „niszczące przedrostki przeczenia”<sup>15</sup>, wyrażające stan przejścia między istnieniem a brakiem istnienia. Taki prefiks nadaje wyrazowi podwójnego znaczenia, gdzie przeczenie wyrasta z zanegowanego już świata. W ten sposób poprzez dodanie form *bez-*, *nie-* lub *przeciw-* tworzy się abstrakcyjne formy, zbliżone do prac symbolistów rosyjskich drugiego pokolenia, jak na przykład *Безглагольн-ость* Balmonta.

Przymiotnik *bezpowny*, który spotkamy w tytule wiersza *Zmierzch bezpowrotny*, stanowi osobne zagadnienie translacyjne. Jest to przymiotnik z języka codziennego, który w tym przypadku jest traktowany jako semantyczny neologizm. Z tego powodu wyraz ten wydaje się pozornie prosty do przetłumaczenia, natomiast w rzeczywistości oddanie go przysparza wiele trudności. Przymiotnik

<sup>13</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 136.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Cyt. za E. Okulśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 152.

*bezpowrotny* znaczy po włosku *irripetibile, irrevocabile, definitivo* i rzeczywiście w ten sposób został przetłumaczony przez Rosselli, tj. *Vespero irrevocabile*. To jednak zneutralizowało i zbanalizowało tytuł. Poza tym jest nieuzasadnione zastępowanie słowa *zmiersch* włoską formą archaiczną *vespero* zamiast *vespro*, t.j. użycie archaizmu w miejscu, gdzie w oryginale taki nie występuje. Raffo natomiast przełożył to słowo, moim zdaniem trafniej, jako *Crepuscolo senza ritorno* i dokładnie oddał ów semantyczny neologizm. W przypisie objaśniającym Raffo tłumaczy swój wybór jako odzwierciedlenie wpływu ludowych pieśni rosyjskich w twórczości Leśmiana, tzw. *Причитания (Lamenty)*, gdyż autor *Łąki* pisał także poezję po rosyjsku i był obeznanym z tymi utworami ludowymi. Właśnie w przypisie cytuje wersy, gdzie znajduje się to słowo: „И как идёшь ты, растителек ты, татенька, / На тот свет да *бесповоротный*”<sup>16</sup>. Choć jest prawdą, iż Leśmian doskonale znał rosyjski folklor, to jednak nie należy przywiązywać zbyt dużej wagi do wyżej wspomnianej tezy. Trzeba raczej zastanowić się nad ogólnym użyciem tego przymiotnika w Leśmianowskiej poezji i języku, można je bowiem wiązać z zasadami użycia przeczenia *bez-* lub z retoryką symbolistów.

W utworze *Zakłęcie* występuje prefiks *bez-*, w trzecim wersie drugiej strofy, w którym odnajdujemy liczne tego przykłady: *bezoporna, bezsilna, bezbronna, bezwiedna*; tłumaczone przez Marchesaniego jako *inerte, inerme, impotente*, ale *non-sapiente*. Zmienia on ostatni prefiks, który mógł być analogicznie zastąpiony formą *in-*, poprzez użycie słowa *inconsapevole*. W innych przypadkach opisowo: *bezwolna (passivo)*, „privo di forza di volontà”) jako *senza forza* (oczywiście również ze względu na rym), *bezduszna* jako *senza anima*. Czasem Marchesani odwołuje się do peryfrazy, jak na przykład w *Otchłani*, gdzie *bezdomość* zostanie wyrażona jako „mancanza di casa”. Podobnie dzieje się z przedrostkiem *nie-*. W poemacie *Cmentarz* odnajdujemy formy takie, jak: *niewiadomość* albo *nieżywy*, które poetka Rabuffetti przekształca we włoskie *non-sapere* i *non-viva*. Zamiast zwykłego przełożenia to na *ignoranza* i *esame*, tłumaczka stara się położyć akcent na prefiks *nie-* poprzez użycie negacji *non*. Odminną postawę prezentuje natomiast w utworze *Niewiara*, gdzie negacja jest zastąpiona peryfrazą „mancanza di fede”, (zamiast *non-fede* o *incredulità*).

Kolejne neologizmy, utworzone dla zachowania rymu, można zauważyć w dziele *Przemiany* (w drugim wersie trzeciej zwrotki). Jest tam, na przykład wyraz *ościor*, wywodzący się od słowa *ość* (w języku włoskim w tym kontekście ma on znaczenie *resta, arista* lub *barba*; w języku polskim można również spotkać nazwę *wąsy*), który w odniesieniu do jęczmienia oznacza sztywne, długie zakończenie kłosa. W języku polskim funkcjonujące jako „wąsy jęczmienia”

<sup>16</sup> Cyt. za A.M. Raffo, *To mi trudna sztuka*, w: *Italia Polonia Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. E. Jastrzębowska, A. Cecchierelli, L. Marinelli, M. Piacentini, A.M. Raffo, G. Ziffer, Rzym-Warszawa, w druku.

(„barba dell’orzo”). Marchesani zastępuje to terminem *aculei*, który nie jest jednak odpowiedni, gdyż znaczy dokładnie *kolce*, a w przypadku zboża nie używa się takiego związku frazeologicznego. Statuti tłumaczy to po prostu jako „Rizzo le spighe...” i wówczas zupełnie pomija wyraz *ościori*.

Spotyka się też wyrazy podobne do form ludowych, jak *ludziénki*, tak jak w wierszu: *Dwoje ludziénków*. Papierkowski w *Studium językowym* podaje, iż są to formy tworzone przez samego poetę, pochodzące prawdopodobnie od gwarowego *ludziany*, co oznaczało *ludzki* i stanowiło rodzaj zdrobnienia o pieszczotliwym odcieniu<sup>17</sup>. Wyznaczało tym samym stosunek poety do owych *ludziénków* nieszczęśliwych, którzy mieli za sobą wiele życiowych zakrętów i tarapatów. W trzech obecnych we włoskim języku przekładach poezji, poeta De Angelis wyraził to jako *poveretti*, Rosella jako *miserelli*, zaś Statuti poprzez użycie archaizmu *tapi-nelli*, będącego zdrobnieniem od wyrazu *tapino*, spotykanym u Dantego (Pieńko XXIV, wers XI): „come ‘l tapin che non sa che si faccia” (dosłownie „jako nieszczęśliwiec, który nie wie, co czynić”). U Leśmiana *ludziénki* nie oznacza człowieka ubogiego w sensie materialnym, ale raczej nieszczęśliwego, złamanego niedolami losu.

W wierszu *Pszczoly* znajdujemy w pierwszym wersie neologizm *pomrok*. Leśmian pisze: „W zakamarku podziemnym, w mieszkalnych pomroku”, który został przetłumaczony przez Verdianego „Nel labirinto del sottoterra, in una penombra abitata”, przez Marchesanego jako: „Nel cunicolo sotterraneo, in una penombra abitata,” ale przez Rossellę: „In un cantuccio sottoterra, abitata tenebra”. Porównując przede wszystkim tłumaczenia rzeczownika *zakamarek*, wersja zaproponowana przez Verdianego *labirinto* (*labirynt*) jest sugestywna, ale nie literalna, ponieważ tłumacz chciałby tylko oddać sens. Przez wybór *cunicolo* („chodnik podziemny”) Marchesani podkreśla przejście podziemne, tunel podziemny, nie jest więc bliski oryginału. Bardziej dokładnie oddała to Rossella jako *cantuccio*. Neologizm *pomrok*, który znaczy *ciemność*, *mrok*, miejsce pograżone w mroku, został odpowiednio przełożony przez Rossellę jako *tenebra* (*ciemność*), natomiast Verdiani i Marchesani popełnili wspólny błąd, tłumacząc *penombra* (po polsku *półmrok* lub *półcień*).

W *Pszczolach* zwracamy uwagę na neologizmy: *cudło* i *niedobrzysek* w piątej zwrotce. Pierwszy jest sformułowany od rzeczownika *cud* + sufiks *ło* i to znaczy „coś dziwnego” („qualcosa di strambo, stravagante, bizzarro”). Został on przetłumaczony przez Marchesaniego jako *meraviglie* (czyli po prostu *cuda*), natomiast u Rosselli został pominięty. Drugi neologizm *niedobrzysek*, który dosłownie znaczy „niepełny brzask” („incerto albore” lub „alba incerta”, ale mogłby znaczyć też „incerto riflesso”), został przełożone mylnie przez Marchesaniego jako *malessere* (*wzbużenie*), a przez Rossellę jak „mal aria” („złe powietrze”).

<sup>17</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 79. Słowo to jest już odnotowane w *Słowniku warszawskim* (t. 2, 1902).

W wierszu *Dziewczyna przed zwierciadłem* znajdujemy w piątym wersie trzeciej strofy neologizm utworzony od tematu formy przysłówka *zgadliwiej*, który wywodzi się kolejno od przymiotnika własnościowego *zgadliwy* spotykanego w poemacie *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*<sup>18</sup>: „Tyś mi poszepnął tę myśl! Ja – zgadliwa”. Ten neologizm ma znaczenie „łatwo zgadujący”. W przypadku przysłówka *zgadliwiej* został użyty dla rymu z „rozegrzywi” i jest możliwe, jak twierdzi Papierkowski, że Leśmian wymawiał tę formę komparatywną z *e* ścieśnionym<sup>19</sup>:

Bo któż mnie kochać potrafi zgadliwiej  
Niżli – ja sama? Któż baśń o pieszczocie  
Spełni?... Kto dłonią, zagrzebaną w złocie  
Mych włosów, w taki lwi sen rozegrzywi  
Tę przędzę nikłą? [...]

Perché chi altro sa amarmi con più chiaroveggenza  
Di me stessa? Chi la fiaba della carezza  
Avvererà?... Chi con la mano sprofondata nell'oro  
Dei miei capelli, in un sogno leonino  
Sarà arruffare questo esile filo? [...]

Jak widzimy, Marchesani przełożył formę *zgadliwiej* jako „con più chiariaroveggenza” (czyli „więcej jasnowidzenia”). Ten przysłówek w stopniu wyższym wywodzi się od czasownika *zgadywać/zgadnąć* (*indovinare*). Trudno to słowo przetłumaczyć na język włoski, ale powinno być tłumaczone raczej jako „con più intuito”, gdyż nawiązuje do „objętości przewidywania”: ciało reaguje, gdy nie ma już żadnych zahamowań i wstydu w momencie autoerotycznego osiągnięcia orgazmu.

U Leśmiana, obok neologizmów, spotykamy również wyrazy rzadko używane lub wręcz wychodzące z użycia, jak na przykład *chruśniak*, który w języku włoskim stanowi translatorską barierę. Rossella przetłumaczyła to za pomocą rzeczownika *cespuglio*, Statuti terminem *frasconaia*, Ceccherelli jako *macchia*. Analizując temat wyrazu *chruśniak*, stwierdzamy, że *chrust* („frasche secche”, „ramoscelli tagliati”) może znaczyć: zarośla, (w j. włoskim: *cespugli, fratta, sterpaglia*), gąszcz (we włoskim: *fitto, folto*) lub może mieć drugie znaczenie: „plot z chrustu” (*siepe, recinto*). Statuti używa włoskiego XV-wiecznego archaizmu, tj. *frasconaia*, czyli obszar gęstych gałęzi liściastych. Ceccherelli natomiast, tłumacząc tytuł, używa słowa typowego dla kultury drugiego języka, czyli *macchia*. Właśnie tym terminem określa się charakterystyczną przyrodę śródziemnomorskich regionów: gęstwinę wieczniezielonych krzaków, trudną do wyobrażenia w kraju północnym jak w przypadku Polski.

Tytuł *Sad rozstajny* również stanowi wyzwanie translatorskie. Zwłaszcza dotyczy to przymiotnika *rozstajny*, szczególnie trudnego do tłumaczenia na włoski.

<sup>18</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 185.

<sup>19</sup> Tamże, s. 198.

Przymiotnik *rozstajny* w języku włoskim ma dwa znaczenia: pierwsze to *divergente*, a drugie to „rozstajne drogi”, czyli *bivio* lub *incrocio*. Verdiani nadaje swemu tłumaczeniu odpowiedni sens, tj. „frutteto al quadrivio” – słowo *quadrivio* wyraża miejsce, gdzie się rozdzielają cztery drogi lub gdzie dwie się krzyżują. Ta włoska wersja jest akceptowana przez wszystkich innych tłumaczy. Rossella natomiast dokonała innego przekładu: *Bivio del frutteto*, w którym można dostrzec specyficzne odwrócenie – *bivio* jest przymiotnikiem i zamienia się na rzeczownik, a wyraz *sad* zostaje zastąpiony przez formę przymiotnikową.

Leśmian poprzez swoje neologizmy potrafi wyrazić to, co Sandauer określił mianem „dynamiki błędnego koła”. Papierkowski nazywa to zjawisko tautologią i wyjaśnia następująco: „Zaczątek akcji rodzi się z tautologii, z błędnego koła, którego obwód zamyka się ruchem nawijającego się na własny podmiot orzeczenia. [...] Czym w formie dynamiki błędnego koła, tym w treści mitologia momentalna.”<sup>20</sup> Zjawisko tautologii ujawnia autonomię, całość, „coś wewnątrz samego siebie”<sup>21</sup> – „stodoła się stodoli”; „topola się topoli”. Jak mówi Papierkowski:

ręczowniki były dla poety jednym z podstawowych środków artystycznej ekspresji. Wiąże się to niewątpliwie z jego widzeniem świata, w nim zaś przede wszystkim rzeczy i zjawisk. Widział więc najpierw stodołę, topolę i dopiero potem dostrzegał to, co się z nimi dzieje. Stodoła oczywiście stodoli się, topola się roztopoliła itp. Bo taka właśnie ich czynność, taki ich stan wynikają z tego, czym one są. Tak przejawia się ich byt, ich istnienie<sup>22</sup>.

Jednym z ciekawych przykładów tautologii jest sformułowanie *brzóstwo*. Neologizm ten jest umieszczony w ostatniej zwrotce wiersza *Wieczór*. Wprawdzie wywodzi się on z dialektalnych form, takich jak: *kora brzozowa*, *brzosta*, w wierszu Leśmiana ma jednak inne konotacje, ponieważ „oznacza sumę wszystkich elementów, składających się na pojęcie *brzozy* i jej życia.”<sup>23</sup> Oczywiście, użycie tego neologizmu jest powodowane również rymem, jak: *mnóstwo – brzóstwo*. Rossella tłumaczy to poprzez peryfrazę „essere betulla” („był brzozy”). Tautologia jest szczególnie podkreślona w ostatnim wierszu Leśmiana, w wersji „Gdzie raz jeszcze w brzozę się zamienia”. Rossella odwołuje się tu do powtórzenia i na końcu używa formy właściwej dla leśmianowskiej tautologii typu „stodoła się stodoli”, której akurat w oryginale nie ma: „ridiventa betulla, s’imbetulla” („staje się jeszcze raz brzozą, się brzezi”).

\* \* \*

Należy również poddać analizie sposób, w jaki tłumacze odnieśli się do rytmu i rymu poezji Leśmiana. Różnicę między wersją przekładu Statutego a Marchesa-

<sup>20</sup> S.K. Papierkowski, *Wstęp*, w: tenże, *Bolesław Leśmian...*, s. 165.

<sup>21</sup> R.H. Stone, *Bolesław Leśmian...*, s. 219.

<sup>22</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 165.

<sup>23</sup> Tamże, s. 69.

niego stanowi przewaga płynności w tekście Statutego. Interpretacje Marchesa-niego wydają się zbyt ciężkie i gubiące właściwy rytm. Jest to typowy i częsty efekt tłumaczenia literalnego. Inny rezultat dała technika translatorska Statutego, który wprawdzie zmienił częściowo znaczenie (czasem w sposób nieuzasadniony), ale udało mu się zachować równowagę na płaszczyźnie semantycznej i rytmiczno-fonicznej utworów.

Najbliższe wierszom Leśmiana to tłumaczenia Statutego, co prawdopodobnie wynika z translatorskiej wiedzy A.M. Raffo, popierającego utrzymanie formalnych elementów: „Ja podzielałam zdanie, iż w kwestii tłumaczenia poetyckiego, należy utrzymywać całościowo lub chociaż częściowo miarę oraz, o ile jest to możliwe, rym, które są częściami składowymi utworu.”<sup>24</sup> Raffo stawia sobie za cel translatorski *in primis* odpowiednie przechowywanie formalnych składników, które są bardzo istotne szczególnie w poezji Leśmiana, a mianowicie – miarę i rym (oczywiście z zachowaniem sensu). Jego zdaniem należy to zrobić przynajmniej w takim stopniu, jak badacz-tłumacz zaprezentował w przekładzie wiersza *Zmierzch bezpowrotny*, aczkolwiek struktura rymowa tłumaczenia nie jest identyczna z oryginałem, gdyż w wersji leśmianowskiej znajdujemy naprzemienienie rym okalający ABBA oraz rym przeplatany CDCD. W swoim tłumaczeniu Raffo stosuje zawsze rym przeplatany ABAB, oprócz ostatniej zwrotki, gdzie użył rymu parzystego CCDD. Poza tym w tłumaczeniu zauważamy utrzymanie rymów żeńskich, które są naturalne również dla języka włoskiego. Sam Raffo pisze, że zachowanie elementów formalnych sprawiało mu wiele trudności, zwłaszcza w sytuacji, kiedy tłumacz nie jest poetą: „skrzydlate natchnienie twórcze musi ustąpić miejsca pokornej, czasochłonnej i mozolnej pracy przy wertowaniu słowników i licznych poetyckich poradników”<sup>25</sup>. Interesująca jest również obserwacja samych elementów, którymi posłużył się Raffo, jak choćby rymy: „muta – insaputa” (dosłownie „niema – bez wiedzy”), w strofie:

Lub tam, gdzie żale świata na szczytach się śnieżą,  
W tym śniegu, w tym wzbierałym ku zaciszom zgonie  
Znaleźć dwie załamane, dwie bez jutra dłonie  
I całować, nie wiedząc, do kogo należą...

O lassù tra le nevi, dove ogni umano affanno  
Biancheggia in una quiete ch'è solenne, ch'è muta,  
Ritrovare due mani, che futuro non hanno,  
E poterle baciare, baciarle all'insaputa...

<sup>24</sup> „io parteggio, in fatto di traduzione poetica, per il mantenimento, ovvero la resa, del metro e, fin dove possibile, della rima, quando questa e quello siano costituenti, in pieno o solo anche parzialmente, dell'originale.” A.M. Raffo, *To mi trudna sztuka*, w: *Italia Polonia Europa...*

<sup>25</sup> Tamże: „all'estro alato debbo supplire con l'umile, paziente lavoro dello scartabellatore dei vocabolari, dei rimari, dei repertori di concordanze.”

Zwrot „baciare all’insaputa” został zaczerpnięty przez tłumacza ze starej pieśni więziennej: „...vorrei baciarla e poi morir, / mentr’ella dorme all’insaputa”<sup>26</sup> („chciałbym pocałować i potem umrzeć, / podczas gdy ona śpi bez świadomości”).

Podczas gdy Raffo stara się utrzymać rym, choć ze zmianą struktury rymowej, to u Rosselli zupełnie rym zanika. Wers Leśmianowski, który ma dokładny schemat miarowy, Rossella zmienia na wers wolny. Poza tym włoska poetka ma tendencję do dodawania jednego wersu więcej – gdy u Leśmiana znajdujemy zwrotkę złożoną z czterech wersów, to u Rosselli widzimy ich już pięć, jak na przykład w ostatniej strofie *Wieczoru*.

U Roselli jest widoczna odmienna postawa, gdyż będąc poetką, tłumaczka potrafi nadać odpowiednią melodyjność i spójność tekstowi, choć pozbawia go rymów. Zdarza się jednak, iż czyni to kosztem obrazów mentalnych budowanych przez wiersze, jak na przykład w drugiej zwrotce *W słońcu*, gdzie pojawia się statyczny opis, mogący stanowić opis obrazu – ślady kół wozu na ziemi, na niebie nieruchome chmury, fragment brzozy i rdzawe dzioby gęsi. Tutaj właśnie zauważa się pewne niedociągnięcia translatoryjne: włoski przymiotnik *fulvo* odnosi się tylko do określania barwy włosów i w języku polskim znaczy tyle, co *ryży* czy *rudy*; także słowo *lunelle*, które jest wymyślone przez poetkę, oznacza już ślady, jakie zostawiają na wiejskiej, piaszczystej drodze koła wozu, który ciągnie koń. Rossella całkowicie zmienia obraz trzeciego wersu „Tkwi obłok, pół brzozy” („Nube immobile, metà betulla”), tłumacząc jako: „dov’è nube e betulla” („Gdzie są obłok i brzoza”).

Również Marchesani stara się utrzymać rym, zwłaszcza wtedy, gdy jest on ważniejszy niż „treść”, jak w przypadku utworów *Zakłęcie* i *Urszula Kochanowska*. Mamy tutaj rym parzysty AABB i trzynastozgłoskowy wers. Tłumacz kosztem znaczenia utrzymał go w wersji włoskiej, ale nie zachował dokładnego systemu miarowego:

Gdy po śmierci w niebiosów przybyłam pustkowie,  
Bóg długo patrzył na mnie i głaskał po głowie.

Quando da morta giunsi alle lande celesti,  
Dio mi fissava e accarezzava le vesti.

Tutaj właśnie, by zachować rym, słowo *głowa* (po włosku: *testa*) staje się *vesti* (*stroje*). Ale możemy podać też inne przykłady: *żywa* – *szczęśliwa* (*viva* – *felice*) staje się *Orsola* – *parola* (*Urszula* – *słowo*). Częściowo utracony, całościowo jednak rym we włoskiej wersji jest do uchwycenia. Inną metodę zastosował Verdiani, który we wszystkich poematach oddaje tylko znaczenie ze szkodą dla formalnych elementów, jak to widzimy w wierszu *Urszula Kochanowska*.

<sup>26</sup> Tamże, zob. przypis nr 8.

W utworze *Dwoje ludzińków* zarówno De Angelis, Rossella, jak i Statuti zachowują rymy, jednak najbliższy treści wersji oryginalnej jest przekład Rosselli. Ponadto De Angelis i Rabuffetti proponują czytelnikowi poezję w postaci prozy, tak jak w wierszach *Dziewczyzna* i *Cmentarz (Napój cienisty, 1936)*.

\* \* \*

Innym problemem przekładu są błędy tłumaczeniowe i mylna interpretacja utworu. Na przykład, w wierszu *W słońcu* Leśmian podaje: „Trzeba mi grodzić sad, / Trzeba mi zboże młócić!”, natomiast Rossella tłumaczy to jako „Devo recingere l’orto, / devo trebbiare il grano!”. Nie chodzi tu o formę czasownika modalnego *musieć*, ale o *trzeba*, tak więc zdanie to należałoby wyrazić poprzez zwrot „Ho bisogno di...”

W wierszu *Pszczoly* znajdujemy w trzeciej strofie zwrot „żrenica rozwiewna”. Wyrażenie to zostało nieodpowiednio przełożone przez obu tłumaczy – Marchesani i Rossellę. Marchesani oddaje frazę jako „pupilla flutuante” („żrenica falująca”), natomiast Rossella: „spalancano le pupille” („wytrzeszczają żrenice”). *Rozwiewna* wywodzi się od czasownika *rozwiewać/rozwiać* (*dileguarsi, disperdere*), chodzi tu zatem o trupy i dlatego należy to przetłumaczyć literalnie, że żrenice już zniknęły, zaginęły (*dileguate, scomparse*). Jedynie Verdiani przetłumaczył poprawnie: „disperse pupille”.

W tym samym wierszu warto przyjrzeć się, w jaki sposób trzej tłumacze: Verdiani, Marchesani i Rossella przetłumaczyli słowo *odmęt*. W ostatniej zwrotce spotykamy wers „Ale drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie”. Verdiani tłumaczy to jako: „Ma intuendo, in un vortice alato, la strada del loro ritorno”, Marchesani: „Ma fiutata nel vortice la via del ritorno”, a Rossella: „Ma fiutata nel caos la strada del ritorno”. Należy najpierw wyjaśnić, iż rzeczownik *odmęt* ma trzy znaczenia: *toń, otchłań*; drugie „to coś kłębiącego się”, używane w połączeniu z wyrazami *dym, ogień, pył*; kolejne to *zamieszanie, chaos* na przykład walki, życia. W tym przypadku Verdiani i Marchesani wybrali drugie znaczenie, czyli *odmęt* jako *vortice* (*wir, tuman, zamęt*) i nie przypadkiem Verdiani dodaje wręcz przymiotnik *alato* (*skrzydlaty*); natomiast Rossella trzecie, czyli *caos* (*chaos*), właśnie w kontekście chaotycznego lotu owadów w nieruchomym świecie zmarłych. I rzeczywiście, zagubione pszczoły znajdują się w środku jakiegoś grobu, choć wiersz nie wydaje się wskazywać na pojedynczy grób, ale raczej na coś zbiorowego, coś, gdzie jest wiele ludzkich ciał. Daje to wrażenie archaiczności, zamierzchłych czasów, wizję pogańskich czy żydowskich grobowców lub też czegoś zbliżonego do Hadesu czy chrześcijańskich katakumb. Na tej zasadzie słowo *odmęt* może wyrażać *otchłań*, w tym właśnie sensie, że pszczoły przylatują do świata podziemnego i z owego odległego, ciemnego świata wracają do świata żywych. To słowo spotykamy też w *Szewczyku* („w zmór odmęty”), które Rossella tłumaczy tu jako *turbinio* (*zamęt*). W IV części *Łąki* termin *odmęty* przetłumaczony zostaje przez Pawłowską jako *vortici*: „Żem uszedł jego dłoniom w tych pokus *odmęty*” („Perché

ero sfuggito dalle sue mani nei *vortici* di quelle tentazioni”). Wszystkie tłumaczenia oddają zatem słusznie obraz czegoś kłębiącego się.

Brak oddania sensu wyrazu zauważa się również w tłumaczeniu wiersza *W słońcu*, gdzie Rossella wyraża *jastrzębia* (*sparviero, falco*) jako *astore* (*jastrząb gołębiarz*), który jest ptakiem spokrewnionym z jastrzębiem, ale jednak innym, nieco mniejszym. Przez to poetka zmienia obraz tworzony przez utwór. Podobne błędy znajdujemy u Inesy Pawłowskiej, która w *Łące* myli wilgę (*rigògolo, oriolo*) z kosem (*merlo*). W tym samym wersie słowo *przyjemny*, który oznacza „znajdujący się blisko poziomu gruntu” lub *banalny, prozaiczny*, „pozbawiony fantazji, wyobraźni, materialistyczny” zmienia na *gradevole*, czyli *przyjemny*. Analizując dalej tłumaczenie, zauważymy, że imiesłów „wychmarzona z rosy” został przetłumaczony przez Pawłowską jako „sciame di rugiada” („rój z rosy”), a rój nie powinien pojawić się w tłumaczeniu, bo w wierszu nie mówi się o owadach. *Wychmarzona* natomiast pochodzi od czasownika *wychmarzać*, który zdaniem Papierkowskiego oznacza „parną atmosferę łąk, błot”<sup>27</sup>, ale w twórczości Leśmiana oznacza to usunięcie rosy z murawy wskutek jej wyparowania (*evaporazione*): „Ta murawa, wychmarzona z rosy” może być przetłumaczona zatem jako: „Questo prato, in un effluvio di rugiada”.

W przełożonym przez Pawłowską wierszu *Róża*, „Czym purpurowe maki / Na ciemną rzucał drogę?” („Gettavo papaveri purpurei / sulla oscura strada?”) z pierwszego wersu mamy przetłumaczone jako: „Con che cosa gettava i papaveri rossi / Sulla strada oscura?”. Tu tłumaczka pomyliła przyimek pytający *Czy* + końcówka czasownika 1<sup>a</sup> osoby liczby pojedynczej *-em* z *czym* narzędnikiem *co*. To prawda, że po polsku czasownik *rzucać* może być użyty w formie rzeczownikowej w bierniku czy narzędniku, ale w tym przypadku nie jest to kontekstowo uzasadnione.

Niejednokrotnie źle przetłumaczone pojedyncze wyrazy czy też zwroty wpływają na sposób odbierania danego utworu lub wręcz na zmianę postrzegania poematu. Dlatego też na tłumaczach ciąży duża odpowiedzialność za utwór nie tylko w stosunku do autorów, ale przede wszystkim w stosunku do czytelnika. Zawsze istnieje obawa, iż tłumacz nie będzie potrafił prawidłowo wyrazić „klimatu poezji”, tak jak to ma miejsce w przypadku *Pszczół*. Leśmian w pierwszej strofie podaje, iż coś jest w podziemnym, ciemnym zakamarku w śmiertelnym i grobowym bezruchu, natomiast owe coś jest żywe i rusza się: „coś zabrzękło...”. Na początku drugiej strofy Leśmian wyjawia, że chodzi o pszczoły: „A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę”. Tłumacze: Verdiani, Marchesani i Rossella dokonują dwóch różnych wyborów: dwaj pierwsi decydują się zneutralizować czasownik *zabrzączeć* (*ronzare*) poprzez *risuonare* (*zabrzmieć*) („qualcosa risuonò...”) i w ten sposób czytelnik nie wie, co to mogłoby znaczyć. Natomiast Rossella tłumaczy słowo właśnie przez *ronzare* i w ten sposób nie trzeba wyjaśniać, że chodzi tu o owady-pszczoły, albowiem wynika to z kontekstu.

<sup>27</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 93.

W przypadku wiersza *Wieczór* w ostatniej strofie znajdujemy neologizm „odmilkłe brzóstwo”, przymiotnik odczasownikowy kończący się na *-ly*, tworzony tylko niekiedy od potencjalnych czasowników<sup>28</sup>. *Odmilkły* ma sens: „co przestał milczeć”, od czasownika *odmilknąć*. Tu właśnie Rossella robi błąd, tłumacząc frazę jako: „quieto essere betulla” („spokojne brzóstwo”).

Trzeba podkreślić, że przedstawiane różnice nie zawsze obniżają wartość przykładów. Jak przypomina rosyjski badacz K. Czukowski, słowa lub *znaczenie* to nie wszystko w przekładanym tekście. Tym, co jest faktycznie najważniejsze, to *efekt*. Czytelnik musi odczuwać *tę samą atmosferę* co czytelnik oryginału<sup>29</sup>. Za dobrze zrobione tłumaczenie można uznać takie, które oddaje więc ducha utworu – „artystyczną osobowość autora wyrażoną w oryginalności jego stylu.”<sup>30</sup>

\* \* \*

W podsumowaniu możemy stwierdzić, iż analizując kilka wybranych przykładów, da się zauważyć zupełnie różne techniki tłumaczeniowe, które wynikają z poziomu trudności, jakie sprawia przekład poezji Leśmiana. Sposoby przekładu nabierają wartości dopiero wówczas, gdy pozwalają zrozumieć sens i odkryć piękno poezji, gdyż „jego rezultatem powinno być przeżycie poetyckie o podobnych, jeśli nie tych samych walorach, jakie posiadał oryginał.”<sup>31</sup>

Jak twierdzi Peeter Torop, w sztuce tłumaczenia poezji szczególnie ważne jest zachowanie niezmienionej topologii słów-kluczy, symboli, obrazów i środków technicznych, gdyż każdy poeta wyraża się poprzez swoje własne słownictwo i typowe hasła. Jest to także widoczne w poezji Leśmiana, aczkolwiek jej osobliwość jest uzależniona bardziej od poziomu rytmicznego i jego równowagę trzeba umieć zachować w tłumaczeniu<sup>32</sup>.

To szczególne zwracanie uwagi na formę jest ważne, ponieważ, jak powiedział Barańczak, „u Leśmiana „forma” *jest* „treścią””: znać ją w którymkolwiek wierszu za mniej ważną od bezpośrednio wypowiedzianych stwierdzeń, znaczyłoby dla tłumacza tyle, co nie przetłumaczyć wiersza w ogóle.”<sup>33</sup> Dlatego też nie da się przełożyć Leśmiana kosztem formy, tak jak to czasami czynią włoscy tłumacze, koncentrując się na znaczeniu *lub* na formie. Możliwa do zaobserwowania w tłumaczeniach tendencja do przykładania większej wagi do znaczenia utworu nie wydaje się, niestety, słuszna w przypadku tej wyjątkowej twórczości polskiego poety.

<sup>28</sup> Tamże, s. 185.

<sup>29</sup> K. Czukowski, *La traduzione: una grande arte*, Wenecja 2002, s. 78.

<sup>30</sup> Tamże, s. 29: „la personalità artistica dell'autore tradotto in tutta l'originalità del suo stile.”

<sup>31</sup> Cyt. za J. Krzysztoforską-Doschek, *Wiersze Bolesława Leśmiana w przekładzie Karla Dedeciusa*, „Ruch Literacki” 1995, nr 4, s. 544.

<sup>32</sup> P. Torop, *La traduzione totale. Total'nyj perevod*, red. B. Osimo, Modena 2000, s. 181–182.

<sup>33</sup> S. Barańczak, *2...Leśmiana*, w: tenże, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 145.

MILICA MIRKULOVSKA

**POLONISTYCZNE  
LABORATORIUM PRZEKŁADOWE  
NA WYDZIALE FILOLOGICZNYM  
IM. BŁAŻE KONESKIEGO W SKOPJU**

**KOMUNIKAT**

---

**POLONISTYKA NA UNIWERSYTECIE  
„ŚW. CYRYLA I METODEGO” W SKOPJU OD 1959 DO 2007 R.**

WSPÓLPRACA MIĘDZY POLSKĄ I MACEDONIĄ W DZIEDZINIE LINGWISTYKI pogłębia się od momentu otwarcia lektoratów, przy czym ogromny udział miały inicjatywy, starania i kreatywne koncepcje członka Macedońskiej Akademii Nauk i Sztuk (MANU) Bożydara Widoeskiego. Jako pierwszy zaczął pracę lektorat języka polskiego na Wydziale Filozoficznym (później Filologicznym) w Skopju w roku akademickim 1959–1960, później – w roku akademickim 1970 w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim zaczął funkcjonować lektorat języka macedońskiego. W następnych latach, w wyniku podpisanych bilateralnych umów i protokołów między macedońskim uniwersytetem a polskimi uniwersytetami, w ramach programów uniwersyteckich w Polsce pojawiły się w polskich uczelniach przedmioty macedonistyczne. Na Uniwersytecie Warszawskim, a później i na Uniwersytecie Śląskim, rozpoczął pracę lektorat języka macedońskiego. Wraz z przyjazdem prof. Zuzanny Topolińskiej, która została zatrudniona jako *visiting professor* przy Katedrze Sławistyki Wydziału Filologicznego w Uniwersytecie w Skopju, rozszerzył się zakres studiów polonistycznych, od lektoratu do pełnej specjalizacji.

Polonistyka przy Katedrze Sławistyki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu św. św. Cyryla i Metodego w Skopju istnieje od roku akademickiego 1959/60, dzięki inicjatywie prof. Bożydara Widoeskiego (podobnie i macedonistyka w Krakowie na UJ). W tym roku przyjechał pierwszy lektor języka polskiego Włodzimierz Pianka z Uniwersytetu Warszawskiego i pozostał w Skopju 8 lat. Pianka przygotował pierwszy podręcznik języka polskiego dla studentów ma-

cedońskich „Учебник по полски јазик (граматика со вежби и речник)”, Скопје, 1969.

W następnych latach, w ramach projektu *Konfrontacja gramatyczna języka macedońskiego i polskiego* zainicjowanego w 1964 r. przy Wydziale Lingwistyki i Nauki o Literaturze (OLLN) w MANU, a kierowanego przez członka MANU, prof. Bożydara Widoeskiego i członka MANU, prof. Zuzannę Topolińską, ukazały się następujące publikacje, z których korzystamy w dydaktyce:

1. Vidoeski Bożidar, Pianka Włodzimierz, Topolińska Zuzanna: *Słownik polsko-macedoński i macedońsko-polski*. Skopje/Warszawa: Makedonska kniga/PWN, 1990, 704 s.
2. seria POLSKI – MACEDOŃSKI. Konfrontacja gramatyczna: POLSKI – MAKEDONSKI. Gramatyka konfrontacyjna.
3. seria *Studia linguistica Polono-Jugoslavica* (1–7), kontynuowana pod tytułem *Studia linguistica Polono-Meridianoslavica* (8–12).

Od samego początku na naszym wydziale lektorat prowadzili lektorzy z Polski, z różnych ośrodków uniwersyteckich. Byli to w kolejności:

- 1959–1967 prof. dr Włodzimierz Pianka (Warszawa)  
 1967–1970 prof. dr Krzysztof Wrocławski (Warszawa)  
 1970–1973 dr Jacek Zaorski (Łódź)  
 1973–1977 prof. dr Stanisław Gogolewski (Łódź)  
 1977–1980 doc. dr. Maciej Kawka (Kraków)  
 1980–1983 mgr Elżbieta Gawęda (Katowice)  
 1983–1992 prof. dr Zuzanna Topolińska (Warszawa)  
 1992–1999 dr Kazimiera Maria Solecka (Kraków)  
 1999–2000 mgr Magdalena Bogusławska (Warszawa)  
 2000–2004 dr Elżbieta Wójcikowska (Warszawa)  
 2004–2006 mgr Olga Soczyńska-Kalarus (Katowice)  
 2006 – mgr Natalia Łukomska (Katowice)

Studenci, którzy zapisują się na lektorat języka polskiego, najczęściej nie uczyli się wcześniej tego języka, nie znają też środowiska polskiego. Motywem podjęcia nauki jest z reguły ciekawość innych kultur słowiańskich. Polonistykę na Wydziale Filologicznym im. Błaże Koneskiego studiuje się na trzech poziomach: jako kierunek główny (tzw. kierunek A), jako drugi, poboczny kierunek (tzw. kierunek B) i jako język obcy (tzw. kierunek C). Od roku akademickiego 1997/1998 istnieje kierunek studiów podyplomowych polonistycznych z zakresu językoznawstwa (konfrontacja językowa macedońsko-polska; polsko-macedońska), którego program opracowała prof. Topolińska. Na wszystkich kierunkach prowadzę kursy dotyczące struktury gramatycznej języka polskiego. Na pierwszych dwóch kierunkach (A i B) jest przewidziana praca seminaryjna i praca dyplomowa do wyboru z dziedziny polonistyki językoznawczej albo literaturoznawczej. Prace o tematyce językoznawczej opracowane przez studentów są

pisane w ścisłej koordynacji przede wszystkim z międzynarodowym projektem *Macedoński – polski, konfrontacja gramatyczna* przy Macedońskiej Akademii Nauk i Umiejętności (MANU) pod kierownictwem prof. Zuzanny Topolińskiej oraz z innymi podobnymi projektami. Wnioski z prac studenckich, a przede wszystkim materiały językowy włącza się do kartotek projektów. Studenci, podejmując prace, mogą opanować konkretną teorię językoznawczą i metodologię analizy kontrastywnej dwóch języków – polskiego i macedońskiego. Do tej pory napisano ponad 50 prac seminaryjnych i dyplomowych, niektóre z nich były drukowane w seriach „Славистички студии”, „Folia Philologica Macedono-Polonica”, „Млади македонисти”.

Trzeci kierunek (C) przewiduje minimalne opanowanie języka polskiego jako obcego. W ramach tego kursu w roku akademickim 2000/2001 założyliśmy z moimi studentami *Polonistyczne laboratorium przekładowe* na Wydziale Filologicznym im. Blaže Koneskiego w Skopju.

#### POLONISTYCZNE LABORATORIUM PRZEKŁADOWE

*Polonistyczne laboratorium przekładowe* na Wydziale Filologicznym im. Blaže Koneskiego w Skopju istnieje od roku akademickiego 2000/2001. Do dzisiaj przez laboratorium przeszło ponad 150 studentów-polonistów, niektórzy już skończyli studia, niektórzy uczyli się polskiego na kursie C. Pomysł utworzenia *Polonistycznego laboratorium przekładowego* pojawił się w wyniku potrzeby kształtowania optymalnego kursu języka polskiego jako obcego (4 godziny tygodniowo). Celem pracy z grupami kursu C jest taka edukacja studenta, która powoduje sytuację, w której student, korzystając ze słownika (z początku *Polsko-macedońskiego* B. Widoeskiego, Z. Topolińskiej i W. Pianki, a później z jednojęzycznych słowników i słownika frazeologicznego języka polskiego), rozumie tekst polski każdego stylu, a poprzez to otrzymuje maksimum informacji o polskiej kulturze, znacznie różniącej się przecież od macedońskiej. Nauczanie języka polskiego w tym systemie to nie tylko gramatyka i interpretacja tekstów z podręcznika „na punkty”. Naszą ambicją jest to, aby wiedzę o strukturze gramatycznej języka polskiego, którą można opanować na kursie, można było skonfrontować z wiedzą o języku ojczystym, macedońskim. Owocem tego są m.in. nasze wspólne dzieła – publikacje dokonywanych tłumaczeń. Trzeba tu wymienić przynajmniej:

Адамчевски, Јан: *Легенди за стариот Краков*. – Скопје: Сојуз на студенти на Филолошкиот факултет, 2002. – 45с.

Сон за недофатливото место. Токарчук, Хвин, Сташук. *Фрагменти од современата полска проза*. – Скопје: Сојуз на студенти на Филолошкиот факултет, 2006. – 96с<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Jesteśmy wdzięczni Wydziałowi Filologii Polskiej i Klasycznej oraz Katedrze Sławistycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, jak również ICAL przy MANU za pomoc

Obecnie w ostatniej fazie opracowania są fragmenty dzieła *Martwa natura z wędzidłem* Zbigniewa Herberta i fragmenty utworu *Masala* Maxa Cegielskiego, do których już mamy prawa autorskie, a teksty są już w planie wydawniczym dwóch czasopism z zakresu krytyki literackiej i przekładu w Macedonii.

W ramach współpracy z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach zaczęliśmy tłumaczenia z polskiego na macedoński dialogów komunikacyjnych z projektu Sokrates Lingua 1 i dialogów z podręcznika *Miło mi panią poznać* Barbary Serafin i Aleksandry Achtelik na język macedoński i albański.

Nasze dalsze plany to:

- publikacja zeszytu monograficznego, w której będą zamieszczone prace seminaryjne i dyplomowe (część w całości, część jako streszczenia) z zakresu macedońsko-polskiej konfrontacji językowej od roku akademickiego 2000/2001 do 2005/2006;

- opracowanie dostępnego w Internecie *Specjalistycznego korpusu z zakresu macedońsko-polskiej konfrontacji językowej (struktura GI w języku macedońskim i polskim i słowotwórstwo)* w ramach projektu *Macedoński – polski. Konfrontacja gramatyczna* przy MANU;

- opracowanie stron internetowych polonistyki przy FIFBK, gdzie w wersji elektronicznej będą dostępne:

- a) cała produkcja *Polonistycznego laboratorium przekładowego* na Wydziale Filologicznym im. Blaže Koneskiego,

- b) opracowania prac seminaryjnych i dyplomowych;

- opracowanie uzupełnionej wersji elektronicznej *Słownika polsko-macedońskiego*, Widoeskiego, Topolińskiej i Pianki, zaczynając od zapisu w formacie PDF.

---

w końcowym przygotowaniu tekstów. Wyrażamy też wdzięczność autorom i wydawnictwu, którzy bezpłatnie przekazali nam prawa autorskie.



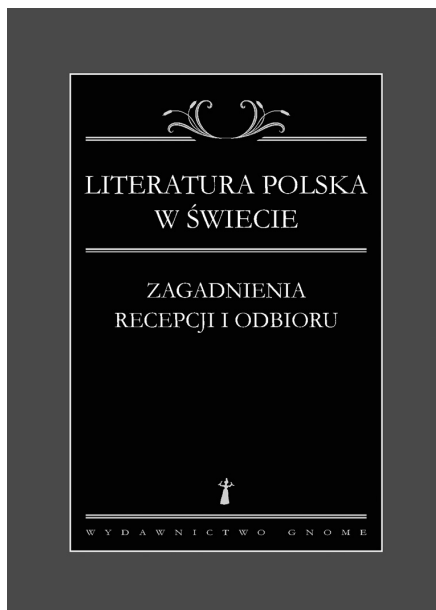
## AUTORZY

---

---

- KALINA BAHNEVA Uniwersytet im. Św. Klimenta Ohrydzkiego, Sofia, Bułgaria;  
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała, Polska
- KRYSTYNA BARKOWSKA Uniwersytet w Daugavpils, Łotwa
- DALIBOR BLAŽINA Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja
- ANDREA F. DE CARLO Università del Salento, Lecce, Włochy
- MACIEJ CHOWANIOK Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- ALLA KOŻYNOWA Białoruski Uniwersytet Państwowy, Mińsk, Białoruś
- KRZYSZTOF KRASUSKI Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- MILENA KUSZTELSKA Uniwersytet Lille 3, Francja
- ANNA MAJKIEWICZ Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska; Uniwersytet Wiedeński, Austria
- MARTYNA MARKOWSKA Uniwersytet w Turku, Finlandia
- MICHAŁ J. MIKOŚ Uniwersytet Wisconsin-Milwaukee, USA
- MILICA MIRKULOVSKA Uniwersytet im. Św. Św. Cyryla i Metodego, Skopje, Macedonia
- BEATA NOWACKA Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- WACŁAW M. OSADNIK University of Alberta, Edmonton, Kanada
- MALGORZATA ANNA PACKALÉN Uniwersytet w Uppsali, Szwecja
- LUDMYŁA PETRUCHINA Narodowy Uniwersytet Lwowski im. Iwana Franki, Ukraina
- ARTUR PŁACZKIEWICZ University of Toronto, Kanada
- JUDIT REIMAN Uniwersytet im. Pétera Pázmánya, Piliscsaba, Węgry
- OLESIA SACZOK Narodowy Uniwersytet Lwowski im. Iwana Franki, Ukraina
- TOKIMASA SEKIGUCHI Tokyo University of Foreign Studies, Tokio, Japonia
- EWA STAŃCZYK University of Manchester, Wielka Brytania
- JOLANTA SYCHOWSKA-KAVEDŽIJA Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja
- GRAŻYNA BARBARA SZEWCZYK Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- WIKTORIA TICHOMIROWA Uniwersytet Moskiewski im. Łomonosowa, Rosja
- PAVOL WINCZER Uniwersytet Wiedeński, Austria

WYDAWNICTWO GNOME PROPONUJE

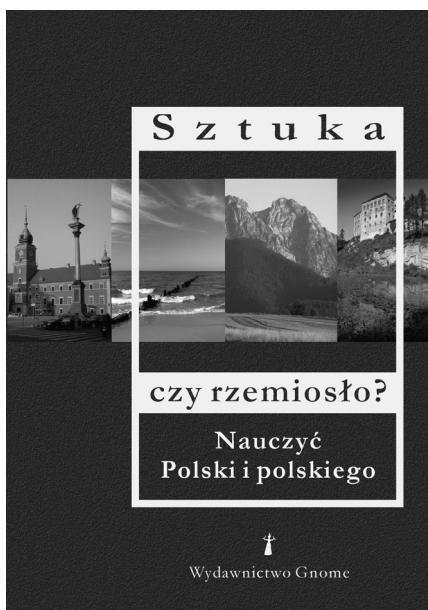


*Literatura polska w świecie.  
Zagadnienia recepcji i odbioru*

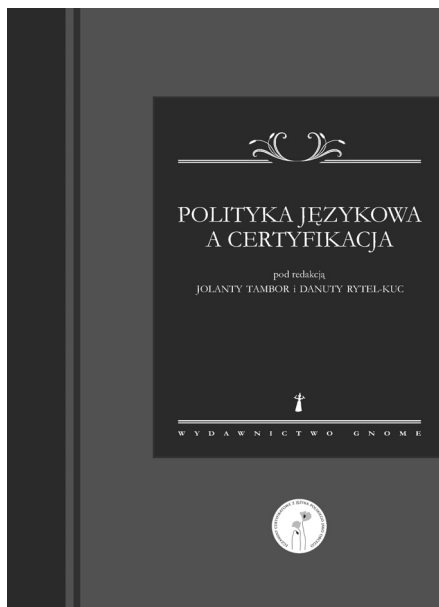
pod red. R. Cudaka  
Katowice 2006

*Sztuka czy rzemiosło?  
Nauczyć Polski i polskiego*

pod red. A. Achtelek i J. Tambor  
Katowice 2007



WYDAWNICTWO GNOME PROPONUJE



*Polityka językowa a certyfikacja*

pod red. J. Tambor i D. Rytel-kuc  
Katowice–Leipzig 2006

*Gatunki mowy i ich ewolucja*

Tom III  
*Gatunek a odmiany funkcjonalne*

pod red. D. Ostaszewskiej  
Katowice 2007

