

# **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 I ZAGADNIENIA RECEPCJI I ODBIORU

POD REDAKCJĄ  
ROMUALDA CUDAKA



WYDAWNICTWO GNOME  
KATOWICE 2009

Recenzent  
KAZIMIERZ OŻÓG

© Copyright 2005 by  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Wszelkie prawa zastrzeżone

Redakcja i korekta  
MONIKA PETER

Projekt okładki i szaty graficznej  
MAREK FRANCIK

Publikację dofinansowano ze środków

SENATU RP



oraz WOJEWÓDZTWA ŚLĄSKIEGO



Śląskie. Pozytywna energia

ISBN 83-87819-74-3

Złożono czcionką Times  
Printed in UE  
Wydanie II

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

## SPIS TREŚCI

---

Słowo od redaktora	9
ZAGADNIENIA OGÓLNE	
PIOTR WILCZEK Czy istnieje kanon literatury polskiej?	13
WIOLETTA HAJDUK-GAWRON Lektura obowiązkowa i co ponadto? O obecności i nieobecności literatury polskiej poza krajem	27
RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ	
MALGORZATA ANNA PACKALÉN Polskość, europejskość czy uniwersalizm? Literatura polska w kontekście szwedzkich kodów kulturowych	37
WIKTOR CHORIEW Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego polonisty	46
MICHAŁ KOPCZYK Rozmowa z dystansu. Literatura polska w niepodległej Słowenii (rekonesans)	57
NIKOLAJ JEŽ „W świecie polskiego piśmiennictwa budzi się teraz nowe życie”	67
TERESA DALECKA Recepcja literatury polskiej na Litwie w ostatnim piętnastoleciu. <i>Casus</i> przekładów	75
KRZYSZTOF KRASUSKI Recepcja literatury polskiej na Słowacji	82

## 6 Spis treści

ISKRA LIKOMANOWA Obecność literatury polskiej w Bułgarii	88
JAN WOLSKI Polska w niemieckojęzycznej Szwajcarii. Przyczynek	93
ELWIRA JEGLIŃSKA Literatura polska w Stanach Zjednoczonych w latach trzydziestych XIX wieku z perspektywy emigracji powojennej	100
RECEPCJA TWÓRCÓW I DZIEŁ	
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY Współczesny dramat polski na Węgrzech w zarysie	113
ELWIRA M. GROSSMAN Trudna obecność polskiego dramatu na scenach brytyjskich po roku 1989	120
EWA TEODOROWICZ-HELLMAN O szwedzkich odczytaniach polskiej epeki narodowej	128
MONIKA WÓJCIAK Twórczość Czesława Miłosza w Rosji	139
MACIEJ CHOWANIOK „Znaki w ciemności”. Z zagadnień recepcji twórczości poetyckiej Czesława Miłosza w RFN do 1989 roku	149
TOKIMASA SEKIGUCHI Gombrowicz czytany pionowo	159
IRINA JERMASZOWA Twórczość Zbigniewa Herberta w przekładach i analizach Włodzimierza Britaniszskiego	171
ANNA ŚLIWA Czy lingwistyczny oznacza hermetyczny? Recepcja twórczości Mirona Białoszewskiego na świecie	179
BEATA NOWACKA Ryszard Kapuściński. Mit, który pracuje	187
OLGA MOROZOWA Odbiór utworów Sergiusza Piaseckiego na Białorusi	198

LIDIA TANUSZEWSKA Kultowy wymiar odbioru literatury polskiej w Macedonii. <i>Casus</i> wybranych przekładów	203
TŁUMACZENIA, KRYTYKA I KOMPARATYSTYKA	
KRYSTYNA BARKOWSKA Jānis Rainis i literatura polska	209
KAZIMIERZ ADAMCZYK Filip Istner jako żydowski krytyk literatury polskiej	218
KALINA BAHNEWA Metoda przekładowa i ewolucja myślenia poetyckiego. Trzy strategie translatorskie w przekładach <i>Sonetów krymskich</i> Mickiewicza	227
MARIE SOBOTKOVÁ maslo.of.pl w wersji polskiej i czeskiej	235
GRAŻYNA BARBARA SZEWCZYK Hermann Buddensieg, tłumacz, wydawca „Mickiewicz-Blätter”, popularyzator literatury polskiej w Niemczech	250
JIRÍ FIALA Krótko o czeskich przekładach polskiej poezji romantycznej	258
RECEPCJA I NAUCZANIE LITERATURY POLSKIEJ	
IVANA DOBROTOVÁ, MICHAŁ HANCZAKOWSKI Recepcja literatury polskiej w wybranych szkołach średnich w Republice Czeskiej	267
DARIUSZ SKÓRCZEWSKI Między ignorancją a kompetencją. Perspektywy i ograniczenia nauczania polskiej poezji w amerykańskim uniwersytecie	275
EWA LIPIŃSKA, DANUTA PUKAS-PALIMĄKA Literatura polska w szkołach polonijnych	282
ANNA SERETNY Tekst literacki w dydaktyce języka polskiego jako obcego. Między percepcją a recepcją dzieła	292
Autorzy	307





## SŁOWO OD REDAKTORA

---

NA ZAWARTOŚĆ NINIEJSZEGO TOMU SKŁADAJĄ SIĘ TEKSTY BĘDĄCE WIĘKSZOŚCIĄ REFERATÓW, jakie zostały wygłoszone na międzynarodowej konferencji poświęconej obecności literatury polskiej w świecie. Konferencja, zatytułowana podobnie jak tom: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, odbyła się w dniach 16—18 maja 2005 roku. Została zorganizowana w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach przez Szkołę Języka i Kultury Polskiej oraz Międzyinstytutową Pracownię Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie. Asumptem do zorganizowania konferencji była piętnasta rocznica istnienia Szkoły oraz inauguracja działalności Pracowni, jednakże szczególnie istotnym elementem był oczywiście zakres badań podejmowanych przez obie instytucje, skoncentrowany właśnie na badaniu recepcji literatury polskiej w świecie. Ważnym powodem była również próba zorientowania się, na ile niniejsza problematyka jest żywa w innych polskich i zagranicznych ośrodkach polonistycznych. Miało to wpływ na wyznaczenie merytorycznego zakresu międzynarodowego spotkania. W zaproszeniu na konferencję organizatorzy pisali, iż pragną, aby obrady koncentrowały się wokół trzech podstawowych zagadnień: recepcji, odbioru i świadectw odbioru. Mieli jednak świadomość, że 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 oraz — tam, gdzie jej obecność jest znacząca — wskazania stopnia „zageszczenia” tej obecności. Proponowano również próby opisu cyrkulacji dzieł: obiegi, w których literatura polska funkcjonuje, sposób jej istnienia, charakterystyka obecności ze względu na sposoby dostępności (oryginał, przekład, adaptacje teatralne i filmowe). Zdaniem organizatorów istotnym zagadnieniem był ponadto opis obecności literatury polskiej w kręgach czytelniczych (także obieg „polonijny”) oraz w obiegu znawców (krytyka, badacze, studenci zagranicznych slawistik i polonistik), a także konfrontacja z recepcją innych literatur. Wskazywano również, że przedmiotem rozważań może być zagadnienie, co funkcjonuje jako literatura polska, jakie dzieła stanowią jej „reprezentację”, jaki jest udział w tej reprezentacji dzieł historycznych i literatury współczesnej oraz w jakiej relacji „środowiskowe” kanony pozostają do kanonów istniejących wśród publiczności krajowej. W przypadku odbioru zwracano uwagę, że rzeczą godną refleksji naukowej są zagadnienia sposobów rozumienia i interpretacji recypowanej literatury, charakterystyki zagranicznych lektur wobec odczytań krajowych oraz z perspektywy swoistych strategii odbiorczych

istotnych w przestrzeni lektury zagranicznego odbiorcy. „Jest to — pisano w zaproszeniu — analiza odbioru w kręgach znawców (krytyków i badaczy literatury), ale ważnym elementem — jako świadectwo odbioru — staje się przekład, a także zjawisko »przekładalności« literatury polskiej. Badania tego zakresu odbioru winny zapewne zmierzać do dokumentacji sposobów czytania literatury polskiej przez znawców, ich historycznej zmienności i kulturowego zróżnicowania, wskazania wkładu prac zagranicznych polonistów do badań nad literaturą polską, ale organizatorzy konferencji chętnie będą widzieć referaty poświęcone konkretnym tekstom, zjawiskom, epokom, w których demonstrowane będą »przykładowe« sposoby czytania literatury polskiej, zwłaszcza te odbiegające od stereotypów widocznych w krajowej polonistyce i pokazujące nie tyle »ksenofobiczny« wymiar literatury polskiej, ile jej uniwersalność i otwartość na różnorodne kulturowo odczytania”.

Konferencja trwała 3 dni; wygłoszono na niej 35 referatów w czasie obrad plenarnych i w czterech sekcjach: recepcja literatury polskiej, recepcja twórców i dzieł, komparatystyka i tłumaczenia, recepcja i nauczanie literatury wśród cudzoziemców. Wygłoszone na niej referaty miały różny ciężar gatunkowy: od rozpraw po przyczynki i refleksje, podobnie jak wachlarz poruszanych problemów, różnorodność ujęć, zróżnicowanie metodologiczne. Był to rodzaj wyrывkowej odpowiedzi na szeroki zakres tematyczny zaproponowany w zaproszeniu na konferencję. Ma to również swoje odbicie w tekstach zgromadzonych w niniejszej księdze. Czytelnik, sięgający po nią, odnajdzie tu kilkunastostronicowe rozprawy i krótkie przyczynki, ujęcia krytyczne, a nawet teksty o charakterze refleksyjnym. Duży jest także rozrzut problematyki.

Z pełną świadomością postanowiliśmy zachować niniejszy układ. Z dwu powodów. Pierwszy to fakt, że swoisty charakter księgi, który można by określić mianem *silva rerum*, oddaje w pewien sposób sytuację w badaniach nad recepcją oraz sytuację w teorii odbioru i recepcji. Po drugie, umożliwiając ogłęd pewnych obszarów recepcji literatury polskiej za granicą, a niekiedy wskazując obszary do badawczego zagospodarowania i inspirować (prowokując) podjęcie określonych tematów, tom niniejszy pokazuje, jak ważna jest to problematyka, jak konieczne jest komplementarne ujęcie recepcji literatury i jak istotne jest uporządkowanie badań i języka opisu. W czasie dyskusji nad referatami wypowiadający się nie raz, nie dwa podnosili konieczność kontynuowania podjętej problematyki, centralizacji badań i prezentowania osiągniętych już efektów choćby przez regularną organizację tego typu konferencji. Można więc sądzić, że i niniejszy tom będzie miał swoje kontynuacje w księgach następnych, które być może staną się szczegółowymi opracowaniami konkretnych zagadnień, tutaj pojawiających się jedynie jako pretekst.

Romuald Cudak

---

---

# **ZAGADNIENIA OGÓLNE**

---

---



## CZY ISTNIEJE KANON LITERATURY POLSKIEJ?

---

PROBLEMATYKA KANONU LITERACKIEGO, TAK SZEROKO DYSKUTOWANA W KRAJACH Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, nie budziła w Polsce szerszego zainteresowania aż do ostatnich lat. Polskę ominęła bowiem debata o kształt kanonu, jedna z najważniejszych debat, jakich doświadczyła humanistyka światowa. Nawet jeśli Polacy w Polsce mało interesują się problemem kanonu, wykładowcy literatury polskiej za granicą muszą się jednak z tym problemem zmierzyć, gdyż wymaga tego od nich specyfika wykonywanego zawodu.

Czy istnieje zatem kanon literatury polskiej i jaki powinien być jego kształt?

Gdy kilka lat temu zostałem poproszony o przygotowanie listy lektur na egzamin magisterski i doktorski na Uniwersytecie Chicagowskim, stanąłem przed nie lada problemem, z czego początkowo nie zdawałem sobie sprawy. Z jednej strony miałem bowiem do czynienia z magistrantką i doktorantem, którzy zaliczyli kilka solidnych kursów literatury polskiej. Kursy te obejmowały wszak bardzo różne zagadnienia, których suma nie składała się na coś, co by można nazwać kanonem wiedzy o literaturze polskiej. Z drugiej strony istniało moje wyniesione z Polski poczucie, że magister czy też doktor polonistyki powinien poznać pewien podstawowy kanon lektur z literatury polskiej. Zrodziła się sytuacja konfliktowa, gdyż moi studenci już od dawna żyli w atmosferze intelektualnej, która pojęcie uniwersalnego kanonu odrzucała, a przynajmniej poddawała głębokiej rewizji. Mój metodyczny konserwatyzm, wywiedziony z tradycyjnej, krajowej polonistyki, nie pozwolił mi na ustępstwa, które spowodowałyby, iż moi studenci — świetni znawcy Witkacego, Słowackiego, Orzeszkowej czy Sienkiewicza. Osiągnąłem wprawdzie pozorny sukces: jedna ze studentek, wielbicielka literatury awangardowej, przygotowująca się do egzaminu magisterskiego, przybiegła do mnie po przeczytaniu *Nad Niemnem* i *Potopu* i z entuzjazmem powiedziała mniej więcej coś takiego: „ja już wiem, to jest Polska, teraz już wiem, jaka jest Polska, dziękuję, że mnie zmusiłeś do przeczytania tych powieści”. Z uczuciem triumfu i spełnionej misji myślałem o tym, jak udało mi się „nawrócić” młodą Amery-

kankę na swoiście pojętą polskość. Z drugiej jednak strony ta sytuacja wzbudziła we mnie wątpliwości, bowiem jakim prawem narzucam studentom zagranicznym ten czy inny kanon, skąd się ów kanon wziął; może jest on po prostu moim licealnym kanonem z czasów późnego PRL-u?

Oto oba spisy lektur, o których była mowa, przedrukowane *in extenso*.

Spis lektur do egzaminu magisterskiego:

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES AND LITERATURES  
READING LIST FOR THE M.A. EXAMINATION IN POLISH LITERATURE (2000/2001)  
(ALL TEXTS SHOULD BE READ IN THE ORIGINAL)

GENERAL

Manfred Kridl, *Literatura polska na tle rozwoju kultury*. New York 1945 (English version: *A Survey of Polish Literature and Culture*. Paris: Mouton, 1967)

Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Kraków: Znak 1993 (English version: *The History of Polish Literature*. 2<sup>nd</sup> ed. Berkeley: University of California Press, 1983)

TENTH TO EIGHTEENTH CENTURIES

(most texts can be found in: Michael Mikos, *Polish Literature from the Middle Ages to the End of the Eighteenth Century: a Bilingual Anthology / Literatura polska od średniowiecza do końca XVIII wieku: antologia w języku polskim i angielskim*. Warszawa: Constantans, 1999)

**Medieval literature**

*Bogurodzica*

*Posłuchajcie, bracia miła*

*Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią*

**Renaissance literature**

Andrzej Frycz Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej* (excerpts)

Jan Kochanowski, *Fraszki*

Jan Kochanowski, *Pieśni*

Jan Kochanowski, *Treny*

Mikołaj Rej, *Krótką rozprawa...*

Mikołaj Rej, *Żywot człowieka poczciwego* (excerpts)

Szymon Szymonowic, *Sielanki*

**Baroque literature**

Piotr Skarga, *Kazania sejmowe* (kazanie II *O miłości ku ojczyźnie*)

Mikołaj Sep Szarzyński, *Sonety*

Jan Andrzej Morsztyn, selected poems

Zbigniew Morsztyn, selected poems

Wacław Potocki, selected poems

Józef Baka, *Uwagi śmierci niechybnej*

### **Eighteenth century (the Enlightenment)**

Ignacy Krasicki, selected works

Franciszek Karpiński, selected works

Franciszek Dionizy Książnin, selected works

NINETEENTH CENTURY (some writers of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries are included in the TWENTIETH CENTURY section)

#### **Poetry**

Adam Mickiewicz, *Oda do młodości*

Adam Mickiewicz, *Romantyczność*

Adam Mickiewicz, *Lilie*

Adam Mickiewicz, *Sonety krymskie*

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*

Adam Mickiewicz, selected poems, including *Liryki lozańskie*

Juliusz Słowacki, selected poems (including *Hymn*, *Testament mój*, *Rozłączenie*)

Cyprian Kamil Norwid, selected poems (including *Bema pamięci żałobny rapsod*, *W Weronie*, *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, *Fortepian Chopina*, *Moja piosnka*, *Do obywatela Johna Brown*, *Nerwy*, *Laur dojrzały*)

#### **Drama**

Aleksander Fredro, *Śluby panieńskie*

Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*

Adam Mickiewicz, *Dziadów część II i IV*

Adam Mickiewicz, *Dziadów część III*

Juliusz Słowacki, *Kordian*

#### **Prose**

Eliza Orzeszkowa, *Nad Niemnem*

Bolesław Prus, *Lalka*

Bolesław Prus, selected short stories (including *Kamizelka*, *Z legend dawnego Egiptu*)

Henryk Sienkiewicz, selected short stories (including *Sachem*, *Latarnik*)

Henryk Sienkiewicz, *Potop*

### **TWENTIETH CENTURY**

#### **Poetry**

(at least four poems of the following authors; students provide a list of poems approved by the instructor)

Stanisław Barańczak

Miron Białoszewski

Władysław Broniewski

Zbigniew Herbert

Jan Kasprowicz

Jan Lechoń

Bolesław Leśmian

Czesław Miłosz

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Julian Przyboś

Tadeusz Różewicz  
Antoni Słonimski  
Leopold Staff  
Wisława Szymborska  
Julian Tuwim  
Kazimierz Wierzyński  
Adam Zagajewski

**Drama**

Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*  
Sławomir Mrozek, *Tango*  
Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*  
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*  
Stanisław Wyspiański, *Wesele*

**Prose (fiction and nonfiction)**

*Antologia dzienników i pamiętników*. Katowice: Książnica, 1999 (introduction and fragments of journals and memoirs by Z. Nałkowska, M. Dąbrowska, J. Lechoń, L. Tyrmand, W. Gombrowicz, J. Korczak and A. Wat)

*Antologia polskiego eseju literackiego*. Katowice: Książnica, 1998 (introduction and essays by J. Stempowski, W. Borowy, B. Miciński, S. Vincenz, J. Wittlin, C. Miłosz, S. Barańczak, J. Kott, S. Kisielewski, W. Paźniewski)

*Antologia reportażu polskiego*. Katowice: Książnica, 1998 (introduction and texts by E. Berberyusz, O. Budrewicz, R. Kapuściński, K. Kąkolewski, H. Krall, K. Pruszyński, M. Wańkiewicz)

Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*

Tadeusz Borowski, selected prose (including *U nas w Auschwitzu*, *Proszę państwa do gazu*, *Dzień na Harmenzach*)

Adam Czerniawski, *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa*

Michał Głowiński, *Czarne sezony*

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*

Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*

Aleksander Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*

Ryszard Kapuściński, *Cesarz*

Janusz Korczak, *Dziennik*

Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*

Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*

Zofia Nałkowska, *Medaliony*

Władysław Reymont, *Chłopi*

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, *Sanatorium pod klepsydrą*, *Mityzacja rzeczywistości*

Stefan Żeromski, *Popioły*

Stefan Żeromski, *Ludzie bezdomni*

Spis lektur do egzaminu doktorskiego (tłustym drukiem oznaczono te pozycje, których nie ma w spisie „magisterskim”):



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES AND LITERATURES  
READING LIST FOR THE PH.D. EXAMINATION IN POLISH LITERATURE (2000/2001)  
(ALL TEXTS SHOULD BE READ IN THE ORIGINAL)

TEXTBOOKS

- Manfred Kridl, *Literatura polska na tle rozwoju kultury*. New York 1945 (English version: *A Survey of Polish Literature and Culture*. Paris: Mouton, 1967)
- Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Kraków: Znak 1993 (English version: *The History of Polish Literature*. 2<sup>nd</sup> ed. Berkeley: University of California Press, 1983)
- Tadeusz Witczak, *Literatura średniowiecza*. Warszawa: PWN 1990.**
- Jerzy Ziomek, *Literatura odrodzenia*. Warszawa: PWN 1987.**
- Czesław Hernas, *Literatura baroku*. Warszawa: PWN 1999.**
- Jerzy Snopek, *Oświecenie: szkic do portretu epoki*. Warszawa: PWN 1999.**
- Dorota Siwicka, *Romantyzm 1822—1863*. Warszawa: PWN 1999.**
- Grażyna Borkowska, *Pozytywiści i inni*. Warszawa: PWN 1999 or Henryk Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*. Warszawa: PWN 2000.**
- Artur Hutnikiewicz, *Młoda Polska*. Warszawa: PWN 2000.**
- Anna Nasilowska, *Trzydziestolecie 1914—1944*. Warszawa: PWN 1999.**
- Zbigniew Jarosiński, *Literatura lat 1945—1975*. Warszawa: PWN 1996.**
- Tadeusz Drewnowski, *Próba scalenia: obiegi, wzorce, style*. Warszawa: PWN 1997.**

TEXTS

TENTH TO EIGHTEENTH CENTURIES

(most texts can be found in: Michael Mikos, *Polish Literature from the Middle Ages to the End of the Eighteenth Century: a Bilingual Anthology / Literatura polska od średniowiecza do końca XVIII wieku: antologia w języku polskim i angielskim*. Warszawa: Constans, 1999)

**Medieval literature**

*Bogurodzica*

**Gall Anonim, *Kronika polska* (excerpts)**

*Posłuchajcie, bracia miła*

*Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią*

**Renaissance literature**

Andrzej Frycz Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej* (excerpts)

**Łukasz Górnicki, *Dworzanin polski*, Book I**

Jan Kochanowski, *Fraszki*

Jan Kochanowski, *Pieśni*

Jan Kochanowski, *Treny*

**Jan Kochanowski, *Odprawa posłów greckich***

Mikołaj Rej, *Krótka rozprawa...*

Mikołaj Rej, *Żywot człowieka poczciwego* (excerpts)

Szymon Szymonowicz, *Sielanki*

### **Baroque literature**

Piotr Skarga, *Kazania sejmowe* (kazanie II *O miłości ku ojczyźnie*)

Mikołaj Sęp Szarzyński, *Sonety*

**Daniel Naborowski, selected poems**

Jan Andrzej Morsztyn, selected poems

Zbigniew Morsztyn, selected poems

Wacław Potocki, selected poems

Józef Baka, *Uwagi śmierci niechybnej*

### **Eighteenth century (the Enlightenment)**

Ignacy Krasicki, selected works

Franciszek Karpiński, selected works

Franciszek Dionizy Książnin, selected works

**Hugo Kollątaj, selected works**

**Stanisław Staszic, selected works**

**Julian Ursyn Niemcewicz, selected works**

NINETEENTH CENTURY (some writers of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries are included in the TWENTIETH CENTURY section)

### **Poetry**

Adam Mickiewicz, *Oda do młodości*

Adam Mickiewicz, *Romantyczność*

Adam Mickiewicz, *Lilie*

Adam Mickiewicz, *Sonety krymskie*

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*

Adam Mickiewicz, selected poems, including *Liryki lozańskie*

Juliusz Słowacki, selected poems (including *Hymn*, *Testament mój*, *Rozłączenie*)

Cyprian Kamil Norwid, selected poems (including *Bema pamięci żałobny rapsod*, *W We-ronie*, *Klaskaniem mając obrzękle prawice*, *Fortepian Chopina*, *Moja piosnka*, *Do oby-watela Johna Brown*, *Nerwy*, *Laur dojrzały*)

### **Drama**

**Aleksander Fredro, *Zemsta***

Aleksander Fredro, *Śluby panińskie*

Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*

Adam Mickiewicz, *Dziadów część II i IV*

Adam Mickiewicz, *Dziadów część III*

Juliusz Słowacki, *Kordian*

**Gabriela Zapolska, *Moralność pani Dulskiej***

### **Prose**

**Adam Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego***

Eliza Orzeszkowa, *Nad Niemnem*

**Bolesław Prus, *Faraon***

Bolesław Prus, *Lalka*

Bolesław Prus, selected short stories (including *Kamizelka*, *Z legend dawnego Egiptu*)

Henryk Sienkiewicz, selected short stories (including *Sachem*, *Latarnik*)

**Henryk Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem***

Henryk Sienkiewicz, *Potop*

**Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski***

**Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis***

## TWENTIETH CENTURY

### Poetry

(at least six poems of each author; students provide a list of poems approved by the instructor)

### **Krzysztof Kamil Baczyński**

Stanisław Barańczak

Miron Białoszewski

Zbigniew Herbert

Jan Kasprowicz

Jan Lechoń

Bolesław Leśmian

### **Tadeusz Miciński**

Czesław Miłosz

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Julian Przyboś

Tadeusz Różewicz

Leopold Staff

Wisława Szymborska

Julian Tuwim

### **Jan Twardowski**

Kazimierz Wierzyński

Stanisław Wyspiański

Adam Zagajewski

### **Drama**

Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*

### **Witold Gombrowicz, *Ślub***

Sławomir Mroźek, *Tango*

Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*

### **Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szalona lokomotywa***

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*

### **Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wariat i zakonnica***

### **Stanisław Wyspiański, *Klątwa***

### **Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa***

### **Stanisław Wyspiański, *Warszawianka***

Stanisław Wyspiański, *Wesele*

### **Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie***

### **Prose (fiction and nonfiction)**

### **Jerzy Andrzejewski, *Popiół i diament***

Tadeusz Borowski, selected prose (including *U nas w Auschwitzu*, *Proszę państwa do gazu*, *Dzień na Harmenzach*)

**Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski***

**Maria Dąbrowska, *Noce i dni***

**Witold Gombrowicz, *Dziennik***

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*

Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*

**Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat***

**Gustaw Herling-Grudziński, *Skrzydła ołtarza***

**Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą* (excerpts)**

Ryszard Kapuściński, *Cesarz*

**Ryszard Kapuściński, *Imperium***

**Ryszard Kapuściński, *Szachinszach***

**Maria Kuncewiczowa, *Cudzoziemka***

**Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł***

**Zofia Nałkowska, *Granica***

Zofia Nałkowska, *Medaliony*

Władysław Reymont, *Chłopi*

**Władysław Reymont, *Ziemia obiecana***

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*

**Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nienasyce***

Stefan Żeromski, *Ludzie bezdomni*

Stefan Żeromski, *Popioły*

**Stefan Żeromski, *Przedwiośnie***

Czy oba spisy nie przypominają rozszerzonych nieco spisów lektur obowiązujących licealistów lub też spisu lektur obowiązkowych dla uczestników krajowej Olimpiady Literatury i Języka Polskiego dla uczniów szkół średnich? Z pewnością tak! Czy jednak — z drugiej strony — istnieje inny, alternatywny kanon literatury polskiej? A może wiele innych kanonów? Sądzić należy, że tworzenie alternatywnych kanonów polegałoby na nieznacznych modyfikacjach wprowadzanych do spisów podobnych do powyższych.

Rozterki związane z kształtem polskiego kanonu, zwłaszcza w kształceniu zagranicznym, pojawiły się u mnie również wcześniej, gdy ze studentami innego chicagowskiego uniwersytetu, tj. University of Illinois at Chicago, odbywałem kurs, którego temat brzmiał „Arcydzieła literatury polskiej w przekładzie”. Już sam temat kursu mógł zresztą wzbudzić wątpliwości tropicieli politycznej niepoprawności — czy wypada bowiem w dzisiejszych czasach traktować literaturę jako listę arcydzieł, sankcjonując w ten sposób istnienie kanonu tradycji uniwersalnej? Praktyka pokazała zresztą, że nie ma większego sensu zamęczanie uczestników takiego podstawowego kursu literatury wierszami Kochanowskiego, Sępa Szarzyńskiego, Morsztyna czy Norwida, zwłaszcza że w angielskim przekładzie niewiele zostało z ich piękna i nieraz słyszałem od studentów, że jeśli to jest rzeczywiście literatura polska, to musi ona być bardzo kiepska. Rzeczywiście, po-

mijając kwestie związane z barierą kulturową czy brakami w wykształceniu, nie należy się dziwić takim sceptycznym opiniom, zważywszy na jakość większości dostępnych przekładów.

Jaka jest więc sytuacja polskiego kanonu w kontekście naszych doświadczeń jako wykładowców literatury polskiej za granicą? Nie będę tu szerzej opisywał zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej debaty na temat kanonu, gdyż jest ona z pewnością wiadoma znawcom zagadnienia. Debatę tę omawiam zresztą w swoim artykule *Kanon jako problem kultury współczesnej*, dostępnym w Internecie, którego główne tezy zostaną niżej wykorzystane. Odwołam się w tym miejscu jedynie do bardzo osamotnionego w tej dyskusji głosu wybitnego krytyka i uczonego, Harolda Blooma, autora nieprzetłumaczonej na język polski książki *The Western Canon. The Books and School of the Ages*<sup>1</sup>. W książce tej Bloom broni pojęcia uniwersalnego kanonu przed podejściem propagowanym w amerykańskim szkolnictwie wyższym przez — jak ich nazwał 10 lat temu w wywiadzie dla „Newsweeka” — „pseudo-marksistów, pseudo-feministów, wyblakłych uczniów Foucaulta i innych francuskich teoretyków”<sup>2</sup>. Bloom występuje w swej książce przeciwko właściwie całemu establishmentowi literaturoznawczemu, broniąc tradycyjnego pojęcia kanonu. *The Western Canon...* jest atakiem na politycznie i socjologicznie motywowane zasady współczesnego literaturoznawstwa, atakiem na nowy historycyzm, czyli — jednym słowem — na spojrzenie na literaturę przez pryzmat problematyki społeczno-politycznej, interpretowanej w duchu marksizmu i radykalnego feminizmu. W ten sposób czytana literatura, należąca do dotychczas akceptowanego kanonu, staje się odzwierciedleniem opresyjnych stosunków społecznych, dominacji patriarchy, wrogiego stosunku do kobiet, do mniejszości etnicznych i seksualnych oraz klas upośledzonych. Bloom podejmuje wysiłek, aby ocalić estetyczną wartość literatury i proponuje lekturę opartą na odnajdywaniu w tekstach wartości estetycznych, a nie aspektu społecznego, politycznego i moralnego. Z tej inspiracji powstało 21 zawartych w książce interpretacji dzieł Szekspira, Cervantesa, Chaucera, Montaigne’a, Moliera, Milтона, Goethego, Jane Austen, Walta Whitmana, Emily Dickinson, Dickensa, Tołstoja, Ibsena, Freuda, Prousta, Kafki, Borgesa, Becketta i paru innych pisarzy obecnych w tradycji zachodniej w roli największych z największych. W aneksach do swego dzieła Bloom umieszcza jeszcze kilkadziesiąt dzieł literackich z literatury światowej, które zalicza do kanonu uniwersalnej tradycji literackiej.

Nie będę w tej chwili podejmował dyskusji o słuszności czy niesłuszności opcji metodologicznej proponowanej przez Blooma, a zatrzymam się na jednej tylko kwestii — gdy czytamy listy arcydzieł, takie jak spis treści książki Blooma, stawiamy sobie jedno pytanie: czy istnieje tam w ogóle literatura polska? Czy nie

<sup>1</sup> Zob. H. Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York 1995.

<sup>2</sup> H. Bloom: *We Have Lost the War* [interview]. „Newswek” 1994, November 7, s. 60.

jest tak, że świat zdominowany przez kulturę brytyjską i amerykańską uznaje za kanon po pierwsze dzieła starożytne, które formowały założycieli tych społeczeństw, po drugie swoje (tzn. głównie anglojęzyczne), po trzecie kilka dzieł zachodnioeuropejskich, a dla polskiej literatury nie ma już miejsca nawet w ostatnich rzędach? Z pewnością tak jest, a to skłania do zadania trzech pytań:

1. Czy jakieś dzieła literatury polskiej są częścią kanonu światowego?
2. Czym jest kanon literatury polskiej? Czy tylko licealnym spisem lektur powielanym i akceptowanym bez większych zmian przez kolejne pokolenia?
3. Czy również kanon literatury polskiej podlega takim ewolucjom (od modelu męskiego i patriarchalnego do modelu feministycznego) jak model zachodnioeuropejski?

W swej książce Bloom z pisarzy polskich wymienia jedynie sześciu: Brunona Schulza, Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza, Stanisława Lema, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego. Dlaczego właśnie ich? Pytałem kiedyś w wywiadzie Adama Czerniawskiego, wybitnego tłumacza literatury polskiej na język angielski i polemisty Blooma, dlaczego — jego zdaniem — amerykański krytyk i uczyony wskazał tylko tych sześciu pisarzy i to umieszczonych wśród setek innych, poza głównym kanonem literatury światowej (czytaj: zachodnioeuropejskiej). Odpowiedź była następująca:

On po prostu nie zna naszej literatury, zaledwie tych kilka nazwisk obilo mu się o uszy. NatURALNIE, nie można go winić za to, że jej nie zna, bo wszystkiego wiedzieć nie może, ale można za to, że *udaje*, że wszystko wie. Do kanonu wcisnął prawie całą brytyjską poezję XIX w., więc wedle takich kryteriów zmieściłby się tam nie tylko Mickiewicz, Słowacki i Norwid, ale także Malczewski, Lenartowicz i Asnyk. A gdyby Krasiński był Niemcem, a Prus Francuzem, *Nie-Boska* i *Lalka* dawno figurowałyby w każdym kanonie europejskim. Na naszą literaturę XIX w. nikt nie zwracał uwagi dlatego, że nie istnieliśmy wówczas jako państwo. O politycznych aspektach kanonizacji nigdy nie należy zapominać.<sup>3</sup>

Ta odpowiedź wydaje się słuszna i wskazuje przede wszystkim na to, że w odniesieniu do literatury polskiej i jej obecności w kanonie uniwersalnym ważne są polityczna słabość Polski oraz rola przekładu literackiego z języka polskiego na inne języki. Tak naprawdę wartości lokalne istnieją bowiem w kanonie uniwersalnym tylko wtedy, gdy najpierw pojawiły się ich przekłady w językach światowych. Od lat obserwuję, w jaki sposób istnienie pewnych polskich pisarzy na rynku europejskim czy amerykańskim zależy od działań tłumaczy. Tłumacz i antologista (czasami jest to jedna osoba) są współtwórcami kanonu w stopniu zbyt słabo dotąd zauważanym. Dotyczy to zwłaszcza antologii literatury współczesnej i najnowszej. Rola antologii w dyskusjach o kanonie to jednak temat na osobne wystąpienie.

---

<sup>3</sup> *Hierarchie, kanony, wartości*. Z Adamem Czerniawskim rozmawia Piotr Wilczek. „Opcje” 2001, nr 5 (40), s. 34.

Jeszcze inna trudność pojawia się jednak wtedy, gdy mamy do czynienia nie z najnowszymi dziełami literackimi, ale z klasykami literatury. W swej interesującej rozprawie *The „Classics” are not the „Canon”* Roger Lundin stara się udowodnić, że nie należy utożsamiać pojęcia klasyków z pojęciem kanonu, inaczej mówiąc — gdyż w języku polskim trudno adekwatnie przełożyć te pojęcia — kanon ulega modyfikacji, a klasycy pozostają klasykami. Rozważania Lundina pojawiły się pod wpływem nowych prób rewizji kanonu i stąd — broniąc dawnych, tradycjonalistycznych pozycji — oddziela on klasyków (czyli to, co składa się *de facto* na „kanon zachodni” Blooma) od kanonu (a właściwie — kanonów), czyli czegoś, co się wciąż zmienia. Stanowisko jest o tyle interesujące, że w dzisiejszych czasach chyba nieuchronne — wydaje się, że ocalić klasyków można tylko wtedy, gdy nie będziemy się upierali, że to oni tworzą nienaruszalny kanon danej literatury.

Pojawia się tu jednak kolejny problem: kto jest klasykiem? Przytoczmy nieco pompatyczną, ale w sumie trafną formułę Lundina:

Rola klasyków w formowaniu współczesnej kultury jest tak fundamentalna, że dosłownie znamy klasyków zanim ich przeczytamy. Ich wartości, wizje, opowiadania i metafory ukształtowały naszą kulturę i nasze rozumienie samych siebie na nieprzeliczone sposoby, które są niezaprzeczalne, ale też niepoliczalne. Podobnie jak *Biblia*, klasyk stawia nam pytania, na które musimy odpowiedzieć. Rzuca wyzwanie naszemu rozumieniu Boga, naszym wartościom i naszemu rozumieniu samych siebie.<sup>4</sup>

Tak rozumiejąc pojęcie „klasyka” i w literaturze polskiej możemy klasyków znaleźć, zwłaszcza gdy przyjmimy, że te uosabiane przez polskich klasyków wartości mają jednocześnie aspekt i uniwersalny, i narodowy, lokalny. W tym znaczeniu klasykami są Mickiewicz, Sienkiewicz i Orzeszkowa, ale także — a może zwłaszcza — Gombrowicz i Witkacy. A kto w takim razie powinien mieścić się w kanonie, owym narodowym spisie lektur? Przed takim pytaniem staje właśnie wykładowca literatury polskiej na uniwersytecie zagranicznym, gdy musi nierzadko tworzyć od podstaw spisy lektur obowiązkowych z literatury polskiej dla studentów. Kto jest klasykiem, kto należy do kanonu, a kto powinien znaleźć się w spisie lektur, mimo że nie należy go honorować miejscem wśród klasyków czy w kanonie?

W konfrontacji z zagranicznym czytelnikiem literatury polskiej załamuje się nasze wyobrażenie o narodowym kanonie. Również dlatego, że okazuje się, iż mniejsze znaczenie ma właśnie aspekt narodowy i spojrzenie od wewnątrz, a bardziej zaczynają się liczyć wartości uniwersalne. Innymi słowy: to, co narodowe, ma tak naprawdę wartość dopiero wtedy, gdy jest jednocześnie uniwersalne. W tym

---

<sup>4</sup> R. Lundin: *The „Classics” are not the „Canon”*. In: *Invitation to the Classics*. Grand Rapids, MI 1998, s. 25.

miejscu warto przytoczyć charakterystyczną wypowiedź wybitnego teatrologa, światowego znawcy Witkacego, prof. Daniela Geroulda z City University of New York, który na pytanie o swoją rolę w edukacji polonistycznej w USA odpowiedział:

Moja sytuacja jest szczególna, ponieważ nie wykładam polonistyki ani nie pracuję na wydziale slawistyki. A jednak w czasie ostatnich trzydziestu lat wprowadzałem przekłady polskich dramatów do programu teatrologicznych studiów doktoranckich, gdy tylko to było możliwe. Robiłem to nie tyle z chęci zaznajomienia moich studentów z kulturą polską (choć oczywiście cieszę się, spełniając także i tę rolę), ile raczej dlatego, że w literaturze polskiej znajdują wybitne, a często unikalne przykłady różnych gatunków, stylów, stanowisk intelektualnych i artystycznych, które chcę prezentować. To oczywiście oznacza, że nie mając obowiązku przekazania wyczerpującego i reprezentatywnego obrazu polskiej literatury i kultury, mogę dokonywać tak niesystematycznych i indywidualnych wyborów, jakie uznaję za stosowne. Dla mnie i dla moich studentów poszczególne utwory są warte studiowania nie dlatego, że są polskie, ale dlatego, że są interesujące.<sup>5</sup>

Warto to ostatnie zdanie mieć na uwadze, podejmując refleksję nad polskim kanonem i proporcjami między wartościami uniwersalnymi a tym, co należeć ma do tzw. narodowej historii literatury, bez względu na to, w jakim sensie będziemy tego ostatniego pojęcia używać. Właśnie w czasie takiej konfrontacji z odbiorcami zagranicznymi widać, że bardzo niedobrze się stało, iż w Polsce prawdziwej dyskusji o kanonie nigdy tak naprawdę nie było. Jakie są tego przyczyny? Postarajmy się wymienić niektóre.

Po pierwsze: feministyczna i postmodernistyczna metodologia nie opanowała w tak znacznym stopniu badań literaturoznawczych w Polsce, jak to się dzieje na Zachodzie. Dotyczy to zwłaszcza literatury tworzonej przed wiekiem XX, choć aktywnej działalności badaczy i badaczek z tego kręgu w ostatnich latach trudno nie zauważyć i otwarte pozostaje pytanie, na ile ta działalność, zwłaszcza krytyczek feministycznych, wpłynie na trwałe przemiany w rozumieniu kanonu. Szczególnie badania nad literaturą staropolską są wciąż zdominowane przez dyskurs tradycyjny, niesprzyjający przewartościowaniu kanonu. Z kolei przewartościowania, które się w tych badaniach dokonują, nie mają związku z zachodnimi dyskusjami metodologicznymi nad kanonem. Z drugiej strony marksizm w badaniach literackich, narzucony w latach czterdziestych z powodów politycznych, został niemal doszczętnie skompromitowany i — ze szkodą dla różnorodności metodologicznej w badaniach literackich — nie uzyskał takiej rangi, jaką ma do dziś w wielu krajach.

Po drugie: w literaturze polskiej nie istnieją na większą skalę zjawiska, które w świecie zachodnim wiązały się z przeszłością kolonialną, wielokulturowością, wielorasowością czy wieloetnicznością i przyczyniły się do zasadniczego prze-

<sup>5</sup> D. Gerould: *Nauczanie literatury polskiej w ramach programu teatralnego*. „Postscriptum” 2001, nr 1—2 (37—38), s. 48. Wersja internetowa na stronie: [http://sjikp.us.edu.pl/ps/ps\\_38\\_w.html](http://sjikp.us.edu.pl/ps/ps_38_w.html).



wartościowania kanonu literackiego. Jedynie literatura żydowska — pisana w języku jidysz i polskim — odnajduje po latach należne jej miejsce w kanonie.

Po trzecie: polskie literaturoznawstwo ma złe doświadczenia związane z próbami przewartościowania kanonu. Takiego przewartościowania, w dużym stopniu podobnego do tego trwającego obecnie na Zachodzie, usiłowano dokonać w Polsce już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, posługując się zwulgaryzowaną wersją marksizmu zastosowaną w badaniach historycznoliterackich. Komunistyczny nowy kanon preferował bowiem literaturę tworzoną przez „klasy uciskane” (przykładem jest wielka kariera badań nad literaturą sowizdrzalską), podkreślał rolę autorów wywodzących się z niższych warstw społecznych, demaskował klasowe uwarunkowania dzieł uznawanych wcześniej za wybitne, analizował dyskurs literacki pod kątem jego uwarunkowań społeczno-politycznych. Moim zdaniem to owa swoista marksistowska „hermeneutyka podejrzeń” na długo zahamowała w Polsce rozwój refleksji nad kanonem, gdyż każde kwestionowanie tradycyjnego kanonu kojarzyć się mogło z tymi politycznymi, a raczej policyjnymi działaniami skierowanymi przeciw niemu. Dlatego też w czasie, gdy te badania rozkwitały w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych (od lat siedemdziesiątych XX wieku), badacze literatury w Polsce nie podejmowali prób przewartościowania polskiego kanonu. Kanon trwał więc w wersji konserwatywnej i tradycjonalistycznej (uprzywilejowując dyskurs patriarchalny, męski, etnicznie polski etc.) i nie był kwestionowany aż do przełomu XX i XXI wieku — gdy pojawiły się prace literaturoznawcze zwracające uwagę na rolę innych, marginalizowanych dyskursów.

Warto też zauważyć, że jedynym ważnym w literaturze polskiej głosem w dyskusji nad kanonem był głos Witolda Gombrowicza, który podjął dyskusję z tradycyjnym, polskim, szlacheckim dyskursem i zakwestionował np. znaczenie tradycyjnego kanonu poezji (w antyskamandryckim szkicu *Przeciw poetom*) oraz tradycyjnego, konserwatywnego dyskursu w prozie (w swych tekstach przeciw Sienkiewiczowi). Gombrowicz — choć nie był literaturoznawcą — pozostaje do dziś, moim zdaniem, najważniejszym polskim autorem zajmującym się problematyką kanonu. Osobnym problemem jest to, w jaki sposób on sam był umieszczany w kanonie lub z niego wycofywany.

Po czwarte: ważną częścią sporu o kanon w Polsce powojennej była dyskusja o roli literatury emigracyjnej (jednym z głównych bohaterów był tu zresztą znów Gombrowicz). Reprezentanci tej samej komunistycznej dyktatury, którzy usiłowali w latach czterdziestych i pięćdziesiątych narzucić polskiej literaturze i polskiemu literaturoznawstwu nowy kanon oparty na własnym rozumieniu marksizmu, za pomocą decyzji administracyjnych narzucali wycofanie literatury emigracyjnej z powszechnie funkcjonującego kanonu literackiego.

Polskie spory o kanon kształtowały się zatem zupełnie inaczej niż podobne spory w Europie Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych. Próby zmiany kanonu

miały charakter czysto polityczny: narzucenia nowego, „postępowego” kanonu w czasach stalinowskich i wyrzucenia z kanonu dzieł pisarzy emigracyjnych. Dopiero w ostatnich dziesięciu latach podjęto nieliczne próby, zwłaszcza z zakresu „gender studies”, które mogą mieć wpływ na pewne przewartościowania hierarchii w ramach polskiego kanonu literackiego, od lat konserwowanego przez polską szkołę i większość uniwersyteckich polonistyk. Zmiany te jednak będą prawdopodobnie nieznaczne, również ze względu na tradycyjny model edukacji i konserwatyzm metodologiczny większości elit naukowych, a zwłaszcza metodyków nauczania, którzy decydują w Polsce o kształcie kanonu w jego najbardziej powszechnej, szkolnej wersji. Większy wpływ na zmiany kanonu będą miały, być może, zmiany związane z dowartościowaniem literatury i kultury popularnej.

Czym jest w tej chwili polski kanon? Trudno powiedzieć. Wciąż krąży nad nami widmo komunizmu, czyli licealny spis lektur z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc z okresu, w którym pobierali nauki aktywni obecnie literaturoznawcy. Polski kanon licealny tym się jednak różni od „zachodniego kanonu” w wersji Harolda Blooma, że nie jest uniwersalny, ale narodowy z domieszką nacjonalistyczno-komunistyczną. Czas rewizji z pewnością już nadszedł. Gdy jednak tej rewizji będziemy dokonywać i toczyć spory o kanon, pamiętajmy, że niewolnicze naśladowanie zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej dyskusji nad kanonem byłoby w polskich dyskusjach zabójcze. Prawdziwa polska dyskusja nad kanonem powinna być dyskusją nad modelami polskiej kultury, której prekursorami byli Stanisław Brzozowski i Witold Gombrowicz — bez powtarzania błędów przeszłości i bez niewolniczego naśladowania dyskursów zachodniego literaturoznawstwa.

Czy istnieje zatem kanon literatury polskiej? Istnieje na pewno, ale jego kształt zaczyna niepostrzeżenie podlegać rewizjom, o których nie myśleliśmy jeszcze 15 czy 20 lat temu. Myślę, że szczególnie polonistyka zagraniczna może wnieść wiele do refleksji nad kształtem tego kanonu.

WIOLETTA HAJDUK-GAWRON

## LEKTURA OBOWIĄZKOWA I CO PONADTO? O OBECNOŚCI I NIEOBECNOŚCI LITERATURY POLSKIEJ POZA KRAJEM

---

CELEM NINIEJSZEGO REFERATU JEST OGLĄD (CZĘŚCIOWY) RECEPCJI LITERATURY polskiej wśród wybranej grupy odbiorców. Nie zostało jednakże postawione pytanie, „co czytelnik zewnętrzny kulturowo robi z tekstem polskim, który czyta”, a raczej — „co czytelnik zewnętrzny kulturowo czyta z polskiej oferty literackiej” i jakie są mechanizmy wyborów czytelniczych. Tak sformułowane pytanie nieuchronnie prowadzi do omówienia pojęcia lektury, szczególnie z tego powodu, iż grupą respondentów byli studenci, a więc uczestnicy zinstytucjonalizowanej aktywności czytelniczej. Pojawiające się w tytule referatu pojęcie *lektury* Władysław Dynak<sup>1</sup> dzieli na przynajmniej trzy podstawowe zakresy znaczeń, a więc lektura:

1. odnosi się do samego procesu czytania,
2. oznacza to, co się czyta lub należy przeczytać,
3. jest to spis książek przeznaczonych do czytania.

Z naszej perspektywy interesujące jest znaczenie drugie i trzecie. Znaczenie drugie — sugerujące książki czytane lub te, które należy przeczytać — niesie w sobie pewną część definicji słowa *moda*: ‘powszechnie przyjęty zwyczaj, dotyczący zwłaszcza sposobu ubierania się, ulegający częstym zmianom’<sup>2</sup>. Znaczenie to ma również silne nacechowanie czasem teraźniejszym, czyli definiuje również gusty czytelnicze odbiorców współczesnych, podkreśla popularność pewnych książek z uwagi na prestiż otrzymywanych nagród, medialność autorów i, oczywiście, określa preferencje aparatu opiniotwórczego, czyli krytyki. Ta definicja lektury jednocześnie odnosi się do czytelnictwa w różnych kręgach wiekowych, zawodowych i kulturowych. Lektury w tym znaczeniu ulegają częstej rotacji, ich popularność może być długoterminowa lub naprzemienna, w sensie takim, że książki czytane dziś, jutro mogą już stracić na wartości, ale za pewien czas znów zasłużą na zainteresowanie z innych powodów.

---

<sup>1</sup> W. Dynak: *O pojęciu lektury*. „Teksty” 1974, nr 5, s. 113—116.

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. E. Sobol. Warszawa 1999.

Znaczenie trzecie natomiast łączy się z formą pewnego przymusu — bądź zinstytucjonalizowanego, bądź takiego, który proponuje albo nakazuje czytanie właśnie tych, a nie innych książek. Podstawą istnienia takiego spisu są z góry ustalone normy i wartości zweryfikowane przez aparat opiniotwórczy. Na tego typu listach funkcjonują najczęściej utwory z przeszłości (niekoniecznie odległej), książki, z którymi powinna się zapoznać odpowiednio młodzież szkół podstawowych i ponadpodstawowych: zawodowych oraz licealnych. To znaczenie jest bliskie klasycznemu pojęciu kanonu, rozumianemu jako grupa autorów i dzieł, które zwykle włączano do podstawowych kursów literatury i do podręczników, jak również tych dzieł, które zazwyczaj prezentowano w standardowych tomach historii literatury, bibliografiach lub publikacjach krytyki literackiej.

Pomimo że druga definicja pomija kwestię kanonu (książki w ten sposób definiowane najczęściej do kanonu nie wchodzi lub jeszcze nie weszły, gdyż ich wartość nie została zweryfikowana), to omówione tu znaczenia lektury w gruncie rzeczy zmierzają w jednym kierunku: wyznaczają jakieś wspólne normy, z różnych względów określają wspólnym mianem aktywnych uczestników procesu czytania tych książek. Czy właśnie tak powstaje kanon? Z relacji badaczy<sup>3</sup> opisujących funkcjonowanie kanonu wynika, że kanon tworzony w warunkach akademickich daleki jest od tego, co studenci czytają dla przyjemności i od tego, co czyta znacząca większość przeciętnych odbiorców literatury. A zatem, czy lektury (w znaczeniu drugim i trzecim) mogą być równoległe z kanonem, niekoniecznie wpisując się weń? Zapewne jest to jedna z form ich istnienia, ale z pewnością nie jest tak, że lektury wykluczają kanon; mogą tworzyć z nim zbiór wspólny, traktując wybiórczo zaproponowane tytuły.

Dynak zauważa, iż dotychczasowe definicje lektury nie ujmują jej jako sposobu obecności tekstu w społecznej komunikacji literackiej czy sposobu istnienia tekstu w świadomości literackiej. Tekst rozpoznawalny w danej społeczności, w komunikacji literackiej, regularnie czytany ma tę charakterystyczną cechę „lekturowości”, którą opisują omówione powyżej dwa znaczenia. Jak już zostało wspomniane, owe utwory usytuowane są w pewnej relacji wobec kanonu literackiego. Relację tę: lektura — kanon Dynak ujmuje w następujący sposób:

Jak lektura oznacza jeden z możliwych sposobów istnienia dzieła w społecznej komunikacji literackiej, tak kanon jest jedynym sposobem istnienia lektury. Słowem: lektura funkcjonuje zawsze w kanonie.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> J. Prokop: *Kanon literacki i pamięć zbiorowa*. W: *Wiedza o literaturze i edukacji. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Warszawa 1995. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński. Warszawa 1996, s. 22—29; A. Lanoux: *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815—1865*. Warszawa 2003; P. Wilczek: *Kanon jako problem kultury współczesnej*. „Gazeta Uniwersytecka” 2004, nr 2 (122).

<sup>4</sup> W. Dynak: *O pojęciu lektury...*, s. 114.

Oznacza to tyle, że aktualizacja kanonu przejawia się w lekturach. Ale którego kanonu — czy istnieje bowiem tylko jeden (bo co do lektur nie ma wątpliwości — mogą być różne spisy). Jeżeli wcześniej założyliśmy, że lektury funkcjonują wśród publiczności w miarę ich czytania, to należałoby wysnuć dwa wnioski: 1. kanon jest tworzony samoistnie poprzez czytelnictwo i wtedy może istnieć nieskończona ilość kanonów, 2. kanon tworzy aparat, który jest uprawniony do weryfikowania wartości dzieła i wpisania go na listę dzieł zalecanych, tworzących historię literatury. Jest to zbiór raczej teoretyczny i sztywny, bo dość późno reaguje na wartości bliskie danemu pokoleniu. Kanon akademicki służy raczej za stały model opisujący historię literatury danej kultury, danego kraju, natomiast lektury (według drugiego z przywołanych znaczeń) są odzwierciedleniem zainteresowań, preferencji czytelniczych uczestników komunikacji literackiej i nie mają stałego charakteru.

Istnienie kanonu, a ściślej kanonu narodowego, w pewien sposób wyznacza wartości narodowe danej zbiorowości, gdyż to właśnie poprzez sporządzanie list książek<sup>5</sup> przeznaczonych do czytania (znaczenie trzecie) możliwe jest stworzenie pewnego wspólnego i stałego kręgu wartości i tradycji, który pozwala kreować wizerunek literatury — w naszym przypadku literatury polskiej — a w konsekwencji prowadzi do zbudowania mostu porozumienia<sup>6</sup> — tak popularnego we współczesnej połączonej Europie. Literatura jako potężny nośnik kultury stanowi ku temu solidny materiał budulcowy. Jednakże samo skonstruowanie listy lektur nie wystarcza; należy przyrzeć się, w jaki sposób wyznaczone książki spełniają swoją funkcję i jak funkcjonuje (w znaczeniu: jak jest aktualizowana) lista lektur obowiązkowych, bo dodajmy, iż przymiotnik *obowiązkowy* oznacza tu tyle, co nakaz czytelnictwa.

Przyjrzyjmy się zatem, jak jest aktualizowany kanon literatury polskiej poza granicami Polski. Przytoczę kilka pytań i odpowiedzi na pytania dotyczące polskiej literatury. Ankieta została przeprowadzona wśród studentów polonistik zagranicznych<sup>7</sup>, a krótka relacja jej wyników ma na celu zilustrowanie stosunku do literatury polskiej, jej znajomości oraz formy występowania dzieł literackich.

<sup>5</sup> J. Prokop (*Kanon literacki i pamięć zbiorowa...*, s. 25) proponuje nieredukowalną listę autorów kanonicznych: *Bogurodzica*, Rej, Kochanowski, Modrzewski, Skarga, Sęp-Szarzyński, Jan Andrzej Morsztyn, Pasek, Kitowicz, Krasicki, Niemcewicz, Staszic, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Goszczyński, Fredro, Kraszewski, Norwid, Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, Wyspiański, Żeromski, Reymont, Brzozowski, Tuwim, Wierzyński, Witkacy, Gombrowicz, Miłosz, Baczyński, Herbert, Herling-Grudziński, Konwicki.

<sup>6</sup> Budowanie tzw. *mostów porozumienia* to podejście międzykulturowe, kojarzone z procesem jednoczenia się Europy; na pierwszy plan wysunęło uzyskanie tzw. kompetencji międzykulturowej, czyli zdolności do porozumienia między członkami różnych kręgów kulturowych i narodów. Podają za: P. Gębał: *Realizacja w nauczaniu języka niemieckiego*. W: *Kultura w nauczaniu języka polskiego jako obcego*. Red. W.T. Miodunka. Kraków 2004, s. 72.

<sup>7</sup> Grupa ankietowanych stanowi 205 osób. Są to studenci polonistik lub specjalizacji polonistycznych z takich krajów, jak: Białoruś, Niemcy, Czechy, Słowacja, Francja, Włochy, Bułgaria, Ukraina, Japonia, Kanada, Szwecja.

Na zadane polecenie: *Proszę podać nazwisko ulubionego pisarza*, które w swej istocie zawierało pytanie nie wprost, czy wśród ulubionych pisarzy pojawi się nazwisko polskie, tylko nieliczni wymienili polskiego twórcę: na Białorusi zdecydowana większość wyróżniła Elżę Orzeszkową, w Kanadzie wskazano kilka razy na Henryka Sienkiewicza, na Litwie zaś — Żeromskiego i Sienkiewicza. Pozostali ankietowani przywoływali nazwiska pisarzy rodzimych (Radek Knapp, Jelinek, Karel Čapek, Giacomo Leopardi, Kurt Vonnegut, Hitonari Tsuji). Świadczy to więc o czytelnictwie literatury polskiej jakby z obowiązku wynikającego np. ze spisu lektur oraz dowodzi słabej popularności tej literatury wśród studentów-cudzoziemców. Znajomość literatury nie gwarantuje jej popularności. O znajomości świadczą wymieniane nazwiska, tytuły czy też tło fabularne książki, natomiast za popularnością przemawia w pierwszej kolejności frekwencja. Kierując się tym kluczem, po analizie odpowiedzi na pierwsze pytanie nie można stwierdzić, że literatura polska jest popularna wśród studentów polonistyk. Owszem, można mówić o pewnej jej znajomości, choć pozostaje jeszcze wiele do zrobienia w rozpowszechnianiu wiedzy na ten temat, a przede wszystkim w zachęcaniu do czytania literatury współczesnej. Znajomość, a nie popularność, już w tym momencie pozwala przypuszczać, że lektury respondentów będą raczej ścisłą realizacją wyznaczonego i obowiązującego spisu lektur.

Kolejne polecenie to: *Proszę podać nazwiska polskich pisarzy / poetów współczesnych*. Do „świętej trójcy” należy zaliczyć: Stanisława Lema, Wisławę Szymborską i Czesława Miłosza. Nazwiska te pojawiają się zarówno w krajach Wschodu, Zachodu, jak i Ameryki Północnej. Powszechną znajomość tych postaci napędzają z pewnością dwa różne motory: prestiżowa Nagroda Nobla oraz wciąż rosące zainteresowanie literaturą science fiction. Zarówno pierwszy, jak i drugi powód pozwala na wypłynięcie twórczości tych pisarzy na szersze wody literatury światowej. Najważniejszym czynnikiem jej poczytności są przede wszystkim przekłady na liczne języki, co likwiduje podstawową i największą barierę znajomości literatury. Niestety, wydanie przekładów również napotyka na liczne trudności:

Najważniejszą wydaje się status literatury polskiej na zachodzie, związany niezerwalnie ze statusem naszego języka, znanego zaledwie garście entuzjastów. W języku niezbyt przydatnym ani w życiu codziennym, ani w obcowaniu z wielkimi dziełami piśmiennictwa europejskiego, powstają utwory literackie, które zazwyczaj uchodzą za ciekawostki. W percepcji nie znających języka polskiego literaturoznawców, *Treny* Kochanowskiego są niczym innym, jak ciekawostką. To, że na angielski przełożyli je Stanisław Barańczak i Seamus Heaney stanowi dla anglojęzycznych badaczy literatury swoistą gwarancję: warto przeczytać wszystko, do czego Heaney przyłożył rękę, z pewnością będzie to godne uwagi. Lecz nie podchodzą oni do *Trenów* jako opoki, na której powstał język liryki polskiej, lecz jak do dobrej poezji z egzotycznego obszaru językowego.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> T. Pióro: *Recepcja literatury polskiej za granicą — uwagi tłumacza i wydawcy*. „Tytuł” 2000, nr 4 (40). Autor artykułu zwraca szczególną uwagę na potrzebę dotowania przez rząd polski przekładów

Zatem z dostępności przekładów wynikają kolejne konsekwencje, a mianowicie podział terytorialny obecności nazwisk współczesnych twórców, bo nasi ankietowani, pomimo iż studiują język polski, preferują czytanie w swoim języku ojczystym, co ze względów pragmatycznych można uznać za zupełnie zrozumiałe. Podaję kilka przykładów: na szczególną uwagę i liczne przekłady we Włoszech zasłużyli Gustaw Herling-Grudziński oraz Ryszard Kapuściński, w Niemczech — Stanisław Lem, Witold Gombrowicz, w Szwecji — Sławomir Mrożek. Natomiast nazwiska takie jak: Pilch, Gretkowska, Terakowska, Grochola, Tokarczuk, Tulli zdecydowanie częściej pojawiają się w odpowiedziach naszych południowych sąsiadów: w Czechach, Bułgarii i Słowacji.

Takiego rozróżnienia terytorialnego (jak w przypadku dzieł literatury współczesnej) nie zauważymy, jeżeli mówić o klasykach, których bez względu na kraj można uszeregować w następującej kolejności: Mickiewicz, Sienkiewicz, Prus, Reymont. Różne są czynniki sprawcze powszechnej wiedzy o nich: w przypadku Sienkiewicza i Reymonta — zobowiązująca Nagroda Nobla; Prus zapracował sobie na niezwykłą popularność powieścią, należy powiedzieć uniwersalistyczną, bo wykraczającą poza specyficznie polskie realia. Tym trzem (Sienkiewiczowi, Prusowi, Reymontowi), znanym całemu światu z nagród i ekranizacji, przeciwstawmy Mickiewicza, którego popularności nie możemy przypisać żadnym prestiżowym nagrodom, a jednak jego nazwisko odnajdziemy niemalże w każdej ankiecie. Nie będzie nadużyciem, jeżeli w tym miejscu pojawi się stwierdzenie, iż twórczość Mickiewicza jest umieszczana we wszystkich antologiach wierszy polskich uznawanych za poezję ważną dla narodu polskiego; zawsze jest wyróżniana i prezentowana odbiorcy zewnętrznemu kulturowo jako garść cech polskości, oczywiście tej w pojęciu romantycznym — ciągle jeszcze żywym. Wśród nazwisk klasyków pojawiają się często jeszcze dwa: Konopnickiej i Orzeszkowej, ale tu zdecydowanie można przypisać im terytorialne występowanie: na Litwie i Białorusi. Z rzadka natomiast odnotujemy nazwiska z literatury staropolskiej — pojawiały się wręcz odpowiedzi, że najbardziej niechętnie czytana literaturą jest właśnie literatura doby staropolskiej.

Pytanie o propozycje wpisania utworów polskich do kanonu światowego przyniosło odpowiedź intuicyjnie przez nas przewidywaną. Na pierwszych dwóch miejscach znalazły się: *Quo vadis* i *Pan Tadeusz*, w dalszej kolejności twórczość Miłosza i Szyborskiej. Jest to ciekawe zjawisko, bo przecież te dwa pierwsze, bardzo często podawane w parze, utwory są jakże dalekie od siebie. W pierwszym nie odnajdziemy ani jednej przesłanki (przesłanki wprost, bo o Polsce jako narodzie wybranym na razie tu nie mówimy), podczas gdy *Pan Tadeusz*

---

literatury polskiej na języki zachodnie. Omawia również mechanizm funkcjonowania przekładów literatury polskojęzycznej na rynku zachodnim i chociaż całość brzmi nieco ponuro, to w konkluzji autor podaje, że z przekładami literatury polskiej wcale nie jest tak źle.

jesy uznany za epopeję narodową, a więc tę książkę, która w sposób charakterystyczny oddaje ducha narodu, jego dzieje, cechy narodowościowe, historię i tradycje.

Kolejne pytania — badające znajomość, popularność i czytelność polskich dzieł literackich — ujawniły ogromną siłę kanonu literackiego. Lektura funkcjonuje zawsze w kanonie i jak pisze Dynak:

Kanon lekturowy jest fenomenem historycznie i społecznie relatywnym, tak jak relatywne są czynniki organizujące strategie, w jakich ów kanon się pojawia.<sup>9</sup>

Pierwsza ze strategii wymienionych przez Dynaka to strategia pedagogiczna, czyli ta, która swój system opiera na maksymalnym zinstytucjonalizowaniu wyboru i programowaniu przekazywanych informacji. Oddajmy raz jeszcze głos badaczowi:

Instytucjonalizację ułatwia fakt, iż realny odbiorca programowanych treści jest ściśle określony, a dobór kryteriów programujących oparty bywa na możliwie spójnym modelu wychowawczo-społecznym.<sup>10</sup>

Kanon lekturowy funkcjonujący w obrębie tej strategii jest stymulatorem przymusu czytelniczego, ale jednocześnie tworzy wspólny teren doświadczeń kulturowych, wzory aprobowanych wartości, gwarantuje wreszcie wspólnotę i ciągłość w kształtowaniu kultury literackiej.

Natomiast druga strategia to strategia funkcjonowania kanonu lektur człowieka w wymiarach kultury. Jego zakres można w przybliżeniu określić jako zbiór dzieł, który każdy inteligentny, kulturalny człowiek powinien znać. Powinien, ale nie musi. W tej strategii przymus ma charakter nieinstytucjonalny i nie działa instrumentalnie. Dopuszcza także alternatywność (często pozorną) w wyborach czytelniczych. Istotną cechą tego kanonu jest stan permanentnego niedoorganizowania, ciągłych przemieszczeń i rotacji tekstów. Rzadko tak się dzieje w przypadku naszych odbiorców, aby żonglerka polską literaturą była ich pasją, co więcej — by stanowiła cele ambicjonalne. Wymieniane tytuły i nazwiska twórców literatury polskiej to zwykle zbiór zamknięty. Podczas gdy nasz wyznaczony odbiorca doskonale sprawdza się i odnajduje w strategiach pedagogicznych (doskonale znaczy tu czytanie wyznaczonych lektur z literatury polskiej), gorzej wpisuje się w drugą strategię. Zupełnie poddał się instytucjonalizacji w zakresie literatury polskiej, uwalniając się czy też zwalniając się z jakichkolwiek samodzielnych eskapad na obrzeża literackie, jeśli nie liczyć faktu, że samo zajmowanie się literaturą polską jest zajęciem dosyć egzotycznym. Wydaje się, że tworzenie list lektur obowiązkowych zwalnia z czytelnictwa dobrowolnego. Dlatego należy sobie uzmysłowić, że charakter recepcji literatury polskiej za granicą

<sup>9</sup> W. Dynak: *O pojęciu lektury...*, s. 114.

<sup>10</sup> Tamże.



w dużej mierze zależy od nas samych, znawców tej literatury, odbiorców wewnętrznych kulturowo. Wyniki przytoczonych pytań zawartych w kwestionariuszu literackim nie powinny zaskakiwać. Lektura funkcjonuje w ramach kanonu, który ma charakter relatywny. Kanon jest realizowany relatywnie w zależności od wielu czynników zewnętrznych. W przypadku naszych ankietowanych duży wpływ ma determinizm geograficzny, dostępność do przekładów, preferencje prowadzących; w najmniejszym stopniu kanon aktualizuje się tu z powodu świadomych i dobrowolnych wyborów czytelników. Zatem, powiedzmy to jeszcze raz dla porządku: lektura naszych respondentów ma wciąż charakter obowiązkowości i jej relatywność polega jedynie na możliwościach technicznych, a nie wynika z zainteresowań i fascynacji czytelnicznych.

Być może we współczesnym świecie filmu według teorii McLuhana trudno wymagać samodzielnych wyborów czytelnicznych. Być może należy budować propozycje alternatywne wobec kanonu narodowego, aby pobudzić chęć sięgania do literatury nieobowiązkowo. Należałoby zapewne oswoić nieco kanon narodowy dla naszych gości. Być może propozycja wprowadzenia podziału literatury polskiej jest karkołomna. I być może (wreszcie) istnieje taka potrzeba, na użytek odbiorców zewnętrznych kulturowo, stworzenia kanonu alternatywnego. Takiego, który gwarantowałby dotarcie do dobrej literatury, ale niekoniecznie tej mesjanistycznej i pozytywistycznej. Przy tym założeniu można wpisać na listę lektur te książki, które objawiają naszą kulturę dawną, historię i walkę z ciemnymyślnym, równocześnie wprowadzając tę odbiegającą od ówczesnego kanonu narodowego, pokazać także twórczość współczesną, odkrywającą zachłystnięcie się, lęki, obawy i dociekliwą obserwację amerykanizacji i globalizacji życia codziennego oraz kultury polskiego społeczeństwa.

Dążąc do skonstruowania mapy obecności literatury polskiej na świecie (w konkretnej grupie — grupie studentów), prawdopodobnie otrzymalibyśmy rozległy ocean klasyków z nielicznymi wysepkami współczesności, a charakter tych lektur z pewnością definiowałby się według trzeciego znaczenia (spis książek przeznaczonych do czytania) i zabrakłoby tu zdecydowanych fascynacji i mód czytelnicznych. Zjawisko obecności i nieobecności niektórych tytułów czy nazwisk polskich twórców należy tłumaczyć różnorako: po pierwsze często zainteresowania literackie prowadzących zajęcia są ilustracją spisu lektur, który przygotowują do egzaminu, po drugie: niejednokrotnie na współczesność po prostu nie starcza czasu, trudno jest samodzielnie decydować o tym, co naprawdę warto przeczytać i wreszcie — nie wszędzie jest jednakowe „wypełnienie” przekładami najnowszej literatury, lansowanej w Polsce (nie należy się tego słowa bać w przypadku np. komercyjnej nagrody Nike) przez liczne w tej chwili nagrody, które objęły mecenat nad rozpowszechnianiem literatury polskiej.

O czym świadczy taki stan czytelnictwa polskiej literatury za granicą? Zapewne o zbytnej hermetyczności naszej literatury i traktowaniu jej wciąż jako historii literatury i historii naszego kraju. Na zakończenie przytoczę jeszcze słowa badaczki, ważne być może dla glottodydaktyków pragnących podążać za zmianami:

W Stanach Zjednoczonych możliwości zachowania i propagowania jednego kanonu literatury amerykańskiej są raczej niewielkie, w Polsce uczeni jakby zmówili się, by utrwalić polski kanon literacki jako jeden z ostatnich bastionów polskości, stawiając czoła gwałtownym zmianom społecznym.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> A. Lanoux: *Od narodu do kanonu...*, s. 30.

---

---

# **RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ**

---

---



MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN

## **POLSKOŚĆ, EUROPEJSKOŚĆ CZY UNIWERSALIZM?**

LITERATURA POLSKA

W KONTEKŚCIE SZWEDZKICH KODÓW KULTUROWYCH

---

MÓWIĄC O LITERATURZE POLSKIEJ W KONTEKŚCIE SZWEDZKICH KODÓW KULTUROWYCH, mamy oczywiście na myśli przekłady, za sprawą których literatura ta trafia na szwedzki rynek czytelnicy. Wiemy wszyscy, że dla tłumacza oznacza to w pierwszym rzędzie pośredniczenie między dwiema mniej lub bardziej od siebie oddalonymi sferami kulturowymi. Owo pośrednictwo zakłada rzecz jasna znajomość i dostęp do dwóch różnych kodów, co daje tłumaczowi, poza kompetencjami specjalistycznymi, również prawo wyboru i interpretacji pewnych zjawisk. *Traduttore-traditore*, tłumacz-zdrajca, powiadają — nie bez racji — Włosi. I dotyczy to nie tylko znanych każdemu tłumaczowi problemów i trudności z oddaniem wszelkich językowych i treściowych niuansów przekładanego utworu. Czynniki ten odgrywa tu w dużej mierze rozstrzygającą rolę również w zakresie wyboru pisarzy oraz takich, a nie innych utworów. Ponadto każdy utwór przełożony zaczyna żyć niejako własnym życiem i oddziaływać w świecie o innych ramach referencyjnych niż te, w których obrębie powstał.

Co zatem przetłumaczono na język szwedzki w zakresie liryki i prozy polskiej w ciągu ostatnich trzech dziesięcioleci? Nie ulega wątpliwości, że przetłumaczono dużo. Współczesną literaturę polską reprezentuje w Szwecji ponad kilkudziesięciu pisarzy. To niemało, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę nieliczną grupę tłumaczy, którzy wiernie i niejednokrotnie w niezbyt sprzyjających pracy tłumacza warunkach nie ustalali w wysiłkach przybliżenia Szwedom kultury polskiej.

Jeśli chodzi o wybór tłumaczonych utworów, nietrudno wyróżnić wśród nich dwie grupy. Jedną z nich tworzy literatura powojenna starszej generacji, a więc utwory pisarzy takich, jak: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Tadeusz Konwicki, Stanisław Dygat, Jerzy Andrzejewski i in. Drugą grupę reprezentują pisarze następnego pokolenia — z poezji głównie z formacji Nowej Fali alias Pokolenia 68, a wśród nich wiersze w pierw-

szym rządzie Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego, proza to, oczywiście, Hanna Krall, Sławomir Mrożek, Stefan Chwin i inni. Natomiast w znikomym stopniu reprezentowana jest grupa poetów z generacji najmłodszej, debiutującej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Więcej z kolei ukazało się przekładów prozy tego okresu, a więc powieści Tomka Tryzny, Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka, Antoniego Libery — żeby wymienić kilku z nich.

Tłumaczenie utworów klasyków — np. Różewicza, Herberta, Gombrowicza, Konwickiego czy Andrzejewskiego — nie podlegało i nadal nie podlega dyskusji. Obaj poeci dość wcześnie zostali przedstawieni czytelnikowi szwedzkiemu, podobnie zresztą jak Miłosz i Szymborska, najliczniej chyba reprezentowani na szwedzkim forum czytelniczym, w dużym stopniu, rzecz jasna, z racji otrzymania Nagrody Nobla. Czy jednak oznacza to, że powyższym poetom i prozaikom udało się zaistnieć na szwedzkim rynku wydawniczo-czytelniczym i zawładnąć świadomością jego odbiorców? A jeśli chodzi o pozostałych polskich pisarzy — w jakim stopniu przekłady ich utworów wpłynęły w Szwecji na ogólną wiedzę i zrozumienie polskiej tożsamości kulturowej?

W 1988 roku znana i ceniona szwedzka pisarka i krytyk literacki Birgitta Trotzig, w recenzji szwedzkiego przekładu książki Adama Zagajewskiego *Solidarność i samotność*<sup>1</sup>, pisała:

Intelektualista polski, zgodnie lub wbrew swojej woli, skazany jest na to, aby przeżyć życie jak gdyby według wytyczonego scenariusza sztuki problemowej. Przeżyć, próbując zrobić coś z przytłaczającą go tradycją, zawierającą większość wzlotów i upadków człowieczeństwa, z ową bogatą i wyrafinowaną kulturą wysoką, uwikłaną w ciągłą walkę z Barbarzyństwem i Przemocą, w różnych mniej lub bardziej bezlitosnych wcieleniach.<sup>2</sup>

Narażając się ponownie na zarzut prowokacji, śmiem twierdzić, że właśnie ów obraz „bogatej i wyrafinowanej kultury wysokiej, w ciągłej walce z Barbarzyństwem” na długi czas zdominował pojęcie Szwedów o literaturze polskiej, jak również wpłynął w dużym stopniu na wybór utworów przekładanych na język szwedzki. Uważam bowiem, że czynnikiem, który najsilniej napiętnował literaturę polską za granicą, był bez wątpienia aspekt polityczny. Na dobre i na złe. W Szwecji zawsze i z dużym zainteresowaniem śledzono walkę Polaków z „Barbarzyństwem i Przemocą” i trzeba przyznać, że historia Polski, zarówno dawna, jak i nowsza, nigdy w tym względzie zachodnich obserwatorów nie zawiodła.

Podobnie zresztą jak liryka i proza polska, które swą ironią, patriotyzmem i specyficznym, często dla szwedzkiego odbiorcy trudno zrozumiałym, kontek-

<sup>1</sup> Tłumaczenie Andersa Bodegård i Martina von Zweigberga.

<sup>2</sup> B. Trotzig: *Att vara i mitten utan att gråta* [Birgitta Trotzig om den polske exilpoeten Adam Zagajewski]. „Dagens Nyheter” 6.06.1988.

stem historyczno-kulturowym, nie tylko pośredniczyły w przekazywaniu stanu duchowego i wszelkich absurdów polskiego społeczeństwa, ale również w oddaniu jego stanów napięcia i wiecznej walki między chaosem a jasnością; także i one zawierały w wielu wypadkach wyraźne orędzie polityczne. Orędzie, które w Szwecji padało na podatny grunt: nie ulega wątpliwości, że życie kulturalno-literackie w Polsce, pod wieloma względami odzwierciedlające panujące stosunki społeczne i polityczne, zawierało sporą dozę atrakcji, stanowiącą, powiedzmy szczerze, siłę przyciągania i fascynacji Polską w szwedzkim środowisku intelektualnym. Tym właśnie można między innymi częściowo tłumaczyć okresową falę fascynacji poezją polską, jaka od czasu do czasu miewała w tym kraju miejsce i która najczęściej zbiegała się z przełomowymi wydarzeniami politycznymi w Polsce oraz — co w końcu zrozumiałe — z przyznaniem polskim poetom literackiej Nagrody Nobla w roku 1980 i 1996.

Problem jedynie w tym, że to ten właśnie obraz — podbudowany długoletnią tradycją stosunku Szwedów do swego sąsiada zza Bałtyku — utrwalił się najsilniej w szwedzkiej świadomości. W podobny sposób fala zaangażowania w problemy polskie przyczyniła się również do wzrostu zainteresowania w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych poezją twórców zaliczanych do Pokolenia 68: Barańczaka, Krynickiego, Kornhausera, Zagajewskiego, jak również Ewy Lipskiej i — w mniejszym zakresie — Rafała Wojaczka.

Większość z wierszy powyższych poetów lub ich tomików poezji prezentowano w kontekście, którego słowo-klucz stanowił wyraz „polityka”. Jeszcze kilkanaście lat po upadku komunizmu, w 1996 roku, Carina Waren<sup>3</sup>, znany krytyk literacki, w sztokholmskiej gazecie „Dagens Nyheter” („Wiadomości dnia”), pisząc o tomiku wierszy Ryszarda Krynickiego *Planeta Fantasmagori*<sup>4</sup>, rozpoznała swą recenzję w sposób następujący:

W chwili gdy piszę te słowa, radio donosi, że Polska jest tym krajem w kręgu krajów bloku wschodniego, który ma najwyższy dochód, ponad sześć procent. Ujmując zatem rzecz w procentach, jest on jednym z najwyższych spośród krajów zachodnich. Zastanawiam się, co też Ryszard Krynicki zrobiłby z tą cyfrą, przynajmniej biorąc pod uwagę jego produkcję poetycką do lat 80.<sup>5</sup>

Jak widać, owo słowo wstępne nieomylnie kieruje uwagę szwedzkiego czytelnika na dobrze znane tory myślowe: polityczny wątek przewija się jak *leitmotiv* przez całą recenzję, zatytułowaną skądinąd *Polityczna poezja polska*.

Podobnych artykułów i komentarzy było więcej. Stanowią one dość wyraźny przykład na to, jak często i chętnie odbiorcy szwedzcy widzieli lirykę polską

<sup>3</sup> C. Waren: *Politisk polsk poesi*. „Dagens Nyheter” 28.01.1996.

<sup>4</sup> *Planeten Fantasmagori*. Przeł. J. Helander i B. Persson.

<sup>5</sup> C. Waren: *Politisk polsk poesi*...

w tym właśnie kontekście. Tu także — mimo pewnej absurdalności tego stwierdzenia — można częściowo szukać wyjaśnienia ogromnej popularności poezji Szyborskiej, której wiersze pozyskały sobie nie tylko uznanie szwedzkich krytyków literackich, slawistów i ludzi zainteresowanych Polską, ale również tzw. zwykłych czytelników. Być może właśnie brak wyraźnych akcentów politycznych sprawił, że w Szwecji choć raz odstąpiono od przywołania w tym kontekście przyjętych stereotypów na temat Polski, interpretując tę poezję w perspektywie wartości intelektualnych i uniwersalnych<sup>6</sup>.

Można się zastanowić, czy pozostali współcześni poeci polscy — głównie klasycy: Miłosz, Różewicz, Herbert i ich młodsi koledzy po piórze, poeci Pokolenia 68 — w dalszym ciągu istnieją w świadomości szwedzkich odbiorców? Przy czym od razu zaznaczam, że mówiąc o odbiorcach, mam na myśli wszystkich potencjalnych czytelników, a zatem nie tylko krytyków literackich, pisarzy, tłumaczy, slawistów, wszystkich zainteresowanych sprawami Polski i tych, którzy z racji swego zawodu czy fascynacji są „naturalnymi” odbiorcami polskiej liryki. Moje drugie pytanie dotyczy perspektyw recepcji tej liryki, jak również współczesnej prozy polskiej w Szwecji — tzn. zarówno już przetłumaczonej, jak i prognoz na przyszłość dla literatury czekającej na przekład. Inaczej mówiąc, zastanawia mnie, co ze współczesnej kultury polskiej (i czy w ogóle) znajdzie się w najbliższym czasie w centrum zainteresowania tłumaczy i odbiorców.

Jak już wspomniałam, „młodsza” i „najmłodsza” liryka polska niemal na forum szwedzkim nie istnieje. Młodsza proza — owszem, ale krytycy nadal mają problemy z usytuowaniem najnowszej tłumaczonej na szwedzki literatury polskiej w jakimś ogólnym uniwersalnym kontekście, tzw. Wartości Ponadczasowych. Co jest tego powodem? Czy to dlatego, że (obym się myliła) i odbiorcy szwedzcy i sami tłumacze nie wyzwolili się jeszcze z pewnych stereotypów myślenia? Stereotypów, w których kontekście największym atutem liryki polskiej przez długi czas był fakt, że przylegała w pierwszym rzędzie do obrazu — jak pisała Birgitta Trotzig — „ciągłej walki z Barbarzyństwem i Przemocą”? Patrząc na to z tej perspektywy, musimy stwierdzić, że obecnie pisarze stracili dość dużo ze swej martyrologicznej otoczki i nie ma w tym stwierdzeniu ani cienia ironii. Podobnie też honorowe szwedzkie określenie „exilförfattare” („pisarz na wygnaniu, uchodźca”) straciło swój punkt odniesienia. Cóż, wyznajmy sobie szczerze, że cała Polska straciła w oczach Szwedów dużo ze swej wcześniejszej egotyki.

A bez politycznego punktu odniesienia Polska jest dla Szwedów niezrozumiała. Truizmem jest przypominać, że przekład literacki to nie tylko rezultat kontaktu między dwoma językami, ale przede wszystkim między dwiema kulturami. Trudności, jakie napotyka tłumacz w pracy nad tekstem, wzrastają razem ze stopniem

<sup>6</sup> Szerzej na ten temat piszę w artykule *Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata. O Szyborskiej w Szwecji*. „Polonistyka” 1997, nr 8, s. 457—461.



przynależności kulturowej tego tekstu i stopniem „kulturowej odległości” między danymi krajami. Jeśli chodzi o Polskę i Szwecję, można bez przesady stwierdzić, że owa „odległość kulturowa” jest o wiele większa niż można by sądzić, chociażby biorąc pod uwagę bliską, nawet bardzo bliską odległość geograficzną.

Według badań statystycznych przeprowadzonych w Polsce kilka lat temu na temat nastawienia Polaków do obcych narodowości i wiedzy na ich temat Szwecja znalazła się na jednym z pierwszych miejsc, zaraz po Stanach Zjednoczonych. Niestety, nie można tego samego powiedzieć o Szwedach, ich preferencjach i znajomości Polski na tle innych krajów. W wyniku podobnych badań w Szwecji okazało się bowiem, że świadomościowa mapa geograficzno-pojęciowa Szwedów odnośnie innych narodowości podzielona jest na cztery regiony, w dodatku z wyraźnym zhierarchizowaniem ich według specyficznej skali wartości. I tak najwyższej uplasowały się kraje skandynawskie odbierane jako region najbardziej kulturowo zbliżony do Szwecji. Na drugim miejscu znalazły się kraje anglosaskie, które uznano za źródło ciekawych i nęcących doznań. Trzeci region — Europa tzw. kontynentalna (w znaczeniu Zachodnia, a więc Niemcy, Belgia, Francja etc.) — to narodowości według Szwedów „nie do końca zrozumiałe”<sup>7</sup>. Na czwartym miejscu znalazły się kraje Trzeciego Świata, uznane za niepokojące, wręcz groźne. To, co pozostało z mapy świata, mianowicie kraje tzw. wschodnie (w tym Polska) i południowe (Włochy, Grecja itp.), prawie na szwedzkiej mapie świadomościowej nie istniały<sup>8</sup>.

Rezultaty tych badań potwierdzają niestety moje własne obserwacje. Ciągłe bowiem tak samo dziwi mnie, gdy odkrywam, jak mało Szwedzi wiedzą na temat Polski — jednego, jakby nie było, ze swoich najbliższych sąsiadów. A mimo to Polska stanowi mniej lub bardziej białą plamę w ogólnej świadomości przeciętnego Szweda. Nie mówiąc już o literaturze i — ogólnie kulturze polskiej.

Literatura polska jest literaturą specyficzną. Można oczywiście powiedzieć, że specyficzna jest literatura każdego kraju, ponieważ jednak skupiam się tu na problemach dotyczących literatury polskiej widzianej okiem Szweda, również i jej „specyfikę” przedstawiam z tej właśnie perspektywy. Otóż specyfika ta polega m.in. na ciągłym powoływaniu się — w o wiele większym niż w literaturze szwedzkiej stopniu — na swoiste narodowe symbole, które chociaż dobrze zakodowane w świadomości każdego wykształconego Polaka — jak np. pojęcie walki narodowyzwolczeniowej czy czołowych polskich stereotypów patriotycznych („Bóg, honor, ojczyzna”) lub innych symboli składających się na obraz hołubionej przez Polaków w literaturze dumy narodowej — to dla mieszkańców Skandynawii są pojęciami pustymi lub wręcz niezrozumiałymi. Wiedza przeciętnych wykształ-

<sup>7</sup> Podaję za artykułem: H. Bergström: *Svenskarnas mentala karta (Mentalna mapa Szwedów)*. „Dagens Nyheter” 24.08.1992.

<sup>8</sup> Tamże.

conych Szwedów na temat sytuacji historycznej Polski przełomu XVIII i XIX wieku jest minimalna albo żadna. Romantyzm szwedzki, nie zawsze do końca znany nawet samym Szwedom, ma przy tym charakter zupełnie odmienny niż romantyzm polski. Trudno w tym miejscu nie przytoczyć ilustrującego tę kwestię sprostowania Jana Prokopa:

Nasze obsesje, uwikłane w mity narodowe, budzą [...] słabe echa u obcych czytelników literatury polskiej — z rzadka po nią zresztą sięgających, co tylko pogłębia nasze frustracje i umacnia kompleks niezrozumienia.<sup>9</sup>

Cóż, nic w tym dziwnego. Mamy tu bowiem do czynienia z dwoma odmiennymi etosami. Kultura szwedzka zasadza się mocno na etosie kmiecia, na który złożyły się normy i wartości postępowania ugruntowane jeszcze w czasach praszwedzkiej chłopskiej społeczności. Etos ten jawi się w wyraźnej opozycji do szlacheckiego etosu, pozostałości z czasów *modus vivendi* polskiej arystokracji. Szlachta w Szwecji

bywała dostatecznie uprzywilejowana i uciążliwa, by budzić wrogość; nie bywała jednak dostatecznie samodzielna, przywiązana do ziemi ani historycznie zasłużona, by stać się przedmiotem podziwu lub szacunku i wytworzyć pozytywny wzór osobowy, jak to miało miejsce na przykład w Anglii lub — wolno przypuszczać — także i w Polsce.<sup>10</sup>

W literaturze szwedzkiej chłop/kmieć ma nie tylko zupełnie inne niż w literaturze polskiej konotacje kulturowe, ale jest traktowany, zwłaszcza w liryce patriotycznej, przede wszystkim jako przedstawiciel odwiecznej szwedzkiej tradycji, jako symbol autentycznej „szwedzkości” i — co ważne — wolności. Świadomość istnienia tej specyficznej cechy, różniącej kraje nordyckie od innych krajów w Europie, była i jest w Szwecji bardzo silna. Już w roku 1845 pisarz Carl Jonas Love Almqvist, jeden z czołowych przedstawicieli szwedzkiego przełomu romantycznego, pisał:

Północ... samotna wśród krajów Europy, posiada pod nazwą chłopów klasę społeczną, która od niepamiętnych czasów szczyci się posiadaniem politycznych przywilejów. My, mieszkańcy Północy, od dzieciństwa przyzwyczajeni do tej osobliwości, nie widzimy w niej niczego szczególnego, choć specyfika tego stanu zaskakuje jej obserwatora tym wyraźniej, im bliżej porównuje on pozostałe kraje europejskie ze Skandynawią.<sup>11</sup>

Widać tu, jak bardzo okres romantyzmu szwedzkiego różnił się od romantyzmu polskiego i jak różny jest ładunek symboliczny pojęcia „wolność” w obu tych krajach. Polska, ze swoim trwającym niemal do końca XIX wieku poddaństwem,

<sup>9</sup> J. Prokop: *Polskie universum*. W: Tegoż: *Oblicza polskości*. Warszawa 1990, s. 118.

<sup>10</sup> M. Zaremba: *Tryumf wiejskiej wspólnoty*. „Res Publica” 1989, nr 8, s. 21.

<sup>11</sup> C.J. Love Almqvist: *Monografi*. Jönköping 1845, s. 595.

ze swymi zaborami, walką o przetrwanie w warunkach politycznej niewoli, z całym balastem historyczno-polityczno-społeczno-kulturowym, a także z zupełnie odmienną mentalnością, stanowi dla Szwedów nie tylko zagadkę, ale też powoduje stałe dystansowanie się wobec tego jakże odmiennego pod każdym względem od Szwecji kraju.

Nie zapominajmy tu też o zakorzenionych w szwedzkiej świadomości stereotypach zarówno na temat Polaków, jak i Polski. Są to stereotypy pozytywne, ale i negatywne — jak choćby popularne w języku szwedzkim i obdarzone negatywnym ładunkiem emocjonalnym powiedzenie „polski parlament” („polski sejm”) na określenie jałowej dyskusji i braku konstruktywnych idei w teże. Symboliczną ilustracją zakorzenionych w Szwecji stereotypów na temat Polski jest też nieustannie przez mass media przy różnych okazjach serwowany obraz zgarbionego chłopa na wozie zaprzężonym w konie lub widok kominów zięjących, na podobieństwo smoka wawelskiego, czarnym (w domyśle zanieczyszczającym środowisko) dymem. Nie mówiąc już o niekończących się polskich kolejkach przed sklepami z żywnością.

Karmionym tymi obrazami przez dziesięciolecia Szwedom trudno uwierzyć we wszystkie pozytywne zmiany, jakie się w ostatnich latach w Polsce dokonały. Gwoli sprawiedliwości należy dodać, że równoległe do tego istnieje i zawsze istniał inny obraz Polski, który okresowo dominował w świadomości Szwedów odnośnie kultury i społeczeństwa polskiego — to wspomniany już obraz walczącego kraju, zbiegający się z okresami ważnych politycznych wydarzeń. Przemiany polityczne ostatniego roku (mam tu, oczywiście, na myśli przystąpienie Polski do Unii Europejskiej) też powoli wpływają na różnicowanie obrazu Polski w oczach Szwedów. Trudno jednak w tym kontekście nie zacytować wypowiedzi znawcy i miłośnika Polski, szwedzkiego korespondenta zagranicznego i pisarza (m.in. autora książki na temat Polski, pt. *Polska — diament w popiele*), Kjella-Albina Abrahamsona, który tak oto niedawno skomentował wstąpienie kilku państw byłego bloku komunistycznego do Unii:

Istnieją powody, aby ostrzec nową Europę przed kurczowym trzymaniem się tradycyjnego sposobu patrzenia przez kraje zachodnie z wyższością na mieszkańców Europy Wschodniej. Dotyczy to szczególnie stosunku do Słowian, liczących sobie w Europie około 200 milionów. W średniowiecznych kronikach Słowianie opisywani byli jako psy i barbarzyńcy. Dla Hitlera Słowianie stanowili „Untermenschen”, pewnego rodzaju niższy gatunek ludzi. Dzisiaj, u progu trzeciego tysiąclecia, zbyt wielu zachodnich Europejczyków skłonnych jest widzieć Słowian głównie w roli przywódców mafii i złodziei samochodów, sezonowych, na czarno zatrudnionych zbieraczy jagód i równie „czarne” pomocy domowej, jak też alfonsów i kurew [sic!]. Taki poniżający stosunek do niemal połowy ludności Europy jest naprawdę niepokojący.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> K.A. Abrahamson: *Det nya EUropa blir en välbehövlig kalldusch*. AXESS 2003 (Årgång 2), nr 7, s. 9.

W ostatnich latach dużo się w Polsce zmieniło, stare stereotypy straciły lub powoli tracą rację bytu, a nowe jeszcze się na dobre nie uformowały. Obraz bogatej i wyrafinowanej kultury wysokiej, w ciągłej walce z „przemocą”, który, jak zaznaczyłam, na długi czas zdominował pojęcie zachodu o literaturze polskiej, ulega powoli weryfikacji, a dzisiejsi pisarze mogą się wreszcie wyzwolić z tego specyficznego „kodu polskości”. Jednocześnie literatura i kultura polska muszą w pewnym sensie wpasować się w kod europejski. Jest to ogromne zadanie i wyzwanie zarówno dla pisarzy, jak i dla literaturoznawców — i jedni, i drudzy będą musieli wypracować nowe perspektywy nadawcze i odbiorcze, nowe kanony lektur i ich nową interpretację. Nie mówiąc już o odmiennych zadaniach dla poezji, tak w końcu ważnego pośrednika w utrwalaniu czy nawet pewnym demonizowaniu „polskości” w świadomości narodowej.

Czy nie nadszedł zatem czas, aby skorygować nieco obraz poezji i prozy polskiej w Szwecji? Szczególnie zaś tej, która w tak dużym stopniu odwołuje się do obowiązującego do niedawna jeszcze polskiego kodu społeczno-kulturowego, uformowanego w sytuacji politycznego, a co za tym idzie — duchowego zniewolenia, i skierować w zamian uwagę na wartości uniwersalne utworów polskich: zarówno tych wcześniejszych, jak i powstałych w ostatnich latach. Problem tylko w tym, że nie bardzo wiadomo, do jakiego odbiorcy mają one przemówić? Dla nikogo nie jest tajemnicą, że czyta się obecnie coraz mniej — nie tylko w Szwecji, ale również w pozostałych krajach zachodnich. Zdecydowanie większa część młodzieży najmłodszej generacji nie tylko nie zna, ale wręcz nie czyta literatury pięknej, nie mówiąc już o poezji. A w kraju, którego mieszkańcy ledwie się troszczą o własnych pisarzy, trudno sprzedać, w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu, poezję i prozę z bliskiej co prawda, lecz mimo wszystko dość duchowo odległej sfery kulturowej.

Można też w pewnym sensie zrozumieć zarówno tłumaczy, jak i szwedzkich odbiorców polskiej literatury, jeśli czują się nieco zagubieni wśród najmłodszej generacji pisarskiej. Pisarze polscy sami nie bardzo się chyba jeszcze do końca odnaleźli w nowej, poddanej procesowi „McDonaldyzacji”, rzeczywistości polskiej. Otrzymali oni co prawda to, o co walczyły starsze pokolenia: wolność słowa, dzięki czemu mogli się wreszcie wyzwolić spod nacisku czy nawet przymusu swoistego „kodu polskości”, a przez to w naturalny sposób wejść w krąg kulturowy wspólnoty europejskiej. Inaczej przecież groziłoby im prędzej czy później ograniczenie dużej części nowo powstałej literatury polskiej do wymiaru krajowej „zaściankowości”.

Jednak zastąpienie owego specyficznego kodu polskości kodem europejskim nie jest takie proste. Wyznaczniki literackiej strategii, w sytuacji, gdy chodzi przecież o odbudowę pewnej kulturowej całości, nie są już tak jednoznaczne jak kiedyś. Na naszych oczach następuje przecież w Polsce swoista transformacja

kulturowej i społecznej tożsamości. W procesie naładowania tej transformacji sensem pisarze mają ogromny udział, pod warunkiem, że otworzą się na nowe impulsy i perspektywy, płynące z innych stron — Europy i świata. Polscy literaturoznawcy i krytycy literaccy z kolei w tym samym stopniu zainteresowani być powinni tym, jak różnorakie dzieła i zjawiska literackie odbierane są z perspektywy drugiej, odmiennej kultury, a nie uważać, co jest w Polsce dość powszechne, że to Polakom właśnie — naturalnym biegiem rzeczy — przypada monopol na interpretację polskiej klasyki literackiej i nie tylko. Etniczność, tożsamość narodowa i wszystkie aspekty z nią związane uwydatniają się przecież najwyraźniej w szeroko pojętej konfrontacji z innymi kulturami (a nie w lokalnym skansenie).

Problem ten dotyczy w równym stopniu nie tylko pisarzy polskich, ale i ich odbiorców, szczególnie tych z Zachodu, gdzie przez tak długi czas zwykło się widzieć literaturę polską w roli moralnego przewodnika w „warunkach ideologicznej niewoli”<sup>13</sup>. Stąd zatem tak ważne jest poddanie rewizji i przewartościowaniu szwedzkiego obrazu polskiej literatury, głównie po to, by nie była widziana wyłącznie w kontekście politycznego buntu, ale również jako przeciwwaga tej polityki. Cóż, nie traćmy nadziei, że tzw. Wartości Ponadczasowe w utworach poetów i prozaików, wszystkich tu wymienionych i niewymienionych pisarzy polskich, będą niezmiennie stanowić o sile polskiej kultury — i w Polsce, i poza nią. Owe Wartości, które — jak pisał przed laty w jednym z wierszy Piotr Sommer:

właśnie dlatego, że są ponadczasowe,  
mogą sobie teraz  
spokojnie poczekać.<sup>14</sup>

Pytanie tylko, czy nie czekają już wystarczająco długo.

<sup>13</sup> B. Trotzig: *Att vara i mitten utan att gråta...*

<sup>14</sup> Fragment wiersza Piotra Sommera *Według Brechta*.

WIKTOR CHORIEW

## POWOJENNA LITERATURA POLSKA W OCZACH ROSYJSKIEGO POLONISTY

---

W POLSCE OD CZASÓW ROMANTYZMU UTRWAŁO SIĘ, USPRAWIEDLIWIONE WEDŁUG mnie, przekonanie, że literatura jest odzwierciedleniem duszy narodu i jego cech charakterystycznych. Literatura jest niewątpliwie jednym z najważniejszych składników polskiej kultury. Jarosław Iwaszkiewicz zauważył, że

kultura polska jest *par excellence* kulturą literacką. Nasza filozofia, nasza sztuka, nasza myśl miały charakter literacki. Wzorce naszego działania, bodźce naszych czynów były literackie. Było to przekleństwem naszej polityki. Było jednocześnie specyficzną cechą naszej kultury narodowej.<sup>1</sup>

W Polsce, podobnie zresztą jak w Rosji, właśnie stanowiącej część kultury literaturze, z racji emocjonalnej siły jej języka, przypadła decydująca rola w utrwaleniu różnych form świadomości społecznej i psychologii. Tak przynajmniej wyglądała sytuacja do połowy XX wieku, to jest do czasu rozkwitu filmu, telewizji i innych środków masowego przekazu, które, przejmując pewne funkcje literatury jako środka informacji, mimo to na niej się opierają. Jak błyskotliwie zauważył Kazimierz Wyka, „bez literatury radio i telewizja byłyby podobne do orkiestry bez pulpitów i nut — oto jest wiele interesujących i wyrafinowanych instrumentów, tylko nie wiadomo, co z nimi robić”<sup>2</sup>.

Jeśli przyjmiemy takie założenie, to oczywiście się staje, że bez znajomości polskiej literatury nie sposób pojąć, poznać i przyswoić „polskości”. Dotyczy to tych wszystkich rosyjskich czytelników, którzy interesują się Polską i aktywnie uczestniczą w procesie poznawania jej historii i kultury. Warto dodać, że bez znajomości tekstów literackich nie da się nauczyć języka.

Trzeba też mieć na uwadze fakt, że w Rosji percepcja polskiej literatury (i kultury w ogóle) miała zawsze silne zabarwienie emocjonalne ze względu na długą wspólną historię obu narodów, pełną sporów i przejawów przyjaźni. W wieku XX, którego większa część minęła dla Rosjan pod znakiem panowania ideologii

---

<sup>1</sup> J. Iwaszkiewicz: *Linia naszego życia*. „Polityka” 1978, nr 43.

<sup>2</sup> K. Wyka: *Statji i portrety*. Moskwa 1982, s. 67.

komunistycznej, szerokie kręgi inteligencji rosyjskiej — w odróżnieniu od sowieckich polityków zajmujących się kulturą i ich literackich sługusów — zachwycały się siłą i samodzielnością kultury polskiej, wyrażającej umiłowanie wolności narodu polskiego. „Miłość do Polski jest dla rosyjskiego inteligenta czymś nieuniknionym”<sup>2</sup> — pisał w związku z tym świetny rosyjski poeta Dawid Samojłow.

Polska literatura wniosła do skarbcza kultury światowej znaczący wkład. Jej ciężar gatunkowy w literaturze światowej mógłby być jeszcze większy, gdyby nie to, że zasięg polskiego języka jest ograniczony. To właśnie miał na myśli Iwaszkiewicz, kiedy mówiąc o powieści Elizy Orzeszkowej *Nad Niemnem*, z goryczą zauważył: „Gdyby tę powieść napisał cudzoziemiec, chwalono by ją pod niebiosa i studiowano. Jak, powiedzmy, *Ulissesa Joyce’a*”<sup>3</sup>. Tym większe znaczenie mają przekłady literatury polskiej na języki obce, dzięki którym zagraniczny czytelnik wyrabia sobie sąd o poziomie tej literatury i jej wybitnych dziełach.

Na jakie wzory literatury polskiej należy zwrócić uwagę czytelnika rosyjskiego, aby mógł on ogarnąć historię i życie współczesne narodu polskiego, jego tradycje i obyczajowość, aby zrozumiał odkrycia artystyczne i zdobycze polskich pisarzy? W moich rozważaniach na ten temat skupię się na powojennej literaturze polskiej. Założenie to nie wyklucza jednak pewnych odwołań do uniwersalnych, obowiązujących w różnych epokach kryteriów doboru dzieł, które warunkują czytelnicką percepcję. Twierdzę, że przyjęcie takiego założenia powinno odsunąć na drugi plan osobiste gusta i preferencje czytelnicze, które nie zawsze są zgodne z próbami znalezienia obiektywnych kryteriów wyboru.

Zadania stojące przed współczesnym badaczem literatury polskiej warunkowane są także przez potrzeby dzisiejszego ideowego i kulturalnego życia, przez świadomość tego, że obraz „innego”, wyłaniający się z tekstów literackich, ma ogromne historyczno-kulturowe i wychowawcze znaczenie. Tym właśnie kierują się w swojej praktycznej działalności ludzie wpływający na bieg historii. Obrazy „innego” w literaturze kształtują określone schematy rozumienia obcych doświadczeń życiowych i stosunek do nich. Owe obrazy tworzone przez wyobraźnię autora, wspartą na tradycji kulturowej, zaczynają grać aktywną rolę w procesie kształtowania mentalności czytelnika i jego stosunku do innego narodu.

Nieprzygotowany rosyjski czytelnik polskiej literatury ma z zasady bardzo powierzchowne i fałszywe mniemanie o Polsce. Opinie te wynikają ze stereotypów, jakie rozpowszechnia się o historii Polski, charakterze narodowym i stosunkach polsko-rosyjskich. Te stereotypowe sądy — które, niestety, często mają negatywne zabarwienie — opierają się na ukształtowanej wcześniej świadomości społecznej i jednocześnie wpływają na nią i teraz. A właśnie poznanie innej mentalności przez znajomość literatury pozwala na przełamanie stereotypów.

<sup>2</sup> D. Samojłow: *Pieriebiraja naszy daty*. Moskwa 2000, s. 277.

<sup>3</sup> J. Iwaszkiewicz: *Ludi i knigi*. Moskwa 1987, s. 158.

Ale literatura to ogromna ilość tekstów i nazwisk, przed którymi staje zagubiony czytelnik. Profesjonalny badacz, kierując się określonymi zasadami, powinien spośród nich wybrać najbardziej reprezentatywne. Wybór najważniejszych dzieł tej czy innej literatury wiąże się z ogólniejszym problemem specyfiki funkcjonowania danej literatury (w tym przypadku polskiej) w warunkach innej kultury. Funkcjonowanie to rozgrywa się na dwóch poziomach: spontanicznego i profesjonalnego odbioru literatury w oryginałach i przekładach, co wpływa na jakość interpretacji tekstów dokonywanych przez czytelnika lub krytyka literackiego itd. Duże znaczenie ma tu ilość już istniejących i powstawanie kolejnych przekładów literatury polskiej na rosyjski, co oznacza zaistnienie w rosyjskiej kulturze i w rosyjskim języku literackim określonych tekstów i nazwisk, które dają wiedzę o literaturze polskiej. Jest zrozumiałe, że poziomy te nie pozostają we wzajemnej izolacji, że na siebie wzajemnie oddziałują i wpływają, wnosząc korekty do czytelniczych mitów, zmieniając potoczne wyobrażenia i ingerując w kształtowanie się smaków. Ważne jest, by obraz polskiej literatury w kulturze rosyjskiej był możliwie bliski realiom polskiej literatury. Jest to niezbędne dla normalnego dialogu kultur i należy mieć na uwadze, że można na ten proces aktywnie wpływać.

Dodatkowe komplikacje związane z takim fenomenem rozwoju kultury XX wieku, jakim jest właśnie literatura, wynikają z jej „zapóźnień” w stosunku do czytelnika. Jest to rezultat politycznej cenzury w systemach totalitarnych, która utrudniała lub wręcz uniemożliwiała czytelnikowi natychmiastowy kontakt z literaturą „niedojrzałą ideologicznie” — między innymi emigracyjną. Trudności wynikają także z konieczności dokonania rewizji ocen i analizy całego szeregu zjawisk i faktów, co wiąże się z krachem utopii komunistycznej i przełamaniem dogmatyzmu doktryny ideologicznej w naukach humanistycznych.

Wszystko to prowadzi do wniosku, że zapewne powinien powstać pewien rodzaj kanonu nazwisk i tekstów, zawierający doświadczenia powojennej literatury polskiej, który pozwoliłby rosyjskiemu czytelnikowi orientować się w jej oryginalnych dziełach. Należałoby przy tym unikać przesady, przemilczeń i koniunkturalnych oddziaływań — zarówno niedawnych, prokomunistycznych, jak i dzisiejszych, automatycznie zamieniających wczorajsze plusy na dzisiejsze minusy. Wydaje się, że kanon ten powinien przede wszystkim pełnić dwie funkcje: poznawczą i estetyczną. Chciałbym podkreślić pozaestetyczne funkcje literatury pięknej — jako zbioru informacji o życiu narodu, jako źródła wiadomości o dawnej i nowej historii Polski, o zachowaniach ludzi w różnych sytuacjach, o przemianach społeczno-politycznych wpływających na ludzkie losy itd. Rzecz jasna, w analizie dzieł literackich należy uwzględniać zawarte w nich poszukiwania estetyczne wyrażone środkami języka.

Do lat dziewięćdziesiątych kanon literatury polskiej, modelowany jej historią, zależał u nas od koniunktury politycznej. Władze bezceremonialnie ingerowały



w prace polonistów, którzy usiłowali pokazać czytelnikowi prawdziwy obraz Polski, jej kultury i literatury. Dopiero w ostatnich piętnastu latach — dzięki demokratyzacji naszego społeczeństwa i zniesieniu cenzury — możliwa stała się prezentacja literatury polskiej bez wykreśleń, w rzeczywistej walce różnorodnych ideowych i artystycznych tendencji, która rodzi oryginalne wartości artystyczne. Dzisiaj na język rosyjski przełożono utwory wielu współczesnych pisarzy polskich (niestety, obecnie krąg czytelników literatury polskiej, jak i literatury w ogóle, zmniejszył się). Tylko w ciągu ostatnich trzech lat oprócz utworów uznanych w Polsce i Rosji mistrzów (będzie jeszcze o nich mowa) w Rosji wydano wiele książek innych autorów. Na przykład: książki Olgi Tokarczuk *Podróż ludzi Księgi* (2003) i *Prawiek i inne czasy* (2004), Pawła Huellego *Weiser Dawidek* (2003) i *Mercedes-benz* (2004), Andrzeja Stasiuka *Biały kruk* (2003), Filipa Bajona *Podsluch* (2003), Manueli Gretkowskiej *Kabaret metafizyczny* (2003) i *Polka* (2003), Katarzyny Grocholi *Serce na temblaku* (2003) i *Nigdy w życiu* (2003), Jerzego Pilcha *Pod mocnym aniołem* (2004), Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (2005), Stefana Chwina *Haneman* (2003 i 2005) i inne<sup>4</sup>. Taka wielość obrazuje żywy proces historycznoliteracki, w którym dzięki osiągnięciom wielu autorów powstają wartościowe dzieła<sup>5</sup>. Zdobyte te powinny być widziane w kontekście literatury światowej i jej poszukiwań i właśnie one powinny tworzyć ów kanon, wedle którego można oceniać rzeczywisty rozwój literatury.

Każdy kanon, tworzony na nowo, niezależnie od swobodnego wyboru jego autora, jest oczywiście bardziej lub mniej subiektywnym i uproszczonym modelem literatury. Głównym kryterium towarzyszącym jego powstawaniu powinna być, według mnie, myśl o udziale literatury polskiej w literaturze światowej. Określając kryterium wkładu literatury narodowej do światowej, wybitny polski literaturoznawca Kazimierz Wyka pisał o trzech jego najważniejszych czynnikach (które mogą się nawzajem przenikać). Po pierwsze: taki czy inny utwór tyle obiektywnie wnosi do literatury światowej, ile jego autor zawrze w nim takich artystycznych, filozoficznych i ideowych wartości, jakich nie ma w literaturach innych narodów. Po drugie: wkład do literatury światowej jest oczywisty, jeśli dany utwór przewyższa lub przynajmniej zbliża się do poziomu artystycznych, filozoficznych, ideowych wartości utworów już znajdujących się w skarbnicy literatury światowej. I wreszcie: pisarz wnosi do literatury światowej swój znaczący wkład, kiedy informuje czytelnika, należącego do innej kultury narodowej o życiu, przekonaniach, obyczajach i historii swego społeczeństwa i narodu i kiedy

<sup>4</sup> Świetną analizę prozy polskich pisarzy, którzy rozpoczęli działalność literacką już w postsocjalistycznej Polsce, przeprowadziła ostatnio I. Adelgejm w obszernej monografii *Poetika „promieźtka”: młoda polska proza posle 1989 goda*. Moskwa 2005.

<sup>5</sup> Próba takiego podejścia do wyjaśnienia problemów powojennej literatury polskiej podjęta została w pracy zbiorowej *Istoria literatur Wostocznoj Jewropy posle Wtoroj mirowoj wojny*. T. 1: 1945—1960. Moskwa 1995. T. 2: 1970—1980. Moskwa 2001.

nikt nie jest w stanie zastąpić go w tej roli<sup>6</sup>. Wychodząc z takich założeń, można spróbować określić najwyższe osiągnięcia powojennej literatury polskiej, z którymi powinien zapoznać się nasz czytelnik.

Jak wiadomo, zwykły czytelnik swoje zagraniczne lektury dobiera spontanicznie, kierując się własną motywacją i logiką, a obraz literatury, jaki z tych tekstów wynika, znacznie się różni od rzeczywistości tej literatury. Dla przykładu, największą popularnością wśród czytelników rosyjskich od początku lat dziewięćdziesiątych cieszy się autorka popularnych współczesnych kryminałów Joanna Chmielewska — przełożone zostały prawie wszystkie jej książki. Masowemu czytelnikowi rosyjskiemu jej ironicznych powieści detektywistycznych podoba się nie tylko fabuła, możliwość emocjonalnego przeżywania różnych sytuacji życiowych, wymagających wnikliwości i niebanalnych rozwiązań, ale również — jak sądzę — to, że może poznać pewne realia życia współczesnej Polski, których nie znajduje w innych polskich książkach. Jednak z czytelniczego sukcesu Chmielewskiej nie wynika raczej obraz współczesnej literatury polskiej, jej osiągnięć i dróg rozwoju.

Jest też inna grupa czytelników — są to filolodzy, slawiści, studenci-poloniści i po prostu poważni czytelnicy, którzy chcą i mogą poznawać literaturę polską nie tylko według modnych właśnie teraz nazwisk pisarzy. Im więcej będzie wiedziała ta grupa czytelników, tym bardziej obiektywny będzie sąd o polskiej literaturze i o samej Polsce. Obraz obcojęzycznej literatury w jakimś kraju zawsze różni się od ojczystego. Polonista rosyjski i polonista polski, rosyjski i polski czytelnik czytający te same polskie teksty, mają różne kulturowe zaplecze, inne punkty widzenia i to należy bezwzględnie mieć na uwadze. Zagraniczny czytelnik dysponuje mniejszą ilością tekstów, a w jego pamięci pozostaje znacznie mniej nazwisk i tytułów z obszaru literatury innego kraju. W dodatku, znajomość tekstów z zasady zachodzi niejako w innym czasie, z opóźnieniem, w innym historycznoliterackim kontekście, co wywołuje odmienne asocjacje i odczucia. Jednakże ten nieuchronny dystans ma równocześnie swoje zalety: pozwala wyraźniej dostrzec typologię poszukiwanych estetycznych i wspólnotę problemów kulturowych. Niekiedy też „domowe” oceny korygowane są przez spojrzenie z boku. I tak na przykład, w początku XX wieku w Rosji o wiele wyżej niż w Polsce ceniono utwory Stanisława Przybyszewskiego. Twórczość utalentowanego i oryginalnego przedstawiciela ogólnoeuropejskiego buntu modernistycznego miała niemały wpływ na rosyjskich symbolistów. W jego powieściach rozczytywała się rosyjska publiczność, znajdując w nich rozwiązania własnych problemów duchowych.

W wieku XX Polska (i cała Europa) doświadczyła takich wstrząsów, jak ludobójstwo wojen światowych, panowanie systemów totalitarnych i fiasko eksperymentu historycznego, którym była budowa socjalizmu. Właśnie ze stosunkiem do

<sup>6</sup> K. Wyka: *Literatura polska lat 1890—1939 w kontekście europejskim*. W: *Literatura polska w perspektywie światowej*. Red. Z. Libera i in. Wrocław 1963, s. 74—75.

tych wstrząsów, z refleksją nad głównym problemem humanizmu — miejscem człowieka w historii, w społeczeństwie — związane są przede wszystkim losy literatur w wieku XX, w tym także polskiej.

Szczególnie bliska czytelnikowi z Rosji, która tak jak Polska doświadczyła tragedii hitlerowskiego najazdu, jest tematyka wojenna, jedna z najważniejszych w literaturze polskiej lat powojennych. „Promieniowanie” tego tematu przenika twórczość większości pisarzy polskich. Doświadczenia wojennych lat i dla poezji, i dla prozy to nie tylko wielowarstwowy pokład tematów. Realizują się one przy użyciu znanych już „języków” literackich i tradycyjnych kanonów fabularnych, ale także w postaci różnorodnych nowatorskich stylów i poetyk, dorównujących, a nawet przewyższających, analogiczne zjawiska literatury światowej.

W prozie polskiej, dążącej do ukazania prawdy o II wojnie światowej, obie te tendencje są komplementarne. W najlepszych utworach realistycznej prozy społeczne i psychologiczne doświadczenia lat wojennych pogłębione są indywidualizacją bohaterów działających w typowych okolicznościach. Proza drugiego, umownie mówiąc, metaforycznego nurtu (nazywana niekiedy w polskiej krytyce literackiej „prozą paraboliczną”), często za pomocą alegorii, mitu, groteski czy też odwołań historycznych dąży do ukazania na tle wojny uniwersalnych praw ludzkich losów. Na to typologiczne zróżnicowanie nakładają się inne, związane z rodzajem interpretacji obszaru różnorodnych tematów i motywów (kampania wrześniowa 1939 roku, obozy koncentracyjne, podziemie i partyzantka, okupacyjna codzienność, getto i zagłada ludności żydowskiej, Powstanie Warszawskie 1944 roku i wiele innych). Ten sam materiał rozpatrywany jest niejako w różnych tonacjach — od heroiczno-tragicznej do prześmiewczo-groteskowej. O wartości tej prozy stanowią różnorodność i wielość punktów widzenia, brak monolitycznego obrazu wojny. Proza polska poświęcona II wojnie światowej w swoim całości kształcie niewątpliwie należy do najważniejszych elementów rozwoju literatury tego kraju i ma również duże znaczenie w literaturze światowej. Przykładem tu mogą być: paradoksalna moralistyka Tadeusza Borowskiego, najlepsze powojenne utwory Zofii Nałkowskiej: „dokumentalne” *Medaliony* i *Dzienniki z lat wojny*, pionierska książka o łagrach sowieckich *Inny świat. Zapiski sowieckie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, ironicznie-groteskowe *Jeziro Bodeńskie* Stanisława Dygata, „strumień świadomości” Leopolda Buczkowskiego w *Czarnym potoku*, spowiedź Mirona Białoszewskiego — *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, „oniryczne” powieści Tadeusza Konwickiego o swojej „małej ojczyźnie” — *Wileńszczyźnie*.

Mówiąc o Konwickim, zaznaczę, że w ostatnim dziesięcioleciu w Rosji nastąpił prawdziwy renesans jego twórczości. Wydana została praktycznie cała proza pisarza<sup>7</sup>. Właśnie Konwicki, przede wszystkim w powieściach *Kompleks polski*

<sup>7</sup> *Kronika wypadków miłosnych* w 1995 i 2003, *Bohiń* w 1992 i 1995, *Mała apokalipsa* w 1991 i 1995, *Kompleks polski* w 2002, *Czytadło* i *Zwierzoczekoupiór* w 2003 r. i in.

i *Mała apokalipsa*, dokonywał wiwisekcji stanu psychiki społeczeństwa polskiego lat siedemdziesiątych, władających ludzkimi umysłami kompleksów i stereotypów. Znaczenie twórczości Konwickiego dla zagranicznego czytelnika trafnie określił Stanisław Barańczak:

jedna powieść Milana Kundery czy Tadeusza Konwickiego, gdyby przetłumaczyć ją na angielski, powie więcej amerykańskiej publiczności o Czechosłowacji czy Polsce, niż wszystkie reportaże »Newsweeka« z dziesięciu roczników razem wzięte.<sup>8</sup>

Konwicki zasłużył się także w dziedzinie odnowienia polskiego eseju literackiego. Napisał szereg książek z gatunku autobiograficznej eseistyki, których celem jest intelektualne wyzwolenie człowieka, doświadczającego stałego nacisku politycznych mitów i zbiorowych emocji. „Niewymyślona” proza Konwickiego, a także utwory pisarzy emigracyjnych, dzięki tak zwanemu „drugiemu obiegowi” literatury w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (a później w legalnych wydaniach), stały się szeroko znane w Polsce (*Dzienniki* Witolda Gombrowicza, *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, kilka książek Miłosza, *Mój wiek* Aleksandra Wata i in.), ukazując ogromne możliwości poznawcze i artystyczne. Jedną z głównych wartości tych utworów była możliwość spojrzenia na problemy polskie z pewnego dystansu. Polskie kompleksy i stereotypy są w nich rozpatrywane na szerokim, przede wszystkim ogólnoeuropejskim, historyczno-kulturowym tle i widziane jakby w zwierciadle innych kultur. Niestety, poza nielicznymi wyjątkami<sup>9</sup> proza ta nie stała się jeszcze własnością rosyjskiego czytelnika niewładającego językiem polskim.

Rola awangardy w polskim życiu literackim należy do prozy, w której problematyka aktualna sprzęga się z aktywnymi poszukiwaniami nowych środków artystycznych. Lecz także pisarze, którzy ściślej wiążą swoją twórczość z literacką tradycją, odczuwają bezużyteczność istniejących wcześniej konwencji dla przekazania bezprecedensowych doświadczeń społecznych. Wielu z nich powiodły się dążenia do odkrycia nowych perspektyw opowiadania o polskich losach w XX wieku, w dużej mierze zdeterminowanych wydarzeniami lat wojny. „Pionierem” był tu Jarosław Iwaszkiewicz ze swoją „liryczną” epopeją *Sława i chwala*, która była swego rodzaju próbą przerzucenia mostu między wielkimi tradycjami przeszłości a sztuką współczesną. Liryczno-filozoficzne widzenie świata i subtelny psychologizm życia wewnętrznego bohaterów w jeszcze większym stopniu widoczny jest w nowelach pisarza.

Zwracam uwagę, że lata wojny, bezlitośnie obnażające najważniejsze problemy ludzkiego istnienia, przyciągają zainteresowanie także i tych pisarzy, którzy uro-

<sup>8</sup> S. Barańczak: *Poezja i duch uogólnienia. Wybór esejów*. Kraków 1996, s. 123.

<sup>9</sup> W ostatnich latach ukazały się na przykład książki C. Miłosza: *Liczyńje obiazatielstwa: izbrannyje esse o literaturie, rieligii i morali*. Moskwa 1999; *Pridoroznaja sobaczonka*. Moskwa 2002; *Poraboszczennyj razum*. Sankt Peterburg 2003.

dzili się wiele lat po wojnie i stosunkowo niedawno włączyli się w nurt literacki. Spośród wielu dzieł lat dziewięćdziesiątych, związanych z tematem wojny<sup>10</sup>, zasłużoną popularność w Rosji zdobyła „eschatologiczna”, według określenia Stanisława Lema, powieść Stanisława Chwina *Hanemann*<sup>11</sup>.

Główną powieścią PRL o ostatnich dniach wojny i pierwszych po wojnie przez wiele lat był *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego. Na tej książce polscy uczniowie uczyli się najnowszej historii, to ona była wielokrotnie wznawiana i stała się bołącym cierniem dla wielu polskich literatów. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Jan Błoński nazwał ją „wystygłym popiołem”, a w postsocjalistycznej Polsce autora obwiniono o skompromitowanie podziemia i sympatię do komunistów. Ta krytyka powieści w paradoksalny sposób zgodna jest z głosami radzieckich krytyków lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, którzy, patrząc z innych pozycji, także widzieli w niej fałszowanie rzeczywistości:

Andrzejewski — pisał jeden z nich — nie wskazał faktycznych źródeł reakcyjnego podziemia, ściśle związanych z zagranicznymi podżegaczami wojennymi, nie ukazał ogólnonarodowego charakteru walki o nowe życie, a ozdabiając romantyczną aureolą działania wrogów ludu, w ten sposób ich zrehabilitował.<sup>12</sup>

Ponadto, po roku 1956 Andrzejewski uważany był w Związku Radzieckim za „rewizjonistę”. Z tego powodu nasz czytelnik mógł się zapoznać z powieścią *Popiół i diament* początkowo z filmu Andrzeja Wajdy, który to film zyskał światowy rozgłos (1958), a dopiero w 1965 roku z samą powieścią. Na przekłady innych utworów pisarza trzeba było poczekać do roku 1990.

W powojennej polskiej prozie, obok wielowarstwowego zbioru utworów związanych z wydarzeniami II wojny światowej, znaleźć można i inne problemowo-tematyczne obszary przyciągające uwagę czytelnika rosyjskiego. W tak zwanej „wiejskiej” prozie, rozkwitającej w latach sześćdziesiątych—osiemdziesiątych, doświadczenia czasów wojny zajmują ważne miejsce, ale koncentruje się ona na zderzeniu wartości chłopskiej kultury i etyki z cywilizacją miejską. W utworach Juliana Kawalca, Tadeusza Nowaka, Edwarda Redlińskiego, Wiesława Myśliwskiego, dobrze znanych naszemu czytelnikowi z licznych przekładów (być może z wyjątkiem Redlińskiego — trudno jest przełożyć stylizowany na dialekt z polsko-białoruskiego pogranicza język jego czarującej groteski *Konopielka*), widzimy, jak autorzy doszukują się moralnych podstaw życia narodu. To zbliża polską prozę wiejską z rosyjską, z utworami Walentyna Rasputina, Fiodora Abramowa, Wasyla Bielowa, Wiktora Astafjewa, Wasyla Szukszyna. Jednym ze wspólnych

<sup>10</sup> Zob. W.J. Tichomirowa: *Polskaja proza o Wtoroj mirowoj wojnie w socjokulturnom kontiektstie 1989—2000*. Moskwa 2004.

<sup>11</sup> Pierwsza publikacja w języku rosyjskim — w miesięczniku „Inostrannaja literatura” 1997, nr 12.

<sup>12</sup> W. Arcimowicz: *Zamietki o sowriemiennoj polskoj prozie*. „Litieraturnaja gazieta” 1949, z 28.06.

problemów polskiej i rosyjskiej prozy wiejskiej są losy ludzi znajdujących się w połowie drogi między wsią i miastem. Mają oni, jak to obrazowo ujął Szukszyn, „jedną nogę na brzegu, a drugą w łódce”<sup>13</sup>.

Zarówno pisarze polscy, jak i rosyjscy, szeroko wykorzystują zakorzenione w chłopskiej świadomości ludowe i religijne, pogańskie i biblijne mity, legendy, przekazy, wierzenia. Niedościęgnionym mistrzem był tu Tadeusz Nowak. Zwrócenie się ku folklorowi służyło mu do wywyższenia chłopskiej moralności pracy, poetyzacji dobroci i człowieczeństwa chłopa.

Powieść Wiesława Myśliwskiego *Kamień na kamieniu* przez krytykę (i czytelników) została jednogłośnie uznana za najlepsze dzieło współczesnej polskiej prozy wiejskiej: jako powieść moralno-filozoficzna, podsumowująca główną problematykę tego nurtu — prawa rozwoju historycznego, wzrost świadomości chłopskiej, trwałość ostoji moralnych życia ludu, zmieniających się, lecz nie znikających bez śladu wraz z odchodzącym porządkiem życia.

Nowatorem w gatunku powieści historycznej jest Teodor Parnicki. W swoich utworach Parnicki prowadził „dochodzenie” przyczyn i skutków konkretnych wydarzeń, znanych nam z często niewiarygodnych źródeł historycznych. Ale mocą wyobraźni (opierającej się jednak na faktach wpływających ze źródeł historycznych) można stworzyć nową wersję, stworzyć „historię alternatywną”. Dlatego Parnicki nazywał swoje powieści historyczno-fantastycznymi.

Według mnie, w przeglądzie ważnych dla rosyjskiego czytelnika zdobyczy literatury polskiej XX wieku nie można nie wspomnieć popularnego na całym świecie, a może najbardziej w Rosji (o czym świadczą milionowe nakłady jego książek) Stanisława Lema. Fantastyka naukowa w wydaniu Lema to swego rodzaju szkło powiększające, przez które widzimy społeczne i moralne następstwa działań ludzkości, idącej w przyszłość nieznanymi drogami. Warto wspomnieć też o aforyzmach S.J. Leca, którymi w swoich artykułach posługują się chętnie rosyjscy dziennikarze.

Zatrzymałem się na niektórych tylko ważnych osiągnięciach polskiej prozy. Powiem też parę słów o dramacie i poezji. Witkiewiczowsko-gombrowiczowską tradycję przedstawiania życia w groteskowo-satyrycznym świetle znakomicie kontynuuje w swoich opowiadaniach i sztukach Sławomir Mrożek, który u nas przez długie lata znany był tylko ze słyszenia, ponieważ jego nazwisko objęte było cenzurą. Nowatorskie, znaczące społecznie utwory tego autora pojawiły się w końcu lat pięćdziesiątych, kiedy nie tylko polska literatura i polski teatr, ale i całe społeczeństwo odczuwało potrzebę oczyszczającego śmiechu, pozwalającego skruszyć zastarzałe wzorce myślenia i zachowań. Mrożek przy pomocy groteski z powodzeniem wykorzystał stereotypy myślowe, fałsz i demagogię, tak powszechne w naszych czasach. Sarkastyczny śmiech Mrożka jest bliski nie tylko

<sup>13</sup> W. Szukszyn: *Nrawstwiennost' jest už prawda*. Moskwa 1979, s. 60.

polskiemu, ale i zagranicznemu czytelnikowi i widzowi, szczególnie temu, który doświadczył życia w „obozie socjalistycznym”.

Nie tylko Mrożek wprowadził polski dramat na największe europejskie i światowe sceny. Ten autorytet w niemałym stopniu budował też nowator polskiej dramaturgii i teatru, wybitny poeta Tadeusz Różewicz. Jego sztuki ukazują proces dehumanizacji i wyobcowania człowieka w społeczeństwie, bezsilność wobec anonimowych sił, które wyrwały się spod kontroli społeczeństwa.

W Rosji, lepiej niż dramaty, znane są wydawane kilkakrotnie utwory poetyckie Różewicza. Ten nowatorski poeta, twórca własnej oryginalnej poetyki, kreator i lider intelektualno-filozoficznego i moralistycznego kierunku w polskiej poezji, na wiele lat wytyczył drogi jej rozwoju. Różewicz to jeden z najwybitniejszych przedstawicieli wspaniałej plejady polskich poetów XX wieku, takich jak m.in. Bolesław Leśmian, Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Władysław Broniewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert.

„W najwyższej mierze znakomita poezja naszego stulecia napisana została w języku polskim”<sup>14</sup>. Słowa te wypowiedział wybitny rosyjski poeta, laureat Nagrody Nobla, Josif Brodski, który dobrze znał polską poezję i wielokrotnie ją przekładał. Dowodem najwyższego poziomu polskiej poezji XX wieku są Nagrody Nobla dla Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej. Jest pewne, że do tego wyróżnienia mogli pretendować również tacy mistrzowie słowa, jak Różewicz, Iwaszkiewicz, Herbert. Choć poezja Miłosza, Szymborskiej i Herberta, z powodów ograniczeń cenzuralnych, dotarła do Rosji z dużym opóźnieniem, to jednak można powiedzieć, że dzisiaj polska poezja XX wieku zajmuje zaszczytne miejsce na naszym rynku księgarskim.

Literatura polska po wojnie opowiedziała światu o swoim kraju, pokazała nowe wymiary psychiki ludzkiej, jej twórcy dokonali znaczących odkryć artystycznych. Podobnie jak inne zjawiska polskiej kultury literatura stała się wyrazem dążeń wielu pokoleń Polaków, wpływała i nadal wpływa na polską świadomość narodową, ale także na stosunek zagranicznych czytelników do Polski.

Jak wyznać miłość *krajowi*? — pisał w dzienniku znany rosyjski krytyk literacki Igor Diedkow w roku 1985 — miłość burzliwą i trudną do wysłowienia? Tę, którą jak każdą miłość trudno wyjaśnić? Narastała we mnie od roku 56, narastała potem wierszami Tuwima i Broniewskiego, prozą Jasińskiego, satyrą Mrożka i Leca, filmami Wajdy, Munka i Kawalero-wicza, książkami Brandysa, Brezy, Stawińskiego, Wygodzkiego, Lema, muzyką radia Warszawa, wreszcie poezją Różewicza i Baczyńskiego, dobiegającymi do mnie zdaniem kardynała Wyszyńskiego, legendami o Powstaniu Warszawskim i jeszcze — najpóźniej — trzema krzyżami pomnika w Gdańsku.

Nie wspominałem o wielu sprawach i wielu postaciach. O Iwaszkiewiczu i Sienkiewiczu, o służbie mojego dziadka w Warszawie w czasie I wojny światowej.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> „Znamia” 1996, nr 4, s. 7.

<sup>15</sup> I. Diedkow: *Nowy cykl rosyjskich illuzij*. „Nowy mir” 2001, nr 11, s. 140.

Mój przegląd polskiej literatury powojennej nie jest pełny. Zapewne jest w nim немало opuszczeń, niedokładności, nawet banałów. Panuje pogląd, że aby ocenić i uogólnić zjawiska literackie, trzeba nabrać do nich znacznego dystansu historycznego. Ale zgodzić się z tym — to znaczy zrezygnować z przemyśleń na temat najważniejszych zjawisk w kulturze ostatnich czasów. Trzeba tylko zdawać sobie sprawę z tego, że historia może zmienić naszą hierarchię wartości, autorów i dzieł. Nasze dążenie do obiektywizmu staje w sprzeczności z naszym nieuniknionym subiektywizmem. Ale nie znaczy to, że nie powinniśmy wypowiadać własnych opinii. Niech następne pokolenia oceniają XX wiek inaczej, obiektywniej. Myślę jednak, że — uwzględniając wszelkie przybliżenia i subiektywizm towarzyszący budowaniu hierarchii według „gorących śladów” dopiero co minionego wieku — próba uchwycenia określonych tendencji życia literackiego, pojmowanego jako jeden z głównych języków intelektualnych, ma dla formowania stosunku rosyjskiego czytelnika do Polski i jej kultury głęboki sens.



MICHAŁ KOPCZYK

**ROZMOWA Z DYSTANSU**  
**LITERATURA POLSKA W NIEPODLEGŁEJ SŁOWENII**  
**(REKONESANS)<sup>1</sup>**

---

LITERACKIE KONTAKTY MIĘDZY POLSKĄ I SŁOWENIĄ MAJĄ DOŚĆ DŁUGĄ, SIĘGAJĄCĄ co najmniej oświecenia, tradycję. Znany jest wpływ, jaki na France Prešerna, największego słoweńskiego romantyka, wywarła twórczość autora *Pana Tadeusza*. Również następane generacje interesowały się polską literaturą<sup>2</sup>. W końcu, można powiedzieć, że w czasie istnienia austro-węgierskiej monarchii nasza szersza ojczyzna było częściowo wspólna. Ten dialog przechodził później różne, bardziej i mniej intensywne etapy, jednak nigdy nie został przerwany. O większej fali kontaktów w powojennej historii możemy mówić już w latach sześćdziesiątych; słoweński czytelnik dostał wtedy do ręki pierwsze przekłady Gombrowicza, Różewicza, znakomicie przetłumaczone antologie polskiej poezji oraz prozy. W następnych dekadach tłumaczeń przybywało, a pewnym przełomem stała się literacka Nagroda Nobla dla Miłosza, która niewątpliwie zwiększyła zainteresowanie wówczas wspólnej jeszcze w dużym stopniu przestrzeni kulturalnej krajów Jugosławii naszą literaturą. Docierała ona wtedy do Słowenii również w przekładach serbskich, bośniackich i chorwackich, a znajomość tych języków była o wiele powszechniejsza niż dziś. Wzajemne „tłumaczenie się” i poznawanie literatury polskiej i słoweńskiej wybuchło z nową siłą dopiero po upadku ideologii, a zwłaszcza od 1991 roku, kiedy również Słowęńcy doświadczyli pełnej niezależności.

Gdyby oceniać to zjawisko ilością tłumaczeń i znanych szerzej nazwisk — pierwszeństwo będzie mieć poezja. Tę dysproporcję tłumaczą, jak się zdaje, nie

---

<sup>1</sup> Primožowi Čučnikowi dziękuję za wiele cennych informacji i pomoc w zbieraniu materiałów niezbędnych do napisania niniejszego artykułu.

<sup>2</sup> Na temat polsko-słoweńskich kontaktów literackich do II wojny por.: N. Jež: *Razvojna dinamika slovensko-poljskih literarnih stikov*. In: *Zbornik predavanj / XXXII seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana 1996; T. Pretnar, N. Jež: *Slovenci in poljska književnost*. In: *Slovenski jezik v stiku s slovanskimi in neslovanskimi jeziki in književnostmi. Zborovanje slavistov ob stoletnici smrti F. Miklošiča*. Maribor 1992. Por. także: R. Štefan, N. Jež, U. Kowalska: *Poljsko-slovenski (kulturni) odnosi*. In: *Enciklopedija Slovenije*. T. 9. Ljubljana 1995.

tylko względy praktyczne (łatwiej publikować utwory o mniejszej objętości), ale i relatywnie silna pozycja poezji w słoweńskiej tradycji literackiej. Podobnie jak u nas nader często ciążył na niej obowiązek podtrzymywania zbiorowej tożsamości, zagrożonej wielokrotnie przez sąsiadów. Słoweński czytelnik zainteresowany polską poezją ma do dyspozycji dość szeroki wybór dwudziestowiecznych polskich autorów, reprezentujących ważniejsze kręgi i nurty naszej poezji. Ich utwory znajdzie przede wszystkim w antologiach publikowanych w formie bloków tematycznych przez magazyny literackie lub kulturalne. Dominuje wśród nich poezja najnowsza, jest jednak także bogata antologia wierszy z czasu II wojny — *Alarm*, która ukazała się w formie monograficznego numeru pisma „Borec” w 1992 roku, w wyborze i tłumaczeniu Rozki Štefan, Tone Pretnara i Nika Ježa. Co do doboru nazwisk i utworów prezentowanych w wyborach można rzec, że nie zawsze jest reprezentatywny, aczkolwiek w przypadku autorów młodych i najmłodszych ich ranga, artystyczna renoma dopiero się tworzą i jakiegokolwiek dyskusje nad taką, a nie inną ich obecnością byłyby w istocie polemiką z indywidualnym gustem autora antologii<sup>3</sup>.

Podobnych publikacji w formie wydawnictw zwartych jest rzecz jasna mniej. Rozka Štefan jest redaktorką antologii polskiej liryki miłosnej, obejmującej utwory od renesansu do współczesności. Zbiór zawiera między innymi wiersze Kochanowskiego, Sępa-Szarzyńskiego, Zimorowica; autorzy współcześni zajmują około 3/4 objętości; wybór zamykają utwory Tomasza Jastruna, Bronisława Maja i Krzysztofa Lisowskiego. Zważywszy, że książka ukazała się w końcu lat dziewięćdziesiątych, dziwić może nieobecność młodszego pokolenia, ale wybór był — przypomnijmy — tematyczny i nie pretenduje do całościowej wizji. W sumie znajdziemy tu aż 60 nazwisk oraz obszerne posłowie, składające się głównie z biogramów. Pozycja, mimo że adresowana raczej do szerokiego odbiorcy, jest publikacją ważną: za sprawą objętości, a także poziomu tłumaczeń. Ich autorka, aktywna już w okresie międzywojennym translatorka i badaczka literatury, ma w swoim dorobku przede wszystkim znakomite przekłady klasyki, zwłaszcza liryki polskiej. Jej podręcznik *Poljska književnost* z 1960 roku mimo upływu lat jest ciągle ważnym źródłem wiedzy na temat naszej literatury.

W 1994 roku ukazała się książka zbierająca sporą część dorobku translatorskiego zmarłego rok wcześniej Tone Pretnara — jednego z najważniejszych powojennych tłumaczy literatury (zwłaszcza poezji) polskiej, również badacza literatury. Towarzyszył on rozwojowi talentów Zagajewskiego, Herberta, Lipskiej. Wy-

<sup>3</sup> Najobszerniejszym czasopiśmienniczym przedstawieniem polskiej poezji i prozy lat dziewięćdziesiątych (łącznie — 28 nazwisk) jest blok tekstów zamieszczony w wydawanym w Mariborze piśmie „Dialogi” (1996, nr 5/6). Większe antologie poezji lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych publikowały także czasopisma: „Literatura” (1991, nr 13), „Mentor” (1999, nr 8—10; 2000, nr 1—3), „Apokalipsa” (2000, nr 39/40/41; 2004, nr 82).

bór, chociaż nie uwzględnia przekładów większych utworów — choćby dramatów — pokazuje szerokość zainteresowań Pretnarą: antologię otwierają utwory Reja, zamyka wiersz Świetlickiego, w sumie zawiera ok. 300 tekstów polskich autorów i sama ta liczba czyni z książki ważną pozycję. Wybór to interesujący jako świadectwo subiektywnych decyzji i upodobań tłumacza, choć jest raczej mylący, jeśli ktoś na jego podstawie chciałby wyciągać wnioski na temat artystycznych hierarchii w polskiej literaturze. Obok autorów ze ścisłego kanonu są tu również mniej znani. Obszerniej niż Kochanowski (dwie pieśni) reprezentowany jest na przykład Jan Nepomucen Kamiński (15 wierszy). Emil Korytko, współczesny Mickiewiczowi, przymusowy emigrant w Słowenii, po względem liczby utworów wyprzedza Zygmunta Krasińskiego, podobnie jak Irena Tuwim — Juliana Tuwima. Poza jednym wierszem Jalu Kurka nie ma utworów twórców awangardy krakowskiej, futurystów czy poetów wojennych. Z wyjątkiem Barańczaka dość szeroko reprezentowani są poeci Nowej Fali (zwłaszcza Krynicki, Lipska i Zagajewski); sporo nazwisk nieznanych jest nawet przeciętnemu poloniście. Jednak zbiór miał być — w zamiśle autorów — prezentacją dorobku ważnego tłumacza, a nie publikacją, która ma zapełniać białe plamy i budować reprezentatywny obraz polskiej poezji.

Sporo tłumaczeń ma w Słowenii, niełatwy przecież w przekładzie, Gałczyński, znany tu od połowy lat pięćdziesiątych. W 1992 r. w prestiżowej serii „Liryka” wydano 31 wierszy w wyborze i przekładzie Lojze Krakara. W tej samej serii ukazał się wybór poezji Tuwima, przygotowany przez Rozkę Štefan. Również w tym wypadku nie chodziło o poetę nieznanego: najstarsze przekłady sięgają roku 1950, większy wybór ukazał się dziesięć lat później. Wspomniana tłumaczka przygotowała także w latach dziewięćdziesiątych wybór wierszy Leopolda Staffa. Swoje wybory mają też najważniejsi klasycy poezji współczesnej: Miłosz, Szymborska i Herbert.

Miłosz jest autorem znanym w Słowenii doskonale — najbardziej chyba rozpoznawalnym polskim pisarzem (zupełnie inaczej traktować wypada bowiem twórczość Karola Wojtyły). Miarą tej pozycji jest nie tylko liczba tłumaczeń, ale i dość długa bibliografia poświęconych mu opracowań. Choć jego nazwisko pojawiło się tu po raz pierwszy w 1959 roku, przełomem była, oczywiście, Nagroda Nobla. Już kilka miesięcy po jej przyznaniu ukazał się w serii „Sto Powieści” wybór utworów tego autora, a w nim m.in. *Dolina Issy*, *Ziema Ulro* (oba teksty w tłumaczeniu Janka Modera) oraz kilkanaście wierszy w wyborze i tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Był to jedyny bodaj moment, kiedy czytelnik polski mógł Słoweńcom pozazdrościć dostępności tekstów Miłosza. W następnych latach o poecie pisano w Słowenii sporo (szczególnie często gościł zwłaszcza na łamach „Novej Reviji”<sup>4</sup>), ukazywały się przedruki prac Polaków: Marka Zaleskiego, Aleksandra Fiuta i Jerzego Jarzębskiego. Jego wiersze przekładał

<sup>4</sup> Osobny blok pismo poświęciło Miłoszowi w roku 1997 (nr 177/178).

i publikował w czasopismach Tone Pretnar. Wspólnie z Rozką Štefan i Lojze Krakarem w 1987 r. przygotował on wybór wierszy (i częściowo esejów) Miłosza pt. *Somrak in svit*. Dziesięć lat później ukaże się wybór esejów *Življenje na otokih* (w tłumaczeniu Jany Unuk). Nowsze wiersze, choć tłumaczone i publikowane dość systematycznie w prasie literackiej, wciąż czekają na zebranie i wydanie książkowe. Byłoby to raczej tłumaczenie zbiorowe — Miłosza w ostatnich latach przekładała najczęściej Jana Unuk, ale także: Primož Čučnik i Katarina Šalamun-Biedrzycka. W roku 2004 ukazało się *Zdobyć władzy* w dokonanych jeszcze w latach siedemdziesiątych tłumaczeniu Biedrzyckiej<sup>5</sup>.

Szymborską z kolei poznali Słoweńcy znacznie później, w zasadzie już po otrzymaniu Nagrody Nobla, dzięki reprezentatywnemu wyborowi *Semenj čudežev* z 1997 roku, przygotowanemu przez Rozkę Štefan i Janę Unuk. Zbiór zawiera wybór 66 najciekawszych wierszy z wszystkich, począwszy od *Wolania do Yeti*, tomików autorki. Warto dodać, że Szymborska jako jedyna polska poetka znalazła się w programie szkoły średniej. Nie gorzej wypada Herbert. W 2003 roku w cenionej serii „Beletrina”, firmowanej przez Studenckie Wydawnictwo, ukazał się pod tytułem *Barbar v vrtu* wybór jego esejów przygotowany przez Janę Unuk, w przekładzie jej oraz Jasminy Šuler Galos. To druga książka Herberta w Słowenii — 11 lat wcześniej, na fali zainteresowania spowodowanego przyznaniem autorowi w 1991 roku prestiżowej nagrody Związku Pisarzy Vilenica, wydano obszerny wybór jego poezji w tłumaczeniu Tone Pretnara i Nika Ježa (*Beli raj vseh možnosti*). Zawodem natomiast skończy się próba sięgnięcia po utwory Różewicza. Ostatni wybór jego poezji ukazał się tu w roku 1966, późniejsze wiersze, poza pojedynczymi w tłumaczeniu Štefan i Čučnika, nie są znane, podobnie jak dramaty. Trzeba zatem uznać Różewicza za wielkiego nieobecnego w słoweńskiej recepcji polskiej literatury. Lista nieobecności jest dłuższa w przypadku dramaturgów. Głowacki, znany z lublanskich inscenizacji *Czwartej siostry* i *Antyfony w Nowym Jorku*, jest chyba najlepiej rozpoznawalnym polskim autorem, w przeciwieństwie do Mrożka, którego kojarzy się raczej z miniaturami satyrycznymi niż z dramatami. Witkacy pamiętany jest co najwyżej z inscenizacji *Wariata i zakonnicy* oraz *Szewców* sprzed kilkunastu lat.

Z poetów młodszych popularnością cieszy się Zagajewski — i jest to chyba zjawisko światowe — przynajmniej od 1996 roku, kiedy uhonorowano go tu nagrodą Vilenicy. Rok później ukazał się wybór jego wierszy w bardzo dobrym tłumaczeniu Nika Ježa, a w prasie — tej literackiej oraz wysokonakładowej — kilka poświęconych mu artykułów i studiów, w tym przedruk w „Novej Reviji” pracy Mariana Stali o eseistyce tego autora. Trudno oczywiście na tej podstawie wyrobić sobie opinię na temat Nowej Fali jako szerszego zjawiska. Tu sytuację

<sup>5</sup> Por. także: B. Tokarz: *Przekłady poezji Czesława Miłosza*. W: Tejże: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998.

ratują wcześniejsze tłumaczenia Pretnara. Wyjątkiem pozostaje Barańczak, który nie miał, jak dotąd, szczęścia do przekładów — luki tej nie zapełnia kilka wierszy przetłumaczonych przez Šalamun-Biedrzycką i jeden esej. W pewien sposób, oczywiście, brak ten tłumaczy specyfika jego poezji: z jednej strony — uwikłanie wczesnych wierszy w kontekst polityczny i nieistniejące już realia Polski sprzed kilku dekad, z drugiej — wyraźne lingwistyczne nachylenie, co stawia przed tłumaczem niewątpliwe wyzwania. Podobnie chyba rozumieć należy niewielkie zainteresowanie Białoszewskim. Kilkanaście jego wierszy przetłumaczył wprawdzie Pretnar, były to jednak jedyne przekłady — aż do ubiegłego roku, kiedy ukazał się wybór przygotowany przez Primoža Čučnika.

W przekładzie Čučnika — poety, wydawcy, krytyka, redaktora pisma „Literatura” — ukazały się m.in. książkowe wybory wierszy Piotra Sommera (wersja słoweńska jest rozszerzoną wersją polskiego wydania), Marcina Świetlickiego i Adama Wiedemanna. W tym ostatnim wypadku tłumaczenie — wspólne przedsięwzięcie tłumacza i autora — należałoby raczej traktować jako działanie z pogranicza twórczości oryginalnej i translacji. Przedsięwzięcie chyba udane — takiego zdania była w każdym razie krytyka, która dość ciepło przyjęła zarówno wiersze, jak i ich tłumaczenie. Recenzenci docenili przede wszystkim wątki egzystencjalne obecne w tych utworach, które dość dobrze wpasowały się w modne ostatnio nad Lublanią tendencje. Było to tym łatwiejsze, że autor wyboru pominął bardziej hermetyczne wiersze, wymagające sytuowania ich w szerszym — i w większości nieznanym słoweńskiemu czytelnikowi — kontekście.

Z poetów młodej generacji książkowej edycji doczekał się również Jacek Podsiadło (autorką tłumaczeń i wyboru jest Katarina Šalamun-Biedrzycka)<sup>6</sup>. Na skrzydełku okładki wydawca poleca go jako „polskiego Walta Withmana”. Wątek ten podjęła prasa — czytelnicy słoweńscy (takie wrażenie pozostawia lektura recenzji) wpisali poetę w kontekst „beat generation”, od czego ten się nie odżegnawał, a miał do tego okazję choćby w wywiadzie, jakiego udzielił największemu w Słowenii dziennikowi „Delo”.

Wspomniany kilkakrotnie Niko Jež to jednak przede wszystkim tłumacz klasyki polskiej prozy XX wieku. Jego nazwisko firmuje m.in. znakomite przekłady Kuśniewicza, Witkacego, który poza *Pożegnaniem jesieni* (w tłumaczeniu Jeża właśnie) i teatralnymi adaptacjami dwu dramatów nie jest tu szerzej znany, jak również Gombrowicza — znanego doskonale. Już w końcu lat sześćdziesiątych ukazały się tu dwie nowele z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (w tym jedna przetłumaczona z języka francuskiego), w 1973 roku — *Iwona, księżniczka Burgunda* i *Operetka*, cztery lata później *Ślub*. Poza *Operetką*, w tłumaczeniu Šalamun-

<sup>6</sup> Oprócz wierszy poety zbiór zawierał m.in. eseje K. Šalamun-Biedrzyckiej, J. Klejnockiego i K. Vargi. Osobne bloki poświęciły Podsiadło także czasopisma: „Literatura” (2000, nr 111—112) i „Nova Revija” (1999, nr 209).

-Biedrzyckiej, pozostałe powstały na konkretne zamówienie teatralne, co uznać trzeba raczej za mankament, zważywszy ich walory literackie i dostępność (na przykład *Ślub* nie został do dziś opublikowany). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ukazały się *Ferdydurke* i *Pornografia* przetłumaczone przez Šalamun-Biedrzyką, w latach dziewięćdziesiątych natomiast *Trans-Atlantyk* w tłumaczeniu Jeża i obszerny wybór z *Dziennika* przygotowany przez Mladena Pavičića.

„Młoda” i „średnia” polska proza ostatnich lat w formie książkowej wydawana była rzadko. Znajdziemy tu *Dziewięć* Andrzeja Stasiuka (fragmenty innych utworów drukowała prasa literacka) w tłumaczeniu Unuk; jest *Pod mocnym aniołem* Jerzego Pilcha w tłumaczeniu Klemena Piska, ale to jedyny właściwie znany w Słowenii większy utwór tego pisarza. Szkoda tym większa, że — choć nagrodzony — trudno uznać ten tekst za reprezentatywny dla Pilcha. Jest wreszcie *Madame* Antoniego Libery w przekładzie Jeża. W kończącej książkę nocie tłumacz umieszcza powieść w najbliższym jej kontekście polskiej prozy ostatnich kilkunastu lat, podsuwa też kilka „kulturowych” tropów, które pozwalają odczytać obecne w książce „drugie dno”, uzasadniając pośrednio wydanie jej w nobilitującej serii klasyków modernizmu. Dobrze znany jest w Słowenii Ryszard Kapuściński — za sprawą Nika Jeża ukazały się w ostatnich latach: *Cesarz* i *Heban*; obie książki dostrzeżone i dobrze przyjęte przez krytykę.

Inni prozaicy znani są z publikacji czasopiśmienniczych: teksty młodych ukazują się głównie w „Literaturze”<sup>7</sup>, „Dialogach”, „Mładynie”, „Apokalipsie”, starszych — w „Novej Reviji”. We fragmentach lub pojedynczych opowiadaniach drukowani byli więc: Szczypiorski i Krall; z młodszych: Tulli, Szewc, Janusz Rudnicki, Filipiak, Tokarczuk, Goerke, Varga, Gretkowska, Bieńczyk, Chwin. Szerszą czasopiśmienniczą prezentacją może się pochwalić Paweł Huelle<sup>8</sup>. Ich twórczość śledzą na ogół młodszy tłumacze. Jeżeli — jak Klemen Pisk, Mladen Pavičić lub Primož Čučnik — parają się przy okazji krytyką, efektem tego zainteresowania są również recenzje i omówienia.

Polsko-słoweńskie kontakty literackie to również festiwale i — bardziej lub mniej formalne — spotkania. Najważniejszym z nich jest doroczna konferencja z cyklu Vilenica, organizowana przez Słoweński Związek Pisarzy, w którego ramach przyznawana jest indywidualna nagroda. Większość dotychczasowych laureatów reprezentuje literatury obszaru środkowoeuropejskiego; są wśród nich Zbigniew Herbert i Adam Zagajewski. W gronie zaproszonych do dyskusji gości natomiast: Ewa Lipska, Krzysztof Koehler, Miłosz Biedrzycki, Marcin Baran, Maciej Melecki, Marzanna Bogumiła Kielar. Dla młodego pokolenia ważne są „Dni poezji i wina”, ściągające do przygranicznej Medany początkujących po-

<sup>7</sup> Największy wybór prozy autorów młodego i średniego pokolenia (poprzedzony obszernym esejem syntetycznym) opublikowała „Literatura” (2001, nr 125/126).

<sup>8</sup> Por. „Nova Revija” 1998, nr 193, s. 118—169.

etów z całego niemal świata. Uczestnikami nocnych czytań — i degustacji — byli m.in.: Miłosz Biedrzycki, Ewa Sonnenberg, Krzysztof Siwczyk, Jacek Podsiadło, Tadeusz Pióro, Bartłomiej Majzel, Paweł Lekszycki, Edward Pasewicz. Ich wiersze znalazły się w również w antologiach utworów gości festiwalu.

Czy publikowane tłumaczenia i bezpośrednie kontakty sięgają jednak głębiej, wnikają w tkankę słoweńskiej literatury? Odpowiedź nie jest tu, rzecz jasna, łatwa. Po pierwsze dlatego, że proces ten przebiega w dużej mierze niezależnie od natężenia tłumaczeń — w każdym razie trudno mówić w tym przypadku o prostym przełożeniu; po drugie — jest zjawiskiem wymykającym się obiektywizacji, zatem o wiele trudniejszym do uchwycenia. Stosunkowo proste jest wskazanie bezpośrednich nawiązań, odsyłających do konkretnych autorów. Pozwalają one jednak tylko domyślać się istnienia głębszych pokrewieństw. W wierszach Iztoka Osojnika odnajdziemy np. odniesienia do Zbigniewa Herberta — bohater wielu jego wierszy, Pan Dzisiaj, wydaje się młodszym bratem poetyckiej osoby autora *Napisu*. Do Herberta nawiązuje również tytuł eseju Drago Jančara *Kratko sporočilo iz dolgo obleganega mesta* poświęconego dramatycznym momentom z niedawnej historii Sarajewa. Primož Čučnik dedykował Adamowi Wiedemannowi swoje *Hamletove variacije* (które również przetłumaczył), za co polski poeta zrewanżował się *Macbethowymi kupletami*. Sam Čučnik wielokrotnie dawał wyraz swej fascynacji poezją Miłosza, która, jak przyznawał, zaprowadziła go do polskiej literatury. Zarówno tytuł, jak niektóre wiersze z pierwszego tomu *Dve zimi* wywołują skojarzenia z przedwojennym zbiorem Miłosza, wiersz *Ameryka* jest natomiast dość czytelną aluzją do utworu *Tobul* Marcina Świetlickiego. Wiele wierszy Klemena Piska (ich tematyka, zaktualizowane w tekście realia) zdradza zażyłość poety z polską kulturą.

Nie wszystkie pokrewieństwa są równie czytelne. Niektóre wiersze Edvarda Kocbeka czy Tomaža Šalamuna pozwalają jedynie domyślać się znaczenia, jakie miała dla nich twórczość polskich poetów, zwłaszcza Miłosza. Prozaik Lojze Kovačič — on sam dawał temu wielokrotnie wyraz — nie pozostał obojętny na lekturę Gombrowicza. Jak się zdaje, to samo mógłby powiedzieć Drago Jančar o Zbigniewie Herbercie, Aleš Debeljak o Adamie Zagajewskim, Uroš Zupan o Andrzejku Stasiuku. Wreszcie, gdy włączymy w to grono również autorów najmłodszych, Tomislav Vrečar o Marcinie Świetlickim, a Katja Plut o Jacku Podsiadle.

Oddziaływanie polskiej literatury ma oczywiście inny wymiar, kiedy czytana jest w oryginale. Na pewno jest to wpływ bardziej bezpośredni i głęboki, bo dopiero wtedy zdolna jest ona kształtować rodzimy język czytelnika i otwierać przed nim nowe wymiary. Z tego między innymi powodu powinniśmy oddzielać recepcję od wpływu. Można zatem założyć, że lektury i tłumaczenia Sommera, Świetlickiego czy Wiedemanna i wielu innych autorów oraz orientacja w polskiej scenie literackiej, wpłynęły w pewien sposób na poetycką praktykę Čučnika oraz

Piska. Podobnie jak i wszystkich tych, którzy czytają w języku polskim, choć jest ich oczywiście niewiele. Polska literatura jest w Słowenii obecna i ceniona, z pewnością nie dorównuje jednak pod tym względem literaturze niemieckiej i amerykańskiej, które w większym stopniu przenikają do krwioobiegu słoweńskiej literatury w oryginalnych wersjach językowych. Dokładne opisanie tego zjawiska wymaga z pewnością głębszych studiów — byłoby dobrze, gdyby dokonywane były z perspektywy słoweńskiej i polskiej.

Być może takie studia pozwoliłyby odpowiedzieć również na ciekawe przede wszystkim dla nas pytanie o to, jak czytają nas inni i co w naszej literaturze — a raczej: kulturze, mentalności, doświadczeniu świata, historii, których zapisem jest literatura — okazało się dla słoweńskich czytelników najciekawsze. Umożliwiłoby to spojrzenie na bibliografię przekładów bez punktu odniesienia, jakim są nasze hierarchie, bez poszukiwania wyłącznie zaniechań i białych plam, ale dałoby sposobność potraktowania jej jako mapy wyborów, których dokonali inni czytelnicy. Dopiero to stanowiłoby dla nas szansę ujrzania w nowym świetle tego, co znamy zbyt dobrze, by widzieć wyraźnie. Tymczasem pozostają przypuszczenia. Jak się zdaje, największy oddźwięk mają te utwory i ci autorzy, którzy tematem swych poszukiwań uczynili doświadczenie wielokulturowości i zdolni byli również swoją kulturę zobaczyć z pewnego oddalenia. Okazją do tego stawała się z reguły emigracja. Tym tłumaczyć należy chyba rezonans, jaki wywołała tu twórczość takich autorów, jak Miłosz, Gombrowicz czy Zagajewski, i ich silną obecność w świadomości wielu słoweńskich twórców kultury, której w równym chyba natężeniu co naszej, przyszło w XX wieku zmagać się z dylematem swej złożonej i zagrożonej tożsamości. Na ten temat również Drago Jančar toczy od lat dyskusję z (doskonale znanym z licznych publikacji w czasopismach) Adamem Michnikiem<sup>9</sup>.

Wydaje się, że ogólny wizerunek polskiej literatury jest tu wolny od skazy, jaka wyznacza jej recepcję w wielu innych krajach, zwłaszcza krajach zachodnich — czyli jej odbioru przez pryzmat polityki. Ten temat, chociaż obecny, zawsze podporządkowany był zagadnieniom bardziej uniwersalnym, szczególnie tym, które wiążą się z wysiłkiem określania z jednej strony — odrębności kulturowej, z drugiej — związków z kulturą europejską. Słowenia niezwykle silnie przeżywa pierwsze lata państwowej niezależności. Określenie swej tożsamości, po latach sztucznej i przymusowej unifikacji w ramach Jugosławii, stało się impulsem do wysiłku poszukiwania swojego miejsca w świecie, który niesie przecież z sobą groźbę nowej unifikacji — tej ogólnoeuropejskiej i globalnej.

Jak więc ocenić ostatnie czternaście lat obecności polskiej literatury w Słowenii? Jeśli za miernik uznamy ilość wydanych tytułów, pojawienie się nowych autorów i liczbę tłumaczy, sytuacja wygląda całkiem dobrze. Bardzo dobrze —

<sup>9</sup> Por. także książkę: D. Jančar, A. Michnik: *Disput ali Kje smo, kam gremo?* Rozmowę przeprowadził N. Jež. Celovec, Salzburg 1992.



gdy porównamy ją z poprzednimi dekadami i uświadomimy sobie, że mamy do czynienia z małym, niespełna dwumilionowym krajem. Można powiedzieć: przekładów wystarczy na ograniczony optymizm. W latach dziewięćdziesiątych, szczególnie w ich drugiej połowie, po raz pierwszy chyba doszło do sytuacji, w której śledzenie wszystkiego, co z polskiej literatury się ukazuje, stało się dla czytelnika (przynajmniej gdy nie obligują go do tego względy zawodowe) trudne. Polska literatura jest w Słowenii stale obecna na łamach pism literackich i w książkach. Do tej zmiany przyczynił się oczywiście fakt, że od 1991 roku inicjatywy przekładowe mogą liczyć na finansowe wsparcie ministerstwa, które znajduje się nie w Belgradzie, ale w Lublanie, i które na ogół chętnie wspiera podobne przedsięwzięcia, a ułatwia to lepsza relatywnie sytuacja ekonomiczna, a ostatnio także dostęp do funduszy Unii Europejskiej. Wśród powodów zewnętrznych wobec literatury jeszcze jeden wydaje się wart powtórzenia: rozpad federacji jugosłowiańskiej spowodował również rozluźnienie kontaktów między powstałymi w jego wyniku państwami; coraz mniej powszechna jest w Słowenii znajomość języków: serbskiego czy chorwackiego, pilniejsza stała się więc potrzeba posiadania własnych przekładów.

Powiększyło się również grono tłumaczy, pojawiły się nowe nazwiska. Można nawet mówić o pewnej specjalizacji — kryterium wyboru staje się często wiek tłumacza. W ostatnich kilkunastu latach aktywna była spora grupa tłumaczy pokolenia starszego i średniego: Rozka Štefan, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Niko Jež, Jana Unuk, Jasmina Šuler Galos, Mladen Pavičić. Do tego grona dołączyła generacja urodzona w latach siedemdziesiątych: Tatjana Jamnik, Olga Tratar, Andrej Leskovic, Bojana Todorović, Petra Tomažin oraz najaktywniejsi z nich — Primož Čučnik i Klemen Pisk. Niemal bez wyjątku miejscem ich pierwszego spotkania z polską literaturą był kurs językowy, prowadzony od wielu lat na lublańskiej słowenistyce przez Nika Ježa. Często — jak w przypadku Čučnika czy Piska — tłumacze są również literatami, co znaczy przeważnie, że ich kontakt z polską literaturą ma także szerszy zasięg, dotyczy wspólnych występów, sesji translatorskich, przedsięwzięć literackich. Jest również rzeczą ważną, że nastąpiła pewna intensyfikacja kontaktów kulturalnych, na różnych poziomach (w tym współpracy uniwersytetów obu krajów), czemu sprzyja spora liczba studentów aż 5 słowenistyk w Polsce i stale powiększająca się liczba słowenistów, którzy wybierają karierę akademicką. Literatury: słoweńska i polska w większym stopniu niż kiedykolwiek dotąd oddziałują na siebie — tłumaczenia słoweńskie mają bowiem swoją przeciwwagę w przekładach polskich. Pozostaje pytanie o rzeczywisty wpływ, o to, czy czytelników też będzie pod dostatkiem.

Niestety, ożywienie to nie znalazło jak dotąd wyrazu na gruncie refleksji literaturoznawczej. Ukazała się, co prawda, pewna liczba artykułów syntetycznych, przedruki pojedynczych esejów (m.in. Jana Kotta, Jana Błońskiego, Jerzego Ja-

rzębskiego), studia syntetyczne, np.: Elżbiety Dąbrowskiej o literacko-kulturalnych kodach w języku najnowszej polskiej liryki, Bożeny Witosz o estetyce polskiej prozy końca XX wieku, Marty Wyki o Herbercie, artykuły Nika Jeża. Największym i jedynym dotąd szerszym opracowaniem tego rodzaju, przynajmniej gdy chodzi o literaturę XX wieku, pozostaje książka Katariny Šalamun-Biedrzyckiej pt. *S poljskimi avtorji (in ne samo...)* z 2004 roku. Ta ciekawa praca zbiera większą część bogatego dorobku autorki poświęconego polskiej literaturze. Šalamun-Biedrzycka pisze w niej przede wszystkim o tych pisarzach, których sama tłumaczyła — o klasykach: Gombrowiczu, Andrzejewskim, Schulzu, Miłoszu, Rymkiewiczu, Władysławie Terleckim, Ważyku, jak i (w późniejszych tekstach) o „młodych”, głównie poetach urodzonych w latach sześćdziesiątych.

Trudno jednak nie czuć niedosytu. Słoweńskie środowisko polonistów to środowisko indywidualności; jak dotąd nie rozwinęła się szerzej refleksja komparatystyczna, która byłaby próbą bardziej systematycznego opisu obecności polskiej literatury w Słowenii, obustronnych wpływów. Zatem literatura polska potrzebuje tu nieco szerszego kontekstu. Nadzieję na zmianę tej sytuacji stwarza uruchomienie (z inicjatywy Nika Jeża) od roku akademickiego 2004/2005 na lublanskim uniwersytecie polonistyki jako samodzielnego kierunku. Wiele więc wskazuje na to, że стоимy przed nowym przełomem...

NIKOLAJ JEŽ

## „W ŚWIECIE POLSKIEGO PIŚMIENNICTWA BUDZI SIĘ TERAZ NOWE ŻYCIE”<sup>1</sup>

---

CYTAT, BĘDĄCY TYTUŁEM REFERATU, Z JEDNEJ STRONY JEST DOWODEM ŻYWEGO zainteresowania polską literaturą wśród Słoweńców w pierwszej połowie XIX wieku, z drugiej natomiast ujawnia stosunkowo dobre rozeznanie autora w procesach rozwojowych, obecnych w polskim życiu literackim od jego początków do debiutu Mickiewicza (to jego twórczość ma świadczyć o „nowym życiu w świecie polskiego piśmiennictwa”). Cytat dowodzi również tego, że w Słowenii refleksja o polskiej literaturze wyprzedzała czytelniczną recepcję przekładów, gdyż pierwsze publikacje tłumaczeń literackich pojawiły się dopiero dziesięć lat po cytowanych słowach. W liście do F.L. Savio Matija Čop zwraca uwagę, że w pierwszej fazie rozwoju polskiego romantyzmu doszło do bezpośredniego zetknięcia się słoweńskiego kręgu intelektualistów z polską kulturą, a kontakty te miały głębsze podłoże. Bezpośredni kontakt z twórczością literacką innego narodu wpływa na indywidualną wizję literatury oraz na krytyczny stosunek do poszczególnych twórców i epok literackich. Repertuar tłumaczeń współtworzy natomiast obraz świadomości literackiej danego czasu na podstawie recepcji dzieł obcych, kształtując rodzime życie literackie i wyznaczając rytm procesu historycznoliterackiego.

Choć nie zawsze istniał bliski związek między słoweńskim i polskim życiem literackim, to obraz polskiej literatury wciąż dopełniał się w świadomości i w refleksji krytycznoliterackiej Słoweńców. W wyborze i recepcji dzieł literackich można zauważyć określone elementy stałe, świadczące o zasadach, według których Słoweńcy oceniali i odbierali polskich autorów i ich dzieła. Wybór autorów oraz epok i nurtów literackich wskazuje na to, że często tłumaczone dzieła literatury polskiej brały twórczy udział w kształtowaniu się rodzimych programów literackich i niejednokrotnie służyły jako wzór. Zwłaszcza w XIX wieku tłumaczenia z literatury polskiej (jako materiał „importowany”) uzupełniały programy literackie; uobecniały artystycznie idee oraz tendencje panujące w refleksji krytyczno-

---

<sup>1</sup> M. Čop: *List do F.L. Savio*, 31 stycznia 1828.

literackiej. Wielokrotnie dzięki nim wprowadzano nowe tematy bądź wariacje motywów znanych z literatury rodzimej lub światowej. Jednocześnie słoweńska recepcja polskich utworów literackich, poza twórczością Mickiewicza, nie przyczyniła się do aktualizacji innowacyjnych lub rewolucyjnych poglądów, stanowiących o przełomie lub zapowiadających dążenia awangardowe nowych generacji.

W tym znaczeniu tłumaczenia polskiej literatury przedstawiały ideowo-estetyczny obraz polskiej mentalności i kultury, jednocześnie współtworzyły poszczególne poetyki, a także uzupełniały gatunkowo i tematycznie programy literackie. Do dialogu na płaszczyźnie estetycznej dochodziło najczęściej w okresie romantyzmu, a ideowo-tematyczne inspiracje, wynikające z recepcji literatury polskiej, związane były zwłaszcza z poetyką realizmu końca XIX wieku i z jej późniejszymi wariantami pochodzącymi z okresu przed i po II wojnie światowej.

Tłumaczenia literatury polskiej pojawiły się w Słowenii w połowie XIX wieku, od tego bowiem czasu można mówić o ciągłości historycznoliterackiej oraz o słoweńskich inicjatywach wydawniczych, zgodnych z określonym programem literackim. Pierwsze wydania polskich przekładów to utwory prozatorskie J.U. Niemcewicza, J.I. Kraszewskiego, M. Czajkowskiego i I. Krasickiego, dotyczące oświeceniowo-romantycznej tematyki zabawowo-dydaktycznej. Dopiero w 1856 i 1857 roku otrzymujemy pierwsze przekłady tekstów artystycznych — poemat *Farys* Mickiewicza oraz trzy utwory z cyklu *Sonety krymskie*. Jednak w tym czasie słoweńsko-polskie kontakty mają już za sobą pół wieku historii, w czasie której ukształtowały się określone postawy charakterystyczne dla słoweńskiej recepcji polskich prądów kulturowych i literackich. Świadczą o tym zachowane w rękopisie tłumaczenia Karpińskiego, Mickiewicza i polskich wierszy ludowych oraz niemieckie przekłady Mickiewicza, powstałe w kręgu słoweńskich intelektualistów okresu romantyzmu. Materiał historycznoliteracki, który zachował się z tego okresu, potwierdza, że w świadomości słoweńskiej istniało kompleksowe spojrzenie na literaturę polską, ukształtowane dzięki kontaktom słoweńsko-polskim, mającym miejsce w dwóch ośrodkach pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Pierwszym był Lwów, gdzie Martin Kuralt od roku 1785 do 1809 pracował jako kustosz w bibliotece uniwersyteckiej, drugim była Ljubljana, dokąd w 1827 roku powrócił, po pięcioletnim pobycie we Lwowie, słoweński poliglota, filolog i literacki erudyta Matija Čop.

Dzięki Martinowi Kuraltowi słoweńska refleksja oświeceniowa odkryła w literaturze polskiej odpowiedni dla siebie gotowy model poetyki — wzór organizacji tekstu literackiego. Gdy Kuralt przybył do Lwowa, z powodzeniem wystawiano tam operę Wojciecha Bogusławskiego *Krakowiacy i górale*. Dwudziestoosmioletni wówczas ksiądz — kustosz biblioteki dostrzegł w niej treści aktualne również dla słoweńskiej atmosfery ideowej i mentalnej. Charakterystyczny obraz rozwarstwienia społecznego i ideowego, obecny we fragmencie głównej arii

*Świat wrogi, świat przewrotny*, zaadaptował w tłumaczeniu do słoweńskich warunków i słoweńskiego ducha. Krótki tekst arii w przekładzie Martina Kuralta był wyrazem określonych innowacyjnych dążeń światopoglądowych, które pod koniec XVIII wieku pośrednio przyczyniły się do swobodnego przepływu prądów ideowych pomiędzy dwiema kulturami, co pozostało trwałym komponentem słoweńskiej relacji z literaturą polską. Przyczyn powstania przekładu Kuralta należy poszukiwać przede wszystkim w językowo-stylowych możliwościach adaptacji tekstu; podobnie jak polemiczność treści, odpowiadały one duchowi czasu (refleksja oświeceniowa, obejmująca również ocenę sytuacji politycznej). Rękopis, jako przekład ilustrujący, opierał się na przekonaniu o kulturowej jedności austriackich Słowian. Tekst tłumaczenia stanowi jednocześnie dokument, którego geneza świadczy o nowych okolicznościach społecznych, historycznych i politycznych, umożliwiających i zachęcających do regionalnego powiązania części ziem polskich z centrum i peryferiami słoweńskiej przestrzeni kulturowej. Dla obu obszarów kulturowych charakterystyczne było to, że czerpały z sąsiadującej kultury niemieckiej, z centrum zlokalizowanym w Wiedniu. Poza tym środowisko polskie odłączone było od ośrodka macierzystego i innych regionalnych części podzielonej kultury ojczystej. Z tego względu integrującym elementem stała się świadomość tożsamości przestrzeni kulturowej, specyfiki kultury narodowej, funkcjonującej w wielonarodowym organizmie państwowym. Jednocześnie zaczęła powstawać stosunkowo bogata twórczość literacka, którą określić można jako „równoległą” (łacińskie teksty M. Kuralta). Wykracza ona poza zasięg kontaktów słoweńsko-polskich, choć jej istnienie jest ważne dla kształtowania się kompleksowego obrazu literatury polskiej w świadomości słoweńskich intelektualistów. W kolejnych dziesięcioleciach kontaktów słoweńsko-polskich obraz ten był wyjątkowo bogaty, wiązał się zwłaszcza z nazwiskiem językoznawcy Jerneja Kopitara oraz z jego działalnością naukową, kulturową i literacką, odnoszącą się do szerszego kontekstu środkowoeuropejskiego.

W okresie romantyzmu relacja pomiędzy słoweńską i polską literaturą łączyła się z mediacyjną i mentorską rolą wspomnianego już filologa Matiji Čopa, z twórczością wybitnego poety France Prešerna oraz z działalnością młodego polskiego wygnańca Emila Korytki, przebywającego w Lublanie. W historii literatury wiele miejsca poświęcono możliwym wpływom Mickiewicza na twórczość Prešerna. Wskazywano na ogólne podobieństwa, głównie w płaszczyźnie tematycznej, ideowej i formalnej poszczególnych dzieł i na jeszcze większe różnice między nimi. Tłumaczono je zasadniczą odmiennością tradycji, z której wywodzili się poeci: podczas gdy twórczość Mickiewicza kształtowało dziedzictwo poetyckie sięgające Kochanowskiego, Prešeren musiał swojego wyrazu poetyckiego szukać sam. Dla tego okresu charakterystyczny jest fakt, że polskie wzorce literackie pełniły w słoweńskiej praktyce pisarskiej przede wszystkim funkcję

programową, a pojedyncze przekłady nie mogły mieć szczególnego wpływu. Opublikowano jedynie niemieckie tłumaczenie *Rezygnacji*, dokonane przez Prešerna, podczas gdy fragment *Pieśni Wajdeloty* z Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* pozostał w rękopisie. W zasadzie dzięki recepcji poezji polskiej zarysowała się w tym czasie granica pomiędzy głównym ośrodkiem słoweńskich romantyków, zebranych wokół Prešerna i Čopa — z jednej strony oraz ośrodkiem „štajerskim” skupionym wokół innego poety słoweńsko-chorwackiego romantyzmu — Stanka Vraza i Miklošiča — z drugiej. W slawistycznym kole w Grazu próbowano w dużej mierze wzbogacić literaturę słoweńską o klasyczne dzieła europejskie. Tak doszło do przekładu fraszki Kochanowskiego *Na lipę* dokonanego przez Miklošiča oraz do tłumaczenia pierwszego z *Sonetów krymskich* Mickiewicza. Vraz natomiast przetłumaczył balladę Mickiewicza *Powrót taty* oraz fragment *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

Z wyborów translatorskich słoweńskiego oświecenia i romantyzmu można wnioskować, że nie był odbierany polski wzorzec literacki klasycystycznego i salonowego życia pod koniec XVIII wieku, a romantyzm słoweński nie zbliżył się do ekspresji byronicznej Mickiewicza, ani do mistycyzmu Słowackiego i Krasińskiego.

Dotychczasowy odbiór i selekcję polskich inspiracji literackich wyznaczała prawdopodobnie również „geografia kulturowa”. Słoweńskie kontakty z literaturą polską (dzieloną na emigracyjną i ojczystą) od samego początku widziane były bowiem przez pryzmat życia literackiego w galicyjskim centrum — we Lwowie, a częściowo dzięki spotkaniom z Polakami w Grazu. Jednakże kontakty te miały miejsce we wspólnej przestrzeni kulturowej. Po Wiośnie Ludów okoliczności te będą jeszcze bardziej znaczące.

W drugiej połowie XIX wieku w zakresie tłumaczeń z literatury polskiej można już mówić o roli przekładów w literaturze słoweńskiej i o sposobie ich recepcji. Biorąc pod uwagę twórczość przetłumaczonych i szybko zyskujących popularność autorów (Michał Czajkowski, Michał Grabowski, Henryk Sienkiewicz, Ignacy Krasiński), można wnioskować, że ich dzieła odpowiadały folklorystyczno-romantycznemu, a później narodowowyzwoleńczemu kierunkowi realizmu. Teksty wymienionych pisarzy korespondowały z potrzebami rozwijającego się życia literackiego oraz z jego ideowym i kulturowym rozwarstwieniem. Tłumaczenia publikowane w czasopiśmie i w formie książkowej świadczą o tym, że inspiracje płynące z literatury polskiej nie dotyczą już najnowszych tendencji artystycznych, lecz odnoszą się do gatunków mniej wymagających pod względem estetycznym, z wyraźną ideą narodową. Ponadto czerpią z ówczesnych późnromantycznych i romantyczno-realistycznych wzorców popularnych. W dalszym ciągu dzieła tłumaczone z okresu pozytywizmu zaspokajały potrzeby, które wynikały z postulatów poetyki realizmu, sformułowanych przez krytyka literackiego — Frana Levstika (przełożone utwory Michała Bałuckiego, Elizy Orzeszkowej,

Bolesława Prusa, Marii Konopnickiej). Orientacja realistyczna charakteryzuje również przedstawicieli słoweńskiej moderny, kierujących swą uwagę ku dziedzictwu ideowemu polskiego dojrzałego romantyzmu.

Interesujące jest to, że nawet bardziej wymagający pod względem estetycznym, ustosunkowany polemicznie wobec tradycji nurt słoweńskiej moderny na nowo aktualizuje aparat ideowy polskiego romantyzmu. W czasie moderny, ze względu na odmienną konfigurację środowiska kulturalnego, nie dochodziło do bezpośrednich związków między literaturą polską i słoweńską w zakresie bardziej postępowych i ambitnych tendencji artystycznych. Dlatego też, bardziej niż dynamiczne stosunki widoczne są analogie oraz sposób przejmowania zachodnioeuropejskich norm literacko-estetycznych. Rozwarstwienie społeczne i ideowe życia literackiego warunkowało, rzecz jasna, utrzymanie związków pomiędzy słoweńską i polską literaturą.

Główny reprezentant słoweńskiej prozy w okresie moderny Ivan Cankar formułował swoje poglądy w bliskim i bezpośrednim związku z ogólnoeuropejskim życiem duchowym. W okresie dojrzałego neoromantyzmu doszło w Słowenii do ożywienia Mickiewiczowskiej tradycji oraz ponownej recepcji Słowackiego. Setna rocznica urodzin Mickiewicza zaowocowała wśród Słoweńców twórczością oryginalną i przekładową. Aluzje i cytowane fragmenty wskazują na to, że aktualizowane były przede wszystkim przewodnie idee programowe polskiego romantyzmu. Młodszy współtwórca słoweńskiej moderny Vojeslav Mole, który bardzo dobrze znał osiągnięcia polskiego i słoweńskiego symbolizmu i widział między nimi różnice, starał się jak najlepiej poznać obie jego odmiany. Przybliżał Polakom słoweńskich autorów, a w Lublanie starał się wzbudzać zainteresowanie najnowszą polską dramaturgią.

Bibliografia przekładów w latach dwudziestych i trzydziestych wskazuje na prawie niezmienny obraz recepcji, biorąc pod uwagę podstawowy jej model. Przy utrzymującym się na wysokim poziomie zainteresowaniu powieściami historycznymi Sienkiewicza, twórczością starszych realistów (Bałucki, Orzeszkowa) i licznymi autorami, których dzieła zaliczają się do literatury łatwej, lekkiej i przyjemnej bądź młodzieżowej (Makuszyński, Perzyński), wciąż zarówno w czasopiśmie, jak i w wydaniach książkowych pojawiają się — wzbudzając entuzjazm — twory Reymonta, Żeromskiego, później Prusa. Początkowo gazety przedstawiają nowe nazwiska, potem dopiero, w drugiej połowie lat dwudziestych, wydane zostają w formie książkowej dzieła Reymonta (*Tomek Baran*, *Chłopi*), proza Tetmajera, w latach trzydziestych — Prusa, Kossak-Szczuckiej i Żeromskiego. Wiele oznak wskazuje na to, że w tym okresie recepcja nurtów współczesnej polskiej literatury również pośrednio włączona była w programową scenę słoweńskiego życia literackiego. W latach trzydziestych ukazują się trzy interesujące tomiki krótkiej prozy. Pierwszy, zatytułowany *Człowieczeństwo* (*Človečanstvo* 1931) — w wyborze i przekładzie krytyka literackiego, redaktora

i polonisty Tinego Debeljaka. Obok realizmu o tematyce chłopskiej przybliżył on czytelnikom prozę środowiska miejskiego i proletariackiego. Już na stronie tytułowej podkreślił fakt podporządkowania problematyki społecznej artystycznym, a nie ideologicznym celom. Tine Debeljak, wykorzystując przykłady polskiej nowelistyki, pragnął wzmocnić swoje stanowisko krytycznoliterackie i w konfrontacji z ideologią marksistowską nakreślić granicę między sztuką i polityką. Pragnął również wskazać na możliwości sztuki w ujawnianiu ponadczasowego wymiaru tragizmu robotnika. Dlatego wybór ten, choć tematycznie bardzo różnorodny, pomyślany był wyraźnie programowo jako świadectwo poglądów tej części krytyków katolickich, którzy nurt realistyczny, w duchu dialektyki i myśli społecznej, odrzucali na rzecz „realizmu metafizycznego”. Motto tłumacza zamieszczone na stronie tytułowej pozostawało w zgodzie z poglądami ówczesnego krytyka literackiego France Vodnika, który w roku wydania tomiku na łamach czasopisma „Dom in svet” napisał:

Realizm metafizyczny rozumie życie w perspektywie wieczności, nie patrzy na nie z „uprzedzeniami” tj. materialistycznie; jego ogląd jest „obiektywny”, co oznacza, że nie jest społeczno-historyczny, lecz traktuje człowieka jako duchowo-cieleśną jedność, a ponadto jako jedność z wszechświatem, jako część duchowej jedności „całego stworzenia”.<sup>2</sup>

Tine Debeljak opatrzył tomik polemicznym wstępem skierowanym przeciw materialistycznemu rozumieniu życia, „przeciw papierowemu mędrkowaniu” za Marksem. Tom był swoistym dodatkiem do dyskusji prowadzonej na łamach słoweńskiej publicystyki z lat dwudziestych, gdyż już samym tytułem nawiązywał do szkicu Kosovela *O sztuce (O umetnosti)*, w którym autor *człowieczeństwo* uważa za kategorię prawdy w dziele artystycznym.

Inne dwa tomiki dopełniają wybór prózy dokonany przez Debeljaka. Pierwszy to *Polskie opowiadania (Poljske novele, Celje 1937)* w wyborze i tłumaczeniu France Vodnika, młodego krytyka literackiego należącego do katolickiego kręgu intelektualistów, który kilka lat wcześniej wrócił z rocznego pobytu na studiach w Krakowie. Drugi — zatytułowany *Polscy prozaicy (Poljski pripovedniki, Gorica 1937)* — przygotował France Bevk, dobrze zapowiadający się słoweński pisarz, który języka polskiego najprawdopodobniej nauczył się na froncie w Galicji. Wybór Vodnika jest bardziej jednolity pod względem treści, a ze względu na ramy czasowe i realizowaną estetykę stanowi szerszą i bardziej dopracowaną prezentację autorów od Orzeszkowej poprzez Żeromskiego, Struga, Tetmajera, Reymonta do Dąbrowskiej. Bevk w tomie opowiadań, koncentrując się na tradycyjnym realizmie i przejściu w symbolizm, akcentuje świadomość narodową.

<sup>2</sup> „Metafizični realizem umeva življenje s stališča večnosti, ne gleda nanj s 'predsodki', tj. materialistično, njegov pogled je 'objektiven', kar pomeni, da ni družbenozgodovinski, ampak priznava človeka kot telesno-duhovno sintezo in še kot sintezo z vesoljem, kot del duhovne enotnosti 'vsega stvarstva'”. F. Vodnik: *Obrazi novega rodu*. „Dom in svet” 1931, nr 4, s. 345.



Wybory z pewnością poszerzyły znajomość współczesnej prozy polskiej, ale jednocześnie eliminowały wszystkie polskie nurty awangardowe i przedstawiały ujednolicony jej obraz od początku wieku po lata trzydzieste. Jednak w ideowej perspektywie krytyki katolickiej w Słowenii dopełniły one tłumaczenia z literatury polskiej bardziej umiarkowane artystycznie i przeznaczone dla młodzieży.

Atmosfera zbliżającej się wojny dodatkowo wzmocniła zapatrzenie się słoweńskich polonistów i tłumaczy w polską klasykę. Najprawdopodobniej ideologia współczesnych polskich autorów nie była dostatecznie rozpoznawalna przez słoweńskich polonistów, wychowanych przede wszystkim w duchu polskiej literatury klasycznej. Najbardziej przemawiał do nich mit narodowego mesjanizmu. Istotną rolę odegrało również stereotypowe wyobrażenie polskiego inteligenta — zbuntowanego, świadomego narodowo, o niezachwianej religijności.

Po II wojnie światowej, równoległe z uzupełnianiem przekładów polskich utworów romantycznych, tłumaczono prozę realistyczną. Przeważały utwory o tematyce wojennej i obozowej (W. Wasilewska, J. Iwaszkiewicz, J. Andrzejewski — *Popiół i diament*, *Wielki tydzień*, Z. Nałkowska, T. Konwicki itd.). Główny nurt realizmu, który dopełniają tłumaczenia starszych autorów (Reymont, Żeromski), poszerza się o współczesną problematykę społeczną (Dygat, Andrzejewski, Hłasko, Mroźek). Nową syntezę współczesnej prozy, sięgającą literatury przedwojennej, przedstawiono w antologii zatytułowanej *Strzeżcie mnie, miłe zorze* (*Varujte me, mile zarje*), zredagowanej w roku 1983 przez K. Šalamun-Biedrzycką. Autorka zaprezentowała drogę rozwojową polskiej prozy od Gombrowicza i Schulza do młodszej generacji powojennych prozaików (m.in. T. Borowski, J. Iwaszkiewicz, L. Buczkowski, M. Hłasko, A. Bursa, M. Białoszewski, E. Stachura, J. Drzeżdżon). W następnych dziesięcioleciach dzięki wydaniom książkowym przedstawiona została większość ważnych nazwisk (T. Konwicki, A. Kuśniewicz, W. Terlecki, A. Szczypiorski). W szerszym jeszcze ujęciu — obejmującym całość XX wieku — poeta i tłumacz Lojze Krakar przedstawił poezję polską w antologii *Polska poezja XX wieku* (*Poljska poezija 20. stoletja*). W latach osiemdziesiątych natomiast pojawiły się pojedyncze tomiki wybranych autorów starszych i współczesnych (Staff, Miłosz, Herbert, Zagajewski). Prezentację polskiej poezji dokonaną w wymienionych antologiach uzupełniła R. Štefan w antologii polskiej poezji miłosnej od jej początków do postmodernizmu.

W drugiej połowie XX wieku obraz współczesnej literatury polskiej w świadomości Słoweńców zaczął kształtować się w sposób zdecydowany pod wpływem zachodniego rynku literackiego. Podział polskiego życia mentalnego na emigracyjną i ojczystą twórczość literacką oraz coraz bardziej bezwzględne zasady rynku były czynnikami, które sprawiły, że polscy autorzy wkraczali w słoweńską przestrzeń językową najczęściej dzięki promocji zachodnich ośrodków kulturowych. Dotyczy to dramatów S. Mroźka, znaczących poetów (Miłosz, Herbert,

Zagajewski, Szymborska) i prozy fantastyczno-naukowej (S. Lem), jak również twórczych i wpływowych autorów nowych nurtów powojennych (Kapuściński, Szczypiorski, Huelle, Stasiuk).

Charakterystyczny jest kontekst kulturowy, w jakim do słoweńskiej świadomości literackiej wprowadzony został Witold Gombrowicz. Wydaje się, że ponownie potwierdza się podstawowy model słoweńskiej recepcji w stosunku do sławnego autora polskiego. Słoweńcy przyswajali Gombrowicza w sposób pragmatyczny: wbrew specyficznej sytuacji i kontekstowi, w jakim jego utwory pojawiały się w naszej przestrzeni. Był on wykorzystany jako potwierdzenie i alibi dla niektórych koncepcji obecnych w aktualnym życiu literackim. Już na samym początku sytuacja była dość znamienna: jego utwory włączono do serii wydawniczej prezentującej elitarny wybór 100 powieści z literatury światowej (był tu przedstawicielem nowoczesnej powieści), a teatr Drama, wystawiający jego sztuki, jest najważniejszym teatrem słoweńskim o statusie teatru narodowego. Jednak nie oznaczało to wcale, że autor *Ferdydurke* i *Iwony, księżniczki Burgunda* wkroczył do słoweńskiego życia literackiego w glorii wielkiego odkrywcy, jako autor światowego formatu. Traktowany był raczej jako atrakcyjna nowość, za której pośrednictwem młodsza generacja wprowadzała alternatywne nurty sztuki do rodzimego życia literackiego i teatralnego. A zatem można by przypuszczać, że był rodzajem punktu odniesienia, wywodzącym się ze świata zewnętrznego. Jako taki swoim autorytetem utwierdzał konkretne tendencje, które w latach sześćdziesiątych przywędrowały do literatury słoweńskiej z Zachodu i w ramach ruchów awangardowych z trudem przyjmowały się w Słowenii, stanowiąc alternatywę wobec tradycyjnych poetyk o głównie realistycznej proveniencji. W tym sensie pozycja Gombrowicza w Słowenii miała nieco ambiwalentny charakter: zwracał się do Słoweńców, nie przyciągając nadmiernie ich uwagi; wiedzieli już przecież, gdzie go przypisać i jak należy go rozumieć. Zapewne właśnie dlatego nie było mu dane wypowiedzieć się w pełni ani tym bardziej w wystarczająco autentyczny sposób.

Dzisiaj współczesnym polskim autorom otwiera się droga wiodąca do słoweńskich wydawców i w słoweńską przestrzeń mentalno-kulturową za sprawą rynku zachodniego (najlepszą promocją są Targi Książki we Frankfurcie). Coraz częściej jednak dochodzi do poznania literatury polskiej dzięki bezpośrednim kontaktom, o czym świadczą spotkania i wzajemne prezentacje młodszej generacji, projekty warsztatów translatologicznych organizowanych przez uniwersytety w Polsce i w Słowenii oraz wspólne przedsięwzięcia goszczących siebie nawzajem czasopism („Apokalipsa” — „Studium”), które umożliwiają tłumaczonym autorom również spotkania z publicznością zainteresowaną ich utworami.

TERESA DALECKA

## RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ NA LITWIE W OSTATNIM PIĘTNASTOLECIU CASUS PRZEKŁADÓW

---

RECENZUJĄC PRZEKŁAD *DOLINY ISSY* CZESŁAWA MIŁOSZA NA JĘZYK LITEWSKI, krytyk Ludvikas Jakimavičius napisał:

Ze szczególnym zainteresowaniem i wrażliwością czytamy wszystko, co gdzieś, przynajmniej w pół słowa, o nas powiedziano, poczynając od Tacyta aż do dnia dzisiejszego. Jakby przez lupę przyglądamy się temu, jak się nas widzi, jak ocenia. Porównujemy te opinie z naszym wyobrażeniem siebie. Często, czytając te teksty w taki sposób, nie potrafimy dotrzeć do ich sedna, a jedynie wyjaśniamy swoje kompleksy, chcemy, żeby osoba postronna widziała nas takimi, jacy niby jesteśmy.<sup>1</sup>

Powyższe słowa można odnieść również do recepcji literatury polskiej na Litwie.

Należy postawić pytanie, czy i jak literatura polska jest obecna na Litwie w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Oznacza to zarówno zastanowienie się nad funkcjonowaniem przekładów w społeczeństwie, jak również nad ich omówieniami na łamach pism literackich. Istotniejsze wydaje się zaobserwowanie „co”, a nie „ile” wydawano, chociaż ta ilość może być pewnym wskaźnikiem zainteresowania literaturą polską.

Recepcja literatury polskiej na Litwie jest zjawiskiem złożonym. Należy ją rozpatrywać na co najmniej dwóch płaszczyznach. Z jednej strony obejmuje uwzględnienie książek przełożonych na język litewski w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Z drugiej ważną kwestią jest obecność autorów polskich na łamach litewskich pism kulturalnych i literackich.

Czy literatura polska jest na Litwie znana i lubiana? Negatywna odpowiedź na to pytanie oznacza istnienie pozostałości po czasach sowieckich<sup>2</sup>. Twierdząca zaś nakazywałaby zasługę przypisać tłumaczom i wydawnictwom, w mniejszym stopniu instytucjom kulturalnym.

---

<sup>1</sup> L. Jakimavičius: *Laimė yra lytėjimas*. „Metai” 1993, nr 2, s. 141.

<sup>2</sup> „Lietuvos aidas” 1997, nr 57 (25.03).

Już na przełomie XIX i XX wieku odbiorcę litewskiego interesowały przede wszystkim te zjawiska literatury polskiej, które w jakiejś mierze były związane z Litwą, opiewały jej przeszłość, przyrodę, budziły uczucia patriotyczne. W utworach takich autorów, jak Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Józef Ignacy Kraszewski, Władysław Syrokomla, Wincenty Pol, Henryk Sienkiewicz, Maria Rodziewiczówna odnajdywano wyraz litewskich dążeń narodowych<sup>3</sup>. Pytanie, które brzmi następująco: „Jak w historii kultury odnaleźć miejsce dla tej lub innej osobowości, co ona znaczy dla Litwy”<sup>4</sup>, a które odnosi się m.in. do pisarzy, jest przecież pytaniem o własną tożsamość. Aleksandras Štromas pisze:

Pewnie w samej osobowości Litwina egzystują dwie tendencje. Szczyci się on chlubną przeszłością narodu, czynami książąt i jednocześnie czuje się mały, zmuszony do udowadniania innym narodom swojego prawa do osobnej egzystencji. Również obecnie ta kwestia jest otwarta dla Litwina: czy nadal pozostawać zamkniętym, czy też nie bać się wpuścić świata do swego narodu. Chce się być w świecie, ale też przeraża zagubienie się w nim.<sup>5</sup>

Czy podobnie wygląda na Litwie recepcja literatury polskiej, a więc też przekładów, po roku 1990, czyli od momentu odzyskania przez państwo niepodległości, kiedy na powrót aktualne stały się pytania o narodową tożsamość? Na to pytanie należy odpowiedzieć twierdząco! We współczesnej recepcji literatury polskiej również daje się zaobserwować charakterystyczne zjawisko określane jako poszukiwanie pewnych wartości narodowych, które dotyczy pisarzy polskich pochodzących z Litwy. I to wydaje się naturalne<sup>6</sup>. Utwory wymienionych wyżej autorów, w których twórczości Litwa jest stale obecna, zaczęto wydawać po raz kolejny także w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Do tego doszły takie nazwiska jak Czesław Miłosz czy Tadeusz Konwicki. Była to kontynuacja wcześniejszych tendencji przekładowych. W niepodległej już Litwie nie nastąpiły więc zmiany, które oznaczałyby przełom w dokonywaniu przekładów literatury polskiej na język litewski.

Z drugiej strony nie przełożono na język litewski powieści Józefa Mackiewicza, Sergiusza Piaseckiego, Zbigniewa Żakiewicza itd. Widać więc, że wybór tekstów do przekładu jest bardzo swoisty. Tłumaczone są przede wszystkim te utwory, które mogą wzbogacić odbiorcę o pewne określone wartości.

Podobnie jak Adam Mickiewicz, który został wciągnięty w przestrzeń litewskiej mitologii narodowej i przypisano mu w kulturze jedną z funkcji mitotwórczych, tak ostatnio, jak się wydaje, ważną funkcję kulturotwórczą pełnił Czesław

<sup>3</sup> Por. A. Kalėda: *W poszukiwaniu wartości. Literatura polska na Litwie i literatura litewska w Polsce*. W: *III Sesja tłumaczy i wydawców literatury krajów nadbałtyckich*, 17–19 listopada 1994. Abstrakt. [B.m. i r.w.], s. 7.

<sup>4</sup> Zob. A. Tereskinas: *Kelianjantis Vilniaus vieversys*. „Pergalė” 1990, nr 3, s. 175.

<sup>5</sup> A. Štromas: *Tautiškas ir universalumas*. „Literatūra ir menas” 1991, nr 24 (15.06).

<sup>6</sup> Por. A. Kalėda: *W poszukiwaniu wartości...*, s. 7.

Miłosz. W studiach nad Mickiewiczem głównym kierunkiem badań była analiza zagadnienia: Mickiewicz a Litwa. Wydaje się, że ten sam proces odbywa się ostatnio, jeżeli chodzi o dorobek Miłosza. Przekładu na język litewski doczekały się takie utwory, jak *Szukanie ojczyzny*, *Rodzinna Europa*; natomiast litewski przekład tomiku *TO* był prywatną inicjatywą tłumacza.

Twórczości Czesława Miłosza na Litwie przypisuje się funkcję szczególną. „Czy Miłosz przybliży Wielkie Księstwo Litewskie Litwie?”<sup>7</sup> — pyta jeden z recenzentów. Poeta Kornelijus Platelis twierdzi, iż Miłosz z jego postrzeganiem Litwy jest gdzieś pośrodku między Mickiewiczem a współczesnymi Litwinami<sup>8</sup>.

Czesław Miłosz jest też autorytetem, jeżeli chodzi o prezentację literatury polskiej na łamach litewskich pism literackich i kulturalnych. Fragmenty jego *Historii literatury polskiej* niejednokrotnie służyły do prezentacji poszczególnych pisarzy polskich. Rodzi się więc kolejne pytanie, czy nie jest to swego rodzaju rezygnacja z własnego spojrzenia, własnej oceny literatury kraju sąsiedniego?

W okresie przemian politycznych, kiedy celem jest zachowanie własnej tradycji narodowej, pisarze stają się uosobieniem pewnych idei i wartości. Aby mit kulturowy był żywy, powinien być ciągle od nowa „opowiadany” w określonych momentach (na przykład z okazji jubileuszy). Stąd wynika też niekiedy „okolicznościowe” zainteresowanie na Litwie literaturą polską. W 1998 r. Adam Mickiewicz, mimo swojej ciągłej obecności, powrócił przy okazji dwusetnej rocznicy urodzin w postaci wielu książek, najczęściej jednak kolejnych wydań poszczególnych utworów. Nie podjęto prób dokonania nowych przekładów na język litewski. Rok później obchodzono jubileusz Juliusza Słowackiego. Ten poeta mógłby być na Litwie tak samo popularny jak Mickiewicz, a jednak nie został „zlitewszony”. W ciągu ostatnich kilkunastu lat nie ukazał się żaden przekład dzieł Słowackiego na język litewski. Być może przyczyną tego jest pewna nieprzekładalność jego utworów i trudności w odbiorze. A być może — jak zaznacza poeta Kornelijus Platelis — stało się tak dlatego, że zabrakło w jego utworach tego jakże wymownego powiedzenia o Litwie „ty jesteś jak zdrowie”. Przyznanie w 1996 roku literackiej Nagrody Nobla Wisławie Szymborskiej zaowocowało początkowo jedynie kilkoma artykułami w prasie. Wybór wierszy ukazał się dwa lata później. Wcześniej, w 1993 r. z okazji wizyty Papieża na Litwie, przełożono *Przed sklepem jubilera*.

Można więc zaryzykować ogólne stwierdzenie, że literatura polska interesuje litewskiego czytelnika przede wszystkim o tyle, o ile porusza bliskie mu problemy. Staje się zwierciadłem, w którym przegląda się Litwa, naród litewski. Czasami ten swoisty dialog zabarwiony jest nutą polemiczną. W literaturze polskiej szuka się punktów styczności z własną kulturą, z własnymi problemami. W świe-

<sup>7</sup> „7 meno dienos” 1997, nr 4 (24.01).

<sup>8</sup> Tamże.

tle powyższego stwierdzenia zrozumiałe staje się wydanie po litewsku takich utworów jak *Chłopi* Władysława Reymonta (3 wydania), *Kamień na kamieniu* Wiesława Myślińskiego czy *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Wątek wiejski jest niezwykle istotny dla kultury litewskiej o głębokich tradycjach chłopskich. Do czasów sowieckich wieś była podstawowym źródłem litewskiego języka literackiego. Jednak wskutek zmian dokonujących się w strukturze społeczeństwa, kiedy z wiejskiego zaczęło się ono przeobrażać w miejskie, zubożały również źródła języka litewskiego. Pojawiła się potrzeba ich uzupełnienia.

Proces historycznoliteracki języka przyjmującego zmusza do poszukiwania w literaturach obcych brakujących w nim ogniów. Zjawisko to dotyczy przede wszystkim tzw. małych literatur w kręgu europejskim<sup>9</sup>. Społeczeństwa Polski i Litwy dzięki wspólnej historii stały się społeczeństwami bliskokulturowymi, co nie musi się łączyć z pokrewieństwem języków. Wydawałoby się, że ta bliskość kulturowa powinna decydować o większym zainteresowaniu na Litwie literaturą polską niż jakąkolwiek inną, gdyż to ona właśnie stanowi częsty kontekst dla kultury i literatury litewskiej. Jest to jednak, jak widać, zainteresowanie swoiste. Stosunek do literatury polskiej jest świadomie wybiórczy. Recenzent przekładów Mickiewicza w roku 1999 pisał, iż po to, by stworzyć pełniejszy obraz twórczości poetyckiej Wieszcza, należałoby przetłumaczyć więcej jego utworów, niekoniecznie poświęconych tematyce litewskiej<sup>10</sup>.

Tym charakterystycznym podejściem do literatury polskiej można też tłumaczyć fakt, iż jej obecność na półkach księgarskich na Litwie w ciągu ostatnich kilkunastu lat nie poraża ani bogactwem, ani konsekwencją polityki przekładowej. Czy decydują o tym jedynie wydawcy? Ukazujące się książki nie reprezentują kultury polskiej, mają za zadanie, jak już zostało powiedziane, wypełnienie pewnych luk w kulturze rodzimej. Jednak jak wytłumaczyć zwiększone zainteresowanie na Litwie w ciągu ostatnich kilkunastu lat Witoldem Gombrowiczem i Stanisławem Lemem? Dlaczego dopiero niedawno ukazał się litewski przekład *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza?

Brak jednoznacznej odpowiedzi na powyższe pytania skłania jedynie do zarysowania pewnych dość wyraźnych tendencji dotyczących recepcji literatury polskiej na Litwie. Większość przekładów stanowi literatura popularna, z powieściami Joanny Chmielewskiej, Heleny Mniszek i Tadeusza Dołęgi-Mostowicza na czele. Duże zainteresowanie wywołują omówione wyżej tłumaczenia tekstów poświęconych tematyce litewskiej oraz niektóre najnowsze zjawiska w literaturze polskiej. Tendencją ostatnich lat jest tłumaczenie tekstów, które odniosły sukces na polskim rynku wydawniczym. Stąd wydanie po litewsku powieści Jerzego

<sup>9</sup> Zob. B. Tokarz: *Tłumacz w centrum idei awangardowości*. W: *Klasyckość i awangardowość w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice 1995, s. 43—49.

<sup>10</sup> A. Ažubalytė: *Balsų iš Lietuvos ten klausėsi Adomas...* „Metai” 1999, nr 10, s. 151.

Pilcha *Inne rozkosze i Pod mocnym aniołem*, Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*, Andrzeja Zaniewskiego *Szczur*, Andrzeja Sapkowskiego *Miecz przeznaczenia*; w przygotowaniu jest *Madame* Antoniego Libery oraz *Gnój* Wojciecha Kuczoka. Utwory te plasują się wysoko w literaturze polskiej i ich wydanie w języku litewskim było podyktowane względami czysto komercyjnymi. Kontekstem dla literatury stała się sytuacja rynkowa.

Tuż po roku 1990 na litewskim rynku wydawniczym największą popularnością cieszyły się książki, które były tematycznie związane z niepodległością oraz wcześniej objęte zakazem druku. Na moment odzyskania niepodległości datuje się też zwiększone zainteresowanie literaturą o tematyce historycznej. W tym miejscu należy zaznaczyć ilościową przewagę powieści o tematyce historycznej wśród przekładów z języka polskiego — i to zarówno dotyczących okresu wspólnej historii polsko-litewskiej, jak też innych okresów. Wśród prezentowanych po litewsku autorów polskich znalazły się tak różne nazwiska, jak Halina Auderska, Leo Belmont, Józef Ignacy Kraszewski, Zofia Kossak, Teodor Jeske-Choiński, Antoni Marczyński, Adam Czekalski.

O recepcji przekładów można wnioskować jedynie na podstawie istniejących interpretacji krytycznych. Odbiór przez masowego czytelnika pozostaje niejako poza nawiasem, mimo iż można się go domyślać chociażby z wielkości nakładów niektórych książek. Tak na przykład powieści Dołęgi-Mostowicza ukazały się w nakładzie 100 000 egzemplarzy. W dodatku były to kolejne wydania książek tego autora, tłumaczonych na język litewski w latach sześćdziesiątych.

Rola krytyki w zwracaniu uwagi czytelnika na literaturę przekładową jest na Litwie nieznacząca. Nie docenia się wagi recenzji książek w pismach literackich czy gazetach codziennych. Pisma literackie i kulturalne, rezygnując z refleksji krytycznoliterackiej, często zamieszczają fragmenty przekładów poszczególnych utworów. Prezentacja autorów polskich jest na ich łamach dość szeroka; większość stanowią oczywiście poeci, żeby wspomnieć chociażby tak różne nazwiska, jak: Andrzej Bursa, Urszula Kozioł, Artur Międzyrzecki, Jan Polkowski, Piotr Sommer, Marcin Świątlicki. W ostatnich kilkunastu latach na łamach pism opublikowano też fragmenty utworów Pawła Huellego, Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tadeusza Borowskiego, Jerzego Andrzejewskiego, Marka Hłaski, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Jednak te publikacje nie prowadziły zazwyczaj do przekładu całych utworów. Przekłady te pełnią niekiedy znamienne funkcje: są pewnymi refleksjami dotyczącymi najprzeróżniejszych problemów współczesności. Stanowią niejako głosy w dyskusji. Ich rola jest służebna, użytkowa.

Czy brak w przekładach literatury polskiej na język litewski komentarzy od tłumaczy świadczyłby przede wszystkim o tym, iż nie stwarza problemów translatorskich tekst ukazujący specyfikę kulturową bliską tłumaczowi i czytelnikowi? Czy też na Litwie po prostu brakuje głębszej refleksji dotyczącej teorii czy prak-

tyki tłumaczenia? W żadnym z wydanych w omawianym okresie przekładów tłumacz nie wyjaśnił przyczyn swoich decyzji w wypowiedziach obudowujących tekst. Niekiedy natomiast odgrywał rolę krytyka literackiego, prezentującego utwór oraz autora. Przypisano mu funkcję dość nietradycyjną, nietypową. Jednak jest to istotne, gdyż obecność przedmowy czy posłowia daje możliwość rozumienia literatury jako procesu, przyzwyczajają do świadomego czytania w kontekście historycznym.

Należy mówić jednak o przełomie jakościowym, jeżeli chodzi o przekłady poezji polskiej na język litewski. Tomiki poezji Mickiewicza, Miłosza, Szymborskiej, Herberta, Różewicza prezentują bardzo wysoki poziom artystyczny. Autorami przekładów są najwybitniejsi poeci litewscy.

Mimo to, jak się wydaje, status tłumacza literatury polskiej na Litwie (i nie tylko polskiej) jest bardzo niski. Kto tłumaczy? Tłumaczami prozy w większości nie są zawodowi tłumacze, niekiedy są to osoby zupełnie przypadkowe. Tłumacz jest jedynie wyrobikiem w procesie przybliżania literatury obcej odbiorcy. Wybór tekstów zaś dowodzi, że zostały wybrane przez wydawcę.

Czy obraz literatury polskiej, jaki prezentowany jest litewskiemu czytelnikowi, nie jest trochę zniekształcony i zubożony oraz czy nie ma wyraźnego nachylenia ideologicznego? Już w 1990 roku mówiło się, że w procesie wzajemnego poznawania się społeczności istotna rola przypada pisarzom, dziennikarzom oraz artystom, a więc też tłumaczom. Mimo że na początku lat dziewięćdziesiątych temat stosunków polsko-litewskich stał się jednym z najważniejszych nie tylko na płaszczyźnie politycznej, nie znalazło to odzwierciedlenia w oczekiwanym ożywieniu kontaktów kulturalnych.

Jako inną możliwą odpowiedź na powyższe pytanie można przytoczyć wypowiedź, która ukazała się po wystawieniu w litewskim Teatrze Dramatycznym *Emigrantów* Sławomira Mrożka w roku 1990:

Śmiałym nawet twierdzić — pisze autor recenzji — że obecnie w naszym wyzwolającym się obozie jest o wiele więcej przesłanek psychologicznych do zaistnienia konfliktów, aniżeli przed wojną. Większą lub mniejszą niechęć w stosunku do „obcego” mają w sobie wszystkie narody, które terminowały w monolitycznej szkole bolszewizmu.<sup>11</sup>

Litewski rynek wydawniczy jest bardzo mały. Czy należy więc przyznać słuszność tym, którzy twierdzą, że z literatury polskiej przekłada się mimo wszystko znacznie więcej tekstów niż z innych literatur? I jeszcze jedna kwestia — czy inteligencja litewska potrzebuje przekładów literatury polskiej, podczas gdy wydaje się, że może ją czytać w oryginale?

Jak więc ocenić dorobek przekładowy ostatnich kilkunastu lat? Rzetelna ocena wymaga uwzględnienia różnych kryteriów. Najważniejsze wydaje się za-

<sup>11</sup> Zob. „Literatūra ir menas” 1990, nr 10 (10.03).



stanowienie nad wagą tłumaczeń dla ich odbiorców. Czy w przekładach literatury polskiej zawarty jest jej potencjalny czytelnik? Tu widziałabym dwa rodzaje przewidywanego czytelnika. Jeden — to odbiorca masowy, drugi — odbiorca literatury wysokiej.

Podsumowując to, co już zostało powiedziane, należy powtórzyć, że autorzy przekładów literatury polskiej na język litewski raczej nie reprezentują interesów kultury polskiej, tylko litewskiej. Wynika to z faktu, że jednym z głównych celów jest dążenie może nie do wypełnienia luk kulturowych, ale do wzbogacenia pewnych kręgów tematycznych we własnej literaturze.

Wydawcom przyświeca idea ukazania w języku ojczystym tego, co w kulturze obcej uważają dla siebie za najciekawsze<sup>12</sup>. Wybiera się teksty do przekładu nie dlatego, że są reprezentatywne dla kultury, z której się wywodzą, lecz dlatego, że ich przekład może wejść w twórczy dialog z literaturą rodzimą, proponując jej nowe wzorce, nowe języki, nowe kryteria<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Por. J. Jarniewicz: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: *Przekład, język, kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 35.

<sup>13</sup> Tamże, s. 37.

KRZYSZTOF KRASUSKI

## RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ NA SŁOWACJI

---

PREHISTORIA WZAJEMNYCH KONTAKTÓW LITERATURY POLSKIEJ Z JĘZYKIEM i kulturą słowacką sięga pierwszej połowy XIX wieku i okresu odrodzenia narodowego na Słowacji. Terytorium to — podobnie jak polskie ziemie zaboru austriackiego — do 1918 roku (tj. do zakończenia I wojny światowej) było częścią Austro-Węgier. Budzicielami własnej świadomości narodowej i językowej stali się na Słowacji szturowcy, których przywódcą był Lud Štur (1815—1856). Walcząc z bardzo brutalną madziaryzacją swego kraju i narodu, szturowcy odwoływali się do ideologii słowianofilskiej, w której ramach dużą popularność na Słowacji zdobyły utwory polskich romantyków, zwłaszcza ballady Adama Mickiewicza, oraz ludoznawcza działalność Zoriana Chodakowskiego, odwołujące się do folkloru i skarbnicy kultury ludowej. Ten nurt w kulturze był zawsze żywy wśród w niewielkim stopniu zurbanizowanego społeczeństwa na ziemiach słowackich.

Od połowy XIX wieku historia notuje kontakty Słowaków z wszechnicą jagiellońską. Kraków należał obok miast niemieckich i Budapesztu do głównych ośrodków zagranicznych studiów wielu pokoleń Słowaków, również w XX wieku.

Po 1918 roku, po utworzeniu Czechosłowacji jako nowego państwa i po otwarciu Uniwersytetu im. Jana Amosa Komeńskiego w Bratysławie, powstały instytucjonalne warunki do rozwoju wiedzy o literaturze polskiej oraz wymiany literackiej i naukowej w tej dziedzinie.

Jednym z pionierów polonistyki na Słowacji był doktor Uniwersytetu Jagiellońskiego Władysław Bobek, lektor języka polskiego na uniwersytecie w Bratysławie. Jest on autorem wydanej w 1931 roku książki *Mickiewicz w literaturze słowackiej*. Jeszcze przed II wojną światową Bobek zdołał wykształcić wielu słowackich polonistów, badaczy literatury polskiej i tłumaczy, aktywnie działających w okresie powojennym, m.in. takich jak Maria Babiaková-Bajová, Josef Banský, doc. Jan Sedlák, Miroslava Vlachorská.

Niewątpliwą historyczną ciekawostką, ale i faktem kulturowym o niemałym znaczeniu dla ciągłości i atrakcyjności oddziaływania polskiej kultury i literatury

na Słowacji, było utrzymanie w okresie wojny (mimo że utworzonemu państwu słowackiemu narzucono sojusz z hitlerowskimi Niemcami) na uniwersytecie w Bratysławie wykładów na temat literatury polskiej. Jak podają źródła tej uczelni, była to zasługa ówczesnego dziekana Wydziału Filologicznego prof. Jana Stanislava, uprzednio studenta Uniwersytetu Jagiellońskiego i słuchacza profesorów Tadeusza Lehra-Spławińskiego, Jana Rozwadowskiego i Kazimierza Nitscha.

Po jałowym dla rozwoju kultury okresie stalinizmu, od 1956 roku, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych, studia polonistyczne, a wkrótce potem i obecność tłumaczeń oraz recepcja polskiej literatury na Słowacji, uległy znacznemu zdynamizowaniu. Nastąpiło to po przybyciu na Uniwersytet Komeńskiego Haliny Janaszek-Ivaničkovej. Studenci tamtejszej polonistyki zostali wciągnięci do działalności przekładowej, organizowano w miejscowym Ośrodku (dziś: Instytucie) Kultury Polskiej wieczory poezji Cypriana Kamila Norwida, Władysława Broniewskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Jako pokłosie tych inicjatyw ukazały się w Bratysławie książkowe edycje tych poetów. Sama Halina Ivaničková została autorką kompetentnych komentarzy do słowackich przekładów Marii Dąbrowskiej, Marii Kuncewiczowej, Stanisława Dygata, Kazimierza Brandysa, Sławomira Mrożka, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Marii Konopnickiej, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza i Stefana Żeromskiego.

Wychowankowie Ivaničkovej, słowaccy poloniści (np. Jozef Hvišč, aktywny od lat sześćdziesiątych do dziś), ale i inni literaturoznawcy (np. absolwent Uniwersytetu Karola w Pradze, Pavol Winczer) w ramach rozpowszechnionych tam badań komparatystycznych opublikowali szereg wartościowych rozpraw, w których porównywali polskie i słowackie gatunki romantyczne (J. Hvišč) oraz polskie i słowackie poetyki awangardowe. Przykładowo, esej zamieszczony jako posłowie wyboru poezji Norwida P. Winczer zatytułował *Cyprian Norwid — poeta pogrnicza epok i kultur*. Chciałoby się powiedzieć: Polak lepiej by tego nie ujął. Podobnie celna była formuła P. Winczera charakteryzująca twórczość Andrzeja Kuśniewicza: *Próba Andrzeja Kuśniewicza połączenia nowoczesności z atrakcyjnością* — to tytuł posłowia do przekładu *Stamu nieważkości* pióra M. Machowskiej (Wydawnictwo Matran 1980).

W okresie tzw. realnego socjalizmu przekłady z literatury polskiej na język słowacki (dotyczy to zresztą również sytuacji w innych krajach Układu Warszawskiego), ich wybór i kolportaż zawsze miały znamiona konkretnego czasu historycznego oraz kontekstu politycznego. Jednak były również wyrazem wkraczania do słowackiego życia literackiego kolejnych generacji polskich pisarzy oraz tłumaczy ich utworów, w sumie wzbogacających i modernizujących lokalną tradycję literacką. W odleglejszej przeszłości w zakresie recepcji literatury polskiej na Słowacji nie była ona zbyt bogata.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego trudno mówić o szerszej obecności literatury polskiej na ziemi słowackiej. Nie sprzyjały temu międzynarodowe

napięcia polityczne, wzajemne pretensje o Zaolzie i wkroczenie tam wojsk polskich. Nawet czeska i słowacka lewica nie były zbyt zorientowane na literaturę polską. Poezja awangardowa nie przenikała do języka słowackiego poprzez wpływ np. Awangardy Krakowskiej, lecz jako tzw. słowacki nadrealizm bezpośrednio z Francji.

Po II wojnie światowej, w ramach nowego ustroju politycznego, powstały, dość paradoksalnie, obiektywnie lepsze warunki dla obecności literatury polskiej. Wskutek zmian w polityce kulturalnej, jej centralizacji i ideologizacji preferowano wydawanie tłumaczeń utworów nienastawionych komercyjnie. Upolitycznienie oficjalnej oferty wydawniczej polegało na absencji w niej pisarzy emigracyjnych bądź też podlegających ideologicznej cenzurze. Koniunkturę przeżywał w owym okresie, a także długo później temat wojenny, ale ograniczony do tematyki antyfaszystowskiej, okupacyjnej, obozowej, eksterminacyjnej oraz lewicowy ruch oporu. Lansowanie tego repertuaru przez państwo przebiegało podobnie we wszystkich krajach satelickich wobec ZSSR. W Słowacji odegrało ono szczególną rolę: przeorientowaniu uległa społeczna świadomość istnienia tzw. slovenskeho štátu.

Na terenie tużpowojennej Słowacji wydawano rocznie 1–2 tytuły książkowe polskiej poezji. Nie było to mało w porównaniu z niedawną, przedwojenną przeszłością oraz ze względu na ogólnie małe możliwości oficyn wydawniczych niewielkiego przecięcia kraju. Reprezentatywna dla tego czasu jest antologia *Polskie wiersze* (1949), opracowana przez Pavla Buričaka, zawierająca liryki wojenne, dotyczące okupacyjnego cierpienia i ogólnych idei humanizmu. W tym wyborze nie znalazły się jeszcze wiersze Tadeusza Różewicza. Ale już w latach następnych zaznaczył się wielki wpływ poetyki autora *Kartoteki*.

Wejście do poezji słowackiej po 1956 roku (analogicznie jak w Polsce tzw. pokolenia „Współczesności”) kolejnej generacji pisarzy wniosło do niej nowe treści oraz wymusiło inne formy wyrazu. Upowszechnienie ich odbyło się także pod znakiem recepcji nowoczesnych polskich poetów. Wpływ liryki Różewicza najsilniej zaznaczył się w twórczości takich poetów, jak Miroslav Valek i Mikulaš Kovač.

Przekłady z literackiej polszczyzny na język słowacki trzeba widzieć jako element kształtowania przez poetów-tłumaczy własnych warsztatów poetyckich. Dokładniejsza analiza treści i formy tych przekładów, widziana w pewnym procesie czasowo-ewolucyjnym, złożyłaby się na monografie języka poetyckiego poszczególnych autorów. Przy okazji uwidacznia się zjawisko inspiracji liryką polską w twórczości cudzoziemskich poetów, w tym przypadku — słowackich. Przykładowo, znany i płodny poeta Vojtech Michalik parokrotnie powracał do przekładania utworów Juliana Tuwima. W tomie *V čase kvetov* (1955) poszukiwał zamiennych dla tamtego okresu sugestii antyrilkowskich i antysymbolistycznych, toteż nic dziwnego, że w tomie tym dominował duch epiki i dygresyjnego poematu *Kwiaty polskie*. W późniejszym, rozszerzonym wydaniu poezji Tuwima,

zatytułowanym *Vzdialený tiger*, z 1977 roku nacisk położono na znaną Tuwimowską „magię słowną”, zawartą w wielu różnych gatunkach liryki. V. Michalik przełożył ponadto wybór aforyzmów Stanisława Jerzego Leca (1964) oraz tomik Wisławy Szymborskiej *Volanie na Yetiho* (1966).

Z kolei inny znany słowacki poeta z pokolenia debiutującego po 1956 roku Jan Stacho stał się tłumaczem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i wydał *Nočný testament*. W tytule tym oddał klimat i melancholię polskiego miłośnika Bacha. Wpływ Gałczyńskiego *Noctes aniniensis* na poetykę J. Stacha jest ewidentny.

Można stwierdzić, że wszystkie rozwinięte w drugiej połowie ubiegłego wieku w Polsce nurty poetyckie znalazły swe odzwierciedlenie w translacjach słowackich. W tej grupie przekładów wyróżnił się Vlastimil Kovalčík, który wraz z Jozefem Hviščem wydał: Zbigniewa Herberta *Hermes pies a hviezda* (1966); Jerzego Harasymowicza *Veža melancholie* (1967); Stanisława Grochowiaka *Vyzlickanie k spanku* (1970); Zbigniewa Bienkowskiego *Spektrum* (1973); Tymoteusza Karpowicza *Tažky les (Trudný las — poezja lingwistyczna)*. Tenże Vlastimil Kovalčík przygotował dwujęzyczny wybór poezji Władysława Broniewskiego *Červený kalich* (1976).

Innych dwudziestowiecznych klasyków polskiej poezji tłumaczył wybitny poeta Pavol Horov. Najlepiej przełożył Leopolda Staffa, mniej udanie — Juliana Przybosia i Mariana Jachimowicza, poza tym Mieczysława Jastruna i Jarosława Iwaszkiewicza.

Dorobek translatorski z polszczyzny powiększył Juraj Andričik, tłumacz utalentowany, czego dowodem są tomy jego przekładów: *Biela magia* (1978) Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz *Luka* (2000) Bolesława Leśmiana. Przekład najwybitniejszego polskiego poety XX wieku — na każdy zresztą język — to wielka rzecz. Notabene, można zauważyć, iż język słowacki jest wprost wymarzony do tłumaczenia poezji Leśmiana dzięki swej śpiewności, konkretności, balladowemu tonowi.

Dla uzupełnienia obrazu recepcji polskiej literatury na Słowacji pora przejść do twórczości prozatorskiej. Oczywiście, obecni tu są pisarze z tradycyjnego kanonu klasyków XIX wieku: Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa. W tym miejscu warto zauważyć, iż w porównaniu z literaturą polską literatura słowacka i w ogóle tamtejsza kultura literacka zawsze była dość tradycyjalna, tzn. w typie walterscotowskim. Stąd preferencja dzieł Henryka Sienkiewicza, *Popiołów* Stefana Żeromskiego, utworów Zofii Kossak-Szczuckiej, ale i trudniejszych w odbiorze powieści Teodora Parnickiego. Jego *Koniec „Zgody Narodów”* miał być w zamysłu wydawców impulsem rozwoju rodzimej prozy.

Do tużpowsennych priorytetów wydawniczych należała polska literatura antywojenna, np. proza Jerzego Andrzejewskiego, Jana Dobraczyńskiego. W tym czasie przekłady prozy polskiej poszerzały tematykę i poetykę słowackich gatunków epickich.

Problematykę deheroizacji i alienacji (kwestie typowe dla nowoczesnej, dwudziestowiecznej literatury światowej) do kultury Słowacji wniosły tłumaczenia

prozy Tadeusza Borowskiego i Tadeusza Różewicza, ale również groteski Sławomira Mrożka (jego utwory były tłumaczone do 1968 roku, potem objęte cenzurą) oraz ironiczna proza Stanisława Dygata. Zdaniem badaczy, m.in. P. Winczera, nie można wykluczyć wpływu wymienionych dzieł na prozę Alfonsa Bednára, Vladimira Minača i innych.

W świadomości czytelników słowackich zawsze obecni są polscy prozaicy z kanonu: Jarosław Iwaszkiewicz, Maria Dąbrowska, Zofia Nałkowska. Duże nakłady osiągnęli swego czasu Stanisław Lem, Andrzej Kuśniewicz, Maria Kuncewiczowa (*Cudzinka; Tristan 1946*), a nawet Michał Choromański.

W 2001 roku ukazało się tłumaczenie Jozefa Hvišča *Białych nocy miłości* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Mało to reprezentatywne! Z trudem toruje sobie drogę do słowackiego czytelnika Witold Gombrowicz – przełożono bodaj sztukę *Iwona, księżniczka Burgunda* oraz esej *Przeciw poetom*. Przeciąga się wydanie książkowe poezji Czesława Miłosza, ukazały się tylko eseje z tomu *Ogród nauk*.

Natomiast swego czasu, w latach siedemdziesiątych, hossę w tłumaczeniach przeżywał polski tzw. wiejski nurt prozy (por. np. w ZSRR Szukszyn, Wampilów, Załygin), reprezentowany przez prozę m.in. Juliana Kawalca, Tadeusza Nowaka, Mariana Pilota, Wiesława Myśliwskiego.

Sytuacja obecności literatury polskiej w obiegu czytelnicznym na Słowacji po transformacji kulturowej jest interesująca, nieprzewidywalna, nierzadko paradoksalna. W poprzednim ustroju były niedogodności cenzuralne i preferencje ideologiczne. Z uznaniem należy podkreślić konsekwencję słowackich wydawców i tłumaczy w udostępnianiu z reguły najgłośniejszych dzieł literatury polskiej. Co ciekawe, dokonywało się to w toku swoistego współzawodnictwa z edytorami czeskimi o to, kto pierwszy „rzuci” na rynek księgarski pozycję wybranego pisarza polskiego — i działało się to z korzyścią dla recepcji naszej literatury.

Trzeba dodać niebagatelną uwagę na temat badań nad recepcją poloników literackich na Słowacji (podobnie mogło być w byłej Jugosławii). Niewątpliwie sprzyjającą okolicznością dla odbioru polskiej literatury na Słowacji była dwukulturowość Czechosłowacji oraz funkcjonowanie do 1989 roku w tym kraju dwóch języków i dwóch literatur. Przed 1989 rokiem (więc do niedawna!) wiele dzieł tłumaczono równoległe na dwa języki (pokrewne: czeski i słowacki), a tłumaczenia te funkcjonowały (w kręgu odbiorców — znawców) obok siebie, równoległe, z silnym wzajemnym przenikaniem, oczywiście silniejszym na Słowacji, mniejszej o połowę od Czech pod względem liczby ludności i terytorium. Ta specyfika literackiej recepcji warta jest osobnych badań.

Po transformacjach ustrojowych w 1989 roku w obu krajach zmieniły się warunki mecenatu nad wzajemną wymianą kulturalną w zakresie literatury. Dzięki wprawdzie rozdrobnionym, ale energicznym inicjatywom odpowiednich instytucji nie zamarła obecność polskiej literatury po drugiej stronie Tatr, i to zarówno

tej klasycznej, jak i tej najnowszej. Przykładem działań na tym polu jest przekład (z 2000 roku) poezji Bolesława Leśmiana, dokonany w kooperacji wydawniczej stowarzyszenia „Studnia” działającego przy Słowackiej Akademii Nauk oraz polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Z kolei w wyborze i opracowaniu Dariusza Pawelca w przekładzie Karola Chmela ukazała się w 2004 roku w Bratysławie reprezentatywna antologia młodych poetów śląskich z lat 1994–2003, zatytułowana *Mrtve body*. A wcześniej w tej samej serii wyszły w Bratysławie wybory wierszy Tadeusza Różewicza, Ewy Lipskiej, Marcina Świetlickiego, Ryszarda Krynickiego, Jacka Podsiadły i Józefa Barana. Ilościowo seria ta góruje nad translacjami poezji amerykańskiej, niemieckiej, serbskiej, słoweńskiej, austriackiej, węgierskiej i in.

ISKRA LIKOMANOVA

## OBECNOŚĆ LITERATURY POLSKIEJ W BUŁGARII

---

W ZASADZIE NIE MA ANALIZ OBECNOŚCI POLSKIEJ LITERATURY W BUŁGARII w ostatnich latach, a szczególnie po zmianach, które zaszły w polskim i bułgarskim społeczeństwie po 1989 roku. Może jednak nadszedł czas, aby spojrzeć wstecz i ocenić recepcję literatury polskiej w środowisku bułgarskim przed 1989 r. Jest ważne przy tym, by zdać sobie sprawę zarówno z procesów literackich, jak i przekładowych. Przekłady, jak wiadomo z opracowań teoretycznych, żyją własnym życiem w kulturze docelowej i stanowią część literatury docelowej, wnosząc lub nie nowe elementy treści, formy, idei. Literatura w kontekście obcym istnieje przede wszystkim dzięki tłumaczeniom, zatem obraz literatury obcej różni się od jej obrazu w kulturze macierzystej. Dotyczy to, oczywiście, również literatury polskiej funkcjonującej w ostatnich kilkunastu latach wśród publiczności bułgarskiej.

Przeglądając literaturę polską w wydaniach bułgarskich, jesteśmy w stanie jedynie stwierdzić, z jaką częścią polskiej literatury może się zetknąć potencjalny bułgarski czytelnik. Nie możemy natomiast powiedzieć niczego o jej odbiorze i czytelniczych oraz krytycznych refleksjach — jest to temat następnego sondażu i dalszych badań.

Obserwacja istnienia polskiej literatury na rynku bułgarskim w latach osiemdziesiątych skłania do wniosku, że w istocie jest to „nierówna” prezentacja literatury polskiej zarówno w jej wersji kanonicznej, jak również w wymiarze produkcji bieżącej. Jednakże relacja pomiędzy literaturą w kraju a jej obrazem w przekładzie wymaga jeszcze dokładnego przebadania.

W latach osiemdziesiątych w Bułgarii ukazało się bardzo dużo książkowych wydawnictw. Pomijając literaturę oświatową, popularno-naukową i obserwując wyłącznie literaturę piękną, widzimy zagęszczenie tekstów dla dzieci, a także szczególnie duży repertuar tytułów na początku omawianego okresu. Zostawiając na boku aksjologiczny aspekt związany z wartością tłumaczonych i publikowanych dzieł, trzeba wskazać, że w tym czasie zaistniały na bułgarskim rynku obok siebie takie teksty, jak utwory Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, Stanisława Lema, Henryka Sienkiewicza, Sławomira Mrożka, Marii Terlikowskiej, Marty Tomaszewskiej czy powieści Tade-



usza Hołuja. Odnutowuję tu tytuły z 1980 roku, najbardziej owocnego w tłumaczenia. Natomiast w roku następnym pojawiają się nazwiska Cypriana Norwida, Karola Małcużyńskiego, Tadeusza Nowaka, Aleksandra Mińkowskiego, Janusza Korczaka, Bolesława Prusa (kolejne wydania), Władysława Reymonta. Dalej obraz przedstawia się tak, iż w każdym roku ukazuje się kilka pozycji z klasycznego kanonu literackiego, a obok nich także kilka nowych nazwisk, np. w 1982 roku jest to Andrzej Kuśniewicz, Maria Kownacka obok Henryka Sienkiewicza, Juliusza Słowackiego, Stefana Żeromskiego.

Dla ułatwienia przekłady autorów polskich w Bułgarii można przedstawić w tabeli, która jednocześnie uwzględni autorów tłumaczonych po raz pierwszy w danym roku:

rok	autorzy (drukem tłustym — przekład po raz pierwszy)
1980	K. Brandys, T. Dołęga-Mostowicz, S. Lem, H. Sienkiewicz, S. Mrozek, M. Terlikowska, M. Tomaszewska, J. Siewierkin, T. Hołuj, J. Broszkiewicz, <b>E. Stachura</b> , W. Terlecki
1981	<b>C. Norwid</b> , K. Małcużyński, T. Nowak, A. Mińkowski, J. Korczak, B. Prus, W. Reymont, T. Różewicz, J. Iwaszkiewicz, Z. Kosidowski, Z. Nałkowska
1982	<b>A. Kuśniewicz</b> , <b>M. Kownacka</b> , H. Sienkiewicz, J. Słowacki, S. Żeromski, W. Osiatyński, J. Skawiński
1983	M. Dąbrowska, H. Sienkiewicz, J. Putrament, M. Kuncewiczowa, <b>A. Rudnicki</b> , <b>B. Jasiński</b> , <b>J. Zajdel</b>
1984	<b>S. Dygat</b> , <b>L. Bartelski</b> , K. Koźniewski, S. Lem, B. Prus, <b>B. Czeszko</b> , J. Godycki
1985	<b>J. Alex</b> , K. Berwińska, M. Konopnicka, I. Kraszewski, M. Kuncewiczowa, S. Lem, E. Orzeszkowa, J. Makowski
1986	<b>H. Auderska</b> , Z. Domino, B. Prus, J. Przymanowski, W. Żukrowski, I. Kraszewski, J. Parandowski
1987	<b>J. Broszkiewicz</b> , K. Makuszyński, <b>T. Parnicki</b> , J. Przymanowski, A. Holanek
1988	<b>W. Gombrowicz</b> , M. Konopnicka, T. Dołęga-Mostowicz, S. Lem, H. Panas, J. Parandowski, J. Putrament, J. Tuwim, J. Iwaszkiewicz
1989	<b>W. Szymborska</b> , T. Dołęga-Mostowicz, J. Domagalik, T. Nowak, A. Morena, R.M. Groźka
1990	R. Kapuściński, S. Mrozek, J. Edigey, <b>B. Szulc</b> , J. Dobraczyński
1991	S. Lem, B. Prus, M. Pawlikowska-Jasnorzevska
1992	T. Dołęga-Mostowicz, J. Machulski, <b>C. Miłosz</b> , J. Potocki, B. Prus, W. Reymont, T. Różewicz, H. Sienkiewicz, Jan Paweł II
1993	<b>S.J. Lec</b> , <b>S.I. Witkiewicz</b> , R. Kapuściński, K. Kofta, Jan Paweł II, J.I. Kraszewski, H. Sienkiewicz, K. Boran
1994	R. Kapuściński, S. Lem, C. Miłosz, T. Różewicz, E. Lipska, Jan Paweł II, L. Kołakowski
1995	H. Sienkiewicz, S. Przybyszewski, Jan Paweł II, R. Legutko
1996	A. Zagajewski, J. Kornhauser, Jan Paweł II, L. Kołakowski
1997	W. Gombrowicz, R. Krynicki, W. Szymborska, H. Poświętowska, Jan Paweł II
1998	S. Mrozek
1999	A. Mickiewicz, J. Twardowski, Z. Herbert
2000	A. Warzecka, Z. Herbert
2001	Z. Herbert
2002	R. Kapuściński, C. Miłosz, G. Herling-Grudziński, E. Woydyło
2003	J. Pilch, T. Różewicz, W. Osiatyński
2004	E. Woydyło, K. Zanussi, J. Tischner, <b>O. Tokarczuk</b>
2005	<b>K. Grochola</b>

Tabela wymaga kilku komentarzy, dotyczących zarówno stanu literatury polskiej, jak i sytuacji literackiej oraz wydawniczej w Bułgarii. Nie można też pominąć pewnych motywacji politycznych wpływających na realizację przekładów polskich, co dotyczy zarówno literatury sprzed 1989 roku, jak i po roku 1989.

Koniec lat osiemdziesiątych był krytyczny dla wydawnictw literackich, zaczynały działać prawa rynku, ukazywały się tytuły już przetłumaczone, odżyły prace wydawnicze, ale — jak widać — wydawano wyłącznie polski kanon literacki: Prusa, Sienkiewicza, Reymonta, obok Potockiego, Miłosza i Machulskiego<sup>1</sup>.

Spróbujmy ten schematyczny obraz literatury polskiej uzupełnić dodatkową statystyką. Otóż w latach osiemdziesiątych ukazało się około 150 książek z zakresu literatury polskiej. W latach dziewięćdziesiątych było ich około 120. Bezradność statystyki polega w tym przypadku na tym, że za wymienionymi liczbami kryją się zupełnie odmienne zjawiska obecności Polski w Bułgarii.

Wśród 150 książek z lat osiemdziesiątych zaledwie 1/3 to literatura piękna i w tej części obecny jest niemal cały klasyczny kanon polskiej literatury, jej najwybitniejsi przedstawiciele: od Kochanowskiego i Słowackiego przez Sienkiewicza i Prusa do Iwaszkiewicza. Oprócz tego spory jest udział literatury dla dzieci i młodzieży, poezji, literatury popularnonaukowej (jak mitologie), technicznej (o Fiacie), medycznej (autorstwa Wisłockiej, Lwa-Starowicza) czy socjologicznej — stanowi ona aż połowę tytułów.

W okresie następnym, najnowszym, obserwujemy znacznie mniej dzieł z zakresu klasyki z wyjątkiem Kraszewskiego, Prusa, Sienkiewicza, Reymonta — są to wznowione edycje starych przekładów, o stylu dość przestarzałym, niemal archaicznym. W ten sposób wydaje się literaturę klasyczną bez dodatkowych nakładów. Brakuje przekładów nowoczesnych, dokonanych przez młodszych tłumaczy. Odbija się to, jak można się domyślić, na jakości tekstów.

Zawód tłumacza — pozwolę sobie na dygresję — a raczej hobby tłumacza dla generacji młodszej nie jest zajęciem pociągającym. Mówię o tym nie tylko na przykładzie tłumaczeń, ale też na przykładzie zorganizowanych u nas przez Instytut Polonistyczny warsztatów translacyjnych, które upadły z powodu braku zainteresowania ze strony młodszych ludzi.

Obecny okres w sytuacji literatury polskiej na rynku bułgarskim wyróżnia się preferencjami dla edycji poetyckich. Z prozaików, oprócz klasyków, obecni są jedynie Kapuściński i Lem (chciałabym wrócić jeszcze do przyczyn tej obecności); w ostatnich latach — 2003 i 2004 roku, pojawili się pojedynczo: Pilch, Grochola oraz Tokarczuk. W tym czasie w Bułgarii współczesna literatura polska jest co prawda bacznie śledzona, ale przekłady za nią nie nadążają. Statystycznie literatura piękna w tym okresie to połowa pozycji przekładowych, ale z drugiej strony — połowa wcale nie

<sup>1</sup> Ostatnie nazwisko to jedyny wyjątek — film *Seksmisja* został w pamięci widzów, ponieważ pojawił się w czasach, gdy seks był tematem tabu.

reprezentująca głównych tendencji w polskiej literaturze. Otóż przyczyny tego należy w głównej mierze upatrywać w czynnikach ekonomicznych: przekład poezji jest znacznie mniej nakładowy, mniej obciążający tłumacza, wydawcę, sponsora. W Bułgarii nie ma ustawy o sponsorowaniu kultury i nauki, co nie ułatwia obecności literatur obcych (w tym i polskiej) na rynku krajowym. Sponsorem wydawnictw literatury polskiej może być tylko instytucja polska i zwykle ona nim bywa. Często poezję wydaje się „po piracku”, a polska proza ostatnich kilkunastu lat istnieje po bułgarsku nie w wydaniach książkowych, lecz w tygodnikach i miesięcznikach literackich.

Dopiero analiza recepcji może wykazać, jaki jest odbiór literatury polskiej wśród czytelników bułgarskich, albowiem wydania książkowe świadczą jedynie o: w pierwszej kolejności — wyborze tłumacza, w drugiej — o polityce wydawnictwa. Lokalizacja dzieła przekładanego w literaturze macierzystej jest dopiero trzecim czynnikiem wyboru. Ważna w tym przypadku jest również sytuacja czytelnictwa. Biorąc pod uwagę statystyczną poczytność literatury pięknej, która dla Polski i dla Bułgarii jest podobna, czyli zaledwie 1%, szansa na znalezienie się w tym procencie literatury polskiej jest niewyobrażalnie niska. Oznacza to, że odbiór literatury polskiej musi być poprzedzony odpowiednią pracą krytyki, jeśli nie chcemy nazywać tego po prostu — reklamą.

Natomiast dziś proza polska, znajdując się — choć w postaci fragmentarycznej — głównie na łamach prasy literackiej oraz tygodniowej, ma znacznie większe szanse na dotarcie do jakiegokolwiek czytelnika, którego horyzont oczekiwań nie ogranicza się do literatury amerykańskiej, zachodnioeuropejskiej czy po prostu — niesłowiańskojęzycznej. Prasę czyta dziś średnio ok. 50% ludności w moim kraju.

W ostatniej dekadzie obserwujemy restrukturyzację przestrzeni przekładowej dotyczącej literatury polskiej. Przejście od upolitycznionej obecności literatury polskiej na półkach bułgarskich w okresie poprzednim do urynkowanej obecności polskich tekstów w przestrzeni czytelnictwa bułgarskiego — tak można ująć stan na dzisiaj, w znacznym stopniu uzależniony od subiektywnego gustu tłumacza, aczkolwiek on właśnie był zawsze czynnikiem wiodącym. Pragnę przypomnieć w tym miejscu znaną tłumaczkę Ryszarda Kapuścińskiego — B. Lingorską, która z wyjątkową wirtuozerią i werwą przekłada jego niełatwe teksty, pełne nie tylko trudnych zwrotów polskich, lecz także egzotyzmów z innych kultur, do których przekładu język bułgarski często nie jest przygotowany. Po wspaniałych przekładach wszystkich utworów Kapuścińskiego zapewne nikt z młodszych pokolenia nie odważy się długo zmierzyć z tłumaczeniami jego tekstów.

Młodzi często próbują przekładać poezję, nie zdając sobie sprawy ze wszystkich trudności i pułapek. Tak się już utarło obiegowo: języki słowiańskie są na tyle sobie bliskie, że nie ma potrzeby sięgać po prozę, co ambitniejsi biorą się zatem za przekłady poezji.

W pismach literackich ukazały się w ramach specjalnych numerów poświęconych współczesnej literaturze polskiej (krakowskiemu „bruLionowi”, nagrodzie Nike) teksty A. Stasiuka, P. Huellego, O. Tokarczuk, M. Tulli, M. Gretkowskiej, S. Chwina, U. Wilkista. Trwają przygotowania numeru o babskim/kobiecim pisaniu — ukażą się po raz pierwszy teksty D. Masłowskiej, H. Krall, a także O. Tokarczuk, K. Kofy.

Rysując obraz polskiej literatury za granicą, warto pamiętać o przykładach z literatury polskiej w szerszym ujęciu — ściśle naukowej, popularnonaukowej, oświatowej, humanistycznej (teksty Jana Pawła II, W. Osiatyńskiego, K. Zanussiego, S. Lema). Są to przecież teksty ważne i wymowne dla myśli polskiej, warte prezentacji w obcym kontekście kulturowym. Niektóre z nich zresztą zostały przetłumaczone na język bułgarski z innych języków niż język oryginału.

Reasumując, obraz literatury polskiej w przykładach bułgarskich znacznie różni się od kanonu macierzystego, co szczególnie dotyczy lat ostatnich. Warto zatem zastanowić się nad panoramą polskiej literatury poza granicami Polski. W przypadku takiej refleksji trzeba nieustannie pamiętać o wpływie sytuacji polityczno-gospodarczej, zarówno w Polsce, jak i w kraju języka przekładowego, bo ona odbija się w sposób oczywisty na polityce przekładowej i na samych przykładach, uwypuklając obraz Polski za granicą poprzez literaturę.

Tłumacz — jako ekspert od literatury polskiej, jako osoba o własnym guście, podejściu, odbiorze oraz motywacji przełożenia danego tekstu — w znacznym stopniu tworzy poszczególne rysy obrazu tej literatury, wnosząc do niego własne preferencje przez siebie wybranego autora, gatunek utworu, fragment tekstu. Polska zawsze w oczach Bułgarów najwcześniej łamała wszelkie tabu — ilustracją tego mitu są też przekłady<sup>2</sup>.

Tłumacz zdobywa się na odwagę, by przez przekład wypowiedzieć myśli często odbiegające od obiegowych, przyjętych prawd. Popularyzując obcy tekst dzięki własnemu przekładowi, deklaruje zarazem swą pozycję i utożsamia się z pozycją autora.

Fascynacja samą sylwetką autora też często bywa motywacją przekładu i jest wspaniale, kiedy ta sylwetka jest tego warta, jak w przypadku R. Kapuścińskiego czy C. Miłosza, ale może się zdarzyć i zdarzało się, że tłumaczono drugo- i trzeciorzędnych twórców, grafomanów, jakich mamy we własnej literaturze pod dostatkiem.

---

<sup>2</sup> Np. z *Malowanego ptaka* Kosińskiego przełożono fragment najbardziej drastyczny, naturalistyczny w opisie, jakim literatura bułgarska nie dysponowała.

JAN WOLSKI

## POLSKA W NIEMIECKOJĘZycznej SZWAJCARII PRZYCZYNEK

---

ZACZNIJMY OD PROSTEGO PYTANIA: ILE PRZECIĘTNY ODBIORCA ZAMIESZKUJĄCY niemieckojęzyczną Szwajcarię wie o literaturze polskiej? Odpowiedź brzmi: raczej niewiele. Niemniej jednak, kto tematem jest bardziej zainteresowany, znaleźć może całkiem sporo materiałów oraz książek z zakresu polskiej literatury współczesnej, chociaż publikowanych głównie przez oficyny wydawnicze z Niemiec.

Znaczącą rolę w przybliżaniu spraw polskich, w tym literatury, odgrywają gazety codzienne. Przede wszystkim te największe: „Neue Zürcher Zeitung”, mniej „Tages Anzeiger” oraz „Basler Zeitung” i „Berner Zeitung”. Wydawnictwa szwajcarskie, ze zrozumiałych względów, w swych programach wydawniczych rzadko umieszczają autorów z Polski. Rynek czytelniczy zaspokajają wydawcy z Niemiec, w mniejszym zakresie z Austrii. Kraje te, z racji położenia geograficznego i interesów politycznych, mają bliższe kontakty z Polską niż Szwajcaria. Jednak warto podkreślić, że na przykład prawa do publikacji utworów Sławomira Mrożka posiada prestiżowe zuryskie wydawnictwo Diogenes<sup>1</sup>, publikujące również książki Andrzeja Szczypiorskiego.

Rejestr przekładów polskiej literatury na niemiecki zawierają stosowne bibliografie i zestawienia. Dla przykładu: *Literatura polska w przekładach 1990—2000*<sup>2</sup> czy dostępna w Internecie, a gromadzona przez Bibliotekę Narodową *Bibliografia polonistów* rozpoczynająca się w roku 1993<sup>3</sup>. Pierwsze z wymienionych źródeł wykazuje publikację na terenie Szwajcarii (po niemiecku i francusku) 84 tytułów 37 polskich autorów, wśród których znajdują się twory Mickiewicza, Fredry, Sienkiewicza, Witkacego, Strykowskiego, Wojtyły czy Jana Stanisława Skorupskiego zbiór „732 sonetów w dwóch językach napisanych w ciągu 126 dni 1995 roku”. Dla porównania:

---

<sup>1</sup> W aktualnym katalogu wydawnictwa znajduje się 16 książek Mrożka w niemieckim przekładzie, w tym siedmiotomowe dramaty zebrane oraz 10 tytułów książek Szczypiorskiego.

<sup>2</sup> *Literatura polska w przekładach 1990—2000*. Red. D. Bilikiewicz-Blanc, T. Szubiakiewicz. Warszawa 2000. Wcześniejsze lata obejmują bibliografie: L. Ryll, J. Wilgat: *Polska literatura w przekładach. Bibliografia 1945—1970*. Warszawa 1972; *Polnische Literatur in deutscher Übersetzung 1945—1975*. Dortmund 1975.

<sup>3</sup> Bibliografia dostępna jest pod adresem elektronicznym: [www.bn.org.pl](http://www.bn.org.pl).

w tym samym czasie ukazało się 271 tytułów (także antologii) 135 autorów przełożonych na język niemiecki. Wiele informacji znaleźć również można w katalogach poszczególnych wydawnictw, a przede wszystkim w bieżących recenzjach pojawiających się w ogólnoszwajcarskiej prasie.

W 1988 roku szacowny Deutsches Polen-Institut w Darmstadt opublikował zbiór artykułów poświęconych recepcji polskiej literatury w niemieckim obszarze językowym i literatury niemieckiej w Polsce<sup>4</sup>, gdzie znalazło się opracowanie Judith Büsser na temat literatury polskiej w niemieckojęzycznej Szwajcarii<sup>5</sup>. Autorka<sup>6</sup> dokonuje rzetelnego chronologicznego rejestru wszystkich polskich książek, jakie ukazały się w Szwajcarii — począwszy od roku 1945, a skończywszy na roku 1985. Dokonała również kwerend w 31 bibliotekach kantonalnych niemieckojęzycznej Szwajcarii. Wyniki nie są zachwycające. Zasoby literatury polskiej są raczej mizerne. Przy czym dodać tu muszę, że badaczka świadomie pominęła biblioteki uniwersyteckie i zbiory seminariów slawistycznych szwajcarskich uniwersytetów. Interesujący jest też rejestr spektakli 12 szwajcarskich teatrów, które wystawiały w badanym okresie teksty dramaturgiczne polskich autorów, a także ekspozycji muzealnych związanych tematycznie z Polską<sup>7</sup>.

Tradycja kontaktów polsko-szwajcarskich jest bardzo długa. Związki te sięgają czasów średniowiecza. Ożywiła je w znaczący sposób Reformacja, a kalwinizm dotarł także do Rzeczypospolitej. Pamiętać jednak należy, że kontakty te były raczej sporadyczne, a wzajemna wiedza znikoma, kraje w całości pozostały sobie nieznane. Istotną zmianę przyniósł dopiero wiek XIX. Śródalpejska republika była miejscem kolejnych fal emigracji z Polski. Docierali tam emigranci polityczni, studenci. Polacy zaczęli obierać sobie ten kraj za cel podróży. Szwajcaria intensywnie wspierała powstańców styczniowych. Pod koniec tego stulecia i na początku następnego znaczna liczba Polaków, przedstawicieli elity kulturalnej i naukowej, przebywała tam przez dłuższe okresy. Były to postaci tej miary co Bolesław Limanowski, Gabriel Narutowicz, Ignacy Mościcki, Stefan Żeromski, Maria Dąbrowska, Ignacy Kraszewski, Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa. Od 1870 roku Muzeum Polskie w Rapperswilu przyciągało pielgrzymów z kraju i świata, podobnie Solura — miasto, w którym ostatecznie swe lata spędził Kościuszko<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945—1985*. Red. H. Kneip i H. Orłowski. Darmstadt 1988.

<sup>5</sup> J. Büsser: *Vereinzelte Wagnisse. Polnische Literatur in der deutschsprachigen Schweiz*. In: *Die Rezeption der polnischen Literatur...*, s. 87—100.

<sup>6</sup> J. Büsser, po mężu Arlt, wydała m.in.: *Tadeusz Konwicki. Prosawerk von Rojsty bis Bohin*. Bern-Berlin-Frankfurt 1997; *Mój Konwicki*. Kraków 2002.

<sup>7</sup> Informacji na temat przekładów literatury polskiej w Szwajcarii dostarcza także artykuł Maxa Steblera: *Polnische Literatur in der Schweiz seit 1945*. In: *Dass eine Nation die andere verstehen möchte. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*. Red. N. Honsza, G. Roloff. Amsterdam 1988.

<sup>8</sup> Warto też pamiętać o prywatnym Polskim Muzeum Historycznym Zygmunta Stankiewicza, byłe-

Podczas II wojny światowej internowano w Szwajcarii na pięć lat przeszło 12 tysięcy żołnierzy polskich<sup>9</sup>. Polacy są tam znani. Od 1940 roku do swojej śmierci w 1969 w Muri na obrzeżach Berna, a potem w samym Bernie, żył i tworzył znakomity eseista i epistolograf, współpracownik paryskiej „Kultury”, Jerzy Stempowski. Długie lata działał we Fryburgu, a więc na granicy Szwajcarii alemańskiej i romańskiej, światowej sławy filozof i logik, rektor tamtejszego uniwersytetu, ojciec Józef Maria Bocheński. Wiele lat spędził w tym kraju Stanisław Vincenz. Współczesne życie kulturalne polskiej diaspory w niemieckojęzycznej Szwajcarii koncentruje się przede wszystkim w Baden, gdzie cykliczne spotkania w Klubie Miłośników Żywego Słowa organizuje Barbara Młynarska-Ahrens<sup>10</sup>. Ważny ośrodek polskiej aktywności stanowi Katolicka Misja Polska w Marly pod Fryburgiem. Nie do przecenienia jest działalność dokumentacyjna i archiwalna stworzonego w Bourguillon przez solidarnościowego emigranta Jacka Sygnarskiego z pomocą jego żony Ludwiki, Archivum Helveto-Polonicum. Fundacja ta, powstała w 1997 roku, gromadzi wszelkiego typu archiwalia i pamiątki związane z pobytem Polaków na terenie Konfederacji Szwajcarskiej. W tej chwili są to zbiory obejmujące ponad 50 000 druków, idące w dziesiątki tysięcy sztuk listy, plakaty, karty pocztowe, kilka tysięcy zdjęć, liczne nagrania i przedmioty o wartości muzealnej. Ważną inicjatywą jest cykliczne organizowanie wystaw. Dużym zainteresowaniem cieszyły się na przykład: *Papierowa rewolucja* o polskich wydawnictwach podziemnych czy wystawa poświęcona prezydentowi Ignacemu Mościckiemu, licznie odwiedzano także ekspozycję „Internowani żołnierze 2 DSP 1940—1945”.

To właśnie internowani żołnierze w znacznym stopniu przyczynili się do odnowienia i utrwalenia dobrej reputacji Polaków. Szanowani i cenieni są tam polscy naukowcy pracujący w szwajcarskich uniwersytetach, lekarze, inżynierowie.

Szwajcaria usiana jest polskimi śladami. Są to kapliczki przydrożne, tablice pamiątkowe, rzeźby, malowidła, a także znaki przechowywane w postaci nazw: na przykład Chemin des Polonais, Polenweg, Polenacker.

Polskie ślady na terenie całej Szwajcarii z niezwykłą skrupulatnością skatalogował niedawno Jan Zieliński i opublikował w książce *Nasza Szwajcaria*<sup>11</sup>. To swoisty hołd złożony Polsce.

Szwajcaria zawsze rozumiała polskie dążenia do niepodległości. Spróbuję tutaj zasygnalizować, w jakiej skali wiedza o kulturze, szczególnie literaturze polskiej, obecna jest w szwajcarskiej świadomości.

---

go internowanego, w zamku Muri koło Berna. Muzeum Paderewskiego w Morges nie wymieniam, bo znajduje się na terenie Szwajcarii romańskiej.

<sup>9</sup> Wielu z nich mogło podjąć lub sfinalizować studia. Zorganizowano trzy obozy uniwersyteckie (Winterthur, Fribourg, Herisau) i jeden licealny (Wetzikon). Funkcjonowały szkoły podstawowe oraz różnego rodzaju kursy zawodowe.

<sup>10</sup> Zob. więcej na ten temat: B. Młynarska-Ahrens: *Zielnik rodzinny*. Warszawa 1998.

<sup>11</sup> J. Zieliński: *Nasza Szwajcaria. Przewodnik śladami Polaków*. Warszawa 1999.

Najważniejszą rolę w relacjach wzajemnego poznawania się ludzi i narodów odgrywają przekłady książek. Sama Szwajcaria, jeżeli chodzi o recepcję dzieł polskich, nie ma raczej znaczących osiągnięć w tej dziedzinie. Korzysta z dorobku translatorskiego innych krajów niemieckojęzycznych. Wyjątkiem jest tu niewątpliwie postać i działalność, zmarłego w 1981 roku, tłumacza i sławisty Alfreda Loepfego<sup>12</sup>. Ma on zdecydowanie największe zasługi w upowszechnianiu literatury polskiej w Szwajcarii. Przetłumaczył 14 książek, nie licząc drobniejszych prac — między innymi Bolesława Prusa, Jana Parandowskiego, Zofii Kossak-Szczuckiej, Jana Twardowskiego, Czesława Miłosza.

Począwszy od lat siedemdziesiątych minionego już wieku, intensywnie recenzowała książki z literatury polskiej Jeannine Łuczak-Wild. Publikowała liczne artykuły na tematy związane z kulturą polską, szczególnie emigracyjną i drugoobiegową. Sporo również tłumaczyła, m.in. poezje Norwida. To aktywność nie do przecenienia, bowiem czytelnik zainteresowany tematem mógł się sporo dowiedzieć o rzeczywistości ówczesnej Polski i sprawach jej literatury, czego w żaden sposób nie można byłoby wywnioskować tylko w oparciu o przekłady dzieł literackich. W latach dziewięćdziesiątych i po dziś dzień jej zadanie kontynuuje profesor slawistyki Uniwersytetu w Zurychu German Ritz<sup>13</sup>.

Tu uwidoczniła się istotny aspekt obecności Polski w Szwajcarii. Ważną rolę w utrzymaniu znajomości spraw polskich odgrywają katedry slawistyki szwajcarskich uniwersytetów. Polonistyka jest w nich zazwyczaj przedmiotem uzupełniającym, ale w mniej więcej ostatnim ćwierćwieczu — można powiedzieć — szczęście się do nas uśmiechnęło, bowiem w Zurychu działa slawista profesor Peter Brang oraz niezwykle aktywny wspomniany już German Ritz, zaś w murach związanego w szczególności z Polską i Polakami Uniwersytetu Fryburskiego — profesor Rolf Fieguth<sup>14</sup>, tłumacz na niemiecki Norwida, Gombrowicza, Nowakowskiego, Ingardena, strukturalistów warszawskich. Dwaj ostatni znani są również w Polsce jako autorzy wnikliwych rozpraw o naszej literaturze. Bez wątpienia to dzięki ich aktywności, pracom naukowym, eseistyce publikowanej w największych szwajcarskich pismach i fachowych periodykach, przekładom, codziennej, żmudnej dydaktyce, literatura polska jest

<sup>12</sup> Na temat tej niezwyklej postaci przeczytać można: K.A. Kuczyński: *Alfred Loepfe — szwajcarski tłumacz literatury polskiej*. „Ruch Literacki” 1979, z. 1 (112) oraz A. Kohli-Skwara: *Polnische Literatur in der Schweiz von 1919 bis 1945*. In: *Bild und Begegnung. Kulturelle Wechselseitigkeit zwischen der Schweiz und Osteuropa im Wandel der Zeit*. Red. P. Brang i in. Basel — Frankfurt am Main 1996, szczególnie s. 583—590. Alfred Loepfe (1913—1981) studiował filologię klasyczną na Uniwersytecie Fryburskim oraz niemiecki i języki słowiańskie.

<sup>13</sup> Szczegółową bibliografię niemieckich i polskich publikacji profesora Ritza do roku 2000 zawiera książka *Ciało. Pleć. Literatura. Prace ofiarowane Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Warszawa 2001.

<sup>14</sup> Zestawienie wyboru publikacji Rolfa Fiegutha znaleźć można w jego książce *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*. Izabelin 2000.



obecna w świadomości — dodajmy koniecznie: tego raczej lepiej wykształconego — szwajcarskiego odbiorcy. W translatorski obieg wprowadzani są ich uczniowie i wychowankowie, na przykład Marlis Lami<sup>15</sup>, tłumaczka kilkunastu polskich autorów, ostatnio Nataszy Goerke.

Jak już sygnalizowałem wcześniej, recepcja dotyczy przede wszystkim książek, które pojawiają się w przekładzie na terenie danego kraju. Być może należałoby się zastanowić nad kryteriami decydującymi o wyborze (lub odrzuceniu) książek czy autorów. Jaki wpływ mają na te decyzje wybory estetyczne, względy komercyjne, koniunktury polityczne, co decyduje o wysokości nakładów? Sądzić można, że decydują indywidualne, prywatne, osobiste preferencje i zamiłowania, pomaga tradycja wzajemnych kontaktów (z czym w przypadku relacji polsko-szwajcarskich mamy do czynienia). Pomocne są książki autorów szwajcarskich, które podejmują tematy związane z Polską. Przykładowo w ostatnich latach były to powieści: Reto Hänni'ego *Am Boden des Kopfes* (1991) czy Kathariny Zimmermann *Das Freudenkind* (2003).

Autor pierwszej z nich jesienią 1989 roku odbył podróż po Polsce (Warszawa, Gdańsk, Lublin, Kraków i Toruń) i z zapisków powstających na marginesie spotkań autorskich, zrodził się swoisty katalog rozpoznania obcej kultury, a z niego książka. Podejmuje ona próbę opisanie wzajemnych relacji Polski ze Szwajcarią, Polski z Niemcami, Polski z Europą. To jakby reportaż, rodzaj intelektualnego dziennika z wyraźnymi odniesieniami historycznymi. Sporo w tej książce cytatów z polskiej literatury, które — powiązane z bezpośrednimi obserwacjami — stanowią opowieść o dziejach Polski, zazwyczaj heroicznych i ideowych, co z kolei stanowić ma przeciwwagę dla zniechęconego Zurychu. Autor przeciwstawia Polskę Szwajcarii, w której widzi bezdusznie funkcjonującą maszynę, zbiurokratyzowaną i pozbawioną duchowych porywów. Relacja ta spisywana jest w momencie przełomowego 1989 roku, stając się w ten sposób świadectwem historii i współczesności, chyba przepełnionym nieco nadmiernie komentarzami i skojarzeniami.

Natomiast książka Kathariny Zimmermann, której polski przekład zatytułowany *Pokonać granice*<sup>16</sup> ukazał się przed kilkoma tygodniami, jest opowieścią o miłości

<sup>15</sup> Marlis Lami tłumaczyła ostatnio m.in.: *13 polnische Dichter*. Wybór i komentarz P. Sommer. „die horen” (Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik) 2004, nr 4; N. Goerke: *Rasante Erstarrung*. Innsbruck 2003; *Polnische Literatur, Annäherungen*. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen. Red. W. Walecki. Paderborn 1999; *5 Jahre Georg-Trakl-Preis der Stadt Krakau* (50 polskich wierszy w wyborze i przekładzie M.L.). „Lichtungen” (Zeitschrift für Literatur, Kunst und Zeitkritik) 1996, nr 66; H. Poświatowska: *Ich und Er*. In: *Buch der Ränder*. Red. K.-M. Gauss. Klagenfurt 1992; H. Poświatowska: *Prosa und Lyrik*. „Literatur und Kritik” 1992, nr 261—262; Sondernummer „Passagen”: *Wo liegt Europa*. Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Zürich 2004; *Polnische Literatur im Gespräch*. (Red. i przekład: M.L.) Kulturstiftung Haus Europa. Villa Decius. Kraków 1994. In: *Ich trage das Land. Das Frauen-Buch der Ränder*. Red. B. Neuwirth. Klagenfurt 1996; *Brücken, ein multikulturelles Lehrbuch*. (Przekład: M.L.) Red. G. Nitsche. Wiedeń 1993; M. Lami: *Kulturbrief aus Leipzig/Krakau*. „Literatur und Kritik” 1996, nr 303/304.

<sup>16</sup> K. Zimmermann: *Pokonać granice*. Przeł. K. Stefańska-Müller. Kraków 2005.

nauczycielki ze szwajcarskiego Emmental i polskiego oficera internowanego tam podczas II wojny światowej. Ale jest to również refleksyjny opis podróży, która z Berna prowadzi do południowo-wschodniej Polski, przez Kraków, Łańcut, Przeworsk, Przemyśl, w pobliże granicy z Ukrainą. Mamy tu charakterystyczną ilustrację opinii Szwajcarów na temat Polaków. Otóż dowodzeni przez gen. Bronisława Prugara-Ketlinga internowani żołnierze polscy wyróżniali się zdyscyplinowaniem i powagą, czym od pierwszej chwili zdobyli uznanie i sympatię Szwajcarów. Byli kulturalni i szarmanccy, weseli i pełni elegancji, szturmem zdobywali serca Szwajczerek. Rodziły się uczucia i... dzieci, ale związki ich rodziców nie mogły być legalizowane, ponieważ kontakty ludności cywilnej z internowanymi były zabronione. Dla nieślubnych dzieci Szwajczerek i internowanych Polaków zazdrośni Szwajcarzy wymyślili nazwę *Freudenkind*. Miała być ironiczna i poniżająca dla kobiet. Takim dzieckiem jest postać z tej powieści, pianista Georg Hänni, który nie chce nic wiedzieć o swoich polskich korzeniach. Ale jego żonę Colette interesuje przeszłość rodziny męża. Razem z narratorką powieści wyrusza więc do Polski w poszukiwaniu śladów poległego pod Monte Cassino teścia.

Warto jeszcze wspomnieć, że podobną podróż odbył i opisał, choć już niefikcjonalnie, jeden z najbardziej znanych współcześnie pisarzy szwajcarskich języka niemieckiego, Thomas Hürlimann<sup>17</sup>.

Dla recepcji literatury polskiej w Szwajcarii charakterystyczny zdaje się fakt, że przyswajają tam poszczególne utwory. Trudno raczej mówić o jej oddziaływaniu jako całości. Innymi słowy: widać książki, ale trudniej na tej podstawie dostrzec ich znaczenie. Można cieszyć się stosunkowo dużą liczbą tłumaczeń (dołączywszy to, co w tym zakresie powstaje w ogóle po niemiecku), ale przeciętny odbiorca nie jest chyba w stanie wyrobić sobie odpowiedniego poglądu na temat kształtu całości literatury polskiej. Może nawet właściwiej byłoby mówić o pewnej przypadkowości dobieranych publikacji. Oczywiście, wielu polskich pisarzy cieszy się uznaniem czytelników. Przykładem mogą być tu: Witkacy, Gombrowicz, Schulz, Mrozek, a przede wszystkim Lem i Kapuściński, a ostatnio Andrzej Stasiuk czy Olga Tokarczuk. Obdarzenie tych autorów uwagą krytyki przyczyniło się bez wątpienia do wzrostu prestiżu literatury polskiej. Jednak indywidualna recepcja pojedynczych tłumaczeń nie jest w stanie zbudować całościowego obrazu, wskazać jej jednostkowości. Często też prowadzi do poszukiwania politycznych odniesień w utworach literackich pochodzących z Polski.

W recepcji literatury zagranicznej, czyli w naszym przypadku polskiej w niemieckojęzycznej Szwajcarii, decydującą rolę odgrywa publikacja tekstu (powieści, opowiadań, wierszy, dramatów itd.) w formie książkowej. Ważny jest też sposób rozpoznawania w czasopiśmie. Istotne są wypowiedzi na temat utworu czy generalnie

<sup>17</sup> T. Hürlimann: *W poszukiwaniu śladów w Galicji*. Przeł. K. Stefańska-Müller. „Fraza” 2004, nr 3—4 (45—46).

Polski lub jej spraw — zawarte w książkach, wykładach, programach telewizyjnych, radiowych oraz spotkania autorów z czytelnikami.

Chociaż literatura polska w Szwajcarii niemieckojęzycznej jest zjawiskiem dostrzegalnym, to jednak trudno mówić tu o jakiejś „polskiej fali”. W obiegu zauważyć można kilkunastu pisarzy, których recepcja zasadza się na indywidualnej ocenie ich pojedynczych dzieł, rzadziej całej twórczości. Zapewne można sobie życzyć, aby przekładów było więcej, jakkolwiek zaplecze wydawnicze z terenu Niemiec wystarczająco zaspokaja zapotrzebowanie na polską książkę. Pocięszające jest też i to, że nie są one zdarzeniami wyjątkowymi czy przypadkowymi. Nie można też skarżyć się na brak informacji ogólnych, bieżącej krytyki literackiej, wreszcie efektów pracy aktywnych na terenie Szwajcarii slawistów-polonistów. Przekłady z dziedziny — powiedzmy szeroko — humanistyki, tam dostępne, stanowią właściwie reprezentatywny zbiór. Generalnie jednak wydaje się, że najtrafniejsza jest diagnoza, która dostrzeżga i docenia literaturę polską docierającą do ojczyzny Wilhelma Tella. Nie zmienia to faktu, iż proces ten odbywa się za sprawą pojedynczych pośredników i że właściwie nie ma w tym kraju ciągłej, systematycznej tradycji przekładów i ich publikacji. Wolno też przypuszczać, że jest to wynik „odczuwania oddechu na karku” ze strony większych ilościowo kultur: niemieckiej, francuskiej i włoskiej, a więc następstwo tego, że szwajcarska recepcja w dużej mierze jest pochodną lub częścią recepcji tamtych krajów i języków. W Szwajcarii czyta się sporo, niemniej jednak głos literatury przegrywa z innymi mediami, co oczywiście nie oznacza, że jej znaczenie i wymowa są mniej ważne. Jakkolwiek by się nie toczyły dzieje ludzkości, czy to w wymiarze tylko europejskim, czy globalnym, biblioteki zawsze będą istnieć, a jej znaczące części stanowić będą przekłady. Na koniec jako ciekawostkę można podać fakt obfitej obecności w Szwajcarii książek dla dzieci i młodzieży, głównie Ireny Jurgielewiczowej czy Janusza Korczaka, a przede wszystkim znakomitego artysty-plastyka, ilustratora książek dla najmłodszych czytelników, Józefa Wilkononia.

ELWIRA JEGLIŃSKA

LITERATURA POLSKA  
W STANACH ZJEDNOCZONYCH  
W LATACH TRZYDZIESTYCH XIX WIEKU  
Z PERSPEKTYWY EMIGRACJI POPOWSTANIOWEJ

---

LATA TRZYDZIESTE XIX WIEKU SĄ SZCZEGÓLNYM OKRESEM W HISTORII STOSUNKÓW polsko-amerykańskich. To właśnie wówczas, za sprawą popowstaniowej emigracji, po raz pierwszy do Stanów Zjednoczonych napłynęło tak liczne grono Polaków. Dotąd Ameryka, choć darzona głębokim zainteresowaniem, była z rzadka odwiedzana przez naszych rodaków. Również Polska, chyba po raz pierwszy od ostatniego rozbioru, znalazła się w centrum zainteresowania tamtejszej opinii publicznej. Jak ujął to Mieczysław Haiman, „był to, zaprawdę, jedyny okres, kiedy była [Polska — przyp. E.J.] »w modzie« w Stanach Zjednoczonych, kiedy jej imię było na ustach wszystkich Amerykanów”<sup>1</sup>. To zainteresowanie wiązało się ściśle z powstaniem listopadowym. Wiadomości o jego wybuchu dotarły do Nowego Jorku w końcu stycznia 1831 roku. W komentarzach prasowych Amerykanie określali zryw Polaków jako słuszną walkę o wolność, sprawiedliwość i niepodległość, ideały bliskie sercom tych, którzy pamiętali doskonale własne zmagania o suwerenność. James Fenimore Cooper w *Odezwie do narodu amerykańskiego*, pisanej w imieniu Amerykańsko-Polskiego Komitetu w Paryżu utworzonego na wieść o wybuchu powstania, dokonywał znamiennej paraleli:

The crime of Poland was too much liberty; her independent existence, in the vicinity of those who had reared their thrones on arbitrary will, was not to be endured. [...] Poland was accused of faction and anarchy. [...] People of America! You too are accused of living in the midst of anarchy and lawless confusion — you are said to be tired of liberty — you are reviled as forgetting God — You are quoted as pining for a monarchy! What you know to be false, as respects yourselves, was with the exceptions incidental to the differences in the ages and the governments, also false in respect to Poland. With the liberty of Poland fell the sovereignty of the State itself.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Haiman: *Polacy wśród pionierów Ameryki*. Chicago 1930, s. 249.

<sup>2</sup> J.F. Cooper: *An Appeal to the American People*. In: J.J. Lerski: *Polish Chapter in Jacksonian America*. Madison 1958, s. 168.

Losy Ameryki i Polski niejednokrotnie przedstawiano jako zbieżne — oba kraje łączyło umiłowanie wolności i prawdy oraz dążenie do niezawisłości. Poczucie wspólnoty umacniały także wspomnienia o Kościuszcze i Pułaskim — bohaterach dwu kontynentów. Ich nazwiska pojawiały się równie często w prasie<sup>3</sup>, jak i w mowach wygłaszanych w czasie wieców organizowanych na rzecz powstania. Na jednym ze spotkań w 1831 roku w następujący sposób nawoływano do niesienia pomocy powstańcom:

Historia potępiłaby nas jako wyrodných. Pomnik, jaki wdzięczność nasza poświęciła Pułaskiemu, który padł, zatykając nasze sztandary na wałach Savannah, i pomnik na wzgórzu w West Point, który przypomina naszej rycerskiej młodzieży, że grunta szkolne zostały uświęcone stopami Kościuszki — pomniki te, przywołując na pamięć chwalebne związki przeszłości w przeciwieństwie do niesławnej apatii teraźniejszości, musiałyby wywołać rumieniec wstydu na każdej szlachetnej twarzy.<sup>4</sup>

Oprócz wyżej wspomnianych polskich bohaterów narodowych na łamach prasy regularnie wymieniano Jana III Sobieskiego, Jana Zamojskiego, Mikołaja Kopernika jako najszlachetniejszych synów Polski<sup>5</sup>. Na jednym ze sztandarów, jaki młodzież bostońska postanowiła przesłać walczącym powstańcom, przedstawiono z kolei śmierć księcia Józefa Poniatowskiego oraz zacytowano jego ostatnie słowa: „Il vaut mieux mourir avec honneur que de se rendre” (Lepiej jest umrzeć z honorem niż poddać się)<sup>6</sup>.

Publikacjom o charakterze informacyjnym towarzyszyła zamieszczana w czasopiśmie amerykańskich okolicznościowa twórczość literacka<sup>7</sup>. W dużej części zwała i zachęcała ona Polaków do walki z rosyjskim despotyzmem. Tworzono przy tym wizerunek Polaka-patrioty — oddanego całym sercem sprawie wolności i niepodległości, heroicznie stawiającego czoła tyranii Rosji. Jego przeciwnikiem był najczęściej Kozak — bezduszny wykonawca woli cara. Ten niezwykle patetyczny obraz dopełniało przekonanie o wręcz szalonej odwadze powstańców, którzy — zdecydowani stanąć naprzeciw przeważającej sily wroga — mieli w pogardzie śmierć. Poezja okolicznościowa sięgała również po motyw powstańczej miłości składanej na ołtarzu ojczyzny. Równie wiele zainteresowania poświęcano bohaterskiej postawie Polek, które z godnością znosząc nieszczenia osobiste, nie wahały się oddać wszystkiego dla sprawy<sup>8</sup>. Warto nadmienić, że podobne wątki odnajdujemy również w polskiej poezji tego okresu.

<sup>3</sup> Ich losy były również inspiracją dla wydawanych wówczas książek, np.: S. Knapp: *Tales of the Garden of Kosciuszko*. New York 1834; F.W. Thomas: *The Polish Chiefs. All Historical Romance*. New York 1832.

<sup>4</sup> M. Haiman: *Polacy wśród pionierów Ameryki...*, s. 196.

<sup>5</sup> Por. J.W. Wieczerek: *The Polish Insurrection of 1830—1831 in the American Press*. „The Polish Review” 1961, nr 1—2, s. 53—72.

<sup>6</sup> M. Haiman: *Polacy wśród pionierów Ameryki...*, s. 192.

<sup>7</sup> Bogaty zbiór utworów z tego okresu zamieścił Mieczysław Haiman w pracy *Polacy wśród pionierów Ameryki...*

<sup>8</sup> Doniesienia o bohaterskiej postawie Polek publikowano na łamach prasy. Stały się one również kanwą kilku powieści. Por. J.W. Wieczerek: *The Polish Insurrection of 1830—1831 in the American Press...*

Wydawać by się mogło, że to niezwykle żywe zainteresowanie Polską dobrze przygotowało grunt pod emigrację polityczną z lat 1834—1836. Niestety, rzeczywistość okazała się zdecydowanie bardziej skomplikowana. Przybywający do Ameryki powstańcy sądzili, że znajdują na ziemi Waszyngtona (jak powiada Adam Mickiewicz — „ziemi Wolności, ziemi świętej”<sup>9</sup>) zrozumienie i wsparcie materialne. Jednak naród stworzony przez emigrantów nie chciał traktować polskich rozbitek inaczej niż pozostałych przybyszy poszukujących swej życiowej szansy w Stanach Zjednoczonych. Nie oferował im pomocy poza możliwością zarabiania na utrzymanie własnym wysiłkiem. Jak wskazuje Julian Juźwikiewicz, „takowe zimne oświadczenie [...] niewiele wróżyło dobrego dla szlachty polskiej, nauczonej żyć tylko pracą chłopa”<sup>10</sup>. Fundusze gromadzone początkowo przez komitety amerykańskie były niewielkie i szybko uległy wyczerpaniu. Nieznający się niemal zupełnie na rzemiośle emigranci wykonywali prace niewdzięczne i ciężkie. Wojciech Konarzewski w liście o stanie wychodźstwa w Ameryce, zamieszczonym w „Kronice Emigracji Polskiej”, wydawanej w Paryżu pisał: „Pracą ich było karczowanie, wycinanie lasów, osuszanie błot itp., słowem najcięższa robota i za to przy najędźniejszym posiłku”<sup>11</sup>. Co prawda, dla części najlepiej wykształconych emigrantów zabiegano — z powodzeniem — o inne zatrudnienie, najczęściej na stanowisku nauczyciela. Mimo to starania większości wygnańców koncentrowały się przede wszystkim na zaspokojeniu potrzeb najbardziej podstawowych, takich jak jedzenie i ubranie. W tym miejscu oddajmy głos jednemu z emigrantów, który donosił rodakom pozostałym w Europie:

dzieje mi się tu w porównaniu z innymi dobrze, mam stół, odzienie i wielki ogień na kominię (ważny artykuł dla naszych tutaj emigrantów, bez płaszczów, odzieży, butów, na takie zimno jakie tu teraz panuje).<sup>12</sup>

W tych warunkach trudno było myśleć o wprowadzaniu Amerykanów w tajniki naszej kultury i literatury, szczególnie, że chłodne przyjęcie, jak i pragmatyzm gospodarzy zniechęcały Polaków do takiej działalności. Już w roku 1832 Józef Hordyński, który jako jeden z pierwszych dotarł do Ameryki, notował w swym dzienniku: „jakaż to opieka nad Polakiem w kraju republik, kraju, za który Polacy krew przelewali [...] mówiłem żywo względem mej Ojczyzny. — Nie można tego u nich robić — nie są oni do tego”<sup>13</sup>. W liście zaś do Komitetu Polskiego w Paryżu, przesłanego później przez Lelewela do zakładów we Francji jako przestroga przed wyjazdem do Ameryki<sup>14</sup>, dodawał:

<sup>9</sup> A. Mickiewicz: *Księgi narodu polskiego*. W: Tegoż: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1955, s. 14.

<sup>10</sup> J. Juźwikiewicz: *Polacy w Ameryce, czyli pamiętnik 15-miesięcznego pobytu*. Paryż 1836. Cyt. za: M. Haiman: *Ślady polskie w Ameryce*. Chicago 1938, s. 102.

<sup>11</sup> List Wojciecha Konarzewskiego. „Kronika Emigracji Polskiej”. T. 2. Paryż 1834, s. 153.

<sup>12</sup> D.A.: *List z Montgomery z 11.11.1834 roku*. „Kronika Emigracji Polskiej”..., s. 190.

<sup>13</sup> J.J. Lerski: *Amerykański dziennik majora Hordyńskiego*. „Kultura” 1955, nr 98/12, s. 95—96.

<sup>14</sup> J. Lelewel: *List do pułkownika Feliksa Breańskiego*. W: Tegoż: *Listy emigracyjne*. Oprac.

Na uzupełnienie wyobrażenia o Amerykanach wspomnę, że Polak tu nie jest rozumiany, a uczucia polskie są dla tego ludu spekulantów zagadką. Nasze poezje narodowe byłyby tu powszechnie wyśmiane. Wszystko tu nudzi Polaka, cały kraj zdaje się być starym i tutejsza młodość jest naszą starością.<sup>15</sup>

Inne doniesienia potwierdzały istnienie znacznych rozbieżności kulturowych pomiędzy oboma narodami, które powodowały, że największym pragnieniem wychodźców było nie tyle osiedlanie się, co powrót do Europy, do Francji bądź Anglii, gdzie znajdowały się największe skupiska Polonii:

Co za niewyrachowanie przybywać w te strony — o jakże ciężko oplacają niewiadomość lub uporczywość swoją. — Można ich porównać do tych, co głodni w nadziei posilenia się przychodzą za późno na ucztę, gdy ci co się na niej znajdowali łaknący od stołu wstali, [...] lecz my nie mamy sobie nic do wyrzucenia, przybyliśmy zmuszeni: o jakżebyśmy z chęcią przy pierwszej zręczności opuścili tę krainę, której jedynym bożyszczem jest zysk i Egoizm.<sup>16</sup>

Wydaje się, że argumentacja dawnych powstańców nie była pozbawiona podstaw. Nawet Albert Gallatin, który niezwykle wiele czasu i energii poświęcił naszym rodakom, pisał:

We find it extremely inconvenient for any committee to attend to so many persons, differing, as they do, so essentially from us in language, habits, and modes of thinking.<sup>17</sup>

Ten problem dostrzegła również prasa amerykańska, która wyrzuciła swym rodakom obojętność na sprawę polską:

but our country, our government — free, happy, rich America, how did she receive the sons of those who fought and bled for her? Did she, like Austria, provide for the pressing wants of nature; — did she, like France, give to the starving patriots the same pay and rations of her own soldiers; or, like England, vote a large sum of money to be paid from the public treasury? Alas, with shame we say it, republican America did not even so much as despotic Austria, or as monarchical France and England. Humble petitions, moving letters, addressed to our chief magistrate, were left without even a cold answer; they were passed over in cruel silence.<sup>18</sup>

Przeływ informacji dotyczących spuścizny intelektualnej naszego narodu w znacznym stopniu ograniczała powszechna wśród emigrantów nieznajomość języ-

---

H. Więckowska. T. 1. Kraków 1948, s. 66: „Załączam tu wyjątek z listu jednego ziomka naszego majora Hordyńskiego z Ameryki pisanego, może będzie interesował tych, coby zamyślali do Ameryki się udawać. Spodziewam się, że będzie odstręczał od podobnych zbyt skwapliwie przedsięwziętych projektów. Smutnaby to nasza kolej była, gdybyśmy aż tam przytułku szukać musieli. Wszakże byli tam Pułaski, Kościuszko, Niemcewicz i wracali do kraju, wracali z nadziejami i życiem”.

<sup>15</sup> J. Hordyński: *List do Komitetu Polskiego w Paryżu z 20.03.1832*. W: J.J. Lerski: *Amerykański dziennik majora Hordyńskiego...*, s. 97.

<sup>16</sup> D.A.: *List z Montgomery z 11.11.1834 roku...*, s. 189.

<sup>17</sup> List A. Gallatina do S.G. Howa 8.05.1834. Cyt. za: M. Haiman: *Ślady polskie w Ameryce...*, s. 129.

<sup>18</sup> „New England Magazine”. Boston, styczeń 1835. T. 8, s. 5. Cyt. za: M. Haiman: *Ślady polskie w Ameryce...*, s. 150.

ka angielskiego. Jak wskazuje w swym pamiętniku Julian Juźwikiewicz, w pierwszej grupie wychodźców, która przybyła do Nowego Jorku z Triestu, „zaledwie dwóch, i to z dykcjonarzem rozmawiać jakkolwiek mogli”<sup>19</sup>. Tendencja do pozostawiania jedynie wśród współtowarzyszy niedoli potęgowała trudności w opanowaniu nowego języka. Przebywający w Filadelfii Marcin Rosienkiewicz, dostrzegając te problemy, wydał w 1834 roku *Rozmowy dla ułatwienia nauki języka (!) angielskiego*, a nawet założył szkołę językową. To ostatnie przedsięwzięcie zostało jednak dość szybko zarzucone z powodu braku środków finansowych.

Trzeba przyznać, że pomimo piętujących się przed polskimi wygnańcami trudności, ciągle podejmowano próby przybliżenia publiczności amerykańskiej rodzimego dorobku intelektualnego, w tym i literackiego. Wspomniany wyżej Rosienkiewicz, nie widząc w najbliższym czasie możliwości powrotu do Europy, pragnął założyć w Filadelfii bibliotekę polską. Z prośbą o wsparcie dla tego szlachetnego celu zwracał się do emigracji przebywającej we Francji. W liście do Krystyna Lacha-Szyrmy pisał:

Wszystkie nasze zabiegi i usiłowania o utrzymanie tu naszej narodowości lub zostawienie wiecznej pamiątki historycznej naszego tu pobytu przez kolonizację, zdają się znikać. Jedna tylko jeszcze myśl nam zostaje, która łatwiej do skutku doprowadzona być może, założenie *biblioteki polskiej*. Ta egzystuje już w części. Bracia nasi we Francji, przysłali nam swoje pomoce, w książkach polskich i francuskich, i przyrzekli dalej ile możliwości wspierać. [...] Wszelkie pisma i w jakimkolwiek języku, mapy, noty, ryciny, medale, wydane tak w Anglii, jak i w innych miejscach, w czasie naszego tułactwa lub pierwej, dotyczące się naszej sprawy i wszelkiego innego rodzaju, z największą przyjmijmy wdzięcznością.<sup>20</sup>

Jak wynika z dalszej korespondencji, z czasem oprócz pragnienia założenia biblioteki pojawiła się także inicjatywa powołania Towarzystwa Literacko-Polskiego. Niestety, te plany w dużej mierze przekreślały trudności w odbieraniu przesyłek, które nie docierały do adresatów, lecz ulegały rozproszeniu<sup>21</sup>. W tym czasie Rosienkiewicz zabiegał także o przesłanie pism angielskich, na podstawie których mógłby zebrać materiały do publikacji o tematyce polskiej. Sam również starał się na bieżąco dokonywać przekładów<sup>22</sup>.

Polska kultura przenikała do publiczności również drogą mniej oficjalną. Wygnańcy bowiem często gościli w amerykańskich salonach, gdzie — jak wynika z pamiętników — chętnie opowiadali o swojej ojczyźnie, powstaniu, a także śpiewali polskie

<sup>19</sup> J. Juźwikiewicz: *Polacy w Ameryce...* Cyt. za: M. Haiman: *Ślady polskie w Ameryce...*, s. 102.

<sup>20</sup> List M. Rosienkiewicza do K. Lacha-Szyrmy z 9.05.1836. „Kronika Emigracji Polskiej”. T. 6. Paryż 1837, s. 375—376.

<sup>21</sup> Tamże, s. 376: „Książę Adam i Senator Niemcewicz przysłali byli już pewną ilość książek i rycin, ale że mylnie zaadresowane były rozpierzchły się na wszystkie strony, ryciny zdobią ściany prywatnych osób, a tak znikła ich piękna myśl. Emigracja we Francji przysłała także była znaczną ilość przez Niewiarowskiego, lecz i to wszystko podobnie jak pierwsza ofiara, zostały bez żadnego użytku, będąc podług woli przywoźącego, na rozmaite strony rozrzucone”.

<sup>22</sup> List M. Rosienkiewicza do K. Lacha-Szyrmy z 10.10.1836. „Kronika Emigracji Polskiej”..., s. 262.



pieśni i uczyli polskich tańców. Józef Hordyński w swoim dzienniku kilkakrotnie notował — 10.11.1831: „Śpiewaliśmy polskie pieśni” [...]; 14.12.1831: „Śpiewałem różne pieśni rewolucyjne”<sup>23</sup>. Ostatni z cytowanych zapisów świadczy, że były to głównie utwory związane z powstaniem listopadowym. Należy pamiętać, że wśród nich — oprócz tekstów anonimowych — znajdowały się również te autorstwa uznanych poetów: Konstantego Gaszyńskiego, Wincentego Pola, Maurycego Gosławskiego, Seweryna Goszczyńskiego, a także dzisiaj już nieco zapomnianych, choć ówczesnie bardzo popularnych: Franciszka Kowalskiego, Rajnolda Suchodolskiego, Józefa Tetmajera. Jest prawdopodobne, że na gorąco dokonywano ich tłumaczeń. Szczególną popularnością cieszyły się dwie starsze pieśni: *Warszawianka*, która powstała w okresie insurekcji kościuszkowskiej, oraz obecny hymn narodowy — *Mazurek Dąbrowskiego*. Słowa (w przekładzie angielskim) i muzykę do obu opublikowano w Ameryce już w latach trzydziestych. Również Hordyński pod datą 30.03.1832 zanotował: „śpiewałem pieśń — Jeszcze Polska nie zginęła”<sup>24</sup>. Kilka miesięcy wcześniej zaś napisał: „pokazałem kobietom mazura”<sup>25</sup>. W tym kontekście warto nadmienić, że i wśród pieśni powstańczych nie brak licznych mazurów — wystarczy wspomnieć kilka tytułów: *Mazur wojenny*, *Mazur wojenny na cześć Chłopskiego*, *Mazur z roku 1831*, *Cztery wiwaty — mazurek*<sup>26</sup>. Być może to właśnie one były zachętą dla tej egzotycznej dla Amerykanów lekcji tańca.

Wydaje się jednak, że największy wkład w oswojenie polskości wniosły publikacje książkowe autorstwa emigrantów. Zgodnie z ustaleniami badaczy<sup>27</sup> w latach trzydziestych XIX wieku staraniem polskich emigrantów ukazały się następujące dzieła: Joseph Hordynski: *History of Late Polish Revolution and the Events of the Campaign* (Boston 1832); *Personal Sufferers. The History of the Polish Revolution. With the latest Atrocities of the Russian Conquerors* (New York 1834); August Jakubowski: *The Remembrances of a Polish Exile, Auburn*. (New York 1835) — ta książeczka miała kilka wydań; Felix Paul Wierzbicki: *A French Grammar. For Beginners...* (New York 1836); Paul Sobolewski: *Jeszcze Polska nie zginęła (Poland is not yet lost). Music with Lyrics in English* (Philadelphia 1836); *Warszawianka (The Varsovian). Music with Lyrics in English* (Philadelphia 1836); Charles Kraitsir: *The Poles in the United States of America Preceded by the Earliest History of the Slavonians and by the History of Poland* (Philadelphia 1837); J.K. Salomonski: *The Life of Countess Emily Plater. Translated from French*. Written by Jozef Straszewicz (Philadelphia 1837). Do tych publikacji dodać jeszcze należy wydaną z inicjatywy Ignacego

<sup>23</sup> J.J. Lerski: *Amerykański dziennik majora Hordyńskiego...*, s. 88 i 92.

<sup>24</sup> Tamże, s. 100.

<sup>25</sup> Tamże, s. 91.

<sup>26</sup> Por. *Powstanie listopadowe. Zbiór pieśni i poezyj*. Oprac. A. Bełcikowska. Warszawa 1930.

<sup>27</sup> Por. J.J. Lerski: *Amerykański dziennik majora Hordyńskiego...*, s.107; Z. Wardziński: *English Publications of Polish Exiles in the United States: 1808—1897*. „The Polish Review” 1995, nr 4, s. 457—468.

S. Szymańskiego książkę Harro Harringa: *Poland under the Dominion of Russia* (Boston 1834). Większość z wyżej wymienionych tytułów była w całości lub przynajmniej częściowo poświęcona sprawom aktualnym, a więc historii ostatniego polskiego zrywu narodowowyzwoleńczego, a także próbom przybliżenia przyczyn i celów polskiej emigracji.

Na tym tle wydarzeniem bezprecedensowym wydaje się książeczka Augusta Antoniego Jakubowskiego: *The Remembrances of a Polish Exile*<sup>28</sup>, której daty wydania Zygmunt Wardziński ustalił następująco: wydanie pierwsze — Auburn [New York] 1835, wydanie drugie — Albany 1835, reprint wydania drugiego — Philadelphia 1835 i kolejny reprint — tamże w roku 1836, wydanie trzecie — Auburn [New York] 1850<sup>29</sup>. Z liczby wydań i przedruków wynika jasno, że *Wspomnienia polskiego wygnańca* cieszyły się niezwykłym powodzeniem. Jakubowski za cel nadrzędny swojej pracy przyjął omówienie dorobku intelektualnego swego narodu, uznając, że z zainteresowania dla wydarzeń politycznych zrodzi się z pewnością potrzeba poznania dziedzictwa duchowego Polaków. Temu przekonaniu dał wyraz we *Wstępie*, pisząc:

If there are any who are interested in the fate of a great nation, which loved freedom so much, and is now in bondage, which once celebrated, exists now no more, they will be curious to know something of its education, its poetry, and its sentiment.<sup>30</sup>

Rozważania zawarte w rozdziałach: *Essay on Polish Poetry, Historical Sketch of Education in Poland, The Causes of the Emigration of the Poles*, a także w *Dodatku* zawierającym krótkie uwagi o Ukrainie i Podolu, można przyporządkować dwóm zasadniczym tematom. Po pierwsze, będzie to zwięzła historia literatury polskiej, po drugie — lakoniczne wprowadzenie do historii Polski. Drugim z tych zagadnień nie będę się bliżej zajmować. Warto jedynie wspomnieć, że refleksja autora obejmuje w zasadzie tylko okres walki o niepodległość. Jak podpowiada lektura prasy amerykańskiej z czasu rozbiorów, wydarzenia dotyczące upadku Rzeczypospolitej były Amerykanom dobrze znane. Celem Jakubowskiego zdaje się jednak nie tyle ich przypomnienie, co przedstawienie we właściwej perspektywie. Nie jest bowiem tajemnicą, że opinia amerykańska niejednokrotnie krytycznie odnosiła się do polskiego systemu rządów<sup>31</sup>. Główny nacisk położył więc Jakubowski na zderzenie się rosyjskiej tyranii z polskim patriotyzmem i umiłowaniem wolności.

Uwagi Jakubowskiego o literaturze są odbiciem jego wyborów intelektualnych, które wynikały tak z atmosfery epoki, jak i z odebranej w Liceum Krzemienieckim edukacji<sup>32</sup>. W okresie „buntu kwiatów przeciwko korzeniom” młody adept pióra

<sup>28</sup> Tłumaczenia fragmentów tej książki na język polski zostały dokonane przez autorkę niniejszego szkicu.

<sup>29</sup> Z. Wardziński: *English Publications of Polish Exiles in the United States: 1808—1897...*, s. 463.

<sup>30</sup> A.A. Jakubowski: *The Remembrances of Polish Exile*. Philadelphia 1835, s. 9.

<sup>31</sup> Por. M. Haiman: *The Fall of Poland in Contemporary American Opinion*. Chicago 1935.

<sup>32</sup> Por. E. Żuk: „*The Remembrances of a Polish Exile*” Antoniego Augusta Jakubowskiego. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 5, s. 434—357.

opowiedział się po stronie romantyków i już na wstępie *The Remembrances of a Polish Exile* informował czytelnika: „In speaking of the poetry of Poland, I shall not only mention our writings, but our thoughts; not only our verses, but our sentiments”<sup>33</sup>. Podejmując próbę opisanego dorobku rodzimej literatury, pragnął przede wszystkim przybliżyć Amerykanom polskiego ducha narodowego, który w niej się objawia. Podobnie jak Maurycy Mochnecki i Mickiewicz uznawał, że miarą poezji jest to, na ile stanowi ona wyraz „wszystkich razem wyobrażeń i pojęć, cechujących narodu istotę”<sup>34</sup>. Co za tym idzie, prawdziwie wielką poezją to poezja narodowa, a tej — jak podkreślał autor *Wspomnień polskiego wygnańca* — „we had not, till later times”<sup>35</sup>. Narodziła się ona bowiem dla niego wraz z debiutem Mickiewicza. Wcześniej osiągnięcia literackie zaś (zgodnie zresztą z duchem romantycznych manifestów) to zaledwie naśladowanie obcych duchów polskiemu wzorców antycznych i francuskich. W związku z tym Jakubowski nie zamieścił żadnych przekładów przedromantycznych utworów, skupiając się jedynie na dość pobieżnej i rozproszonej w poszczególnych rozdziałach charakterystyce kolejnych epok.

Czegóż więc amerykańska publiczność dowiadywała się o historii literatury polskiej w czasie lektury *The Remembrances of Polish Exile*? Prześledźmy pokrótce rozważania autora. Średniowieczu, które określił jako „wieki ciemne”<sup>36</sup>, Jakubowski poświęcił zaledwie kilka słów, wspominając jedynie kronikę Wincentego Kadłubka oraz misteria — niewykorzystaną szansę polskiego dramatu. XVI stulecie to dla niego złoty wiek polskiej polityki i literatury. Pierwszą z nich reprezentują Andrzej Frycz Modrzewski [Modrzejewski] i Stanisław Orzechowski, drugą zaś Jan Kochanowski i Szymon Szymonowic. Nawet dokładna lektura dziełka młodego adepta pióra nie wyjaśnia, na czym polegała wspaniałość tej epoki w odniesieniu do literatury, ponieważ obaj poeci zostali uznani za imitatorów wzorców greckich i rzymskich. Z twórczości poety z Czarnolasu Jakubowski docenił jedynie *Treny* jako odtwarzające „tony serca”<sup>37</sup>. Wiek XVII z kolei to okres wojen, a jak powszechnie wiadomo — *inter arma silent Musae*. Zdaniem Jakubowskiego edukacja, pozostająca w rękach jezuitów, nie sprzyjała rozwojowi poezji, której jedyną uprawianą formą był panegiryk. Podobną opinię wyrażał także Mickiewicz w rozprawie *O Krytykach i recenzentach warszawskich*<sup>38</sup>.

Nieco więcej uwagi autor *The Remembrances of a Polish Exile* poświęcił pisarstwu wieku XVIII. Spośród ówczesnych poetów jego największe uznanie zyskał Ignacy Krasicki — twórca obnażających narodowe przywary satyr, takich jak *Żona modna*,

<sup>33</sup> A.A. Jakubowski: *The Remembrances of Polish Exile...*, s.11.

<sup>34</sup> M. Mochnecki: *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Łódź 1985, s. 66.

<sup>35</sup> A.A. Jakubowski: *The Remembrances of Polish Exile...*, s. 12.

<sup>36</sup> Tamże, s. 32.

<sup>37</sup> Tamże, s. 13.

<sup>38</sup> Por. A. Mickiewicz: *O krytykach i recenzentach warszawskich*. W: Tegoż: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1955, s. 185—186.

*Pijaństwo*, *Gracz* oraz poematu heroikomicznego *Monachomachia*, w którym ostrze ironii zostało skierowane przeciwko ówczesnemu systemowi edukacji. W znacznie mniejszym stopniu poruszały go wiersze Naruszewicza, który w jego opinii — choć ceniony jako historyk — nie spełnił się w roli poety. Jego liryki bowiem uważał za bardziej retoryczne niż przepojone „czuciem”. Nieco lepiej ocenił *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, stanowiące zapowiedź romantycznego przełomu. Do skromnego tekstu głównego dodał również obszerny przypis objaśniający związki tego poety z Kościuszką oraz informację o jego pobycie na ziemi amerykańskiej. Niewiele miejsca poświęcił młody wygnanec polskiemu dramatowi tamtych czasów, uznając go w większości za bierne naśladowanie wzorów francuskich. Jako komediopisarza wymienił Franciszka Zabłockiego, pomijając jednak zupełnie milczeniem jego dzieła, zaś jako autora tragedii Alojzego Felińskiego. Krótką wzmianką opatrzył *Barbare Radziwiłłównę*, odmawiając jednak tej sztuce prawdziwie tragicznych konfliktów.

W związku z życiem umysłowym epoki Jakubowski zamieścił informację o braciach Śniadeckich „oświecających naród swymi cennymi dziełami filozoficznymi”<sup>39</sup>, wspominał o Kazimierzu Brodzińskim jako autorze patriotycznych wierszy oraz podkreślił wkład rodziny Czartoryskich w ocalenie polskiej tradycji i literatury.

Najwięcej miejsca poświęcił Jakubowski poezji mu współczesnej. Z grona popularnych wówczas poetów wyróżnił Mickiewicza, uznając jego dzieła za przełomowe w historii polskiej literatury. Autor *Ballad i romansów* został przedstawiony jako twórca nowego języka poetyckiego — języka serca. Jego manifestacją stała się IV część *Dziadów*. Na potwierdzenie swych słów Jakubowski przełożył fragment pieśni Gustawa. Równie wysoko jak IV część *Dziadów* ocenił *Sonetu krymskie* stanowiące — jego zdaniem — egzemplifikację bogactwa wschodniej poezji. Wpływ ich lektury uwidocznił się w eseju o Ukrainie i Podolu, gdzie Jakubowski sparafrazował słowa ze *Stepów akermanskich*, mówiąc „Ukraine, which contains even now many large and deserted priaries, called by Mickiewicz dry oceans”<sup>40</sup>. Obok sonetów postawił *Farysa*, stwierdzając, że „it is difficult to find richer poetry in any language”<sup>41</sup>. Próbę przybliżania fabuły utworu uzupełnił przekładem trzech kolejnych fragmentów. Pierwszy z nich został przetłumaczony prozą, dwa pozostałe — wierszem.

Jakubowski szczególnie wyróżnił *Konrada Wallenroda*, któremu przypisał zgodnie z powszechnym mniemaniem znaczący wpływ na rozbudzenie w młodzieży idei powstania. Informując o zawołanym patriotyzmie utworu, przytoczył w formie tłumaczenia prozą fragment pieśni Wajdeloty, stanowiący w jego opinii niewypowiedzianą wprost zachętę do walki o wolność ojczyzny. Wiadomości o tym dziele uzupełnił tłumaczeniem *Pieśni Wilii*.

<sup>39</sup> A.A. Jakubowski: *The Remembrances of Polish Exile...*, s. 38.

<sup>40</sup> Tamże, s. 34.

<sup>41</sup> Tamże, s. 19.

Jakubowski wspomniał również III część *Dziadów*. Widział w niej przede wszystkim opis cierpień Polski i haniebnych działań Rosji, jak również — zgodnie z założeniem Mickiewiczowskiej *Przedmowy*, której fragment zacytował — ostrzeżenie dla narodów Europy, biernych wobec tragedii Polaków. Wydaje się, że ten utwór wieszcza cenił mniej niż część IV *Dziadów*. Podkreślając zalety w prezentowaniu pewnych postaw, zarzucał mu jednocześnie przesadny racjonalizm.

Przy duchowej charakterystyce emigracji francuskiej i jej celów, a także wskazaniu na polityczne, a nie zarobkowe pobudki przybycia polskich wygnańców do Ameryki, Jakubowski po raz kolejny oddał głos Mickiewiczowi, przytaczając początkowy fragment *Ksiąg Pielgrzymstwa Polskiego*. Warto również zaznaczyć, że motto opowiadania *The Polish Lovers* autorstwa Jakubowskiego stanowią słowa z ostatniej strofy wiersza *Do matki Polki*, a dołączone do eseju o polskiej poezji przekłady otwiera tłumaczenie pierwszych pięciu strof *Pierwiosnka*.

Lektura *The Remembrances of a Polish Exile* podpowiada, że szczególne znaczenie dla piszącego miały jego rodzinne strony — Ukraina i Podole. Wydaje się, że właśnie dlatego na kartach dziełka Jakubowskiego bądź to w formie wzmianki o autorze, bądź też przekładu, pojawia się spore grono poetów zafascynowanych pięknem tamtych stron. Szkołę ukraińską reprezentują tutaj Seweryn Goszczyński i Józef Bohdan Zaleski. Pierwszy z nich to dla Jakubowskiego przede wszystkim autor *Zamku kaniowskiego* i pieśni patriotycznych, drugi zaś to uzdolniony słuchacz pieśni ludowych, który ich bogactwo potrafił zakląć „w świeżej niczym kwiaty i dzikiej jak Dniepr poezji”<sup>42</sup>.

Wiele miejsca poświęca także Jakubowski poetom podolskim, przy czym dłuższa refleksja towarzyszy tylko przedstawieniu *Marii* Antoniego Malczewskiego<sup>43</sup>. Poemat ten w jego opinii może konkurować z dziełami Mickiewicza. Szczególną siłę *Marii* stanowi „piękny opis polskich bohaterów i dawnych obyczajów”<sup>44</sup> — cechy, które obok kolorytu lokalnego uznawane były przez romantyków za najważniejsze wyznaczniki poezji narodowej. Warto dodać, że Jakubowski dokonał niezbyt dokładnego (i chyba najmniej udanego) tłumaczenia dwóch fragmentów pieśni pierwszej poematu. Pozostałych poetów Podola reprezentują już tylko same przekłady. Jako dodatek do eseju o polskiej poezji Jakubowski zamieszcza tłumaczenie *Dziewczyny* Juliana Korsaka oraz *Dumki wygnańca* Maurycego Gosławskiego, której nadaje tytuł *A Song of Podolia*. Ostatni z wymienionych utworów nie został (jako jedyny) opa-

<sup>42</sup> Tamże, s. 25.

<sup>43</sup> Warto wspomnieć, że A.A. Jakubowski był nieślubnym dzieckiem Malczewskiego. Więcej informacji na ten temat między innymi w: S. Pigoń: *Uciec od rozpacz...* Uwagi o nowych materiałach do twórczości i biografii Antoniego Malczewskiego w: Tegoż: *Miłe życia drobiazgi*. Warszawa 1964, s. 99—122; J. Krzyżanowski: *A.A. Jakubowski. Syn Malczewskiego*. W: Tegoż: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961.

<sup>44</sup> A.A. Jakubowski: *The Remembrances of Polish Exile...*, s. 24.

trzony nazwiskiem autora. Może to sugerować, że Jakubowski znał go tylko ze słyszenia — wiersz Gosławskiego był bowiem śpiewany jako jedna z popularnych pieśni powstańczych. Szkic o Ukrainie i Podolu zakończył fragmentem czwartej *Dumy podolskiej* Tymona Zaborowskiego, autora dziś już zapomnianego, który jednak „dla współczesnych [...] był twórcą niezwykle popularnym i cenionym”<sup>45</sup>. Jako nadzieję polskiego dramatu przedstawił autor związanego z Podolem, prawdopodobnie swego nauczyciela z Liceum Krzemienieckiego, Józefa Korzeniowskiego, naówczas autora kilku zaledwie dziełek, z których Jakubowski wymienił tylko *Anielę*. Nie zapomniał również Jakubowski o poezji ludowej; jej specyfice i odmianom poświęcił obszerny fragment swojej książki.

Treść *The Remembrances of a Polish Exile* pozwala przypuszczać, że piszący doskonale orientował się w polskim życiu literackim lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Wydaje się, że mimo pewnych słabości jego dziełka, na które zwrócił już uwagę Julian Krzyżanowski<sup>46</sup>, jego autor w dużej mierze zdołał przybliżyć ten obraz amerykańskiemu czytelnikowi. Walnie przyczyniły się do tego zamieszczone tutaj przekłady stanowiące miniantologię polskiej poezji romantycznej tego okresu. Co prawda, przyznać należy, że nie są one arcydziełami sztuki translatorskiej, jednak ich chropowatość trzeba przede wszystkim złożyć na karb krótkiego, bo zaledwie dziewięciomiesięcznego okresu zaznajamiania się autora z językiem angielskim. Trudno to poczytać za minus jego pracy — dzięki temu bowiem amerykański odbiorca mógł zorientować się w aktualnych prądach ideowych dominujących w naszej literaturze.

Należy podkreślić, że to właśnie emigrantom z lat trzydziestych XIX wieku zawdzięczamy pierwsze próby zaznajomienia Amerykanów z naszą rodzimą literaturą, wcześniej prawie całkowicie nieznaną. Niestety, mimo starań Polaków ta wiedza pozostała bardzo skromna. Gasnące zainteresowanie problemami Polski, jak i kłopoty z czasem coraz bardziej rozprasających się wychodźców, w dużej mierze ograniczyły oddziaływanie ich edukacyjno-popularyzatorskich inicjatyw.

<sup>45</sup> M. Danielewiczowa: *Wstęp*. W: T. Zaborowski: *Pisma zebrane*. Oprac. M. Danielewiczowa. Warszawa 1936, s. II.

<sup>46</sup> Por. J. Krzyżanowski: *A.A. Jakubowski. Syn Malczewskiego...*

---

---

# **RECEPCJA TWÓRCÓW I DZIEŁ**

---

---





L Á S Z L Ó   K Á L M Á N   N A G Y

## WSPÓŁCZESNY DRAMAT POLSKI NA WĘGRZECH W ZARYSIE

---

TRZEBA PRZYznać, że z punktu widzenia Węgrów i literatury węgierskiej już sam tytuł niniejszego tekstu sprawia pewien problem terminologiczny. To, co po polsku „współczesne”, to w języku Madziarów „mai” (‘dzisiejsze’), „modern” (‘nowoczesne’) lub „kortárs” (‘należące do rówieśników’). Mimo że każdy z terminów oznacza niby to samo, można by napisać osobny referat na temat ich konotacji i interpretacji przez historyków literatury. W terminologii polskiej na szczęście nie mamy takich kłopotów i w zasadzie nie ma potrzeby wyjaśniania, co to jest „współczesność”. Oczywiście, czas biegnie i warto przypomnieć, że pod terminem „literatura współczesna” kiedyś rozumieliśmy cały okres literatury polskiej po 1918 roku. Później zaś — literaturę okresu powojennego i właśnie takie jej określenie jest przydatne dla Węgrów, zwłaszcza że podział procesu historycznoliterackiego na okresy i podokresy po 1944/1945 roku wywołuje jeszcze więcej kontrowersji w literaturze węgierskiej niż w polskiej. Dla potrzeb tego tekstu pod terminem „współczesny” będę rozumiał przede wszystkim okres kultury rozciągający się od czasu przemian ustrojowych mających miejsce w 1989 r. po dzień obecny.

Przy okazji w kilku słowach należy wrócić do lat osiemdziesiątych, a nawet do wcześniejszego okresu. Recepcja literatury polskiej na Węgrzech do 1989 roku odbywała się wedle określonych reguł. Zgodnie z praktyką oficjalnej polityki kulturalnej literatura polska popularyzowana była jako jedna z literatur bratnich narodów socjalistycznych, więc jej rozpowszechnianie w pewnym sensie stanowiło obowiązkowe zadanie partyjno-rządowe. Oczywiście, z przymrużeniem oka, bo z Polakami zawsze był „problem”, pisarze polscy nie bardzo chcieli podporządkować się obowiązującemu kanonowi politycznemu. Na szczęście dzięki walorom artystycznym tej literatury, wielowiekowej przyjaźni między Polakami a Węgrami, dzięki ożywionym kontaktom kulturalnym, bardzo podobnej mentalności naszych narodów oraz — już nie dzięki, lecz przez — warunki polityczne, w których żyliśmy w latach stalinizmu i realnego socjalizmu, literatura polska, w tym także dramat polski, w ciągu ostatniego półwiecza zajmowała nad Duna-

jem specjalną pozycję. Dysponowaliśmy wybitnymi tłumaczami zakochanymi w kulturze polskiej i na ogół obeznanymi z polskimi nowościami wydawniczymi. Wyjątki oczywiście zdarzały się, ale raczej wcześniej, tuż po wojnie, kiedy pozycje do tłumaczenia wybierano wedle kryteriów politycznych, a mały dystans czasowy nie pozwalał na wyodrębnienie naprawdę wartościowych utworów.

Recepcji dramatu współczesnego w latach „miękkiej dyktatury” czy realnego (po węgiersku — „istniejącego”) socjalizmu w dużym stopniu sprzyjał fakt, że jednym z najwybitniejszych dramatopisarzy na świecie stał się przebywający na emigracji Sławomir Mrożek. Mimo że po 1945 roku literaturę i kulturę węgierską — tak jak polską — kształtowała przede wszystkim polityka, przemilczanie dorobku tak wybitnego autora było niemożliwe nawet na Węgrzech. Doniosłe wydarzenie kulturalne stanowiło wydanie w roku 1968 tomu pt. *Tangó. Modern lengyel drámák (Tango. Współczesne dramaty polskie)*. Z tego też powodu węgierski czytelnik i widz teatralny znają przede wszystkim twórczość Mrożka, tym bardziej, że twórca doczekał się wydania na Węgrzech kolejnych tomów w 1980 i 2000 roku. Nieobce jest czytelnikowi węgierskiemu także dramatopisarstwo Tadeusza Różewicza, Witolda Gombrowicza i Stanisława Wyspiańskiego. Utwory dwóch ostatnich wydano w osobnych tomach w 1984, 1989 i 1998 roku. Widz węgierski przywiązany jest przede wszystkim do teatru realistycznego, dlatego ukazanie się, a zwłaszcza wystawienie dramatów wspomnianych autorów, niosło zawsze pewne ryzyko, choć ostatecznie wszystko kończyło się szczęśliwie i z ogromnym sukcesem.

Zmiany polityczne, które po 1989 roku zaszły w Polsce i na Węgrzech, przeobraziły życie literackie i kulturalne. „Problem przełomu został już gruntownie omówiony. Nie było chyba krytyka, który nie odniósłby się do tej kwestii, a większość syntez krytycznoliterackich i pierwszych prób opisania dziejów polskiej literatury ostatnich dziesięcioleci zawierało argumentację przeprowadzoną z uwzględnieniem roku 1989”. Takimi właśnie słowami rozpoczyna Marcin Pietrzak swe rozważania na temat najnowszej literatury w tomie *Literatura polska 1990—2000*<sup>1</sup>. Już sam tytuł studium jest intrygujący: *Przełom czy ciągłość*, co dobitnie świadczy o tym, iż spór wcale nie jest rozstrzygnięty, bo o przełomie decydowała przede wszystkim nowa sytuacja kultury, w tym pojawienie się wolnego rynku i zniesienie cenzury, a nie nowe poetyki czy nowa praktyka literacka.

Jeżeli chodzi o recepcję dramatu polskiego na Węgrzech, to rok 1989 niewątpliwie stanowi ostrą cezurę. Ilość informacji o dramacie polskim obecnych na łamach węgierskiej prasy kulturalnej szybko zmalała, co tylko częściowo wiązało się z ogólnym osłabieniem zainteresowania kulturą dawnych przyjaciół i nowym spojrzeniem na Zachód. Zniesienie cenzury (co prawda na Węgrzech nie było specjalnego urzędu, za to istniała dużo groźniejsza autocenzura) spowodowało, że

<sup>1</sup> Zob. M. Pietrzak: *Przełom czy ciągłość: 1989*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 1. Kraków 2003, s. 11—28.

problemy polityczne, przeciwko którym można i trzeba było wcześniej się buntować, przestały istnieć. Dramaturgia we wszystkich krajach postkomunistycznych przeżywała więc kryzys. System znaków artystycznych paradygmatu romantycznego, doskonale sprawdzający się w latach niewoli, w związku z kryzysem hierarchii wartości raptem przestał funkcjonować. Kryzys dramatu polskiego znalazł odzwierciedlenie w słabnącym zainteresowaniu nim ze strony Madziarów. Po roku 1989 w przekazywaniu skromnych informacji największą rolę odegrało czasopismo „Színház”. W Polsce zaś „Dialog” od czasu do czasu zwracał uwagę polskiego czytelnika na nowe zjawiska dramatu węgierskiego.

Przewyciężenie kryzysu dramaturgii w naszych kulturach narodowych, jakie nastąpiło w ostatnich kilkunastu latach, ma ogromne znaczenie dla dalszego rozwoju literatury i oczywiście wzrostu zainteresowania literaturą. Warto podkreślić, że w polskiej dramaturgii pozytywne zmiany firmowane są wciąż przez Mrożka<sup>2</sup>, a poza nim między innymi przez: Janusza Głowackiego<sup>3</sup>, Tadeusza Słobodzianka<sup>4</sup>, pochodzącego z Chorzowa Ingmara Villqista, czyli Jarosława Świerszcza<sup>5</sup>, a także przez wielu młodych autorów szukających inspiracji w dramacie zachodnim. Z dramaturgów starszego pokolenia nadal wielkie znaczenia ma twórczość Bogusława Schaeffera — autora ponad czterdziestu sztuk, tłumaczonego na siedemnaście języków. Z okresu przełomu ustrojowego pochodzą jego dramaty *Kaczo* (1987) i *Aktor* (1989).

W dramacie węgierskim obecnie największą popularnością cieszy się twórczość takich autorów jak: Kornel Hamvai, János Háty, Péter Kárpáti, Péter Nádas, Ottó Tolnai, György Spiró. Wspominam o autorach węgierskich i dynamicznym rozwoju naszej dramaturgii, by zaakcentować, że wzrost zainteresowania najnowszą dramaturgią polską nad Dunajem wcale nie wynika z niedostatku rodzimej twórczości, lecz z bardzo pozytywnego procesu, jakim jest renesans mody na kulturę polską, ożywienie chęci poznawania kultury środkowo- i wschodnioeuropejskiej oraz dokonujące się przewartościowanie kultury Zachodu, zwłaszcza kultury amerykańskiej.

Ukazanie się w 2003 roku tomu pt. *Ilja prófêta. Mai lengyel drámák*, czyli *Prorok Ilja. Współczesne dramaty polskie* stanowi konkretny owoc zainteresowania Węgrów twórczością dramaturgów polskich. Tom wydany został nakładem prestiżowej oficyny Európa i zawiera pięć dramatów: *Wdowy* Mrożka, *Noc Hellera* Villqista, *Antygonę w Nowym Jorku* Głowackiego, *Kaczo* Schaeffera i *Proroka Ilję* Słobodzianka. Tom redagował wybitny polonista węgierski, pracownik Uni-

<sup>2</sup> *Wdowy* (1992), *Miłość na Krymie* (1993).

<sup>3</sup> *Polowanie na karaluchy* (1990), *Antygonę w Nowym Jorku* (1992), *Czwarta siostra* (2000).

<sup>4</sup> *Turlajgrostek* (1990), *Jaskółeczka* (1992), *Prorok Ilja* (1992), *Merlin* (1992), *Kowal Malambo* (1992), *Sen pluskwy* (1997).

<sup>5</sup> *Oscar i Ruth* (1990), *Noc Helvera* (1999), *Beztenowce, Fantom* (2000).

wersytetu Pétera Pázmánya w Piliscsabie, Lajos Pálfalvi. Wyboru dokonała mieszkająca obecnie w Polsce polonistka i hungarystka, absolwentka Uniwersytetu Debreczyńskiego, Patrícia Pászt. Pászt jest także tłumaczką sztuki Słobodzianka oraz autorką posłowania i notek biograficznych. Pozostałe przekłady wyszły spod pióra Judit Kálmán i Krisztiny Báby. Obydwie tłumaczki od wielu lat zajmują się promocją kultury polskiej na Węgrzech i kultury węgierskiej w Polsce. Judit Kálmán jest pracownikiem Katedry Filologii Węgierskiej UJ, zaś Krisztina Bába w ostatnich latach pracowała na stanowisku wicedyrektora Węgierskiego Instytutu Kultury w Warszawie. Dokonany przez tłumaczy i autorów tomu wybór nie był więc przypadkowy, lecz reprezentatywny. Uwzględnia bowiem zarówno procesy zachodzące we współczesnej literaturze polskiej, jak też potrzeby węgierskiego czytelnika i recepcję polskiej twórczości poza granicami Polski.

Patrícia Pászt twierdzi, że wybór był wyjątkowo trudny, chociaż można żywić nadzieję, że jest jednak trafny i udany. Wedle Pászt Słobodzianka powinniśmy cenić przede wszystkim jako kronikarza totalnego kryzysu hierarchii wartości przełomu XX i XXI wieku. W naszej epoce, pozbawionej wszelkich mitów i aureoli, rodzi się tęsknota za transcendencją. A Słobodzianek poddaje w swoich sztukach druzgocącej krytyce odwieczną głupotę ludzką i chęć tworzenia fałszywych proroków, manifestuje zwycięstwo zdrowego rozsądku<sup>6</sup>. Szczególną wartością utworów Słobodzianka jest barwny język, wprowadzie pełen wulgaryzmów i kolokwializmów, ale jednocześnie bardzo poetycki.

Utwór Schaeffera wybrano między innymi dlatego, że autor ten nie był dotąd obecny w kulturze węgierskiej. Razem ze Słobodziankiem należy do najbardziej charakterystycznych twórców dramaturgii polskiej. Ma uniwersalny język, a w jego dramatach spójny obraz świata przekazywany jest przez dobrze zrozumiały system kodów kulturowych<sup>7</sup>. Podobnie jak Joanna Zając, Patrícia Pászt ceni Schaeffera jako twórcę teatru instrumentalnego, sytuującego się na pograniczu muzyki i teatru.

Z kolei *Wdowy* Mrożka to jeden z najwybitniejszych dramatów ostatniego okresu. Przekładu tej sztuki na język węgierski dokonano kilka lat temu. Przyjazd autora na Węgry wiosną 2002 roku — z okazji wystawienia tej sztuki przez Teatr im. Csokonaiego w Debreczynie — stanowił ogromne wydarzenie kulturalne. Mrożek odwiedził Debreczyn w towarzystwie tłumaczki swej sztuki. Dzień po premierze zorganizowano na Uniwersytecie Debreczyńskim spotkanie z autorem, co przekonało nas nie tylko o wciąż trwającej i niezwyklej popularności Mrożka, lecz także o istnieniu sporej liczby osób lubiących teatr i interesujących się dramaturgią współczesną. W pełni jest więc uzasadnione, że ten dramat także znalazł się w nowym węgierskim tomie. Tym bardziej, że *Wdowy* ujrzały światło dzienne

<sup>6</sup> Por. *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*. Budapest 2003, s. 321.

<sup>7</sup> Tamże, s. 320.

w momencie, kiedy sądzono, że wielki mistrz trochę już wygasł, a młode pokolenie nie ma teraz klucza do jego języka i mentalności<sup>8</sup>.

W przypadku Jarosława Świerszcza, który swym pseudonimem „Villqist” nawiązuje do osiągnięć teatru skandynawskiego, duże znaczenie ma oderwanie się od zaczarowanych tradycji reprezentowanych przez Witkacego, Gombrowicza i Mrożka. Ciekawe, że owe tradycje, które warunkowały światową sławę dramaturgii polskiej, w pewnym sensie stają się obecnie ciężarem dla młodego pokolenia. Traktowały o ideach, a nie o realnych osobach. Pisarstwo Villqista stanowi opozycję także wobec zdekonstruowanego świata teatru Tadeusza Różewicza.

Jako zwolennik „zrzczenia z siebie płaszcza” dawnych i współczesnych wieszczów wyróżnia się także Janusz Głowacki, którego sztuki w Polsce są ostatnio może rzadziej grane, ale tłumaczona na węgierski *Antygoną*... wciąż należy do sztandarowych, najpopularniejszych utworów autora.

Po 1989 roku nie dzieli się już literatury polskiej na dyptyk krajowy i emigracyjny. W przypadku literatury węgierskiej sytuacja przedstawia się nieco inaczej. Na tak zwanej „emigracji” mieliśmy stosunkowo mało wybitnych twórców. Odosobniony przykład stanowił mieszkający po wojnie w Ameryce prozaik Sándor Márai (1900—1989), całkowicie przemilczany za swego życia, a jego samobójcza śmierć w roku przemian ustrojowych ma wręcz symboliczne i szczególnie tragiczne znaczenie. Wielu wybitnych węgierskich twórców, między innymi dramatopisarzy, jak na przykład Ottó Tolnai, reprezentuje natomiast „literaturę węgierską poza granicami Węgier”. Pod tym określeniem umownie rozumiemy przede wszystkim literaturę uprawianą przez Węgrów na terenie krajów ościennych, tj. w dzisiejszej Rumunii (w Siedmiogrodzie), na Słowacji i w krajach byłej Jugosławii. Nigdy nie mamy więc na myśli literatury węgierskiej wychodzącej spod pióra pisarzy węgierskich mieszkających w Europie Zachodniej lub Ameryce. Owa „literatura węgierska poza granicami Węgier” nadal stanowi odosobniony rozdział w naszej kulturze. Zgodnie z tym ogromne kulturotwórcze znaczenie ma recepcja polskiego dramatu przez te kraje, a raczej przez Węgrów mieszkających w tych krajach, którzy poznają polską twórczość poprzez język ojczysty, tj. węgierski. Tamtejsze teatry węgierskie (lub węgierskie trupy teatralne działające przy teatrach miejscowych) czują powołanie do popularyzowania przede wszystkim węgierskiej twórczości autorstwa pisarzy rodzimych. Niemniej jednak Teatr im. Árona Tamásiego w Sepsiszentgyörgy (Sfântu Gheorghe) oraz Zespół im. Ede Szigligetiego Teatru Państwowego w Nagyvárád (Oradea) w ostatnich latach z wielkim sukcesem wystawiły (między innymi podczas tournée po Węgrzech) dwie polskie sztuki. Pierwszy z nich w 2002 roku wystawił *Proroka Ilję* Słobodzianka, drugi zaś *Antygonę* w *Nowym Jorku* Głowackiego. Jak wspomniano, obydwie sztuki znalazły się we wspomnianej antologii wydanej rok temu. Pozy-

<sup>8</sup> Por.: Ł. Drewniak: *Sztuczki z Mrożkiem*. „Teatr” 2000, nr 4—6.

tywnej recepcji tej antologii sprzyja fakt, że w 2001 roku zespół Teatru im. Mikołosa Radnótiego w Budapeszcie przy pozytywnej reakcji wystawił inną sztukę Głowackiego, *Czwartą siostrę*, która ostatecznie nie znalazła się w tomie, ale przyczyniła się do tego, że nazwisko autora stało się znane dla Węgrów. Rok wcześniej, na Przeglądzie Współczesnego Dramatu Europejskiego, przeczytano *Noc Helvera* Villqista. W 2003 roku Teatr Bárka („Arka”) z dużym sukcesem wystawił *Proroka Ilję*. Recenzenci zwrócili uwagę nie tylko na oryginalność sztuki i walory inscenizacji, lecz także na doskonały przekład Patricii Pászt.

Osobny rozdział w recepcji polskiego dramatu stanowi twórczość Witolda Gombrowicza, ale ten temat szczegółowo poruszy autor innego artykułu prezentowanego w tym tomie. W tym miejscu powiem tylko tyle: dla Węgrów Gombrowicz należy do „najtrudniejszych” autorów. Jego uniwersalność, a jednocześnie polskość, na którą patrzy jednak z dystansem i ironią, niekiedy czynią go hermetycznym — oczywiście tylko dla przeciętnego widza i zjadacza chleba literackiego. Problem Gombrowicza polega także na tym, że właściwa interpretacja jego sztuk wymaga nie tylko dość gruntownej wiedzy na temat kanonu polskiej literatury narodowej, lecz także znajomości Polski od „wewnątrz”. W przypadku recepcji dramatów Gombrowicza szczególne znaczenie mogą mieć udane inscenizacje, które są w stanie przybliżyć węgierskiemu odbiorcy idee wybitnego polskiego dramaturga. Dlatego też wystawienie *Iwony...* przez teatr w Kaposvár stanowiło nad Dunajem wyjątkowo ważne wydarzenie w życiu teatralnym. Przedstawienie było transmitowane także przez telewizję publiczną, więc dotarło do wielkiej liczby odbiorców. W dużym stopniu transmisja przyczyniła się do sukcesu węgierskiego tomu dramatów Gombrowicza. W tym sukcesie największe zasługi miała wybitna aktorka Eszter Csákányi, która grała rolę tytułową. Tom dramatów Gombrowicza, jak wspomnieliśmy, ukazał się jeszcze w 1989 roku.

Sumując, recepcja polskiej dramaturgii współczesnej odbywa się na Węgrzech trochę nierówno, ale w przypadku dramatu jest to chyba nieuniknione. Na szczęście, od czasu do czasu pojawiają się wybitni tłumacze, mocno zaangażowani w promocję kultury polskiej na Węgrzech. Podobnie jak na przykład w Czechach, rozpowszechnianie osiągnięć dramaturgii polskiej zależy przede wszystkim od ich działalności. Pod tym względem panują już warunki rynkowe — trzeba tylko uwzględnić liczbę tłumaczy z innych języków, zwłaszcza z angielskiego. Wydaje się zatem, że nielicznych tłumaczy literatury polskiej powinniśmy otoczyć specjalną troską.

Na zakończenie czas na refleksję, na pozór odbiegającą od spraw polskiego dramatu, oraz na nieco sentymentalne spojrzenie na przeszłość: po II wojnie światowej pewien młody poeta węgierski (László Nagy) został wytypowany przez władze na tłumacza literatury bułgarskiej. Stał się on jednym z najwybitniejszych poetów okresu powojennego, więc jakie to szczęście dla Bułgarów i innych

narodów południowosłowiańskich, że właśnie on musiał się zająć popularyzacją tych literatur nad Dunajem... Obecnie już nikt nie musi, ale czy może? W związku z „dołączeniem się Węgier do europejskiego obszaru nauczania”, w związku z tak zwanym „procesem bolońskim” polonistyka przeżywa na Węgrzech trudny okres. Na razie nie wiadomo, w jaki sposób uda się nam wychować przyszłe pokolenia tłumaczy, skoro za kilka lat polonistyka będzie istnieć tylko w obrębie slawistyki, a na początku kształcenia w trybie trzyletnim, licencjackim. W dodatku Węgrzy — jako naród niesłowiański — potrzebują sporo czasu na naukę języków słowiańskich. Istnieje realne zagrożenie, że kultura polska, w tym dramat polski — po obecnym ożywieniu — za kilkanaście lat może stracić na Węgrzech tę wiodącą pozycję, jaką miała w okresie powojennym. Już pojawiają się dowody na to, że utwory polskie tłumaczone są na Węgrzech z języka pośredniczącego, np. niemieckiego, co niekiedy przynosi bardzo kontrowersyjne efekty.

ELWIRA M. GROSSMAN

## TRUDNA OBECNOŚĆ POLSKIEGO DRAMATU NA SCENACH BRYTYJSKICH PO ROKU 1989

---

CHYBA SŁUSZNIJ BYŁOBY MÓWIĆ O NIEOBECNOŚCI NIŻ OBECNOŚCI POLSKIEGO dramatu na scenach brytyjskich. Przykładów na jego obecność jest bowiem tak niewiele, że zamiast pytać o to, „jak polski dramat istnieje?”, powinno się raczej pytać, „dlaczego go nie ma”? Dlaczego pojawia się tak rzadko? A jak się już pojawi, dlaczego jego prasowe echo jest prawie niesłyszalne i rzadko zostawia na teatralnej mapie widoczne ślady i powody do dumy? Na pytania te usiłowałam sobie wielokrotnie odpowiedzieć, bo będąc teatrologiem z wykształcenia i wyjeżdżając z Polski siedemnaście lat temu, byłam głęboko przekonana o ponadczasowych i uniwersalnych wartościach naszej literatury dramatycznej, jak i o tym, że polski dramat jest w stanie podbić każdą scenę bez względu na kontekst społeczno-kulturowy czy też polityczno-historyczny. O tym, jak bardzo się myliłam i jak bardzo polskie (a właściwie polonocentryczne) i niekompatybilne okazały się liczne wartości, które uznawałam za uniwersalne, przekonałam się wiele lat później, obserwując losy różnorodnych wydarzeń teatralnych poza Polską.

Jak słusznie zauważyła Eva Hoffman<sup>1</sup>, prawie każdy emigrant staje się antropologiem-amatorem, którego system dotychczasowych przekonań podlega wielu przewartościowaniom i swoistej decentralizacji. Zanim ze zderzenia kultury rodzimej z docelową stworzy się tzw. świat „trzeciej wartości” — jak go nazywa Danuta Mostwin<sup>2</sup> lub „trzeciej przestrzeni” — jak ujmuje pokrewne zjawisko w innym wymiarze postkolonialny badacz Homi K. Bhabha<sup>3</sup> — antropolog-amator potrzebuje czasu, by to, co dzieje się wokół niejako oswoić. Aby nową rzeczywistość zrozumieć i nazwać, potrzeba także otwartego umysłu — dialogu z nową kulturą, wrażliwości na inność, spostrzegawczości i umiejętności analitycznego myślenia. Inaczej trudno przekazać doświadczenia rodzące się w świe-

<sup>1</sup> E. Hoffman: *Lost in Translation*. London 1998.

<sup>2</sup> D. Mostwin: *Trzecia wartość*. Lublin 1995.

<sup>3</sup> H.K. Bhabha: *Cultural Diversity and Cultural Difference*. In: *The Post-Colonial. Studies Reader*. Ed. B. Ashcroft, G. Griffiths i H. Tiffin. London, New York 1995, s. 206—209.



cie „trzeciej wartości” w sposób jasny i zrozumiały. Mam wrażenie, że ten zawiły proces tłumaczeń interkulturowych (o języku tutaj nie wspomnę) związany z wejściem w nową kulturę prawdopodobnie dotyczy dramatu w dużo większym stopniu niż innych rodzajów literackich. Zyskawszy bowiem teatralną wizję, sztuka — aby mogła przemówić do nowej widowni — musi wywołać taki system znaczeń i wizualnych kodów, które dałyby się odczytać poprzez znajome (bardziej lub mniej lokalne) asocjacje i konotacje.

Aby zilustrować ten proces na użytek moich interkulturowych rozważań, proponuję przyjrzeć się plakatom teatralnym zapowiadającym dramat Różewicza *Białe małżeństwo* (1974) w różnych obszarach kulturowych<sup>4</sup> [zob. fig. 1—5]. Na pierwszy rzut oka zestawienie to jest dość szokujące w swej różnorodności i sprawia wrażenie, jakby każdy plakat przedstawiał zupełnie inną sztukę, której treść nie ma żadnych wspólnych motywów. Jak bowiem połączyć obraz lilii wodnych z przedstawieniem amerykańskiego (1989, fig. 3) z krwistym obrazem byka i centralnym wizerunkiem fallusa z przedstawienia hiszpańskiego (1988, fig. 1)? Albo sielankowy pejzaż z chagalowskim elementem na plakacie z Berlina wschodniego (1980, fig. 4) z obnażoną piersią kobiecej postaci z plakatu francuskiego (1983, fig. 5)? Z kolei wizerunek niby uwięzionego, zamkniętego w klatce ciała z plakatu węgierskiego (1987, fig. 2) niewiele ma wspólnego z pozostałymi kulturowymi symbolami-kluczami. Gdyby szukać wspólnego mianownika dla tych wszystkich wizerunków, można by zaryzykować tezę, że jest nim zasada „domesticated translation”, a więc raczej „translacji udomowionej/oswojonej” niż „uegzotycznionej” („foreignised translation”). W myśl tej uproszczonej translatorskiej zasady elementy obce danej kulturze wyrażone są za pomocą znajomych, „domowych” znaków kultury docelowej. Idąc tym tropem, można zaryzykować stwierdzenie, że zaprezentowane tutaj plakaty przedstawiają następujące elementy „domowe”: hiszpańską corridę, zniewolenie na Węgrzech, (życzeniową?) sielankowość Berlina czy też bezpieczną niewinność Ameryki. Autorom plakatów i kulturowym dystrybutorom tych sztuk z całą pewnością nieobce były zasady marketingu i efektywnej promocji „importowanych dóbr kulturowych”.

*Białe małżeństwo* — choć odniosło wielki sukces w Stanach Zjednoczonych, gdzie miało kilka głośnych inscenizacji — nie doczekało się mimo wszystko wystawienia na profesjonalnej scenie w Wielkiej Brytanii. Posługuję się jednak jego przykładem w celu zwrócenia uwagi na to, jak dalece kontekst kulturowy kraju docelowego warunkuje obraz, jaki ma służyć promocji tej samej (i we wszystkich przypadkach importowanej) sztuki. Wydaje mi się, że zestawienie to bardzo dobrze obrazuje problemy, które łączą się z trudną obecnością polskiego dramatu na scenie brytyjskiej. Problemy te zaś w dużo mniejszym stopniu wiążą

<sup>4</sup> Autorka rozprawy i redaktor tomu dziękują pani Marii Dębicz za wyrażenie zgody na reprodukcję plakatów, które pochodzą z jej prywatnego archiwum.

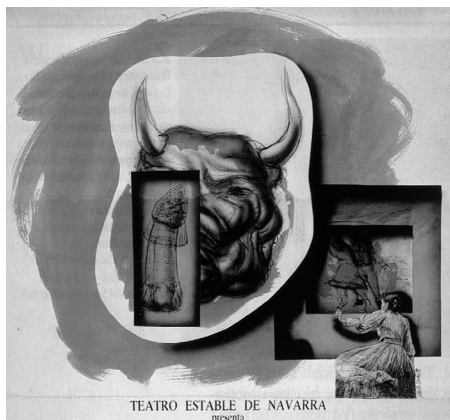


fig. 1

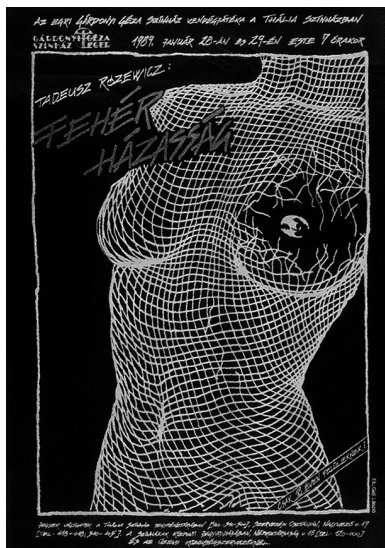


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5

się z tłumaczeniem niż z pokonywaniem barier kulturowych czy też przenikaniem do „nowych pól kulturowej reprezentacji” — jak powiedziałaby Stuart Hall<sup>5</sup>.

Pod względem tworzenia owych „nowych pól reprezentacji” rok 1989 znacznie skomplikował sytuację polskiego dramatu za granicą, ponieważ odpadł klucz odczytania politycznego. Dramat polski przestał być uosobieniem pomysłów zakazanych za berlińskim murem, próbą przemycenia ezopowych treści, na których nie poznali się polscy cenzorzy, ale poznała się polska publiczność; przestał być głosem o wolność słowa, myśli i przekonań. Musiał bronić się bez kodu politycznego i nie zawsze z takich pojedynków z kulturą brytyjską wychodził zwycięsko. Jego zaistnienie w tej części Europy przypominało raczej przejście przez przysłowiowy czyściec niż triumf teatralnego geniusza z obcego kraju. Aby zilustrować te ogólne obserwacje bardziej konkretnymi przykładami, skoncentruję się na trzech przedstawieniach:

1) *Indyku* Sławomira Mrożka (1960), wystawionego w tłumaczeniu i reżyserii Teresy Murjas w londyńskim teatrze Camden People’s Theatre w 1999 r. w realizacji Flesh and Blood Theatre Company;

2) dramacie *Wijuny* (1974) Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, wystawionego przez objazdowy teatr szkocki Archipelago w roku 1999 w tłumaczeniu i reżyserii Heleny Kaut-Howson; przekład na szkocki dialekt: Bill Findlay;

<sup>5</sup> S. Hall: *Presentation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London 1997. Wszystkie przytoczenia z podanych źródeł anglojęzycznych są w moim przekładzie.

3) *Kartotece* (1960) Tadeusza Różewicza, wystawionej w londyńskim The White Bear Theatre w reżyserii Petera Czajkowskiego, tłumaczeniu Adama Czerniawskiego i wykonaniu Brit-Pol Theatre Company w roku 2001 w ramach Festiwalu Różewiczowskiego. Przedstawienie powtórzono rok później w prestiżowym BAC (the Battersea Arts Centre) jako jedno z czterech najlepszych przedstawień 2001 roku.

*Indyk* ukazał się w tłumaczeniu i opracowaniu Teresy Murjas, młodej reżyserki polskiego pochodzenia, która obecnie pracuje na Wydziale Dramatu i Teatru na Uniwersytecie w Reading. Historia produkcji *Indyka to thriller sam w sobie*, który reżyserka opisała w nowojorskim kwartalniku „Slavic and East European Performance”<sup>6</sup>. Murjas wspomina tam o niekończących się rozmowach i negocjacjach z różnymi teatrami londyńskimi, które nie chciały ryzykować wystawienia nieznanego nikomu sztuki przez mało znany zespół i które przy każdej rozmowie na temat dramatu przekonywały reżyserkę, że publiczność brytyjska nie jest zainteresowana ani polską historią, ani polskim romantyzmem (bo według didaskaliów „rzecz się dzieje w romantyzmie, na obszarze księstwa”) i że zamiast próbować wystawiać sztukę po angielsku, powinna skontaktować się z polskim teatrem POSK w Hammersmith i wystawić ją po polsku. Argumenty, że sztukę przetłumaczyła właśnie po to, by ją przybliżyć publiczności brytyjskiej i że zespół teatralny, z którym nad sztuką pracowała, nie zna polskiego, nie spotykały się ze spodziewanym odzewem. Kiedy bliska rezygnacji Murjas zadzwoniła w końcu do POSK-u, okazało się, że teatr zainteresowany jest głównie zespołami z Polski i niechętnie wystawia sztuki w angielskim tłumaczeniu, bo obsługuje publiczność polską. Kiedy doszła do wniosku, że z całą pewnością łatwiej byłoby wystawić *Indyka* na innej planecie niż w Londynie, stał się cud i uzyskała zgodę na wynajęcie sali w kameralnym Camden People’s Theatre, którego widownia liczy sobie ok. 40 miejsc.

Gdy próby dobiegły końca i odbyła się premiera, Murjas pełna napięcia czekała na reakcję brytyjskiej publiczności. Jednakże już na drugim przedstawieniu, ukryta wśród widzów, by usłyszeć spontaniczne komentarze, zdała sobie sprawę, że publiczność sztuki stanowią prawie sami Polacy, którzy albo znaleźli się w Londynie przejazdem, albo — zachęceni plakatami i informacją w prasie — przyszli na polską sztukę. Chociaż — jak sama twierdzi — cieszyła ją frekwencja polskiej publiczności, nie taki był cel jej półtorarocznych zabiegów i przygotowań — skrupulatnego przekładania chłopskiego żargonu sztuki na idiom wiejskich postaci z powieści Thomasa Hardy’ego czy też tłumaczenia wybranych kwestii Księcia i romantycznego bohatera Rudolfa na arystokratyczny angielski oraz romantyczny język Byrona, z zachowaniem swoistego rymu i rytmu oraz z uwzględnieniem różnych intertekstualnych kontekstów. Autorka wyraźnie podkreśla, że praca

<sup>6</sup> T. Murjas: *Translating and Directing Mrozek’s „The Turkey” in London*. „Slavic and East European Performance” 2003, nr 23/3, s. 56—59.

z aktorami brytyjskimi nad sceniczną wersją tłumaczenia upewniła ją w przekonaniu, że udało jej się odnaleźć ekwiwalent zawartych w tekście polskich stereotypów; że parodia Mrożka i humorystyczny dystans wobec kluczowego problemu niemożności i szeroko pojętej impotencji padną na podatny grunt i zostaną entuzjastycznie przyjęte przez Brytyjczyków. Stało się jednak inaczej niż myślała i — jak sama przyznaje — była to dla niej ważna lekcja, która mimo wszystko nie zniechęciła jej do tłumaczeń polskich sztuk. Od tamtego czasu Teresa Murjas ma na swoim koncie dwa doniosłe studenckie przedstawienia Gabrieli Zapolskiej: *Moralność Pani Dulskiej* i *Mężczyznę*. Obie sztuki były także wystawione na polskiej scenie POSK-u w angielskim tłumaczeniu reżyserki. O ile mi jednak wiadomo, Mrożkiem się już więcej nie zajmuje. Jej opowieść natomiast postawiła mnie przed problemem: co by się stało, gdyby sztukę udało się wystawić poza Londynem? Czy wówczas spełniłyby się oczekiwania reżyserki, której studenckie przedstawienia wielokrotnie nagradzano na festiwalach młodych teatralnych talentów?

*Wijuny* w reżyserii Heleny Kaut-Howson podsuwają ciekawe odpowiedzi na podobne pytania, bo sztuka wystawiona była w ośmiu szkockich miastach, w tym także w Edynburgu i Glasgow, ale — mimo sukcesu u krytyków i publiczności — nie przyniosła zespołowi szczęścia. Teatr ze względu na cięcia budżetowe regionu po prostu zlikwidowano i ani nagrody, jakie przedstawienie zdobyło na festiwalu w Edynburgu, ani niezwykle pochlebne recenzje w szkockiej prasie lokalnej i narodowej brytyjskiej nie zdołały zmienić decyzji władz<sup>7</sup>.

Podobnie jak Teresa Murjas, Helena Kaut-Howson jest polskiego pochodzenia. Grała swego czasu w teatrze Idy Kamińskiej, a w Wielkiej Brytanii osiedliła się w latach sześćdziesiątych. Kiedy objęła kierownictwo artystyczne szkockiego teatru Communicado, który przemianowała na Archipelago, miała za sobą wiele nagrodzonych i głośnych realizacji sztuk Szekspira, Lorci, Goldoniego, Beaumarchaisa, Barkera; wykładała reżyserię teatralną w prestiżowych wyższych szkołach brytyjskich i zajmowała ważne miejsce na brytyjskiej mapie teatralnej. *Wijuny* po raz pierwszy wystawiła w Londynie w Theatrespace, Covent Garden w 1978 roku. Tym razem jednak jej angielskie tłumaczenie przełożył na szkocki dialekt Bill Findlay, a zatem sztuka została „oswojona” w sposób niezwykle efektywny i pod względem językowym prawie w niczym nie przypominała „towaru importowanego”. Sama miałam okazję doświadczyć mocy jej oddziaływania, kiedy oglądałam przedstawienie w małej miejscowości Perth. Nie da się ukryć, że publiczność była pod ogromnym wrażeniem tej niesamowitej sztuki opartej na skomplikowanym związku matki i syna. *Wijuny* to świat z pogranicza nocnego koszmaru, groteski i romantycznej parodii jednocześnie. Jest w nim matka, która przedstawia

<sup>7</sup> M. Fischer: *Never Mind the Quality*: <http://www.theherald.co.uk/arts/archive/18-1-19100-20-16-50.html>.

się synowi jako panna młoda na weselu ich kuzyna. Dom rodzinny nawiedzają duchy krewnych, prawdopodobnie zamordowanych przez syna. Świat zaludniają tajemnicze postaci-wilki (wijuny) w zwierzęcych skórach, a więc plan przeżyć świadomych miesza się tutaj z podświadomością, pragnienia z lękami i przywidzeniami. Na przykład, na stypie po swojej śmierci matka siada w trumnie, a rozbawieni biesiadnicy wchodzą w świat odważnych, seksualnych transgresji zabarwionych lokalnym folklorem Kresów. Jednym słowem jest to nie lada uczta (również dla widowni), a w przypadku szkockiego przedstawienia stała się także wirtuozerskim wręcz popisem sztuki aktorskiej, scenograficznej i reżyserskiej.

Według słów krytyków była to inscenizacja „intrygująca, mocna, zmysłowa, pobudzająca wyobraźnię i porażająca jednocześnie”; „Sztuka, której świat przeżąda, ale którą nie sposób się nie zachwycić”. Podziwiając jej reżyserię i aktorów, podkreślano także fakt, że „weszła w szkocki koloryt lokalny jak dłoń w rękawiczkę”, czemu wielu recenzentów (i widzów) nie mogło się nadziwić<sup>8</sup>. A zatem zarówno zespół Archipelago pod kierunkiem Kaut-Howson, jak i Teresa Lubkiewicz odniosły wielki sukces i do dziś zastanawia mnie fakt, jak to się stało, że ta niezwykła sztuka nigdy nie weszła do kanonu polskiego dramatu i znana jest zaledwie garstce koneserów.

Mój ostatni przykład, czyli *Kartoteka* Różewicza, w porównaniu z poprzednimi inscenizacjami sprawia wrażenie „bajki o złotej rybce”, która spełnia wszystkie życzenia realizatorów spektaklu i dodatkowo chroni ich przed potencjalnym fiaskiem. W brytyjskiej rzeczywistości rolę „złotej rybki” odgrywały wobec Petera Czajkowskiego — reżysera spektaklu — takie instytucje jak Federacja Polaków w Wielkiej Brytanii, Polska Ambasada i Instytut Kultury Polskiej w Londynie. Instytucje te zapewniły sztuce nie tylko rewelacyjną oprawę w postaci Festiwalu Różewiczowskiego, recenzentką obstawę (bo na premierę zaproszono wszystkie najważniejsze dzienniki londyńskie) i reklamę godną występów Pavarottiego, ale także udział samego mistrza Różewicza, który uczestniczył w próbach teatralnych. Czy będąc początkującym artystą teatralnym, można wymarzyć sobie więcej? Oto jak brzmi definicja misji utworzonego przez wyżej wymienione instytucje zespołu teatralnego Brit-Pol Theatre:

Polski teatr jest zjawiskiem wyjątkowym, a mimo to Royal National Theatre w Londynie nie wystawił ani jednej polskiej sztuki. Polska literatura dramatyczna została zagubiona w ogólnym wizerunku Europy Wschodniej i kultury rosyjskiej, jakie wykreowały media Wielkiej Brytanii. Wobec tej sytuacji teatr nasz utworzono w celu promowania polskiej literatury dramatycznej, zarówno klasycznej, jak i współczesnej.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> J. McMillan: *The Blink of an Evil Eye: Werewolves*. „The Scotsman” 19 August 1999.

<sup>9</sup> *Brit-Pol Theatre* — Polish Theatre in English: <http://www.britpol.uktheatre.net/about.html>.

Oprócz wymienionych dobroczyńców, zespół sponsorowali także Baltic Restaurant and Bar, Blackwater Consultancy i inne firmy prywatne oraz osoby indywidualne. *Kartotekę* wystawiono w *White Bear Theatre*, na Kennington Road i niemalże z dnia na dzień okrzyknięto ją wielkim sukcesem.

Wśród wielu pochlebnych ocen znalazł się głos recenzenta, który zastanawiał się nad... narodowością bohatera, podczas gdy inny sugerował jego wieloetniczne pochodzenie i różnorodne poglądy polityczne<sup>10</sup>. Przywołuję te recenzje, by po raz kolejny odwołać się do koncepcji udomowienia czy też oswojenia dramatu w nowym kontekście kulturowym. Nie sądzę, aby właśnie tak odczytany problem tożsamości bohatera zadziwił kogokolwiek, kto mieszka w różnorodnym etnicznie, kulturowo i narodowościowo Londynie. Zdziwi on jednak Polaków, którzy interpretowali ten dramat w polskich szkołach i czytali jego rozliczne opracowania krytyczne. Według wielu z nich zmieniające się imiona bohatera sugerują, iż jest on wizerunkiem wielu Polaków generacji Różewicza, że symbolizuje pewną jednolitość i typowość tego pokolenia — ludzi, którzy przeszli przez te same historyczno-polityczne wydarzenia i którzy borykali się z podobnymi (jeśli nie tymi samymi) problemami. Jednak *Kartotekę* w Londynie odebrano inaczej, nie do końca zgodnie z intencjami propolskich sponsorów, ale w takim kodzie, jaki odpowiedziała brytyjskiemu odbiorcy jego wyobraźnia; ciąg automatycznych asocjacji z tego obszaru kulturowego, w jakim żyje. Nie sądzę także, aby było w tej interpretacji cokolwiek niewłaściwego czy też dla polskiej kultury szkodliwego.

A zatem podsumowując, chociaż nigdy się nie dowiemy, jak potoczyłyby się losy *Indyka*, gdyby wystawiono go z taką machiną wspierającą, jaką zaoferowano *Kartotece*, można chyba zaryzykować tezę, że i sztuka Mrożka uzyskałaby nowy wymiar interpretacyjny, uwarunkowany lokalnym kulturowym kolorytem i odmienną literacką tradycją. Jedyne wnioski, jakie mi się tutaj nasuwają, to przekonanie, że odczytania polskich sztuk w kulturze brytyjskiej są jedną wielką niewiadomą i że ich odbiór nie ma nic wspólnego z recepcją (czy też reputacją) tych samych utworów w Polsce. O powodzeniu dramatu w nowym kontekście kulturowym decydują bowiem wartości wynegocjowane w owej „trzęsiej przestrzeni”, będące rezultatem kreatywnego zderzenia odmiennych kodów i wielorakich światów. Postawiłabym tutaj także tezę, że produkt końcowy tego zderzenia wzbogaca nie tylko kulturę docelową, ale także rodzimą. Szkoda więc wielka, że tak mało miejsca poświęca się temu zagadnieniu w Polsce, że tak często przemilcza się wnioski krytyków, recenzentów i badaczy publikujących poza Polską. Miejmy nadzieję, że inicjatywy takie jak konferencja, której pokłosiem jest niniejszy tom, wzmocnią polski dialog międzykulturowy i przyczynią się do wymiany polonistycznych przemyśleń na całym świecie.

<sup>10</sup> Recenzje zamieszczone na stronie *Brit-Pol Theatre*: <http://www.britpol.uktheatre.net/custom.html>.

EWA TEODOROWICZ-HELLMAN

## O SZWEDZKICH ODCZYTANIACH POLSKIEJ EPOPEI NARODOWEJ

---

*PAN TADEUSZ* ADAMA MICKIEWICZA JEST DZIEŁEM, KTÓREGO POZYCJA OD DAWNA JEST ustalona w literaturze polskiej. W odczuciu wielu pokoleń Polaków to epopeja narodowa, dzieło jedyne i wyjątkowe, utwór na wskroś polski, odwołujący się do polskiego kodu kulturowego, polskiej historii, zwyczajów i obyczajów. Poemat oddziaływał głęboko na świadomość narodową i utrwalił wyobrażenia o polskim charakterze. Jako symbol polskości utwór jeszcze bardziej zyskał na wyrazistości dzięki szczególnemu funkcjonowaniu w literaturze i kulturze: poemat Mickiewicza stał się bowiem obiektem wielu odwołań literackich, przedmiotem licznych asocjacji, refleksji, aluzji i parafraz.

*Pana Tadeusza* przekładano w Szwecji trzy razy: w roku 1898 tłumaczenia dokonał Alfred Jensen polskim trzynastozgłoskowcem, w roku 1926 prozą Ellen Wester (pseudonim Weer) i w roku 1987 szwedzkim heksametrem Lennart Kjellberg<sup>1</sup>. Różne przekłady dzieła oraz istnienie utworu w szwedzkiej świadomości literackiej i czytelniczej przez ponad sto lat spowodowały, że w Szwecji powstały różne odczytania poematu, które nie zawsze są całkiem zbieżne z polskim kodem interpretacyjnym.

### *PAN TADEUSZ* — DZIEŁO NA WIELKĄ SKALĘ

Jedną z najwcześniejszych interpretacji *Pana Tadeusza* w Szwecji było uznanie poematu za utwór na skalę europejską i światową. Takie odczytanie polskiej epopei zrodziło się prawdopodobnie pod wpływem wypowiedzi duńskiego krytyka i literaturoznawcy Georga Brandesa oraz artykułów pierwszego tłumacza poematu Alfreda

---

<sup>1</sup> A. Mickiewicz: *Herr Tadeusz eller Den sista utmätningen i Litwa. En adels-historia från åren 1811 och 1812 i tolf sånger på vers*. Tłum. A. Jensen. Göteborg 1898; A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz eller sista nävrättsdusten i Litauen. En adels-historia från åren 1811 och 1812 i tolv böcker av Adam Mickiewicz*. Tłum. E. Weer [Wester]. Stockholm 1926; A. Mickiewicz: *Herr Tadeusz eller sista fejden i Litauen. En berättelse ur lantadelns liv från åren 1811 och 1812 i tolv böcker på vers av Adam Mickiewicz*. Tłum. L. Kjellberg. Stockholm 1987.



Jensena. Zwolenniczką takiej interpretacji polskiej epepei była również Ellen Wester — druga z kolei tłumaczka utworu.

Przyznanie *Panu Tadeuszowi* tak wysokiej rangi literackiej manifestowało się przede wszystkim w porównaniach poematu do eposów Homera. Ze względu na opis rzeczywistości, a także formę utworu często widziano w Szwecji również podobieństwa między polską epopcją a idyllicznym eposem Goethego *Herman i Dorota*. Styl Mickiewiczowski utożsamiano z prawdziwym mistrzostwem narracji Waltera Scotta, a epickie właściwości poematu porównywano ze sposobem kreowania świata przedstawionego w powieściach Wiktora Hugo. Szwedzcy krytycy i literaturoznawcy podkreślali przy tym doskonałość formy *Pana Tadeusza* i przynależność utworu do klasycznego gatunku eposu oraz zwracali uwagę na poetycki, ale — ich zdaniem — również realistyczny opis rzeczywistości. Pociągały ich takie cechy dzieła jak szeroki, poetycki obraz świata, spokój epicki, narracja wierszem. Ostatecznym udokumentowaniem interpretacji polskiej epepei jako dzieła na miarę literatury światowej było wydanie poematu w roku 1926 w zaszczytnej szwedzkiej serii *Världslitteraturens mästerverk* (Arcydzieła literatury światowej). Jej współredaktor, literaturoznawca Fredrik Böök, nazywał polski poemat „nieśmiertelnym”, przyznając mu w ten sposób stałe miejsce w literaturze.

Interpretacje *Pana Tadeusza* jako wielkiego dzieła epickiego XIX wieku zdeterminowane były sytuacją panującą w literaturze szwedzkiego romantyzmu, który zbliżał się do klasycyzmu i cenił wysoko przede wszystkim tzw. „gatunki doskonałe”. Po latach Andrzej Nils Uggla zwrócił na ten problem uwagę, podkreślając, że najważniejszym atutem polskiego poematu w Szwecji stała się jego klasyczna forma:

Bardzo trafny okazał się w tym wypadku wybór utworu. Podczas gdy romantyzm polski, podobnie zresztą jak np. niemiecki czy angielski, wyzwolił się wcześniej z ram poetyki klasycystycznej, epos w literaturze szwedzkiego romantyzmu był ulubionym gatunkiem literackim. Dlatego, o ile polski dramat romantyczny, np. poszczególne części *Dziadów*, choćby ze względu na ich poetykę, wydawał się nie do przyjęcia w Szwecji, o tyle *Pan Tadeusz* zyskał sobie od razu uznanie.<sup>2</sup>

## PAN TADEUSZ JAKO UTWÓR REALISTYCZNY

Pierwszą w Szwecji interpretację *Pana Tadeusza* jako dzieła realistycznego spotykamy nie u Szweda, ale u wspomnianego już wcześniej Georga Brandesa. W swojej książce *Intryck från Polen (Wrażenia z Polski, 1890)* kilkakrotnie pisał on o szczególnej roli dzieła Mickiewicza w literaturze polskiej i podkreślał:

*Pan Tadeusz* wskazywał przyszłej poezji drogę w kierunku prawdziwego życia, życia własnej epoki i w rzeczywistości otwierał epokę polskiego realizmu.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A.N. Uggla: *Droga Mickiewicza do Szwecji*. „Acta Sueco-Polonica” 1998, nr 7, s. 118.

<sup>3</sup> G. Brandes: *Intryck från Polen*. Stockholm 1890, s. 324.

Mając na myśli realizm świata przedstawionego i współczesną tematykę *Pana Tadeusza*, Brandes przypisywał poematowi w polskiej literaturze rolę dzieła-prekursora. Jego wypowiedzi mocno zaważyły na szwedzkich interpretacjach polskiej epopei jako utworu realistycznego. Zgodnie z tą konwencją epos Mickiewicza był odczytywany przez pokolenia szwedzkich historyków literatury, krytyków, tłumaczy i czytelników. Niech więc nie będzie zaskoczeniem, że w książce *Adam Mickiewicz. Księga pamiątkowa na stulecie zgonu Adama Mickiewicza*, wydanej w Sztokholmie w roku 1955, porównuje się *Pana Tadeusza* z powieściami Balzaka<sup>4</sup>.

Niemal sto lat po ukazaniu się pierwszego szwedzkiego przekładu *Pana Tadeusza* literaturoznawca Nils Åke Nilsson, zestawiając utwór Mickiewicza z powieścią Selmy Lagerlöf *Gösta Berling*, tak oto pisał w komentarzu do trzeciego tłumaczenia poematu z roku 1987:

Mickiewicz napisał swoją „historię szlachecką”, jak to sam określił, w epoce, którą zwykle się określać jako „romantyzm”. Ale zarówno jeśli chodzi o styl, jak i zawartość treściową, jest to utwór bardziej realistyczny i bardziej bliski codzienności, aniżeli powstała w ponad pięćdziesiąt lat później powieść Selmy Lagerlöf *Gösta Berling*.<sup>5</sup>

*Pan Tadeusz* został odczytany w Szwecji jako utwór realistyczny z licznymi obrazami przyrody, z opisami życia codziennego, z barwnymi scenami polskiej obyczajowości szlacheckiej. W podobny sposób odebrany został również epos przez emigrację polską w Paryżu. Jej zdaniem Mickiewicz zawiódł wszelkie oczekiwania względem napisania utworu o heroicznym bohaterze romantycznym. Poemat, co ostro krytykowano, skierowywał uwagę czytelnika na codzienność życia odchodzącej w przeszłość kultury szlacheckiej.

Wiele z wytykanych przez krytyków i emigrantów paryskich wad poematu — jak powszechność, szczegółowość w obrazowaniu świata oraz bogactwo scen obyczajowych — zdawał się szwedzki czytelnik uznawać nie tylko za silne, ale i za najlepsze, najbardziej interesujące strony dzieła. Co pozwalało zatem czytelnikowi Północy na taką, a nie inną interpretację polskiej epopei? Różnice w odbiorze wynikały zapewne stąd, że czytelnik rodzimy miał zupełnie inne oczekiwania wobec utworu Mickiewicza aniżeli czytelnik-cudzoziemiec, w naszym przypadku Szwed. Polacy, żyjący na emigracji czy też mieszkający w podzielonym między zaborców kraju, widząc swój naród pogrążony w niewoli, pragnęli i co więcej — żądali od wieszczki takiego utworu, który mógłby porwać ich serca, roztoczyć przed ich oczyma obrazy walki z wrogiem, ukazać w niezwykłych wymiarach heroicznego jakiegoś niezłomnego przywódcę, przewodnika dusz, wodza w walce o wolność i niepodległość. Nawet w dra-

<sup>4</sup> L. Winiarski: *O realizmie Mickiewicza*. W: *Adam Mickiewicz. Księga pamiątkowa na stulecie zgonu Adama Mickiewicza*. Sztokholm 1955, s. 17—30.

<sup>5</sup> N.Å. Nilsson: *Förord*. W: L. Kjellberg: *Herr Tadeusz eller den sista fejden i Litauen. En berättelse ur lantadelns liv frän åren 1811 och 1812 i tolv böcker på vers*. Stockholm 1987, s. 7.

matyczny sposób ukazane losy księdza Robaka nie potrafiły „uratować” w ich oczach poematu. *Pan Tadeusz* zawiódł ówczesne oczekiwania, jeśli chodzi o wartości romantyczne. Utwór nie mieścił się w sferze zainteresowań polskich emigrantów i wielu czytelników w kraju; nie odpowiadał ich wyobrażeniom o prawdziwym, wielkim dziele z narodowymi treściami.

Szwedzki czytelnik odczytywał *Pana Tadeusza* inaczej. Czynił to nie tylko dlatego, że pozbawiony był bagażu polskiej tradycji kulturowej oraz nieznanne i dalekie były mu polskie mity narodowe, ale również z tego powodu, że poemat przełożony został po raz pierwszy na język szwedzki ponad sześćdziesiąt lat po wydaniu utworu w Paryżu. Horyzont oczekiwań szwedzkiego czytelnika był już „wykładnikiem” innych czasów i przynależał do odmiennej sfery literackiej i kulturowej. Poemat w szwedzkim przebraniu pojawił się w innej epoce literackiej i napotkał nowe gusty i nawyki czytelnicze, ukształtowane już przez literaturę realizmu. Szwedzki adresat, obeznany z powstałymi w nurcie realistycznym wybitnymi dziełami europejskich pisarzy, potrafił docenić szczególnie sposób obrazowania świata w utworze. Szeroko zarysowane tło kulturowe, wydarzenia historyczne, sceny obyczajowe, autentyczna onomastyka oraz dokładne opisy przyrody i życia codziennego zdawały się go utwierdzać w przekonaniu, że ma w ręce dzieło realistyczne.

Duże znaczenie dla interpretacji *Pana Tadeusza* w konwencji realistycznej miał również fakt, że poemat przetłumaczony został prozą (1926) w czasach dużego zainteresowania w Szwecji powieściami wielkich prozaików polskich — utworami Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta, Elizy Orzeszkowej i Stefana Żeromskiego. Porzucając swój pierwotny kształt poetycki, stał się Mickiewiczowski epos piękną powieścią o życiu polskiej szlachty mieszkającej w litewskich dworach i zaściankach.

Dla odczytania poematu w kategoriach realizmu niemałe znaczenie miało poza tym wydanie *Pana Tadeusza* w Polsce w serii Biblioteki Narodowej<sup>6</sup>. Polska epopeja, dostępna w Szwecji w tej właśnie edycji, stała się również podstawą trzeciego tłumaczenia dzieła pióra Lennarta Kjellberga. Zawarty w wydaniu Biblioteki Narodowej wstęp i obszernie komentarze Stanisława Pigionia zmierzały przede wszystkim do interpretacji świata przedstawionego eposu szlacheckiego jako poetyckiej wizji rzeczywistości, jako poetyckiego naśladowania świata. Dlatego wiele uwagi poświęcał polski uczyony tzw. drobnym „niekonsekwencjom”, jakie wkradły się do poematu: starał się je usprawiedliwiać, wyjaśniać i motywować. Właśnie owa deziluzyjna funkcja komentarzy Pigionia mogła w znacznej mierze przyczynić się do dalszego, jeszcze silniejszego utrwalenia interpretacji dzieła w konwencji realizmu<sup>7</sup>.

Pewną deziluzyjną funkcję, jeśli chodzi o świat poezji *Pana Tadeusza*, pełnił również przekład wierszem Alfreda Jensena. Tłumacz, prawdopodobnie z obawy przed

<sup>6</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Opr. S. Pigoń. Wrocław 1962, s. 582.

<sup>7</sup> Por. B. Zakrzewski: *O „Panu Tadeuszu” inaczej*. Wrocław 1998.

niewłaściwą interpretacją nieznanego jeszcze w Szwecji utworu, zaopatrzył swój przekład w liczne komentarze i streszczenia, nie pozostawiając czytelnikom większej swobody w percepcji dzieła. W ten sposób odbiór czytelniczy w znacznym stopniu pozbawiony został ważnych w literaturze pięknej — posłużmy się tutaj określeniem szkoły z Konstancji — „miejsce pustych”. Wszystko starano się dopowiedzieć do końca, wyjaśnić, objaśnić, zinterpretować i streścić.

Realistyczne interpretacje *Pana Tadeusza* należy zdecydowanie uznać za najbardziej reprezentatywne dla szwedzkiego odbioru poematu. Na tym tle wyodrębniają się odmienne głosy Andrzeja Nilsa Uggli, który w swych pracach podkreślał poetyckie właściwości utworu i szczególną rolę magii języka w dziele Mickiewicza. Wypowiedzi tych nie można jednak uważać za „typowo” szwedzki odbiór poematu, ponieważ badacz czytał i poznawał *Pana Tadeusza* w oryginale, w swoim języku ojczystym, czyli że miał możliwość odkrywania tych warstw utworu, do których niekoniecznie musiał docierać czytelnik szwedzkiego przekładu.

### PAN TADEUSZ JAKO POWIEŚĆ OBYCZAJOWA

W Polsce *Pan Tadeusz* uważany jest nie tylko za epopeję narodową, ale również za dzieło wielkiej miary, w którym poeta przedstawił własny osąd dziejów narodu, jego przeszłości i przyszłości zarazem. Strona narodowa poematu oraz znaczenie utworu dla polskiej emigracji i kraju pogrążonego w niewoli nie były podnoszone w szwedzkich interpretacjach, czynionych z perspektywy obcego czytelnika. Nawet jeśli wspomniano o narodowym charakterze dzieła, widziano je przede wszystkim poprzez pryzmat warstwy kulturowej. Przyczyniało się do tego niezrozumienie przez szwedzkiego czytelnika typowo polskiej problematyki narodowej i wolnościowej oraz, co istotne, wydanie w Szwecji tłumaczeń polskiej epopei bez *Epilogu*. Szwedzkie przekłady poematu pozbawione zostały w ten sposób kontekstu dziejowego, który mógłby pomóc odbiorcy w zrozumieniu roli, jaką utwór ten miał odegrać w społeczeństwie w kraju oraz wśród polskiej emigracji za granicą.

Interpretacje *Pana Tadeusza* jako utworu patriotycznego pojawiały się w Szwecji zatem rzadko i dochodziły do głosu tylko wyjątkowo przy okazji ważniejszych wydarzeń politycznych, np. I i II wojny światowej. Ze szwedzkich tłumaczy mocniej narodowy charakter utworu podkreślała Ellen Wester. Przebywając w Polsce, wzięła udział w uroczystości odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie i zrozumiała, jak wielkie znaczenie dla Polaków miała twórczość poety. Patriotyczny charakter utworów Mickiewicza podnosił także w swoich artykułach Andrzej Nils Uggl, który starał się zwrócić uwagę szwedzkiego czytelnika na szczególne cechy literatury polskiej, uczulał go na idee patriotyczne,

narodowe i wolnościowe oraz wyjaśniał ich funkcję w historii literatury i kultury polskiej w ogóle<sup>8</sup>.

Na skutek braku *Epilogu* zniknęło również częściowo z poematu istotne dla utworu Mickiewicza kryterium pamięci emigranta. To pamięć otwierała poecie możliwość powrotu do lat dzieciństwa, do kraju już nieistniejącego na mapie, do czasów, które usunęły się w przeszłość, ale jednak zostały zapamiętane na zawsze i tym samym ocalone od zapomnienia. Wyciszone zostały również z tego powodu liryczne tony dzieła, ważne w ukazywaniu świata przedstawionego, a zaznaczające się najsilniej w *Inwokacji* i *Epilogu*.

Jak inaczej był *Pan Tadeusz* interpretowany w Szwecji niż w Polsce, świadczy także fakt, że postać księdza Robaka spotkała się tam z całkowitym niezrozumieniem. W konwencji realistycznego odczytania dzieła losy bernardyna nie harmonizowały z treścią utworu, wydawały się dziwne i nieuzasadnione w fabule poematu. Jensen uważał np. opis spowiedzi Jacka Solicy, spoczywającego na łożu śmierci, nie tylko za najstarszy, ale i za najbardziej nieodpowiedni fragment w książce. Zdaniem tłumacza nie współgrała ta scena z epickim charakterem utworu. Rwany, nie zawsze poprawny rym sprzeniewierzał się doskonałości dzieła i zakłócał jego epicki spokój. Z krytyką tłumacza spotkał się również fakt przeistoczenia bohatera z Jacka Soplicy w Robaka. W ten sposób narodowe *scenario* ukazane na podstawie losów bernardyna nie znalazło u Jensena zrozumienia ani akceptacji. Podobny odbiór utworu spotykamy również w szwedzkich kręgach czytelniczych.

Kiedy z perspektywy czasu spojrzymy na trzy szwedzkie przekłady polskiej epepei, zauważamy, że coraz wyraźniej odrywają się one od problematyki dziejowej przy równoczesnym zwrocie ku sensom obyczajowym. W kolejnych przekładach komentarz historyczny zmniejsza się, usuwa na plan dalszy i ustępuje miejsca uwagom tłumaczy i komentatorów na temat oznak staropolskiej obyczajowości szlacheckiej. To one najbardziej przyciągają wyobraźnię obcego czytelnika swą sugestywnością i szczegółowością opisu. Obyczajowa warstwa utworu akcentowana była również przez trzeciego tłumacza *Pana Tadeusza*, Lennarta Kjellberga, który pisał m.in.:

żeby docenić utwór wcale nie jest konieczne, aby szwedzki czytelnik rozumiał wszystkie aluzje do różnych postaci i wydarzeń, konieczne jest natomiast, aby rozumiał — co Mickiewicz zakładał już jako coś oczywistego, mając na myśli własnych czytelników — sytuację polityczną odnośnie do miejsca akcji oraz strukturę społeczeństwa, które przedstawione zostało w utworze.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> A.N. Uggla: *Patriotismen i den polska litteraturen*. „Förr och Nu. Tidskrift för en folkets kultur” 1981, nr 3, s. 27—38; A.N. Uggla: *Adam Mickiewicz i Sverige — en receptionstudie*. „Studia Scandinavica” 1988, s. 29—45; A.N. Uggla: *Sverige och polska skalder. Från Mickiewicz till Milosz*. „Uppsala Slavic Papers” 16, 1 wyd. 1980, 2 wyd. 1998.

<sup>9</sup> L. Kjellberg: *Efterskrift*. W: A. Mickiewicz, *Herr Tadeusz eller sista fejden i Litauen. En berättelse ur lantadelns liv från åren 1811 och 1812 i tolv böcker på vers av Adam Mickiewicz*. Stockholm 1987, s. 282.

Bezsprzecznie znaczny wpływ na rezygnację z interpretacji polskiej epopei w kontekście dziejowym i narodowym wywarł dystans geograficzny i czasowy szwedzkiego czytelnika do ukazywanych w poemacie wydarzeń oraz do polskiej problematyki wolnościowej. Natomiast sceny obrazujące obyczaj staropolski, jak np. stroje, kulinaria czy grzeczność szlachecka, znalazły się w centrum zainteresowania nie tylko z powodu ich kulturowej oryginalności i oglądanej oczyma mieszkańca Północy „egzotyki”, ale także dlatego, że tłumacze napotykali na znaczne trudności w przekładzie polskich realiów z braku podobnych przejawów życia w szwedzkiej kulturze. Czynione przez nich wyjaśnienia obyczajowości szlacheckiej zwracały uwagę czytelników i historyków literatury na te elementy utworu, które mieściły się w warstwie kulturowej dzieła.

### *PAN TADEUSZ* — POEMAT METAFIZYCZNY?

W Szwecji nie spotykamy interpretacji *Pana Tadeusza* jako utworu metafizycznego, co znajduje swoje uzasadnienie; z polskim poematem zapoznawano się tam w przekładach. Dla zrozumienia głębszych, metafizycznych sensów epopei konieczne było wniknięcie czytelnika w głębię dzieła, która kryła się za poetycką sferą języka.

Tłumaczenie Alfreda Jensena zawiodło częściowo w tym względzie. Czytelnika raziły obce, czasami wręcz fałszywe rymy i rytmy, liczne archaizmy oraz rzucające się w oczy odstępstwa od szwedzkiej normy językowej. Przekład Ellen Wester — z uwagi na obraną formę powieści — pozbawił, niestety, poemat poetyckiego obrazowania świata. Tłumaczenie Lennarta Kjellberga zaoferowało czytelnikowi nowy typ przekładu, ujęty w czcigodny szwedzki heksametr. Jedyne więc ten przekład — wpisujący polską epopeję we właściwe jej cechy gatunkowe i metrum przynależne szeroko zakrojonym utworom epickim — mógł oddać prawdziwą prostotę i tajemniczą głębię świata przedstawionego *Pana Tadeusza*. Choć w poemacie przełożonym językiem współczesnym, na którym nie osiadła jeszcze patyna czasu, brakuje czytelnikowi, znającemu dzieło w oryginale, ważnego dla eposu dystansu epickiego, szwedzki heksametr w znacznej mierze nadał poematowi cech zwyczajności i poetyckości zarazem. Tłumacz jednak z poczuciem odpowiedzialności za tłumaczone dzieło z pełną świadomością stwierdzał, że poezja Mickiewicz jest „lepsza, znacznie lepsza” niż jego szwedzki przekład.

O trudnościach w odkryciu i odczytaniu głębszych sensów *Pana Tadeusza*, a zwłaszcza metafizyczności poematu w przekładach polskiej epopei, pisał przed paru laty Czesław Miłosz w przedmowie do francuskiego wydania utworu w tłumaczeniu Roberta Bourgeoisa:

Pisząc tę przedmowę, muszę podzielić się z czytelnikiem moją obawą, że to, co w poemacie jest najważniejsze, tj. transformacja zwyczajności, pozbawione ożywczego kontrastu z dyscypliną

wiersza, pozostanie nieprzetłumaczalne, natomiast przetłumaczalne będzie to, co dla mnie jako czytelnika ma podrzędne znaczenie.<sup>10</sup>

Niedostrzeżenie metafizyczności poematu przez krytyków i literaturoznawców szwedzkich wynikać mogło stąd, że czytali oni *Pana Tadeusza* w przekładach, w których w znacznym stopniu ginęła poetycka magia języka Mickiewicza, podnosząca zwyczajność i codzienność na wyżyny wzniosłości. Tak więc nieuniknione różnice pomiędzy odbiorem oryginału a odczytaniem nawet najlepszych przekładów zdeterminowały szwedzkie interpretacje polskiej epopei. Bezspornie przyczyniła się do tego również szwedzka mentalność poddana prawom rozumu i doświadczenia, a nie intuicji, metafizyce i mistyce<sup>11</sup>.

Czytelnik Północy zatrzymywał się najczęściej na powierzchni utworu: fabule dzieła, pewnych scenach staropolskiego obyczaju szlacheckiego, pięknych obrazach i opisach przyrody. Nie dostrzegał przy tym głębszych warstw poematu, które kryły się za fasadą zwyczajności, prostoty i codzienności zrównanej z kategorią piękna. Stąd bliższe mu było odczytywanie różnych scen utworu w konwencji rozpoznawalnego na kartach przekładów realizmu, znajdującego swe pozorne potwierdzenie w szczegółowych i poetyckich, ale „prawdziwych” opisach życia.

### PAN TADEUSZ W SERII SZWEDZKICH PRZEKŁADÓW

Czy w stosunku do szwedzkich tłumaczeń *Pana Tadeusza*, a są przecież trzy, można zastosować „prawo serii przekładów”? Wśród badaczy istnieje bowiem przekonanie, że pomiędzy pierwszymi a ostatnimi tłumaczeniami tego samego utworu zwykle istnieją fundamentalne różnice: pierwszy przekład polega często na naturalizacji dzieła, zmierza do osłabienia jego „egzotyki” w stosunku do literatury przyjmującej, stara się zmniejszyć dystans między dwiema kulturami, aby łatwiej wpisać tłumaczony utwór w obcą mu tradycję literacką. Pierwszy przekład staje się z tego powodu często mniej lub bardziej bliski adaptacji. Kolejne tłumaczenia — ponieważ literatura kraju przyjmującego już zetknęła się z danym utworem — zwykle starają się zwiększyć dystans między przełożonym dziełem a przyjmującą go kulturą; tłumaczom chodzi o powrót do oryginału, do jego pierwotnego kształtu, odmienności, odrębności, wyjątkowości i szczególnej obcości na tle literatury kraju, w której ukazuje się nowy przekład dzieła<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> C. Miłosz: *Ogród Pana Boga*. „Plus—Minus” 1998.

<sup>11</sup> Å. Daun: *Svensk mentalitet*. Stockholm 1998; J. Kubitsky: *Szwecja od środka*. Warszawa 1987.

<sup>12</sup> P. Bensimon: *Présentatio*. In: *Retraduire. Publications de la Sorbonne Nouvelle, Palimpsestes* 1990: 4, s. IX—X; E. Skibińska: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1999, s. 39—40.

Spośród szwedzkich przekładów *Pana Tadeusza* najbardziej „egzotyzujący”, jeśli chodzi o formę — metrum polskiego trzynastozgłoskowca, jest przekład pierwszy pióra Alfreda Jensena. W zakresie polskich realiów tłumacz dokonywał jednak pewnej, niekonsekwentnej zresztą, naturalizacji. Starał się emocjonalnie przybliżyć krajobraz litewski „swoim” czytelnikom. Pozwólmy sobie w tym miejscu na szerszą refleksję.

Krytyce przekładu nie są obce przypadki, kiedy tłumacz w postaci krajobrazów stosuje zasadę przybliżania lub oddalania ukazywanej w oryginale rzeczywistości. W ten sposób albo pragnie uniknąć nadmiernej egzotyzyacji, licząc się z niewystarczającą kompetencją kulturową „swojego” czytelnika, albo też stosuje metodę przybliżania, która umożliwia adresatowi identyfikację z ukazanym w utworze światem przedstawionym, czyni go bliskim, znanym i rozpoznawalnym.

Mieszkańcy każdego kraju posiadają jakiś conceptualny obraz własnej ojczyzny, jej ulubionych czy też najczęściej spotykanych pejzaży, widoków, miejsc. Ukazany przez Mickiewicza w inwokacji krajobraz nadniemeński to obraz zachowujący podstawowe, a więc typowe cechy pejzażu litewskiego, a także polskiego: nizinne tereny, nad którymi wznoszą się pokryte lasami pagórki, rzeka wolno i szeroko płynąca, ogromne łąki i rozciągające się daleko pola uprawne mieniające się kolorami dojrzewających zbóż, kwitnącej gryki i koniczyny. Krajobraz ten jest właściwie pozbawiony szczegółów i odnajdujemy go wszędzie tam, gdzie można dojrzeć jego cechy przefiltrowane przez wspomnienia i wyobraźnię poety.

Alfred Jensen starał się przybliżyć szwedzkiemu odbiorcy postaci krajobrazów oraz opisy topograficznego ukształtowania rodzinnego kraju poety. W tłumaczonej na szwedzki inwokacji znajdujemy np. zamiast Mickiewiczowskiego „tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono” następujące zdanie:

skall en gång Ditt under oss föra hem till stranden. (tak nas powrócisz cudem do domu nad brzegiem). Jensen 1897, 4

Tłumacz zastąpił określenie „na ojczyzny łono” przez „dom nad brzegiem”, co jest dla Polaka rozwiązaniem zaskakującym i wydawać się może, że zgoła nieuzasadnionym. Dla Szweda natomiast, żyjącego zwykle w pobliżu wody i marzącego o posiadaniu domku gdzieś nad brzegiem rzeki, jeziora czy morza, przekład taki kreuje opis stron rodzinnych Mickiewicza w pewnej mierze zgodnie z obrazem conceptualnym ziemi ojczystej Szweda, jego stron rodzinnych, czyli tzw. „małej ojczyzny”. Tłumaczenie Jensena zmierzało tutaj także do konkretyzacji obcego tekstu. Taka interpretacja wywoływała silniejszy rezonans emocjonalny odbiorcy, oddalała jednak znacznie świat przedstawiony w przekładzie od oryginału.

Najbardziej egzotyzujący w warstwie leksykalnej dzieła był przekład drugi, pióra Ellen Wester. Tłumaczka chętnie wprowadzała do tekstu polskie słownictwo, sprzeciwiała się odczytaniu polskiego kodu kulturowego poprzez filtr kultury szwedzkiej



oraz świadomie podkreślała obcość lub raczej odrębność kulturową tłumaczonego tekstu. W pewnym stopniu jednak, jeśli chodzi o nazwy własne, zwłaszcza toponimy, starała się przybliżyć polski poemat „swojemu” czytelnikowi za pośrednictwem lepiej i bliżej znanej Szwedom kultury niemieckiej. Jako formę przekładu wybrała — zgodnie z gustem czytelnika — prozę, wpisując w ten sposób poemat równocześnie w ramy powieści obyczajowej.

Trzeci tłumacz polskiej epepei, Lennart Kjellberg, przystosował z kolei całkowicie formę dzieła do wymogów szwedzkiej wersyfikacji i opowiedział poemat heksametrem, włączając w ten sposób utwór Mickiewicza w konwencję szwedzkiej poezji epickiej. Zachował poza tym w tłumaczeniu realiów niezwykle wyważoną i ostrożną egzotyżację z wyraźnym dążeniem do zrozumiałości utworu. Kryterium komunikatywności — niezwykle ważne w ostatnim szwedzkim przekładzie *Pana Tadeusza* — zadecydowało również o tym, że tłumaczenie napisane zostało językiem współczesnym. Jak się więc okazuje, ogromnie ważna była dla tłumacza kategoria „wirtualnego odbiorcy”, która zadecydowała o wyborze formy i języka przekładu.

Na podstawie przytoczonych tutaj uwag można stwierdzić, że trzy szwedzkie przekłady *Pana Tadeusza* nie tylko nie potwierdzają teorii o serii tłumaczeń tego samego dzieła, ale jej wręcz zaprzeczają.

#### SZWEDZKIE INTERPRETACJE ZUBOŻENIEM CZY WZBOGACENIEM POLSKIEJ EPOPEI?

Czy odczytania szwedzkich tłumaczeń *Pana Tadeusza* należy uznać za niewłaściwe i nieudane, tylko dlatego, że nie oddają w pełni wszystkich wartości ideowych i artystycznych oryginału i nie eksponują ważnych dla czytelnika rodzimego scen poematu? Takie podejście do problematyki przekładu skazywałoby jednak z góry każde tłumaczenie na niepowodzenie.

W krytyce przekładu najczęściej wytyka się tłumaczom drobne błędy i potknięcia językowe, „fałszywe” rozumienie różnych scen utworu, większe lub mniejsze odstępstwa od oryginału, niedokładności i nieściśności w przełożonym tekście. Nie dostrzega się natomiast, że własne interpretacje tłumaczy mogą także „wzbogacić” utwór, bowiem sugerują nowe, często nawet szokujące swą odmiennością odczytania dzieła, odkrywają takie strony tekstu literackiego, które w macierzystym kraju poety nie były zauważane najczęściej dlatego, że były odbierane jako naturalne i oczywiste zarazem.

W chwili, kiedy w nowej szacie językowej *Pan Tadeusz* spotkał się ze szwedzkim odbiorcą, utwór zaczął być interpretowany w kontekście nowej kultury i w nawiązaniu do obecnej mu, szwedzkiej tradycji literackiej. Polski poemat zaczął żyć nowym, innym życiem. Z tego powodu jego szwedzkie odczytania rozumieć by należało także jako aktualizację nieeksploatowanych dotąd potencjałów oryginału, czyli swego rodzaju wzbogacenie utworu. I tak np. kolejne próby zastosowania w przekładzie metrum

polskiego, prozy i heksametru pozwalają odkryć polimorficzność utajoną w arcydziele Mickiewicza i odsłaniają różne obszary artystycznych bogactw polskiej epopei.

*Pan Tadeusz* w szwedzkich przekładach jest dzisiaj różnie odbierany i odczytywany. Dowodem na to są wypowiedzi współczesnych czytelników, najczęściej studentów slawistyki. Pytając ich, po jakie tłumaczenie *Pana Tadeusza* sięgną w pierwszym rzędzie, otrzymamy odmienne odpowiedzi. Dla Polaka-emigranta, który poznał poemat w oryginale, przekład Jensena zabrzmiał dobrze i przypomni mu swą melodyjnością rodzimy, trzynastosylabowy wiersz. Przekład ten jednak dzisiaj właściwie nie istnieje w szwedzkim obiegu czytelnicznym, głównie z powodu archaicznego języka i wspomnianych już wcześniej uchybień tłumacza wobec poprawnościowych norm języka szwedzkiego. Tłumaczenie Ellen Wester nadal pociąga czytelników przede wszystkim swą formą — łatwo przystępną w lekturze prozą. Występujące w nim liczne polonizmy, mniej lub bardziej podporządkowane szwedzkiemu systemowi gramatycznemu, zdaje się, nie zniechęcają szwedzkich odbiorców. Utwór przełożony w roku 1926 nadal jest żywą lekturą. Współczesny przekład Lennarta Kjellberga, napisany szwedzkim heksametrem, coraz wyraźniej zdobywa uznanie czytelnika decydującego się na przeczytanie polskiej epopei wierszem.

Różne interpretacje szwedzkich tłumaczeń *Pana Tadeusza* pozwalają na wyciągnięcie wniosku, iż odczytania przekładu tak wielkiego dzieła, jakim jest epopeja narodowa, zależą nie tylko od czynników czysto literackich, ale także od wielu innych uwarunkowań, np. dystansu czasowego, kulturowego, geograficznego oraz od przyjętych przez tłumaczy strategii przekładu. W przekładzie spotykają się bowiem nie tylko różne kody językowe, ale również odmienne tradycje literackie i kulturowe. O dialogu różnych kultur w tekście literackim pisał Michaił Bachtin:

Jedna kultura w oczach innej kultury odsłania się pełniej i głębiej [...]. Jeden sens odsłania swoje głębie, gdy spotyka się i wchodzi w kontakt z innym cudzym sensem: zaczyna się jakby między nimi dialog, który przelamuje zamknięcie i jednostronność tych sensów, tych kultur. Stawiamy cudzej kulturze nowe pytania, których sama sobie nie stawiała, a cudza kultura odpowiada nam, odsłaniając przed nami swoje nowe sensory, swoje nowe strony, nowe głębie znaczeniowe. Nie mając własnych pytań, niepodobna pojąć cokolwiek, co inne i cudze (chodzi oczywiście o pytania poważne, istotne). Przy takim dialogowym zetknięciu się dwu kultur nie zlewają się one ze sobą i nie ulegają pomieszaniu, każda zachowuje swoją jedność i pewną całościowość, przy czym wzajemnie wzbogacają się.<sup>13</sup>

Przedstawione tutaj uwagi na temat szwedzkich interpretacji przekładów *Pana Tadeusza* uaktualniły w pewnym stopniu ów dialog kultur i literatur prowadzony na kartach tłumaczeń polskiej epopei narodowej. Mam nadzieję, że pozwoliły również czytelnikowi w pewnym sensie dostrzec i zrozumieć nieco różne, ponieważ inne niż polskie, szwedzkie odczytania poematu.

<sup>13</sup> M. Bachtin: *Dialog. Język. Literatura*. Warszawa 1983, s. 370.

MONIKA WÓJCIAK

## TWÓRCZOŚĆ CZESŁAWA MIŁOSZA W ROSJI

---

BIOGRAFIA POLSKIEGO POETY ZWIĄZANA JEST ZE ZŁOŻONĄ I TRUDNĄ HISTORIĄ XX wieku. Fakt ów wpływa niewątpliwie na recepcję jego twórczości zarówno w kraju, jak i na świecie.

Warto w tym miejscu przypomnieć, iż po 1951 roku — kiedy Miłosz dokonał wyboru mającego wpłynąć na jego losy i pozostał na Zachodzie — polskie władze polityczne oraz wydawnicze wydały wyrok skazujący poetę na milczenie w kraju. Także niektóre środowiska emigracyjne, zarzucając mu zdradę, serwilizm, tchórzostwo, poddawały poetę nieustannej krytyce. Miłosz znalazł schronienie (dosłownie i w przenośni) w podparyskiej siedzibie „Kultury”, zaś „Instytut Literacki” kierowany przez Jerzego Giedroycia był jednym z nielicznych wydawnictw na świecie, który w latach pięćdziesiątych publikował wiersze i eseje poety. W Polsce Miłosz był więc twórcą cenzurowanym i dopiero „drugi obieg” wydawniczy (powstały w 1976 roku) przywrócił tę wyjątkową literaturę polskim czytelnikom. Po przyznaniu mu w 1980 roku literackiej Nagrody Nobla zainteresowanie autorem wzrosło niepomierne, a w kontekście społeczno-politycznych przemian zaistniałych w kraju Miłosz stał się symbolem, poetą „Solidarności”, orędownikiem „sprawy polskiej” na świecie. Jednakże pełnym głosem pisarz przemówił w Polsce dopiero po 1989 roku.

Status poety emigracyjnego, zawirowania historii i biograficzne komplikacje — to wszystko sprawia, iż miejsce Miłosza na literackiej mapie wymaga nieustannych weryfikacji i skłania do refleksji nie tylko badaczy jego pisarstwa. Szczególnie trudną wydaje się próba oglądu bogatej oraz różnorodnej twórczości w kontekście jej recepcji i odbioru. Zwłaszcza w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, a więc również w Rosji.

Jak powszechnie wiadomo, Miłosz żywo interesował się kulturą rosyjską, wiele uwagi poświęcił w swojej eseistyce rosyjskim poetom, pisarzom i filozofom, świetnie władał językiem rosyjskim i starał się Rosję zrozumieć. Mawiał niejednokrotnie, iż bez wiedzy o rosyjskich przemianach w drugiej połowie XIX wieku, a zwłaszcza o rewolucjach, bez znajomości mentalnego i religijnego charakteru Rosjan, nie da się pojąć i wytłumaczyć zjawisk zachodzących w Europie Zachodniej w wieku XX.

Wypada więc zapytać: czy postulowane przez poetę kwestie znalazły oddźwięk wśród Rosjan i czy jego twórczość spotkała się z przychylnym przyjęciem? Należy pamiętać, iż Miłosza w Rosji do 1990 nie wydawano<sup>1</sup>. Jak było rzeczywiście i jak jest dzisiaj? Nad tymi pytaniami warto się zastanowić, co też stanie się zasadniczym wątkiem niniejszych rozważań.

Temat zaproponowany przeze mnie ma charakter ogólny i nieprecyzyjny, trzeba więc dokonać pewnych uściśleń dla przejrzystości wywodu. Mianowicie, jak już wspomniałam, twórczość polskiego poety oficjalnie zaistniała w Rosji po gorbaczowskiej pierestrojce, czyli po upadku sowieckiego imperium. Na fali przemian otwarto podwoje wydawnictw dla twórców dotąd „zakazanych”, objętych zapisem cenzury, nieznanym masowej publiczności. Należący do tej grupy Miłosz mógł więc liczyć na potwierdzone drukiem uznanie jego wierszy i szkiców.

Zaistnienie poety na rosyjskim rynku wydawniczym nie oznacza jednakże, że nie był on do 1990 roku znany Rosjanom i wcześniej na język rosyjski tłumaczony. Tak oczywiście nie było. Jako emigrant mieszkający kilka lat we Francji i później w USA Miłosz znał bardzo dobrze przedstawicieli rosyjskiej diaspory. Pamiętajmy, że był on związany z paryską „Kulturą”, która promowała rosyjską sztukę i zabiegała o serdeczne, oparte na dialogu i nastawione na przyszłość relacje z Rosjanami. Wiadomo o intensywnych kontaktach Giedroycia i jego ekipy z redaktorami „Russkoj Mysli” i „Kontinenta”. Dom w Maisons-Laffitte był też zawsze otwarty dla rosyjskich dysydentów, emigrantów, twórców. Ta atmosfera wzajemnej przyjaźni niewątpliwie wpłynęła na Miłosza, ale co ważniejsze — zaowocowała zainteresowaniem Rosjan jego twórczością.

Dlatego też obecności polskiego poety należy szukać przede wszystkim w przestrzeni języka rosyjskiego i tam, gdzie Rosjanie podejmowali wszelakie inicjatywy wydawnicze, translatorskie, kulturalne. Pełna prezentacja „rosyjskiego Miłosza” wymaga więc wskazania na dualny charakter odbioru jego twórczości — na emigracji do 1990 roku i później, już w samej Rosji.

## EMIGRACJA

Pierwszym tłumaczem utworów Miłosza na język rosyjski był Josif Brodski, którego łączyły z poetą przyjaźń i szacunek dla słowa. Brodski przełożył sześć wierszy z lat 1944—1975. Ukazały się one po raz pierwszy w „Kontinencie” w 1976 roku, a później w USA w roku 1980<sup>2</sup>. Kolejną translatorską próbę podjęła Natalia Gorba-

<sup>1</sup> Twórczość Miłosza być może ukazywała się w wydawnictwach podziemnych, w rosyjskim samizdacie, ale z braku możliwości nie przyjrzałam się temu zjawisku. Niniejsze zdanie stanowi zatem jedynie hipotezę.

<sup>2</sup> Wiersze Miłosza w tłumaczeniu Brodskiego ukazały się w: „Kontinent” (Paryż) 1976, nr 8, s. 10—11; „Nowyj amierikaniec” (Nowy Jork) 1980, nr 36, s. 7; „Russica-81. Lit. sbornik pod ried. A. Sumierkina.

niewska, przekładając *Traktat poetycki* w 1982 roku, który został opublikowany zarówno za oceanem, jak i w Paryżu<sup>3</sup>. Co warte odnotowania, Gorbaniewska jako pierwsza spróbowała tłumaczenia na obcy język tego trudnego poematu. Jak sama twierdzi, dla tłumaczy Miłosz był nie lada wyzwaniem. Po pierwsze dlatego, że — oddajmy w tym miejscu głos tłumaczce — „w tym czasie poezja emigranta ze Wschodu, uciekiniera od komunizmu, jednym słowem odszczepieńca nie bardzo przyciągała tłumaczy”<sup>4</sup>. Po drugie — chętniej tłumaczono późniejsze utwory poety ze względu na ich większą zrozumiałość.

*Traktat poetycki* to jednak dzieło zajmujące ważną pozycję w twórczości Miłosza. Składający się z czterech części utwór opowiada o polskiej poezji XX wieku. „To historia [...] po części literatury w ogóle, filozofii, kultury, obyczajów, to wreszcie historia polityczna” — dopowiada inny rosyjski tłumacz Miłosza, Włodzimierz Britaniszski. Ze względu na gęstość znaczeń, sensów utajonych w tekście, nazwisk, kontekstów przedsięwzięcie translatorskie Gorbaniewskiej wymagało wielomiesięcznej pracy, także merytorycznych i formalnych konsultacji z Brodskim oraz z autorem poematu. Wydany tomik wzbogacony został przez autorkę obszernym komentarzem, zaś efekty jej działań Miłosz ocenił bardzo wysoko.

Wśród wierszy tłumaczonych przez emigrantów rosyjskich znalazły się między innymi: *Dziecię Europy*, *Elegia dla NN*, *Po drugiej stronie*, *Przedmowa*, *Skarga dam minionego czasu*, *Udane życie* w przekładzie Brodskiego; *Osobny zeszyt: Gwiazda Piohun*<sup>5</sup>, *Campo di Fiori*<sup>6</sup> w tłumaczeniu Gorbaniewskiej; *Piosenka o końcu świata, Który skrzywdziłeś człowieka prostego*, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* przełożone przez Lwa Łosiewa<sup>7</sup>.

Wiele ze wspomnianych powyżej wierszy ukazało się na łamach wspomnianych już „Russkoj Mysli” i „Kontinenta”. Z każdym z tych czasopism współpracowała niestrudzona Gorbaniewska, która prócz przekładów publikowała recenzje i artykuły o twórczości polskiego poety. Po otrzymaniu przez Miłosza Nagrody Nobla w rosyjskiej prasie opublikowano też wywiad przeprowadzony z laureatem<sup>8</sup>. Warto o nim wspomnieć choćby ze względu na znamienne wypowiedź noblisty, skierowaną do czytelników emigracyjnego pisma: „Bardzo bym chciał — wyznał poeta — zrobić,

Russica Publishers. New York 1982, s. 15—20; „Nowyj amierikaniec” (Nowy Jork) 1982, nr 125, s. 22.

<sup>3</sup> C. Miłosz: *Poetickeskij traktat*. Pier. N. Gorbaniewskoj. Ann Arbor 1982; *Iz „Poetickeskogo traktata”*. Pier. N. Gorbaniewskoj. „Russkaja mysl” 1982, nr 3398, s. 10.

<sup>4</sup> „Riecz – Otczizna...” Intierwju Natalie Gorbaniewskoj. „Russkaja mysl” 1982, nr 3442, s. 9.

<sup>5</sup> *Osobaja tietrad’: Zwiezda Połyni*. Pier. N. Gorbaniewskoj. „Kontinent” 1981, nr 27, s. 433—445.

<sup>6</sup> *Kampo di Fiori*. Pier. N. Gorbaniewskoj. „Russkaja mysl” 1982, nr 3398, s. 10.

<sup>7</sup> Wiersze ukazały się w artykule: L. Łosiew: *Wstriezca s Czesławem Miłoszem*. „Russkaja mysl” 1982, nr 3426, s. 9.

<sup>8</sup> *Razgowor s Czesławem Miłoszem*. Intierwju prowiel Wiktor Sokołow 13 okt. w Berkli, poslie nazgădienia Miłosza Nobilewskoj priemiej. „Kontinent” 1980, nr 26, s. 433—445.

co tylko możliwe dla zbudowania mostów przyjaźni, wzajemnego zrozumienia i zaufania między naszymi narodami”<sup>9</sup>.

Zdanie to, ważne z socjologicznego punktu widzenia, stanowić może istotny kontekst kulturowych transformacji obu społeczeństw. W tym sensie przekłady utworów Miłosza niewątpliwie wpisują się w ów kontekst. Poeta w rozmowie z Sokołowem dochodzi do smutnej skądinąd konstatacji, iż jego poezję trudno przetłumaczyć na język rosyjski. Wynika to z wewnętrznej różnorodności obu języków, jak również z innego rozumienia poezji, z odmiennego postrzegania jej roli, funkcji, przesłania, które ze sobą niesie. Może ta niemoc translacyjna wpłynęła na niewielką liczbę wierszy przetłumaczonych na język rosyjski w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Z drugiej jednak strony trzeba podkreślić szczególnie i świadomy wybór tłumaczonej poezji. W zasadzie potwierdza on dostrzeżoną przez tłumaczy i czytelników w twórczości Miłosza wartość uniwersalną, choć mogłoby się wydawać, że dla rosyjskich środowisk dysydenckich i emigracyjnych wiersze poety, podobnie jak dla Polaków, staną się znakiem politycznego podziemia, a sam autor symbolem walki.

Miłosz jednakże zaprzeczał wszelkim politycznym przyporządkowaniom. Mimo to zdawał sobie sprawę z faktu, iż dla Polaków, a także Rosjan poezja zawsze, w pewnym szczególnym sensie, podszyta była i jest polityczną nicią. Z tego powodu w obu krajach to literatura jako pierwsza przyjmowała formę kontestacyjną wobec rzeczywistości, a pisarze w myśl tradycji romantycznej stawali się głosem i sumieniem narodowej wspólnoty. W Rosji nawet trwałej i głębiej zakorzeniła się świadomość misyjnej roli literatury. Słowo literackie ma tam moc nieporównywalnie większą niż oręża wojsk i system totalitarny. Pisał przecież Osip Mandelsztam, że nigdzie tak jak w Rosji nie ceni się poezji, za którą można stracić życie.

Niewątpliwie interesujące byłoby sprawdzenie, czy i jak kwestie innego odczucia, rozumienia poezji, języka, słowa wpływają na przekład. Pozostawiam jednak ów wązki i wart osobnych studiów aspekt. Istotą niniejszej refleksji jest bowiem ustalenie, w jakiej mierze Miłosz został „odkryty” i poznany przez rosyjskich odbiorców.

O ile znajomość Miłosza wśród rosyjskich emigracyjnych czytelników i krytyków miała swoje uzasadnienie w pewnych mechanizmach wynikających z określonej i specyficznej sytuacji polityczno-kulturowej, o tyle obecność poety w Rosji po 1990 roku wiąże się już z zupełnie innymi procesami recepcji i odbioru.

## ROSJA

Twórczość poety przez wiele lat fragmentarycznie publikowana była na łamach czasopism „Polsza”, „Nowyj mir”, „Družba Narodow”, „Oktiabr”, „Inostrannaja Litieratura”. Natomiast w formie książkowej wiersze Miłosza ukazały się dopiero w 1993 roku. Tom poetycki *Tak mało i inne wiersze* opracował Andrzej Bazilewski,

<sup>9</sup> Tamże, s. 445.

a w jego skład weszły utwory z różnych lat i w przekładach wielu bardziej lub mniej znanych tłumaczy<sup>10</sup>. Natomiast pierwszy zbiór prozy zatytułowany *Prywatne obowiązki. Zebrane eseje o literaturze, religii i moralności* z komentarzem Borysa Dubina i Włodzimierza Britaniszskiego wydany został w 1999 roku<sup>11</sup>. Teksty przetłumaczyli redaktorzy wydania. Warto na moment zatrzymać się nad wyborem szkiców zamieszczonych w omawianym tomie. Składa się on z trzech części. Dwa pierwsze rozdziały zawierają eseje z *Rodzinnej Europy* i *Zniewolonego umysłu*. W ostatniej, najobszerniejszej partii znajdują się między innymi szkice o Dostojewskim, Szostakowiczu, Sołowjowie. Zresztą, co ważne i ciekawe z socjokulturowego punktu widzenia, szkice tu wymienione najczęściej były w Rosji publikowane, zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych. Zarówno Dubin, jak i Britaniszski na marginesie swojej działalności translatorskiej poświęcili polskiemu poecie wiele uwagi. Co więcej, obaj tłumacze w sposób kompetentny i rzetelny podjęli próbę krytycznej analizy Miłoszowej twórczości. Przyjdzie ów wątek jeszcze szerzej skomentować.

Kolejne tomy ukazały się stosunkowo późno, bo w latach 2002—2003 i były to kolejno: *Pieśń przydrożny*<sup>12</sup>, *To*<sup>13</sup> i *Zniewolony umysł*<sup>14</sup>. Rzecz jasna fragmenty zapowiadające książki publikowane były już wcześniej choćby w „Inostrannoj Litieraturie”.

Oczywiście wybrane utwory prozatorskie i poetyckie zostały także zamieszczone w antologiach i zbiorowych wydaniach: *Polska poezja XX wieku*<sup>15</sup>, *Poeci-laureaci nagrody Nobla*<sup>16</sup>, *Antologia światowej poezji w rosyjskich przekładach XX wieku*<sup>17</sup> i wreszcie w tomie zredagowanym przez Natalię Astafiewą i Włodzimierza Britaniszskiego: *Polscy poeci XX wieku*<sup>18</sup>. W skład dwutomowego wydawnictwa weszły 33 utwory Miłosza z różnych lat.

Dzięki Britaniszskiemu szkice z innych tomów np. z *Ogrodu nauk czy Świadectw poezji. Szesć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku* opublikowane zostały w „Woprosach Litieratury”<sup>19</sup> i w innych periodykach.

<sup>10</sup> *Tak malo i drugije stichotworienija*. Ried.-sost. A. Bazilewskij. Pier. W. Askakowa, A. Bazilewskiego, I. Brodskiego, T. Wrubiel, A. Gieleśkuła, N. Gorbaniewskoj, W. Jeriemienko, G. Jefriemowa, I. Kaługina, S. Morejno, M. Osmołowskij, S. Swiackogo, A. Szarapowoj. Moskwa 1993.

<sup>11</sup> *Licznije obstożatielstwa. Izbrannyje esse o literaturie, religii i morali*. Sost. i komm. B. Dubina i W. Britaniszskiego. Pier. W. Britaniszskiego, B. Dubina, S. Dubina, W. Kułaginoj-Jarcewoj, S. Murawiewa. Moskwa 1999.

<sup>12</sup> C. Miłosz: *Pridoroznaja sobaka*. Pier. W. Kułaginoj-Jarcewoj. Sankt-Pietierburg 2005.

<sup>13</sup> C. Miłosz: *Eto*. Pier. A. Rojtmana. Moskwa 2003.

<sup>14</sup> C. Miłosz: *Porabosionnyj razum*. Pier. W. Britaniszskiego. Sankt-Pietierburg 2003.

<sup>15</sup> *Iz polskoj poezji XX wieka: pieriewody*. Ried. S. Tworżewskij. Leningrad 1990, s. 5—6.

<sup>16</sup> *Poety – laureaty Nobielewskoj priemii*. Ried.-sost. O. Żdanko. Moskwa 1997, s. 407—433.

<sup>17</sup> *Strofy wieka – 2. Antologia mirowoj poezji w russkich pieriewodach XX wieka*. Ried. i pier. J. Witkowskogo. Moskwa 1998, s. 635, 696, 721, 805, 888, 983—984, 1043.

<sup>18</sup> *Poljskije poety XX wieka*. Sost. i pier. N. Astafiewa i W. Britaniszskij. Moskwa 2000.

<sup>19</sup> *Dejstwitielnost’: Amoralnost’ isskustwa* (iz knigi *Sad nauk*, 1979); *Spor s klassicizmom* (iz knigi *Swidielstwo poezji. Szest’ lekcji o niedugach naszego wieka*, 1990). Pier. W. Britaniszskij. „Woprosy litieratury” 16. 06. 1991, s. 8.

Należy też wspomnieć o poświęconym Miłoszowi w sporej części numerze „Staroje litieraturnoje obozrienije” z 2001 roku<sup>20</sup>, gdzie poeta został zaprezentowany wraz z Tomaszem Vencłową. W czasopiśmie znalazła się też szczegółowa, opracowana przez Wiktora Kulle — redaktora naczelnego i tłumacza w jednej osobie — bibliografia twórczości poety oraz wybranych opracowań krytycznych, także tych przełożonych na język rosyjski. Liczba przekładów — opublikowanych w wydawnictwach emigracyjnych i rosyjskich — wydaje się niemała. Skrupulatna analiza zestawienia jednakże nie pozostawia złudzeń. Rzeczywiście, rację mają ci tłumacze, według których „Miłosz w Rosji jest i znany, i nieznan”. Tak twierdzą: Gorbaniewska, Dubin, Ksenia Starosielska.

Znamienna to opinia, autorstwa — można rzec — wąskiego grona miłośników polskiej literatury i poezji Miłosza; tłumaczy, którzy niewątpliwie twórczość polskiego poety znają znakomicie. Sami, co nie jest bez znaczenia, są poetami, wrażliwymi na mądrość i piękno poetyckiej strofy; propagują polską sztukę poetycką i dokonują wielkiego wysiłku, by przekonać wydawców do podjęcia ryzyka publikacji. Warto w tym kontekście przywołać słowa Starosielskiej o momentami beznadziejnej sytuacji polskiej literatury na rynku wydawniczym w Rosji. Tłumaczka wyznaje, iż często przychodzi jej stawiać czoła pytaniu: „Polacy? — a kto ich będzie czytał?”.

Innym problemem, związanym z właściwym odbiorem utworów polskiego autora, na który zwraca uwagę Gorbaniewska, jest fragmentaryczność publikowanych tekstów, co burzy spójny wizerunek Miłoszowej twórczości. Brakujące tomy jego poezji i prozy, a także niewielka liczba opracowań nie pozwalają czytelnikom na właściwe rozpoznanie i zrozumienie twórcy. Konkluzja jest następująca: Miłosza w Rosji czytają reprezentanci wąskiego grona specjalistów. Ogólnospołeczna znajomość utworów polskiego noblisty ma charakter dość powierzchowny, o czym świadczy też krótka i niepełna lista książkowych wydań poety.

Tym bardziej warto więc skupić uwagę na argumentach tłumaczy i krytyków wskazujących na wartość Miłoszowego pisarstwa. W tej kwestii wypowiedzieli się, o czym już wcześniej wspomniałam, Gorbaniewska (na emigracji), Starosielska, Dubin i Britaniszski w Rosji. Ten ostatni poświęcił kilka artykułów — obszernych i szczegółowych — biografii i twórczości poety. To, co łączy wywody wymienionych tłumaczy, to wskazanie na uniwersalizm i filozoficzny wymiar literackiego dzieła polskiego twórcy.

Według translatorów Miłosz należy do pokolenia szczególnie doświadczonego przez kataklizmy XX wieku. Ale bynajmniej nie poddaje się fatalizmowi historii i nie postrzega siebie jako ofiary czy męczennika. Jest świadkiem historii — mądrym i aktywnym; patrzącym na otaczającą go rzeczywistość analitycznie i potrafiącym ze zdarzeń i zjawisk zachodzących w świecie wyciągać wnioski. I wreszcie — posiadając filozoficzną umiejętność obserwacji, jest w stanie konstruktywnie i przewidująco

<sup>20</sup> „Staroje litieraturnoje obozrienije” 2001, nr 1, s. 157—222.



myśleć o przyszłości. Nie chodzi tu jednak o proroczy rys osobowości Miłosza, a raczej o wiedzę, która jest dana nielicznym i wybitnie utalentowanym. W przyszłość spogląda poeta z nadzieją, ale i z pewną dozą sceptycyzmu. Tego rodzaju postawa, twierdzi Starosielska, skłania do refleksji, koniecznej u progu XXI wieku. Poeta przekazuje swoim czytelnikom ważne, kluczowe treści, warto zatem słuchać jego głosu i przyjąć naukę.

Obok wyżej wymienionych motywów Miłosz w swojej twórczości wiele miejsca poświęca problemom Europy Środkowej i Wschodniej. Temat to wciąż, jak się zdaje, aktualny w tej części Europy, w której przyszło nam żyć. Podług Starosielskiej kwestie podjęte w *Zniewolonym umyśle* nabierają nowych znaczeń wobec przemian zaistniałych po odzyskaniu wolności przez kraje dotąd poddane komunistycznemu reżimowi. A co więcej, podążając tropem Miłosza, poddać trzeba analizie mechanizmy rządzące myślą ludzką w państwach demokratycznych i w nowej rzeczywistości.

Przybliżanie Miłosza Rosjanom polega niekiedy na wskazaniu problemów drażliwych, a jednocześnie nurtujących społeczeństwa: polskie i rosyjskie. Pisze o tym Gorbaniewska w recenzji książki *Rok myśliwego*<sup>21</sup>. Artykuł został opublikowany w „Kontinencie”, ale ponieważ pismo jest obecnie w Rosji powszechnie dostępne, wspominam o tym słusznym głosie tłumaczki. Gorbaniewska, zainspirowana treścią i przesłaniem Miłoszowego szkicu, przestrzega przed niebezpieczeństwem wynikającym z nacjonalizmów odradzających się w Europie. Zjawisko niepokoi polskiego poetę, więc — jako czujny diagnostyk — opisuje je i uczula na rozprzestrzeniające się narodowe wynaturzenia.

Dubin z kolei w swoich rozważaniach eksponuje te wątki eseistycznej twórczości Miłosza, które bezpośrednio dotyczą polsko-rosyjskich relacji<sup>22</sup>. W tej dziedzinie poeta, zdaniem tłumacza, reprezentuje typowy polski punkt widzenia, czyli odnosi się do Rosjan z przyjaźnią, jest czujny wobec wielkiej, ale przez swoją wielkość niebezpiecznej literatury rosyjskiej, niechętnie zaś ustosunkowuje się do rosyjskiego imperializmu (totalitaryzmu, maksymalizmu etc).

Dla Rosjan opowiadających się za partnerstwem i wzajemnym zrozumieniem to problem w istocie ważki, dlatego też rozdział o Rosji z książki *Rodzinna Europa* drukowano w różnych czasopismach kilkakrotnie. Między innymi w „Rodinie” w 1994, gdzie obok eseju Miłosza znalazł się tekst Igora Sozina zatytułowany *Na szalach historii. Spojrzenie rosyjskiego historyka na rosyjsko-polską przeszłość*<sup>23</sup>. Temat to o tyle istotny, że wciąż aktualny i wart przywoływania, ponawiania i dys-

<sup>21</sup> N. Gorbaniewska: „Nacjonalizmy mojej części Europy” [Rec. na: Czesław Miłosz: *Rok myśliwego*]. „Kontinent” 1991, nr 65, s. 392—395; *Człowiek-epoha*. „Nowaja Polska” 2004, nr 9.

<sup>22</sup> B. Dubin: *Ob izgnanii*. „Inostrannaja literatura” 1997, nr 10, s. 157—160; *Człowiek. Nie stało Czesława Miłosza*. „Wriemia nowostiej” 2004, nr 145, s. 10—20.

<sup>23</sup> I. Sozin: *Na wiesach istorii. Wzgljad rossijskogo istorika na proszloje russkich i poliakow*. „Rodina” 1994, nr 12, s. 16—20.

kutowania. Najważniejsze jednak, by poznać się i zrozumieć, a wtedy niewątpliwie prostsze staną się sąsiedzkie stosunki obu narodów.

Do refleksji skłania krytyków stosunek poety do przeszłości, jakże trudnej i „ciemnej”. Britaniszski wskazuje na tak afirmowaną przez Miłosza ocalającą wartość poezji<sup>24</sup>, ale także na jej utrwalającą moc. Literatura ocala pojedyncze i globalne doświadczenia historii. Komentując *Zniewolony umysł*, tłumacz proponuje jego apolityczne odczytanie oraz skupienie uwagi na wątku poświęconym inteligencji, która stanowi szczególnie odpowiedzialną za losy narodu grupę społeczną.

Britaniszski także, co ciekawe, często objaśnia twórczość Miłosza w odniesieniu do rosyjskich realiów literackich. Zestawia utwory bądź wybrane z nich wątki z dziełami Rosjan. Tak na przykład religijność poety, czy raczej pogląd na temat religii, zbliża go, twierdzi tłumacz, na płaszczyźnie światopoglądowej do Włodzimierza Sołowjowa. Obaj — i poeta, i myśliciel — wychodzili z podobnego założenia, iż pełnia chrześcijaństwa może urzeczywistnić się tylko w pojednaniu katolików, protestantów i wyznawców prawosławia. Osobne istnienie czyni wyznawców niedoskonałymi w wierze i jest pozbawione sensu.

Natomiast opisane przez Miłosza dzieciństwo w *Dolinie Issy* (dotąd niewydanej w Rosji) przywodzi Britaniszkiemu na myśl utwory podejmujące temat powrotu do lat najmłodszych Lwa Tołstoja, Włodzimierza Nabokowa, Iwana Bunina, Mikołaja Garina czy Sergiusza Aksakowa. Britaniszski dostrzega także liczne asocjacje Miłoszowego dzieła z literackimi dokonaniem Włodzimierza Majakowskiego, Aleksandra Puszkina, Aleksandra Gribojedowa. Te paralele, wskazane przez tłumacza, mają niewątpliwą wpływ na sposób odczytania utworów poety w Rosji. Stają się one bliższe czytelnikowi poprzez przywołany kontekst literackiej tradycji. Ale chyba dowodzą też czegoś więcej — pewnej nostalgicznej wrażliwości i pokrewieństwa losów pisarzy w Polsce i Rosji.

Britaniszski zestawia *Dolinę Issy* z *Innymi brzegami* Nabokowa. Porównuje oba dzieła, analizuje je, a równocześnie wskazuje na biograficzne powiązania twórców. Żyją i piszą wymienione tu powieści w tym samym czasie; wiele miejsc wspólnych da się odnaleźć w poetyce i treści utworów; bliski jest stosunek do natury, sposób opowiadania o świecie dzieciństwa, poczucie fundamentalnych zasad tego świata. Są także różnice, to oczywiste i jednocześnie znamienne. U Nabokowa świat dzieciństwa legł w gruzach za sprawą rewolucji 1917 roku, dla Miłosza początkiem końca była reforma ziemska przeprowadzona na Litwie w 1920 roku, a ostateczną katastrofą, a więc unicestwieniem arkadyjskiej krainy, II wojna światowa.

Reasumując: tłumacze w swych artykułach wskazują na problemy, które ich zdaniem mogą stanowić dla Rosjan cenne źródło wiedzy o świecie, jak też o nich sa-

<sup>24</sup> W. Britaniszki: *Sobiesiednik wieka. Zamiętki o Czesławie Miłoszu*. „Zwiazda” 1992, nr 5/6, s. 178—186; *Uroki Miłosza*. „Nowyj mir” 1992, nr 9, s. 166—168; *O twórczości Cz. Miłosza/Poety – laureaty Nobelewskiej nagrody*. Moskwa 1997, s. 429—433; *Rodimoje i wsielenskoje w twórczości Czesława Miłosza*. „Staroje literanaturnoje obozrenie” 2001, nr 1, s. 170—181.

mych. Są to, przypomnijmy: uniwersalizm oparty na filozoficznej refleksji, stosunek do historii, tożsamość społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej, status społeczny i rola inteligencji w zmieniającej się rzeczywistości, zagrożenia wynikające z tendencji nacjonalistycznych ujawniających się wśród pewnych grup społecznych, polsko-rosyjskie współistnienie na mapie Europy, także w kontekście literackiego pokrewieństwa. Jak się zatem okazuje, twórczość Miłosza jest i powinna być bliska rosyjskiemu czytelnikowi przez wspólnotę doświadczeń, tradycji, problemów.

Kwestią, która wymagałaby również omówienia, pozostaje realny wpływ twórczości poety na Rosjan, i to zarówno w sensie literackim, jak też światopoglądowym. Otóż zdaniem poety i tłumacza młodszego pokolenia, Jana Probsztejna praca nad przekładem wierszy *Biedni chrześcijanie patrzą na getto* oraz *Tadeuszowi Różewiczowi* zainspirowała go do napisania cyklu *Getto*, który pozwolił autorowi na biograficzną, osobistą autorefleksję. Można więc w tym przypadku wskazać na podwójny wpływ Miłoszowych strof — na twórczość i świadomość.

Podobnie rzecz się ma z autorem wierszy i tłumaczem Siergiuszem Morejno, który fragmentem z *Miasta bez imienia* opatruje tom swojej poezji i przekładów *Zoombi*. Passus utworu może zatem stanowić swoisty klucz służący właściwemu odczytaniu antologii Rosjanina, jak też jego postawy artystyczno-mentalnej. Oba opisane tu przypadki świadczą o zainteresowaniu twórczością polskiego poety nie tylko w kontekście czytelniczym. Problem ów związany jest poniekąd z ponownymi próbami translacyjnymi przetłumaczonych już wcześniej na język rosyjski wierszy Miłosza. Ciekawy przykład stanowi utwór chyba najczęściej brany na warsztat tłumaczy — *Campo di Fiori* (wiersz przekładali Gorbaniewska, Michaił Kreps, Britaniszski) lub poemat *Zaczarowany Gucio*, który do przekładu zainspirował Bazilewskiego i Morejno. Ten ostatni dość kontrowersyjnie, przynajmniej zdaniem Gorbaniewskiej, przetłumaczył tytuł utworu — *Oczarowany Guczo*.

Kolejne tłumaczenia tych samych wierszy stanowią przyczynek do teoretycznych rozważań na temat przekładu. Czy serie przekładowe, tutaj wspomniane, wynikają z potrzeby uruchomienia innych niż dotychczas sensów ukrytych w twórczości polskiego poety? Czy ulega ona reinterpretacji w związku ze zmianą generacyjną i szerszej — historyczno-kulturową? Te pytania, jak sądzę, otwierają przestrzeń badań, które niewątpliwie należałoby podjąć, a które na użytek niniejszego szkicu tylko zostają wywołane.

### „NOWAJA POLSZA”

Na koniec niniejszych rozważań warto wspomnieć i krótko choćby omówić działalność pisma „Nowaja Polska” redagowanego i wydawanego w Polsce z myślą o rosyjskich czytelnikach. Pismo powstało w 1999 roku z inicjatywy Jerzego Gie-

droycia, dla którego kontynuacja dialogu z Rosjanami była nieodzownym czynnikiem współistnienia w Europie Środkowo-Wschodniej. Redagowania pisma podjął się na prośbę Giedroycia wybitny znawca przedmiotu Jerzy Pomianowski, a dzięki jego kompetencji, wiedzy i przedsiębiorczości „Nowaja Polska” dociera do najdalszych zakątków Federacji Rosyjskiej.

Na łamach tegoż rosyjskojęzycznego periodyku obok artykułów poświęconych historii, sprawom polityczno-społecznym szczególne miejsce zajmuje tematyka kulturowa. W tym sensie pismo wpisuje się w projekt propagowany przez Aleksandra Solżenicyna, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i wielu innych światłych Rosjan i Polaków, aby zrozumienia i zbliżenia szukać przede wszystkim w przestrzeni kultury i szeroko pojętej sztuki. Nie dziwi więc znacząca obecność w piśmie Miłosza.

Oprócz utworów poety, także tych najnowszych, do których należy *Traktat teologiczny* czy *Orfeusz i Eurydyka*, publikowane są w „Nowej Polsce” szkice polskich znawców i badaczy twórczości poety, między innymi Jana Błońskiego i Leszka Szarugi, co niewątpliwie wypełnia pewną lukę w historycznoliterackim odbiorze polskiego autora w Rosji.

Zmierając do konkluzji, nie można pominąć faktu, iż publicyści niemalże wszystkich znaczących rosyjskich czasopism uhonorowali pośmiertnie polskiego poetę, podkreślając w licznych artykułach oraz szkicach wspomnieniowych, wartość, wagę, ponadczasowy rys jego pisarstwa, a także wskazując na miejsce twórcy pośród najwybitniejszych myślicieli i pisarzy minionego XX wieku.

Pozostaje więc mieć nadzieję, że twórczość Miłosza znajdować będzie równie gorliwych, co do tej pory, orędowników w osobach tłumaczy i krytyków literatury, a także, że będzie się cieszyć coraz większym czytelnictwem zainteresowaniem.

MACIEJ CHOWANIOK

**„ZNAKI W CIEMNOŚCI”**  
**Z ZAGADNIENIA RECEPCJI TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ**  
**CZESŁAWA MIŁOSZA W RFN DO 1989 ROKU**

---

WYDAJE SIĘ ZBĘDNE ZAZNACZENIE FUNDAMENTALNEJ ROLI, JAKĄ DLA ODBIORU polskiej literatury w Niemczech Zachodnich (a co za tym idzie — i w dużej części zachodniej Europy) odegrał krytyk i publicysta Marcel Reich-Ranicki. Jedno z zasadniczych twierdzeń tego znawcy i popularyzatora wspomnianego obszaru kultury — obok wskazania, iż w polskiej literaturze doszukać się można dzieł znakomitych — jest dostrzeżenie wagi liryki dla historii oraz kształtowania się polskiej beletrystyki. Krytyk zaznacza w najnowszej książce, iż docenienie piękna tej ostatniej możliwe jest tylko w przypadku używania języka polskiego jako pierwszego<sup>1</sup>.

Co prawda literatura polska zdaje się znana w (niezbyt jednak szerokich) kręgach zainteresowanych ową problematyką w Niemczech, dla których zdecydowanym autorytetem jest Reich-Ranicki, ale warto podkreślić jej „programową” nieprzetłumaczalność. Zdaniem wspomnianego badacza polska liryka — stanowiąca centrum narodowej literatury w Polsce — to właśnie szereg dzieł znakomitych, które nie doczekały się dobrych tłumaczeń. Komentując jego najnowszą książkę *Najpierw żyć, potem igrać. Szkice o literaturze polskiej*, Dariusz Nowacki wskazuje na konsekwencje takiego ujmowania polskich zjawisk literackich:

wyściowa teza Ranickiego jest prosta: Polacy mają wyśmienitą i zachwycającą literaturę, tyle że uwięzioną w języku oryginału. [...] Po śmierci Antoniego Słonimskiego (1976) niemiecki krytyk napisał: „zmarł jeden z największych synów tego kraju”. Podobnie pisał w roku 1983 we wspomnieniu pośmiertnym o Mieczysławie Jastrunie. Ten ostatni nekrolog rozpoczął Ranicki znamiennie: „Kto nie zna języka polskiego, musi się z tym pogodzić, że na zawsze niedostępna pozostanie dla niego uroda literatury polskiej. Polska jest bowiem krajem liryki”. Do tej akurak myśli Marcel Reich-Ranicki jest najmocniej przywiązany. Lokuje się ona w centrum jego myślenia o naszej literaturze.<sup>2</sup>

Jednostronny — a co się z tym wiąże — i krzywdzący obraz polskiej literatury narzeczony przez Ranickiego w interesującym krajobrazie poznawczym stawia kwestię

<sup>1</sup> Por. M. Reich-Ranicki: *Najpierw żyć, potem igrać. Szkice o literaturze polskiej*. Wrocław 2005.

<sup>2</sup> D. Nowacki: *Niemcy chwala, bo wypada?* „Gazeta Wyborcza” 23.05.2005.

repcji twórczości Czesława Miłosza w Niemczech. Warto od razu zaznaczyć, iż mówić o takim zjawisku można jedynie w odniesieniu do zachodniej, demokratycznej części tego kraju, zwanej Republiką Federalną. We wschodnim kraju niemieckim twórczości Miłosza prawie nie wydawano; była tam nieobecna. Zasadnicze pytanie dotyczyć może kwestii sygnalizowanej przez niemieckiego „papieża literatury” — staje się ona dodatkowo w przypadku omawianej postaci wyjątkowo ciekawa ze względu na bardzo rozległy obszar literackich poszukiwań Miłosza, wiele prób przekraczania typowych ram gatunku czy stylu. Wyjściowa teza Reich-Ranickiego o prymacie liryki w literaturze polskiej to znakomity punkt początkowy namysłu nad obecnością twórczości Miłosza poza granicami kraju.

Ingrid Kuhnke pokazuje w *Polnische Schöne Literatur in deutscher Übersetzung von 1900 bis 1993*, iż w Niemczech w okresie objętym analizą wydano trzy zbiory liryki Miłosza: w 1966 roku *Lied vom Weltende (Piosenka o końcu świata)*, w 1979 *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik (Znaki w ciemności. Poezja i poetyka)* oraz w 1982 *Gedichte. 1933—1981 (Wiersze)*. Niektóre z jego utworów (jak na przykład *Campo di Fiori, Erde (Ziemia), Lied vom Weltende, Oeconomia divina*) zamieszczone są w wydaniach zbiorowych — *Polnische Lyrik der Gegenwart* (Stuttgart 1973) oraz *Polnische Poesie des 20. Jahrhundert* (München 1968).

Proza oraz eseistyka Miłosza natomiast wydawana była wielokrotnie: na przykład *Tal der Issa (Dolina Issy)* do 1993 roku — dziesięciokrotnie, *West und östliches Gelände (Rodzina Europa)* — trzykrotnie, *Das Land Ulro (Ziemia Ulro)* — jedno wydanie; *Verführtes Denken (Zniewolony umysł)* — trzykrotnie. W sumie niemieckiemu czytelnikowi udostępniono ponad siedemnaście wydań prozy (oraz eseistyki) noblisty. Dodatkowo bibliografia Polskiego Instytutu w Darmstadt (*Polnische Literatur in deutscher Übersetzung 1985—2003. Bibliographie des Polnischen Instituts in Darmstadt*) wskazuje, iż *Das Tal der Issa* wydano dodatkowo w 1999 oraz 2000 roku. Statystyki zatem dowodzą istnienia wyraźnej dysproporcji: trzy książki z poezją oraz siedemnaście (wliczając najnowsze — dziewiętnaście) wydań prozy i eseistyki<sup>3</sup>. Może to być argument przeciw twierdzeniom Ranickiego, że oto liryka stanowi zasadniczą przestrzeń literacką w Polsce. Ale równocześnie wskazywać może na trafność intuicji krytyka w sferze wskazania na jej nieprzetłumaczalność. To właśnie była-by zasadnicza przyczyna tak nielicznych wydań liryki Miłosza.

## HISTORIA REPCJI

Wszystkie wymienione utwory były dosyć szeroko komentowane. Pierwsze wydanie liryki Miłosza *Lied vom Weltende. Gedichte* (Hrsg. u. dt. v. Karl Dedecius. Köln:

<sup>3</sup> *Polnische Literatur in deutscher Übersetzung 1985—2003. Bibliographie*. Deutsches Polen Institut Darmstadt (<http://www.deutsches-polen-institut.de/Service/Datenbanken/polnisch-deutsche-uebersetzung/m.php>, 25.08.2005).

Kiepenheuer und Witsch 1966. 76 S.) zostało opublikowane dopiero w 1966 roku. Dwa zbiory poetyckie (*Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*. Hrsg. v. Karl Dedecius. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. 122 S.; *Gedichte. 1933—1981*. Dt. v. Karl Dedecius u. Joanna Łuczak-Wild. Nachw. v. Aleksander Fiut. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. 227 S.) doczekały się obszernego omówienia autorstwa Tadeusza Nowakowskiego we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (w marcu 1980 oraz listopadzie 1982 roku).

Kilka wydań ukazało się w ostatnich latach: Deutsches Polen Institut wskazuje na dwujęzyczny wybór *Auswahl aus dem Werk Gabe* (Dar. Ausgew., Vorwort und übers. von Karl Dedecius. Kraków: Wydaw. Literackie 1998. 295 S. Zweisprachige Ausgabe) oraz kolejną edycję będącą wydaniem specjalnym pierwowzoru *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik* (Hrsg. und übers. von Karl Dedecius. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. 136 S. (edition suhrkamp 3320). Sonderausgabe des 1979 erstmals erschienenen Bandes).

Nowakowski zaznacza, iż „ten znakomity i wszechstronny pisarz jest w zachodniej Europie prawie nieznan jako liryk”<sup>4</sup>. W Polsce zalicza się go — obok Zbigniewa Herberta — do najwybitniejszych współczesnych „opiekunów polskiego wiersza”. Kwestię odbioru pierwszego wydania poetyckiego dobrze opisuje zaczerpnięta od Reich-Ranickiego opinia: dokonany przez Karla Dedeciusa (zwanego tutaj głównym tłumaczem polskiej literatury, wręcz „trenerem polskiej drużyny Orfeusza”) wybór swoistych klejnotów poetyckich z zasobnego zbioru Miłosza nie spotkał się z prawie żadnym głosem krytyków. Istniała jednak po temu istotna przyczyna, opisana szczegółowo przez Nowakowskiego. Otóż zdaniem tego badacza „prawdopodobnie zbyt często zajmowano się Miłoszem jako myślicielem politycznym, by odkryć zalety jego pióra. Stał się on mianowicie znany na Zachodzie poprzez *Zniewolony umysł*, czyli przedstawienie sytuacji i politycznych neuroz wschodnioeuropejskich intelektualistów w czasie stalinizmu”<sup>5</sup>.

W 1980 roku Nowakowski zapisuje, iż Miłosz opublikował już szesnaście zbiorów poezji. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” wskazuje współcześnie dwadzieścia wydań poezji omawianego twórcy w Polsce<sup>6</sup>, więc liczba wydanych w Niemczech

<sup>4</sup> T. Nowakowski: *Zwischen Wilna und Berkeley. "Zeichen im Dunkel" — Poesie und poetik des Polen Czeslaw Milosz*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 12.03.1980, nr 61 („dieser vielseitig begabte Schriftsteller als Lyriker in Westeuropa ungenügend bekannt ist” [wszystkie tłumaczenia bez podania ich źródła są mojego autorstwa, z dużym zakresem swobody interpretacyjnej w odniesieniu do analizowanych tekstów — M. Ch.]).

<sup>5</sup> Tamże. („Vielleicht war man damals zu sehr mit Miłosz, dem politischen Denker und Entlarver, beschäftigt, um sonstige Vorzüge seiner Feder zu würdigen. Bekannt wurde Miłosz nämlich im Westen durch sein *Verführtes Denken*, eine Untersuchung über die Situation der osteuropäischen Intellektuellen unter dem Stalinismus und ihre politischen Neurosen”).

<sup>6</sup> *Twórczość Miłosza. Bibliografia. Oficjalna strona internetowa Czesława Miłosza*. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” ([http://www.milosz.pl/b\\_m.php](http://www.milosz.pl/b_m.php), 2005.08.25).

sześciu zbiorów jest w tym kontekście bardzo znacząca i świadczy o nikłym zainteresowaniu wydawnictw bądź samych czytelników twórczością wileńskiego katastrofisty.

## DZIAŁALNOŚĆ KARLA DEDECIUSA

Sytuacja ta nie jest jednak oczywistym wynikiem podejmowanych w ciągu dziesięcioleci wysiłków wielu zafascynowanych polską literaturą XX wieku w Niemczech. Jest wręcz ich zaprzeczeniem: tych prób było w omawianym okresie bardzo dużo, a do najszerzej zakrojonych programów zaliczyć można aktywność w zakresie tłumaczeniowym oraz wydawniczym Karla Dedeciusa. W pierwszej edycji poezji Miłosza w Niemczech, po przybliżeniu życiorysu twórcy w słowie wstępnym, Dedecius kreśli drogę owego tomu:

wybór wierszy dokonany został w porozumieniu z poetą i przybliży wszystkie wydania poezji Miłosza — od zbioru *Ocalenie* z 1945 roku do najświeższego, w 1965 roku wydanego przez Instytut Literacki w Paryżu tomu *Gucio zaczarowany*. Bardzo wyraźne jest tutaj tematyczne i formalne zróżnicowanie pomiędzy wierszami napisanymi jeszcze w Polsce a liryką powstałą już na emigracji.<sup>7</sup>

Różnice te dostrzega głównie w ukształtowaniu strofiki oraz rymów, których absolutna harmonia „polskich” wierszy przeciwstawiona jest apokaliptycznym wizjom podmiotu lirycznego. Później, w latach pięćdziesiątych, coraz rzadziej używać będzie Miłosz schematów poetyckich ze względu na rozwijane przez niego zainteresowania myślą Oscara Wenceslas de Lubicz Miłosza oraz silny wpływ nowoczesnej liryki anglosaskiej: „wiersz stanie się wolny, komponowany zgodnie z danym tematem”<sup>8</sup>. Zaczarowanie czy oczarowanie staje się tutaj — zdaniem Dedeciusa zgodnie z tytułem ostatniego tomiku — swoistym memento lirycznym twórcy: ciągle poszukiwanie, niezgoda na nietrafioną przemianę czy chwilowe wyczekiwanie. Ale tak właśnie ufundowana jest ludzkość czy uczuciowość w ogóle.

Omówienie tak złożonej problematyki zaledwie na dwóch ostatnich stronach analizowanego tomu uderza ostrością spojrzenia oraz przenikliwością sądów. Dedecius zapisuje recenzje tyleż lakoniczne, co syntetycznie porządkujące zastany materiał poetycki. W następnym tomie mógł sobie jednak pozwolić na rozwinięcie refleksji: *Zeichen im Dunkel* wydany trzynastcie lat po pierwszym zbiorze zawiera już dosyć szerokie omówienie prezentowanej twórczości, sytuując ją w przestrzeni osobistej

<sup>7</sup> K. Dedecius: *Notiz*. In: C. Miłosz: *Lied vom Weltende. Gedichte*. Hrsg. u. dt. v. Karl Dedecius. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 1966, s. 76 („Die Auswahl der Gedichte wurde im Einvernehmen mit dem Dichter getroffen und berücksichtigt alle Lyrikpublikationen Miloszs, von der 1945 in Warschau erschienenen Sammlung *Die Rettung* bis zur jüngsten, 1965 im Instytut Literacki, Paris, herausgebrachten *Gustl, der Verzauberte*. Deutlich erkennbar ist die thematische und formale Verschiedenheit zwischen den in Polen entstandenden Gedichten und der Lyrik der Emigrationszeit”).

<sup>8</sup> Tamże („Das Gedicht wird offen, ganz von jeweiligen Thema her komponiert”).



(biograficznej) oraz żywiolo historycznym. Określa go jako „jednego z najbardziej znaczących poetów naszego stulecia. Jego wiersze przejmują impuls zarówno z poezji staropolskiej, jak i współczesnej liryki francuskiej oraz anglosaskiej. Obejmują one zarówno rysy naszej epoki prawie tak samo, jak i jej nigdy niewyobrażane marzenia: sytuują się więc w nurcie tradycji (form oraz środków artystycznego wyrazu) oraz intelektualnego eksperymentu”<sup>9</sup>. Dedecius omawia tło powstania drugiej awangardy w Polsce, kształtującej się w opozycji do dokonani pierwszej (Krakowskiej). Co ciekawe — dosyć dużo miejsca poświęca etymologicznym wyjaśnieniom słowa „Żagary”. Niemiecki czytelnik dowiadyuje się ostatecznie, iż słowo „leksykalnie wywodzi się ze staropolskiego »zaga«, które z kolei — z niemieckiego rdzenia »Säge« (piła)”<sup>10</sup>. Niemiecki wydawca dokonuje dosyć szczegółowego opisu dziejów grupy poetyckiej Miłosza, by skonstatować, iż podobnie jak konstruktivistą Przyboś (którego zbiór artykułów i twórczości wydano zresztą w tożsamej serii *edition suhrkamp*, oznaczony numerem 908 i przedstawiając go jako fundatora znaczącej karty awangardowej w dziejach polskiej literatury) Miłosz swoje obrazy bardzo radosne, wręcz ekstazyjne formował z uwagi na istotę światła.

Miłosz, filozof natury i moralista, wprowadza swoje wizjonerskie, ale i dotykające zarówno rzeczywistości, jak i sfery metafizycznej „znaki” z ciemności w ciemność — krytyczną wobec kultury, wręcz atawistyczną. Ta ciemność — jako metafora [...] jest tragiczną podstawą, z której Miłosz jako poeta i myśliciel czerpie.<sup>11</sup>

Grupa wileńska stała się — zdaniem Dedeciusa — przestrzenią swobodnej myśli, nieskrępowanej teoretycznymi ramami programu (jak w przypadku pierwszej awangardy), co zaowocowało otwarciem polskiej poezji na nowe, poruszające, intelektualne doświadczenie. W słowie wstępnym wydawca używa nawet pojęcia „Żagary-Ära” („era Żagarów”), co podkreśla wagę, z jaką podchodzi on do opisanie i szczegółowe wyjaśnienie źródeł fenomenu pisarskiego Miłosza.

Dedecius szeroko opisuje także warunki emigracyjnego życia i twórczości poety<sup>12</sup>. Skupia się również na metafizycznym wymiarze emigracji, cytując słowa wypowied-

<sup>9</sup> K. Dedecius: *Zeichen im Dunkel*. In: Cz. Miłosz: *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*. Hrsg. v. Karl Dedecius. Frankfurt/Main. Suhrkamp 1979 (Edition Suhrkamp. 995). s. 4 („gilt als einer der bedeutendsten polnischen Dichter unseres Jahrhunderts. Seine Gedichte nehmen Impulse der altpolnischen Poesie einerseits und der modernen französischen und angelsächsischen Lyrik andererseits auf. Sie halten ebenso die Schrecken unserer Epoche fest wie ihre nicht ausgeträumten Träume. Sie stehen ein für die Verwandlung der Traditionen (der Formen, der Kunstmittel) und für das intellektuelle Experiment”).

<sup>10</sup> Tamże, s. 9 („lexikalisch ein Nachkomme der altpolnischen »Zaga«, von der deutschen »Säge« abstammend”).

<sup>11</sup> Tamże, s. 12 („so setzte der Naturphilosoph und Moralist Miłosz seine visionären, sowohl gegenständlich als auch matephysisch orientierten »Zeichen« aus dem Dunkel ins Dunkel: kulturkritisch und atavistisch. Dieses Dunkel — als Metapher [...] ist die tragende, tragische Fundus, aus dem der Dichter und Denker Miłosz schöpft”).

<sup>12</sup> Tamże.

dziane przez Miłosza we wrześniu 1967 roku: „To prawie niemożliwe, by dzisiaj mówić o pisarzu i nie poruszać kwestii wygnania. Jest ono bowiem dla pisarza przeznaczeniem (fatum), niezależnie od tego, czy żyje on we własnym kraju czy poza granicami; prawie zawsze jest on wyjęty z powiązań z przedstawieniami poznanymi w dzieciństwie. Zesłanie samego siebie nie jest dobre czy złe: romantyczne i patetyczne gesty nie pomogą, zaciemniają jedynie prawdę. [...] wszystko zależy więc od tego, jak się tę sytuację wykorzysta”<sup>13</sup>.

Tak szerokie potraktowanie dwóch przytoczonych wątków refleksji Dedeciusa wynika ze specyfiki sytuacji wydawniczej: wszak to pierwsze tak ambitne podejście do twórczości Miłosza w Niemczech. Czytelnik musi zatem być pobieżnie chociaż zapoznany ze specyfiką przedstawianej poezji: kontekst historycznoliteracki oraz sytuacja emigranta-twórcy są tutaj szczególnie istotne. Sam wydawca zresztą wskazuje, iż mimo że Miłosz znany jest z dorobku prozatorskiego, esejów i opowiadań — które uzyskały światowy wręcz rozgłos — „zasadniczą część jego twórczości, piętnaście tomów poezji, pozostaje nieznaną. Powodem jest tutaj sama materia wiersza [...] dla znawców — piękna, dla nieznajomionych — hermetyczna, dla obcych zetknięcie się z takim prawdziwie obcym językiem polskim, jawi się niczym kontakt z wielowarstwową formacją geologiczną, która przez wieki trwania polskiej kultury była przechowywana w stanie nienaruszonym”<sup>14</sup>.

## DUCH POLSKOŚCI I UNIWERSALNOŚĆ

Jak już Dedecius zaznaczał wcześniej, recepcja dzieła Miłosza napotyka wiele trudności; niektóre z nich tkwią w przestrzeni czysto literackiej. Poetyka ta bowiem czerpie z wielu tradycji kulturowych — szczególnie silne zdają się ślady staropolskie, które odgrywają w omawianej twórczości rolę nie tylko zasobu motywów, ale pozwalają także na pewne zabiegi intertekstualne oraz zabawę formą, których istotę trudno zrozumieć bez znajomości polskiej konfiguracji symbolicznej. Stanowią więc — obok wielu innych przestrzeni źródłowej dla Miłosza kultury — momenty nieprzetłumaczalne, które jednak składają się na „wielowarstwową poetycką monografię epoki. Ona wyrażała przed wojną katastroficzny niepokój, ona prześwieślała moralne

<sup>13</sup> Tamże, s. 21—22 („Es ist fast unmöglich, heute von einem Dichter zu reden und nicht die Verbannung zu erwähnen. Die Verbannung ist für einen Dichter von heute Schicksal, unabhängig davon, ob er in seinem Heimatland lebt oder im Ausland; fast immer ist er herausgerissen aus dem heimischen Zusammenhang der Gebräuche und Vorstellungen, die er in der Kindheit kannte. Die Verbannung an sich ist weder schlecht noch gut, die romantischen und pathetischen Gesten taugen hier nichts, sie führen zur Fälschung. [...] alles hängt davon ab, welchen Nutzen man daraus zieht“).

<sup>14</sup> Tamże, s. 23 („blieb der Hauptteil seines Werks, die fünfzehn Lyrik-Bücher, weithin unbekannt. Das liegt zuallererst an der Materie seiner Dichtung [...] für Kenner schönes, für Unempfindliche hermetisches, für Fremde erst recht fremdes Polnisch erscheint wie eine schichtenreiche geologische Formation, in der Jahrhunderte polnischer Kultur ihr Beständiges abgelagert haben“).

kweszie czasu kataklizmu, [...] wreszcie krytycznie opisywała zmiany, które zachodzą w zachowaniach przeciętnych ludzi dzisiaj. Wiedziała o nich dużo, [...] współczująca, heroiczna, przesiąknięta polskością”<sup>15</sup>. Słowa Jerzego Kwiatkowskiego — cytowane we wstępie do wydania *Zeichen im Dunkel* jako głos znakomitego znawcy polskiej poezji i krytyka — stanowią swoistą klamrę podjętych przez Dedeciusa rozważań nad istotą „znaków w ciemności”. Nowakowski dopowiada: „analiza i krytyczna refleksja były zawsze i są dzisiaj siłą liryki Miłosza. Intelktualna ostrość wraz z imponującą erudycją nie uczyniły żadnej szkody w rozwijaniu poetyckiej wrażliwości”<sup>16</sup>. Poezja Miłosza — do tej pory odsunięta od świadomości czytelniczey w Niemczech, traktowana jako dodatek do twórczości prozatorskiej, eseistyki i szkiców literackich — staje się tutaj centralnym śladem polskości: syntezą całej epoki, wychodzącą od zarysów krajobrazów rodzinnej Litwy Miłosza, a dotykającą spraw metafizycznych, ponadczasowych, ale i typowo polskich, bo zanurzonych w tragicznej zawierusze XX wieku. Nowakowski wskazuje w swojej recenzji, iż omawiana twórczość to „synteza pomiędzy polskim dziedzictwem a tym, co uniwersalne. Drzwi więc do literatury światowej są już do połowy otwarte”<sup>17</sup>. Jak bardzo jednak operuje ogólnoeuropejskimi oraz uniwersalnymi kategoriami, tak wyraźnie pozostaje jednak „Kosmo-Pole” (kosmo-Polakiem)<sup>18</sup>.

Właśnie Miłosz — zdaniem Dedeciusa — należy do tych twórców, którzy nigdy nie zatracili ducha polskości, pielęgnowali związki z rodzinną ziemią: w poezji wyrażało się to poprzez mozaikę miłości do własnego kraju, wiedzy o nim, ale i współczucia czy współodczuwania. Kwiatkowski, cytowany w niniejszym wydaniu, pokazuje, jak bardzo wyraźny jest wpływ poezji Miłosza na sposoby myślenia i mowę rodzinnego kraju: „mówimy słowami naszych wielkich romantyków, Norwida, mówimy Wyspiańskim i Boyem, mówimy Broniewskim i Gałczyńskim, mówimy Gombrowiczem. Ale i mówimy również Miłoszem”<sup>19</sup>. Tożsamość mówienia i myślenia jest dla wydawcy tomu oczywista.

<sup>15</sup> Tamże, s. 24—25 („die vollständige poetische Mnogographie der Epoche. Sie hatt vor dem Krieg den großen Kataklysmus vorausgesagt, analysiert. Sie ist durchdrungen von den Moralproblemen, die dieser Kataklysmus [...] hinterlassen hat. Sie beobachtet scharf und weitsichtig die Veränderungen, die im Verhalten des Bürgers heute stattfinden. Sie weiß von diesem Bürger viel [...]. Sie ist, leidenschaftlich, heroisch, besessen vom Polentum”).

<sup>16</sup> T. Nowakowski: *Seine Muse kennt kein Lächeln. Die Autobiographie des Czeslaw Milosz*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 26.06.1982, nr 144 („Analyse und kritische Reflexion waren immer und sind noch heute die Stärke des Lyrikers Miłosz. Intellektuelle Schärfe und imponierende Belesenheit haben seiner poetischen Sensibilität keinen Schaden getan”).

<sup>17</sup> T. Nowakowski: *Zwischen Wilna und Berkeley...* („eine beachtliche Synthese zwischen dem polnischen Erbe und dem Universellen. Die Tür zur Weltliteratur steht halb offen”).

<sup>18</sup> Por. tegoż: *Seine Muse kennt...*

<sup>19</sup> J. Kwiatkowski: *Magia Miłosza* [cyt. wg: K. Dedecius: *Zeichen im...*, s. 26: „Wir reden mit Worten unserer großen Romantiker und mit Norwid, reden mit Wyspiański und Boy, reden mit Broniewski und Gałczyński, reden mit Gombrowicz. Und wir reden auch mit Miłosz”].

Dla odbiorcy polskiego mniej oczywiste jednak może być to, dlaczego „poeta Miłosz pozostaje tak dalece nieznan. W Polsce docenia się go, bowiem jako dobrowolny uciekinier jest odcięty od kraju i narodu”<sup>20</sup>. Pozostaje jednak Miłosz tym, kim był: polskim, mało czytany, rzadko rozumiany poeta. Mimo tego, iż władza francuszczyzną i angielszczyzną wystarczająco, by tłumaczyć swoje teksty, pisze jednak niczym po polsku, myśli po polsku: w najszerszym sensie — więc i po litewsku, rusku (co dzisiaj umieją tylko niektórzy)<sup>21</sup>. Przejście (w języku litewskim zbliżone znaczeniowo do czaru bądź zaklęcia) jest — co często Miłosz powtarza — zasadniczym motywem jego poezji. W 1977 roku wspominał w Ann Arbor o okrucieństwie poezji; później jednak musiał się Miłosz wobec ludzi i ich przeznaczenia dystansować, by ostatecznie zaznaczyć, iż istnieje nadzieja na twórczość poetycką zbliżającą się do człowieka.

Tę rozbudowaną refleksję nad zakorzenieniem poezji Miłosza Dedecius kończy notą edytorską, w której zaznacza, iż na tom złożyły się wybrane wspólnie z autorem utwory. Ciekawie rysuje się historia tłumaczeń jego wierszy: pierwsze ukazało się w Marsylii w 1936 roku w *Cahiers du Sud*, później — tłumaczono je na serbochorwacki w Zagrzebiu w 1947 roku, znowu na francuski dwa lata później w Paryżu do antologii *Poetes polonais*; w 1955 roku natomiast w Buenos Aires do zbioru *Epochos samoninguono poezija*.

## MIŁOSZ W NIEMCZECH

Pierwszy raz po niemiecku liryka Miłosza ukazała się w antologii *Lektion der Stille* (*Lekcja ciszy*) opracowanej i tłumaczonej przez Karla Dedeciusa, wydanej przez Carl Hanser Verlag w Monachium w 1959 roku. Później, już w samodzielnych zbiorach, omówionych wcześniej — *Lied vom Weltende* (1966) oraz *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik* (1979). Trzy lata później wydany został we Frankfurcie nad Menem tom *Gedichte. 1933—1981* w opracowaniu Karla Dedeciusa i Joanny Łuczak-Wild, ze słowem wstępnym Aleksandra Fiuta. Zawierał on blisko połowę utworów wydanych już w poprzednim tomie, ale uzupełniono wszystkie teksty o uwagi Miłosza oraz porównano z ostatnimi wersjami autorskimi (według wydania *Poezje*. Warszawa 1981).

To właśnie liryka stanowi interesujący problem badawczy, z uwagi na jej często drugorzędną rolę w kształtowaniu się recepcji twórczości Miłosza w Niemczech. Nowakowski wskazuje wprawdzie w 1982 roku, iż ważne jest tutaj rosnące zainteresowanie życiem duchowym „naszego wschodniego sąsiada, które bez wątpienia wyrosło z powodu współczesnych zagadnień politycznych nad Wisłą”<sup>22</sup>, co powoduje ostatecznie, iż znajomość współczesnej polskiej literatury w Republice Federalnej jest

<sup>20</sup> Tamże („Der Dichter Miłosz ist weithin unerkannt geliebt. In Polen kennt und schätzt man ihn, doch er ist als freiwillig Verbannter von Volk und Land abgeschnitten”).

<sup>21</sup> Tamże, s. 27.

<sup>22</sup> T. Nowakowski: *Auf der Suche nach den Wurzeln*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 16.11.1982, nr 266 („unser östlichen Nachbarn ohne Zweifel durch die aktuellen politischen Ergebnisse an der Weichsel gesteigert”).

zdecydowanie lepsza niż w innych krajach zachodnich. Przykładem usystematyzowania problematyki współczesnej polskiej kultury jest „Polnische Bibliothek”, wydawana głównie z uwagi na klasyczne teksty polskiej literatury. Niemiecki Polen Institut w Darmstadt finansowany przez Robert-Bosch-Stiftung próbował naprawić wieloletnie zaniedbania poprzez program Karla Dedeciusa, również po to, by zapłacić luki na rynku książki.

Już bowiem w 1957 roku, recenzując niemieckie wydanie *Doliny Issy*, Rudolf Krämer-Badora wskazywał, iż najmłodszy z grona zatrudnionych przez komunistyczny reżim emigrant „zapewnił z Francji jego narodowej literaturze zdecydowanie ważne miejsce w Europie”<sup>23</sup>. To miejsce — zwłaszcza poezji Miłosza, podkreślone literacką Nagrodą Nobla — nie było jednak powodem szerszego zainteresowania niemieckich wydawców. Wystarczy zaznaczyć, iż po uzyskaniu światowego rozgłosu po werdykcie sztokholmskiego jury, czytelnik w Niemczech mógł zapoznać się jedynie z kilkoma wydaniami twórczości Miłosza, na które składały się głównie *Zniewolony umysł*, *Dolina Issy* oraz *Rodzina Europa*. Günter Zehm wskazywał na dobrą sprzedaż tych pozycji — jednak tuż po ogłoszeniu, iż to Miłosz właśnie otrzymuje Nagrodę Nobla „okazało się, iż nikt nie miał czegoś Miłosza »na składzie«”<sup>24</sup>. Oczywiście, po wydarzeniach 1980 roku sytuacja znacząco się poprawiła: wydawnictwo Kiepenheuer & Witsch przygotowało wzorcowe wydania kilku pozycji (przede wszystkim wyżej wymienionych tytułów, tłumaczonych już od dwudziestu lat na niemiecki, ale i angielski czy francuski).

Liryka Miłosza stanowi więc interesujący obszar problematyki, zwłaszcza w kontekście kształtowania się jej recepcji. Nie doczekała się bowiem przez kilkadziesiąt lat należnego jej miejsca — nie tylko na rynku wydawniczym Niemiec, ale i w tamtejszej świadomości czytelniczej. Zabiegi jednego tylko Karla Dedeciusa nie mogły tej sytuacji gruntownie odmienić, należy zatem tym bardziej docenić jego wkład w merytoryczny oraz edytorski znakomicie przygotowane promowanie poezji Miłosza na niemieckojęzycznym obszarze językowym. Jak było to trudne oraz jak zasadniczą funkcję pełniły tutaj uwarunkowania polityczne, nie zaś artystyczne, niech świadczy zapis Ranickiego z początku lat sześćdziesiątych omawiający decyzję Miłosza dotyczącą emigracji:

jego nazwisko pojawiło się w zachodniej prasie po raz pierwszy w 1951 roku — nie jednak w literackim, ale czysto politycznym zestawieniu. On wtedy zdecydował na zerwanie z komunistyczną Polską. [...] Że jednak opublikował kilka tomów wierszy — nigdzie nie wspomiano. [...] Pozostał do dzisiaj dla zachodniej opinii publicznej figurą polityczną. [...] Zanim jednak opuścił Polskę, należał do najważniejszych poetów kraju.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> R. Krämer-Badora: *Keine glatte Rechnung*. „Süddeutsche Zeitung” 26/27.10.1957, nr 257.

<sup>24</sup> G. Zehm: *Gewaltaktion nach dem Nobelpreis*. „Die Welt” 22.11.1980 („Niemand schien etwas von Miłosz »auf Lager« zu haben”).

<sup>25</sup> M. Reich-Ranicki: *Ein Emigrant widersetzt sich Vorurteilen*. „Die Zeit” 23.02.1962, nr 8 („Sein Name tauchte in der westlichen Presse zum ersten Mal im Jahre 1951 auf — nicht in einem literari-

Ten paradoks z biegiem lat stracił na aktualności — głównie dzięki popularności, jaką zdobył Miłosz po przyznaniu mu Nagrody Nobla oraz nowym uwarunkowaniom politycznym. Najnowsze zjawiska z zakresu kulturalnej współpracy Niemiec i Polski nakazują umiarkowany optymizm: dowodem niech będzie chociażby znakomicie wydany w 2004 roku przez Carl Hanser Verlag tom *Das (To)* w tłumaczeniu Doreen Daume. Na okładce zamieszczono fragment recenzji z „Neuen Zürcher Zeitung” pióra Adama Zagajewskiego.

---

schen, sonder in einem politischen Zusammenhang. Er hatte sich damals entschlossen, mit dem kommunistischen Polen zu brechen. [...] Daß er auch einige Gedichtbände veröffentlicht hatte, wurde hingegen kaum vermerkt. [...] Er ist bis heute für die westliche Öffentlichkeit eine politische Persönlichkeit geblieben. [...] Noch bevor er Polen den Rücken kehrte, gehörte er [...] zu den führenden Lyrikern des Landes“).

TOKIMASA SEKIGUCHI

## GOMBROWICZ CZYTANY PIONOWO

Starałem się uczyć od Gombrowicza już kilkanaście lat.  
Dzisiaj jeszcze raz polecam młodym czytelnikom, żeby  
Go przyjąć jako pisarza naszego współczesnego.

Shimada Masahiko<sup>1</sup>

---

---

### GOMBROWICZ I MISHIMA YUKIO

„WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE ZACHODNIEJ ZWRACAJĄ MOJĄ UWAGĘ PRZEDĘ wszystkim tacy pisarze, jak właśnie ten Bataille, czy też Klossowski, Gombrowicz [...]” — pisał Mishima Yukio w jednym ze swoich ostatnich dzieł. Cykl esejów za-tytułowany: *Czym jest powieść?* zaczął pisywać na łamach miesięcznika „Nami” w maju 1967 r. Wzmianka o Gombrowiczu pojawiła się w szóstym odcinku cyklu, tj. w lipcowym numerze tegoż pisma z 1968 r. Ostatni, czternasty odcinek cyklu został wydrukowany w listopadowym numerze pisma, a tego samego miesiąca Mishima zakończył swoje życie spektakularnym samobójstwem w stylu seppuku po nieudanej próbie podburzenia żołnierzy do zamachu stanu (25 XI 1970).

Książkę (wyd. 1972) *Czym jest powieść?* czyta się doskonale. Jest to rodzaj wykładu przystępnie napisanego z myślą o szerokim kręgu czytelników. Jest to proza zrównoważona i swobodna, bez cienia upolitycznionej agresji czy też maniactwa. Szósty i siódmy rozdział eseju autor poświęca całkowicie George’owi Bataille’owi i omawia, z wielkim zresztą uznaniem, dwa teksty Bataille’a, a mianowicie: *Madam Edwarda* i *Moja matka*. W całej książce nazwisko Gombrowicza jest przywołane tylko raz w zacytowanym ustępie. Dalej czytamy tam:

w ich twórczości albowiem dostrzegam żywe, a zarazem brutalne, bezceremonialne zespolenie metafizyki z ciałem ludzkim, zespolenie jak gdyby łączące wiek XVIII bezpośrednio z wiekiem XX, pomijając wiek XIX; obserwujemy bowiem w nich wiele wspólnych cech takich, jak antypsychologizm, antyrealizm, abstrakcjonizm erotyczny, prosta, bezpośrednia symbolika oparta na pewnej wspólnej, choć utajonej, kosmologii.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Shimada Masahiko: *Zentai-shugi no seiki no zankokuma guwa (Okrutne bajki w wieku totalizmu)*. „Nihon Keizai Shinbun”, 29 III 1998 (rec. książki: *Bakakaj i inne opowiadania* w nowej edycji; tłum. Kudo Yukio).

<sup>2</sup> Mishima Yukio: *Shosetsu-towa nanika*. Tokio 1972, s. 47—48.

Wyjaśnieniu pierwszej części tego cytatu chyba służy jeszcze jeden fragment ze znacznie wcześniejszego tekstu Mishimy o Genecie:

W dwudziestowiecznej literaturze francuskiej dostrzegalne są cechy klasycyzujące, ignorujące dziewiętonastowieczny pozytywizm scjentystyczny albo romantyzm. Tendencje te widoczne są także w dramatach Sartre'a i Camusa. I właśnie taki duch osiemnastowieczny łączy Sartre'a i tego Jeana Geneta. A jednak jest to nie wolterowski osiemnasty wiek, tylko osiemnasty wiek Sade'a, Casanovy, Laclosa i Crébillona (syna).<sup>3</sup>

Odnosnie Bataille'a i Geneta te słowa zrozumiane są doskonale, lecz jak się one mają do Gombrowicza? Co przyciągało konkretnie uwagę Mishimy w tekstach Gombrowicza? Niestety, tego nie dowiemy się nigdy, nie sposób tego ściślej określić przynajmniej słowami samego Mishimy. Natomiast wolno nam sobie tu przypomnieć słowa Konstantego Jeleńskiego i także samego Gombrowicza na temat *Pornografii*:

Ogromną intuicję wykazujesz poprzez (nie wiem, do jakiego stopnia świadome) równanie erotyzmu ze śmiercią. Jednym z najbardziej udanych motywów (i utrzymanych na odpowiednio „zartartym” „niedopowiedzianym” poziomie — do tego wróć) — jest cały motyw Pani Amelii. Jej świętość, spotkanie z Fryderykiem — jej nagle wtargnięcie w „noc” — wszystko to jest bardzo wstrząsające. Tak „głębinowo” o erotyzmie pisało dotychczas zaledwie parę osób — których chyba nie czytałeś — Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot.<sup>4</sup>

Ale „fizyka” była mi potrzebna, konieczna nawet, jako przeciwwaga metafizyki. Nie ufam myśleniu, które wyzwała się z płci...

Trudno oczywiście wyobrazić sobie heglowską Logikę bez wycofania się z ciała. Ale czysta świadomość musi być znowu zanurzona w ciele, w płci, w Erosie, artysta musi ponownie pograżyć filozofa w uroku. Świadomość dyktuje nam przeświadczenie, że jest ostateczna i niemożliwa byłaby jej praca bez jej pewności — ale rezultaty tego jej działania mogą być przywrócone życiu, ujęte z innej pozycji, przez innego ducha, tutaj duch sztuki może się przydać duchowi myśliciela.<sup>5</sup>

Naturalnie ja w *Pornografii* nie tyle rozglądam się za tezami filozoficznymi, ile pragnę wydobyć artystyczne i psychologiczne możliwości tematu. Szukam pewnych „piękności” takiemu konfliktowi odpowiadających. Czy *Pornografia* jest metafizyczna? Metafizyka, to znaczy „pozafizyczność”, „pozacieleśność”, a moją intencją było poprzez ciało dotrzeć do pewnych antynomii ducha.<sup>6</sup>

Zdania te, zapisane w *Dzienniku* i potem powtórzone przez autora w przedmowie do francuskiego wydania *Pornografii*, zdają się niezłe współbrzmieć zarówno z tezą wyłożoną w eseju *Czym jest powieść?*, jak i z praktyką pisarską Mishimy. Także nie

<sup>3</sup> Mishima Yukio: *O „Pamiętniku złodzieja”* 1953. W: *Bungakuteki Jinseiron* 1954. (Przedruk: *Mishima Yukio hyoron zenshu*. T. I. Tokio 1989, s. 374).

<sup>4</sup> List K. Jeleńskiego do Gombrowicza z dn. 4 VIII 1959. W: *Gombrowicz — walka o sławę 2*. Kraków 1998, s. 65.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik 1957—1961*. Kraków 1989, s. 249.

<sup>6</sup> Tamże, s. 255.



bez powodu przytoczyłem je z *Pornografii*, ponieważ najprawdopodobniej właśnie tę powieść miał na myśli Mishima, pisząc *Czym jest powieść?*

W księgozbiórce autora *Złotej Pagody*<sup>7</sup> znajdowały się dwie pozycje Gombrowicza w formie druku zwartej — jedną jest *Pornografia* przełożona z francuskiego przez Kudo Yukio i wydana 20 czerwca 1967 r., czyli rok przed napomknięciem przez Mishimę o polskim pisarzu, a druga to *Ferdydurke*, przełożona przez Yonekawę Kazuo i wydana 28 lutego 1970 r. Ponadto Mishima posiadał u siebie nr 6 pierwszej serii miesięcznika „Umi” z listopada r. 1969, w którym to numerze wydrukowano *O Dantem* Gombrowicza, w tłumaczeniu Kudo Yukio, obok 3-aktowej sztuki Mishimy w stylu kabuki *Chinsetsu Yumiharizuki*. *Kosmos* po japońsku ukazał się już na wiosnę 1967 r., mógł zatem Mishima również tę powieść czytać, ale na to nie ma dowodu rzeczowego.

Gombrowicz i Mishima — istniały pewne skłonności i upodobania wspólne tym dwu pisarzom (choćby np. ich szczerzy hołd dla Geneta), pomimo wyraźnych różnic zarówno w osobowości, jak i w stylu pisania. Szlaki ich jednak skrzyżowały się w ostatnich latach życia z przyczyn zupełnie zewnętrznych.

W maju 1967 Gombrowicz otrzymał Międzynarodową Nagrodę Literacką Wydawców (Prix Formentor) za powieść *Kosmos*. Wiemy dobrze, jakie znaczenie miała ta nagroda, często określana wtedy jako najważniejsza po Nagrodzie Nobla, w społeczno-komercyjnej karierze pisarza. Sama nagroda była jednak dość efemeryczna, bo okazało się, że funkcjonowała tylko siedem lat, a Gombrowicz był ostatnim jej laureatem. Obok niego Mishima był jej nominatem od roku 1965 i obaj rywalizowali ze sobą, co najmniej w ostatniej rundzie w 1967 r., tak zaciekle i nieustępliwie, że kilkudniowe dyskusje jury przypominały istny pojedynek (być może podobnie działo się za pierwszym razem w 1961 r., kiedy w końcu otrzymali nagrodę i Borges, i Beckett).

O przebiegu konkursu w Tunezji z 1967 r. dość szczegółowo dowiadujemy się z relacji japonisty Donalda Keene’a, jednego z jurorów, a zarazem obrońcy Mishimy. Gdy Keene doleciał z jednodniowym opóźnieniem do Tunisu, okazało się, że już na etapie eliminacji wypadli: Norman Mailer, ABE Kobo, Alain Robbe-Grillet. W trakcie pierwszych sesji usuwano spośród kandydatów po kolei Williama Goldinga i Julia Cortáзара. Jak pisze Keene:

Kiedy się zaczęła dyskusja nad *Kosmosem* Gombrowicza, atmosfera na sali nagle odmieniła się. Reprezentanci Włoch, Hiszpanii, Skandynawii i Francji, wychwalając powieść, twierdzili, że Gombrowicz jest największym pisarzem żyjącym. My, grupa popierająca Mishimę, zaskoczeni ich werwą, poczuliśmy napięcie. Raddatz z Niemiec ostro atakował literaturę Gombrowicza, uznając ją za egocentryczną, totalnie dekadencją, nużącą i godną tylko pogardy. Sanguineti z Włoch na to odpowiedział, że właśnie z tych powodów wyliczonych przez Raddatza popiera Gombrowicza.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Złota Pagoda*. Przeł. A. Zielińska-Elliot. Wydawnictwo Wilga 1997.

<sup>8</sup> D. Keene: *Kokusai bungakusho huntoki*. W: *Nihon-no sakka*. Tokio 1972, s. 135—136.

Na koniec poddano pod dyskusję dwie powieści Mishimy (a raczej ich tłumaczenia na angielski) — *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*<sup>9</sup> i *Death in Midsummer*<sup>10</sup> and *Other Stories*. Przeprowadzono następnego rana orientacyjne głosowanie i Mishima dostał 8 głosów, Gombrowicz — 7, a Claude Simon — 2. Po południu, na pierwszym oficjalnym głosowaniu Gombrowicz otrzymał 12 głosów, a Mishima 8. Jeden juror wstrzymał się od głosu. Podczas kolacji dochodzą do Keene’a słuchy, że François Bondy, reprezentujący niemiecką ekipę, być może podsunie pomysł dzielenia nagrody między Gombrowicza i Mishimę. Ekipa amerykańsko-japońska była nawet gotowa przystać na to pokojowe rozwiązanie. Trzeciego dnia jednak zaskoczyła Keene’a wiadomość o wysłaniu zaproszenia do Gombrowicza na ceremonię wręczenia nagrody, mimo że jeszcze ostateczne głosowanie mieli przed sobą. Choć już zrezygnowany w duchu, zadał jurorom pytanie: „Ilu jest z jury, którzy są w stanie dokonać sprawiedliwego wyboru między Gombrowiczem a Mishimą?” Okazało się, że prawie nikt nie przeczytał obu powieści Mishimy. Keene także nie zdążył wtedy sprowadzić z Tokio tłumaczenia *Kosmosu*.

Po perypetiach i burzliwych debatach doszło do ostatecznej rundy konkursu. Na tablicy wypisano wynik głosowania: Gombrowicz — 12, Mishima — 9. Tak zbiegły się niczym „near miss” dwu samolotów w powietrzu ostatnie lata dwóch pisarzy.

## GOMBROWICZ I SHIMADA MASAHIKO

Ukazała się całkiem niedawno pierwsza na polskim rynku wydawniczym powieść pióra japońskiego pisarza Shimady Masahiko pt.: *Wyrok śmierci na życzenie*<sup>11</sup>. Powieść kończy się wierszem: *Gdzie ja jestem? Wciąż zawieszony „pomiędzy”?* — Czyż czytający go po polsku nie usłyszy echa gombrowiczowskiego „pomiędzy”?

Shimada urodził się w 1961 r., należy więc do pokolenia o cztery prawie dekady młodszego niż Mishima (ur. 1925). Mimo stosunkowo krótkiej jeszcze kariery pisarskiej, ma w dorobku już ponad pięćdziesiąt książek wydanych, na które składają się powieści, opowiadania, eseje, tłumaczenia z obcojęzycznych i starojapońskich utworów literackich, zapiski z podróży, dramaty, libretta do opery, poezje, recenzje muzyczne i teatralne, wywiady, dialogi, a także tak niekonwencjonalne gatunki jak przepisy kulinarne. Jeden z najpopularniejszych pisarzy żyjących obecnie w Japonii, Shimada, jeszcze jako student rusycystyki Tokyo University of Foreign Studies, zadebiutował powieścią *Divertimento dla dobrodusznych lewicowców*, która została nominowana w 1983 r. do najbardziej znanej w Japonii nagrody literackiej im. Aku-

<sup>9</sup> Tytuł oryginału: *Gogo no eiko (Holowanie po południu)*; polski tytuł filmu na podstawie powieści: *Żeglarz, który utracił laski morza*.

<sup>10</sup> Tytuł oryginału: *Manatsu no shi*. Przekład polski: *Śmierć w środku lata*. Przeł. H. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2002, nr 1—2—3.

<sup>11</sup> Masahiko Shimada: *Wyrok śmierci na życzenie*. Przeł. B. Słomka. Warszawa 2004.

tagawy. Następnego roku powieść *Muzyka dla Królestwa Lunatycznego* wyróżniono nagrodą dla debiutantów im. Nomy, a później za utwór *Mistrz Higan* otrzymał prestiżową nagrodę literacką im. Izumi'ego Kyoki (1993). Shimada także śpiewa, gra na instrumentach muzycznych, występuje jako aktor w filmach i jest od kwietnia 2003 r. profesorem literatury prywatnego Uniwersytetu Hosei w Tokio.

Prócz rozległego zakresu działalności i zainteresowań, dość naturalnie wynikających z jego wszechstronnych zdolności, cechuje Shimadę lekkość — lekkość pojmowana tu jako wartość przeciwstawna ponurej, śmiertelnej powadze literatów starszych pokoleń; rozumiana jako elastyczność w odbieraniu i ocenianiu wszelkiego rodzaju zjawisk i bodźców, albo nowych, albo pozaliterackich. Shimada nie gardzi subkulturą, modą, telewizją, komercjalizmem ani jego produktami i — jak przystoi dziecku ery konsumpcji, obywatelowi postliterackiego społeczeństwa — śledzi uważnie i przyjmuje, przyswajają zachłannie wszystko, co dzieje się we współczesnym świecie; widzi i zapisuje bez filtru purystów i moralizatorów chaos, jaki zewsząd nas otacza; w swoich tekstach nie unika wulgaryzmów, nie boi się naruszania kodeksów, a wręcz przeciwnie — przybiera, choć z łagodnym i przystojnym uśmiechem, postawę buntowniczą wobec elitarnego albo szowinistycznego ideału „rasowości”, literackiego establishmentu, drobnomieszczańskiego snobizmu, „wysokiej kultury”, idealistycznego pozerstwa — słowem wobec Formy. Dla wyrażania swojego ideału Shimada przytoczył swego czasu kwestię nie kogo innego, tylko Gombrowiczowskiego Stefana Czarnieckiego:

Nazywałem siebie dotąd raz „cyborgiem” raz *aonisai*’em. Być może te określenia się zmieniają, ale ta postawa pozostanie dla mnie jako rodzaj ideału. Cytuję słowa, które za mnie mówią o tym moim ideale:

Gdzie dostrzegam jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota czy rodzina, wiara czy ojczyzna, za każdym razem muszę to miejsce wypełnić jakimś czynem, którym brzydzą się ludzie.

Na pewno będę się starał być wrogiem drobnomieszczan. Drobnomieszczenie — to stado biednych wyznawców arystokracji.<sup>12</sup>

Cytując tu *passus* z eseju Shimady, zostawiłem celowo słowo japońskie *aonisai* i także tłumaczyłem na polski tekst, starając się oddać przynajmniej semantyczną zawartość japońskiego tłumaczenia dokonanego przez Kudo Yukio, albowiem Shimada czytał właśnie tłumaczenie, a nie polski tekst. (W oryginale brzmi to zdanie tak: „gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze muszę popełnić jakieś łajdactwo”<sup>13</sup>).

Wyraz zaś *aonisai* jest ważnym słowem kluczowym, którym operują wszyscy czytający Gombrowicza pionowo, czyli w tłumaczeniu japońskim. Człon *ao* odpowiada dość precyzyjnie słowu polskiemu: *zielony*, a drugi człon *nisai* wywodzi się ze staro-

<sup>12</sup> Shimada Masahiko: *Riso to mozo (Ideal i kopiowanie)*. „Asahi Shinbun” 12.08.1986. Przedruk w: *Katarazu, utae (Śpiewaj, a nie opowiadaj)*. Tokio 1987, s. 120—121.

<sup>13</sup> W. Gombrowicz: *Bakakaj i inne opowiadania. Pisma zebrane*. T. I. Kraków 2002, s. 35.

japońskiego *niise* o znaczeniu *młodzieńca* i jako słowo żywe w użyciu oznacza młokosa, młodzika, chłystka. Właśnie tak tłumaczyli tłumacze japońscy, Yonekawa i Kudo, słowo *chłystek* występujące częstokroć u Gombrowicza.

Pierwszy esej, jaki napisał Shimada po debiucie, nosi tytuł: „Aonisai kara aoreisai e”<sup>14</sup>, czyli „Od chłystka do zielonych dwudziestolatek”. Był to okolicznościowy felieton napisany na zamówienie ogólnokrajowej gazety z okazji Święta Osiągnięcia Dojrzałości obchodzonego podówczas 15 stycznia. Dwudziestodwuletni autor, przedstawiający się jako „Chłystek, który usiłuje uosabiać rzeczywistość tak, jak jest — czyli groteskowo”, nic nie wspomina o proveniencji wyrazu *aonisai* zawartego w tytule eseju, ani o polskim pisarzu lansującym hasło „niedojrzałości”, tylko przekornie życzy świeżo upieczonym członkom społeczeństwa, żeby mogli doznawać rozkoszy w odkrywaniu coraz to więcej „ja” w sobie; radzi, żeby nie określali siebie jako istot już zdeterminowanych i podszeptuje, żeby tą nieokreślonością osobowości bronili się przed presją społecznej kontroli.

Tak jak ten tytuł jego pierwszego eseju — a nawet z jego treścią włącznie — wymownie pokazuje, Gombrowicz towarzyszył temu młodemu japońskiemu pisarzowi od samego początku kariery zawodowej. Zeznaje on w posłowniu zbioru swoich esejów:

Ja zawsze więcej czasu poświęcam lekturze, niż pisaniu. Poszukuję zdań, jakich by mój ubogi obwód myślowy nigdy nie wymyślił. Na przykład, moje podniecenie było niesłychane, kiedy odkryłem takie:

Ja jednak byłem chłystkiem i chłystkowatość była jedynym moim systemem kulturalnym  
Gombrowicz, *Ferdydurke*, tłum. Yonekawa Yoshio [sic!]<sup>15</sup>

Od 24 czerwca do 7 lipca 1985 r. Shimada pisał codziennie krótki felieton na łamach gazety „Asahi Shinbun”. W czwartym i piątym esejach cyklu pojawia się nazwisko Gombrowicza. Czwarty felieton zatytułowany: „Skuteczność Borgesa” zaczyna się zdaniem: „Do tej pory trzymałem się z dala od Borgesa”, a kończy się zdaniami: „Borges i Nabokov są podobni do siebie, a stoi na ich antypodach chyba Gombrowicz. Ten wieczny chłystek-pisarz wszystko robi *ad hoc*, to facet we wszystkim połowiczny i jest on pisarzem, którego szanuję najbardziej”. Piąty zaś felieton nosi tytuł: „Mój mistrz”. Mowa jest tym razem cały czas o autorze *Kosmosu*. Czytamy tam:

[Gombrowicz] Jest masochistą, ale w innym sensie niż Kafka. Jeśli Kafka jest czymś w rodzaju bezosobowego pasożyta zamieszkującego zewnętrzne strony zamkniętej przestrzeni, Gombrowicz

<sup>14</sup> Shimada Masahiko: *Aonisai kara aoreisai e*. „Yomiuri Shinbun” 14.01.1984. Przedruk w: *Nise-sakka no riaru raihu* (*Real Life pseudopisarza*). Tokio 1986, s. 16—20.

<sup>15</sup> Shimada Masahiko: *Nise-sakka no riaru raihu*, s. 285. Tłumaczył nie Yonekawa Yoshio, tylko jego młodszy brat Yonekawa Kazuo. Tekst w oryginale: „Lecz ja byłem, niestety, chłystek i chłystkowatość była jedyną moją instytucją kulturalną”.

jest istotą całkowicie indywidualistyczną, Ignącą do strefy pogranicza między wewnątrz a zewnątrz; istotą, która sama jest miejscem.<sup>16</sup>

Apologia statusu „chłystka”; uchylenie się od definitywnej przynależności do jednej kategorii społecznej i silna świadomość wędrowania po i zawieszenia w świecie „pomiędzy”; opieranie się łatwemu etykietowaniu i wszelkiego rodzaju ideologicznemu zawłaszczaniu przez krytyków czy też badaczy naukowych; pojmowanie człowieka (pisarza) jako aktora grającego „osobę” (pisarza) na scenie — wiele wspólnych idei i nastawień widział Shimada w postawie Gombrowicza jako pisarza i utożsamiał się z nim istotnie. Jego próba samookreślenia się uzyskuje na przykład takie formy:

Jestem maszyną produkującą rozmaitych Shimadów Masahiko. („*Ego* jako dzieło [twórczość]”)<sup>17</sup>

Chcę być po prostu narratorem opowiadającym dzieło, jakim jest moje *ego*.<sup>18</sup>

Jestem przekonany, że *Wyznanie maski* Mishimy Yukio, jest najprzedniejszym winem botrytyzowanym uzyskanym w literaturze japońskiej. Jest w tej powieści taki ustęp — „Každy może mówić, że życie jest jak scena. Nie wydaje się jednak, że wielu jest takich, którzy są — właśnie tak jak ja — owdądnięci cały czas od schyłku dzieciństwa świadomością, że życie jest sceną teatralną.”

Ja właśnie należę do pokroju ludzi, którzy podzielają to wyznanie bohatera.<sup>19</sup>

W 1986 r. Shimada napisał artykuł pt. „*Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego*”. Jest to najobszerniejszy, trzydziestostronicowy tekst napisany przez Shimadę na temat Gombrowicza. Tekst składa się z trzech rozdziałów: 1. „*Pomiędzy*” — *bóle* — człowiek z podziemia; 2. *Człowiek przemieniony w nonsens*; 3. *Kosmos jako chaos — ewolucja do człowieka entropicznego*. Autor zaczyna artykuł słowami wyznania, że jest zarażony od kilku lat syndromem Gombrowicza i że jest opętany przez słowa i czyny postaci gombrowiczowskich. W pierwszym rozdziale niektóre ich właściwości, m.in. bycia „pomiędzy”, głównie na przykładzie opowiadania *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Piszze Shimada:

Ten wędrujący od jednej do coraz to innej zbiorowości, od jednej do drugiej formy, chłystek/bohater gombrowiczowski, nigdy nie może się wspiąć na wyżyny transcendentne. Bierze go jedynie złość na widok pewnych siebie gęb posiadaczy jakiejś wiary, stałych członków jakiejś grupy. Nie potrafi on nic innego, jak im wymyślać, bez nich jednak nie może żyć. Występuje sam z mistycznymi czynami (samymi obskurnymi, odstręczającymi) przeciw zdrowemu rozsądkowi, czyli mistyczności Form i zbiorowości. Mało tego — robi on nawet swoje *raison d'être* z bólów doznanych przez te nieustanne własne awantury.

[Jego] Ontologia bólu jest podszyta retoryką pełną zmysłowości bebechowej. Czy ten krzątający się w obliczu tajemniczej rzeczywistości człowiek, który nawet angażując innych ludzi nie prze-

<sup>16</sup> Tamże, s. 88.

<sup>17</sup> „Sakuhin toshite no jiko”. *PHP*, luty 1985, s. 208.

<sup>18</sup> Tamże, s. 210.

<sup>19</sup> Tamże, s. 207.

staje się masturbować, nie przypomina czasem „człowieka z podziemia”? Jeśli mamy szukać przodków tego chłystka, to prawdopodobnie dotrzemy do bohatera *Notatek z podziemia* Dostojewskiego. Mruczał on właśnie w ten sposób: „Nie potrafiłem stać się nie tylko człowiekiem złym, ale zgoła żadnym: ani złym, ani dobrym, ani łotrem, ani uczciwym, ani bohaterem, ani nędznym robakiem. Teraz zaś dokonuję żywota w swoim kącie, drażniąc siebie gorzką i na nic nie przydatną pociechą, że człowiek rozumny po prostu nie może na serio kimś się stać, kimś staje się jedynie głupiec.”<sup>20</sup>

Dalsze stronicie traktujące o pokrewieństwie i różnicy między bohaterami Dostojewskiego i Gombrowicza są dość przekonujące, szczególnie tam, gdzie pisarz analizuje znaczenia bólu i cierpienia w ich twórczości. W następnym rozdziale Shimada przedstawia utwory swojego „mistrza”: *Przygody, Dziewictwo i Ferdynurke* ze szczególnym eksponowaniem jej rozdziału XII: „Filibert dzieckiem podszyty”; pokazuje, jak w tych tekstach reakcje łańcuchowe „bomb nonsensu” wysadzają hierarchię i perspektywę znaczeń obowiązujące w kulturze, a nawet w samym języku; wspomina, że za czasów studenckich właśnie poprzez *Ferdynurke* on sam został zarażony syndromem gombrowiczowskim. Ostatnia część artykułu jest poświęcona *Kosmosowi*. Pomimo wszelkich prób reorganizowania świata znaczeń za pomocą logiki — co prawda „podziemnej” — przez bohatera powieści, historia („Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów...”)<sup>21</sup>, czyli Kosmos idzie swoim torem wiernym drugiej zasadzie termodynamiki. Ponieważ nasz Kosmos najprawdopodobniej nie ma „zewnątrz”, jest izolowanym układem, entropia może tylko wzrastać — w kierunku chaosu.

Powyższe dotyczy, oczywiście, tylko ewidentnych, świadomych odniesień Shimady Masahiko do Gombrowicza i jego dzieł. Na tym się kończy moje zadanie. Może się kiedyś pojawić ktoś, kto będzie chciał podjąć badanie porównawcze nad ich tekstami. Ja mu zostawiam wszystko, łącznie z tym echem, które dźwięczy w *Wyroku śmierci na życzenie*.

## GOMBROWICZ I NISHI MASAHIKO

W tej części odstępuję od tytułu wystąpienia, bowiem Nishi Masahiko już nie czyta Gombrowicza pionowo po japońsku, tylko poziomo w oryginale i na swój sposób odczytuje.

Trudno sklasyfikować konwencjonalnymi kategoriami prace Nishiego (ur. 1955). Krytyk literacki, eseista, polonista, profesor literatury i kultury porównawczej, dyrektor International Institute of Language and Culture Studies tegoż uniwersytetu, Nishi jest autorem wielu inspirujących prac interdyscyplinarnych, które stanowią

<sup>20</sup> Shimada Masahiko: *Chikashitsu-jin kara entropi ningen e* (Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego). „Kaiken” 1986, nr 9. W: *Katarazu, utae* (*Śpiewaj, a nie opowiadaj*). Tokio 1987, s. 56—87. Cytat z tekstu Dostojewskiego w tłum. Gabriela Karskiego.

<sup>21</sup> W. Gombrowicz: *Kosmos*, początek rozdz. IX.

znaczącą część „lektury obowiązkowej” dla badaczy i studentów ze wszystkich dziedzin humanistyki w obecnej Japonii. Dla zainteresowania polonistów ważne są przede wszystkim trzy pozycje z jego książek, mianowicie: *Kotaika-suru yokubo — Gonburobicchi no donyu* [*Indywidualizacja pragnień — wprowadzenie Gombrowicza*] (1980), *Mazohizumu to keisatsu* [*Masochizm i policja*] (1988), *Idisshu — Ido-bungaku-ron (1)* [*Jidysz — O literaturach w migracji*, t. I] (1995). Poza nimi opublikowano kilkanaście artykułów, w których omawia Gombrowicza, i jeśli je zebrać, powstanie jeden solidny tom „gombrowiczologiczny”.<sup>22</sup> Pomijając teksty przekładowe, dokonane głównie przez Kudo Yukio, najwięcej o Gombrowiczu napisał w języku japońskim właśnie Nishi.

Swoje obszernie postłowie do wznowionego w 1998 r. tomu opowiadań *Bakakaj* Nishi zatytułował: „Czas na nowe, wolne czytanie Gombrowicza i Historii”. W tym tekście najpierw wspomina drugą połowę lat sześćdziesiątych — czasy, gdy zaczęto czytać Gombrowicza i inne dzieła współczesnej literatury polskiej i w ogóle Europy Wschodniej. Potem twierdzi, że wydarzenia polityczne, jakie miały miejsce w krajach socjalistycznych takie, jak Chińska Rewolucja Kulturalna czy Praska Wiosna, spowodowały, że:

ludzie byli po prostu zmuszeni do czytania Gombrowicza przede wszystkim w ramach politycznej mapy świata. Także fakt wydania [*Kosmosu*] w tomie z serii *Współczesnej Literatury Europy Wschodniej* dostarczył jeszcze jednych ram i pozbawił, jak na ironię, czytelników możliwości lektury Gombrowicza bez uprzedzeń.<sup>23</sup>

Istotnie była mała „moda” na Europę Wschodnią w Japonii końca lat sześćdziesiątych. Studenci i inteligencja wykazywali szczere zainteresowanie właściwie wszystkim, co „stamtąd” dochodzi — polityką, literaturą, kinematografią, muzyką, sztukami pięknymi, a nawet sportem. Sam pamiętam, jakim przeżyciem było pojawienie się wielotomowego zbioru *Współczesnej literatury Europy Wschodniej*, w skład którego wchodziły teksty znanych dzieł literackich w większości tłumaczonych pierwszy raz z oryginału. Niewątpliwie to dzięki tej „modzie” mogliśmy je czytać po japońsku, ale jednocześnie „moda” ta ukierunkowała i ograniczyła naszą percepcję. Nishi poświęcił pierwszą swoją książkę w całości autorowi *Ferdynandowi*. Był to już rok 1980, a jednak jak sam wspomina:

<sup>22</sup> M.in.: *Samayoeru porando bungaku* (*Literatura polska wędrująca*). W: *Motto shiritai Porando*. Tokio 1992, s. 249—273; *Ekkyo-suru dadaisuto* (*Dadaista trans-terytorialny*) — Witold Gombrowicz (1904—1969). W: *Modanizumu Kenkyu* (*Studia o Modernizmie*). Tokio 1993, s. 329—344; *Shogen kara moso e* (*Od świadectwa do urojenia*). W: *Fashizumu no sozoryoku*. Kioto 1996, s. 268—290; *Nanmin bungaku no kibo to yume* (*Nadzieje i marzenia w literaturze uchodźców*). W: *Choetsu-sei no bungaku*. Tokio 2003, s. 85—106. Tytuły artykułów tłumaczył na polski Sekiguchi.

<sup>23</sup> Nishi Masahiko: *Jiyuni yomikaesou, Gonburovichi wo, rekishi o* (*Czas na nowe, wolne czytanie Gombrowicza i Historii*). W: *Bakakai* (*Bakakaj i inne opowiadania*) (Tłum.) Kudo Yukio, Tokio 1998, s. 291—306.

Wówczas ktokolwiek chciał mówić o literaturze polskiej, nie był wolny od mitu polskiej specyficzności. W sumie przez te kilkanaście lat nikt z pisarzy — z jedynym wyjątkiem Shimady Masahiko — nie umiał się właściwie niczego nauczyć od Gombrowicza. Taka była rzeczywistość w Japonii.

Nareszcie teraz, po wielkich przemianach lat 80. w Europie Wschodniej, uwolniono Gombrowicza z politycznego zaklęcia i dojrzejwią warunki po temu, byśmy mogli czytać jego teksty jeszcze raz na nowo, wolni od starych kontekstów.<sup>24</sup>

Sądzę, że żadne usilne przypomnianie i wytłumaczenie jego polskiego *background* nic nie pomoże, nie umożliwi wolnego i poprawnego czytania Gombrowicza.<sup>25</sup>

Nie sposób, oczywiście, czytać go bez żadnych okularów, pryzmatów. Nishi wybiera optykę wylansowaną przez Kunderę, umiejscawia Gombrowicza w tej nieco wyidealizowanej „Europie Środkowej” jako autentycznego wyrażiciela jej ducha i tradycji, a ostrzega przed jego „spolszczeniem” i za to proponuje czytanie go „w wielkim kontekście”, jak sformułował Kundera w *Zdradzonych testamentach*:

Gombrowicz: bez żadnej korzyści (również bez znajomości rzeczy) jego cudzoziemscy komentatorzy wychodzą ze skóry, żeby wyjaśnić jego dzieło poprzez rozważania o polskiej szlachcie, o polskim baroku itd., itd. Jak pokazuje to Proguidis, „polonizują” je, „repolonizują”, spychają w tył, w *mały kontekst* narodowy. Jednakże to nie znajomość szlachty polskiej, lecz znajomość modernistycznej powieści światowej (a więc znajomość *wielkiego kontekstu*) uświadomić może nowość przeto i wartość powieści Gombrowicza.<sup>26</sup>

Nishi nigdy nie był polonistą w sensie wąskim i konwencjonalnym, wykraczał od samego początku poza tę ciasną kategorię. Jego debiutancka książka *Indywidualcja pożądan* — *wprowadzenie Gombrowicza* to frapująca lektura-przygoda wokół tekstów *Trans-Atlantyku* i *Kosmosu*. W zamierzeniu autora książka miała być czymś w rodzaju „Próby psychologii eksperymentalnej”, a nie rozprawą „o” Gombrowiczu, ani też wprowadzeniem „do” Gombrowicza. To pojęcie „Próby psychologii eksperymentalnej” — wzięte z podtytułu książki Kierkegaarda: *Powtórzenie* — sugeruje, iż tekst jest postawiony między czytelnikiem a zjawiskiem zwanym Gombrowiczem tylko jako „eksperyment”, jako zbiór znaków i obrazów mających swoje źródła w lekturze tekstów Gombrowicza przez autora, jako coś, co ma stać się „komunikacją pośrednią”, a więc ryzykowna i wręcz bezsensowna wydaje się próba ich streszczenia. Niemniej jednak błędem nie będzie, gdy powiemy, że autor w tej książce przede wszystkim chciał naświetlić zagadnienie współzależności Indywiduum i Stada. Przytaczam tu stosunkowo komunikatywne ustępy nawiązujące właśnie do tego tematu:

Lecz to nie ów epistemologiczny układ odniesień Forma/Człowiek zostaje rzeczywiście problematyzowany i staje się motorem konstrukcyjnym dzieła. Raczej to Stado/Indywidualność — te dwa nierozłączne ze sobą czynniki zaczynają funkcjonować po linii filozoficznych refleksji autora.

<sup>24</sup> Tamże, s. 295—296.

<sup>25</sup> Tamże, s. 302.

<sup>26</sup> M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1996, s. 174.



„Czułem, że nie mogę żyć w separacji od stada, od wytworów, od ludzkiego zapachu pomiędzy ludźmi”.

Słowem, „Człowiek, który nie może żyć bez Formy” widzi przed sobą otwartą drogę Historii/Opowieści dopiero wtedy, kiedy zostaje zamieniony w nowy temat „Człowieka, który nie może żyć bez Stada”.<sup>27</sup>

Już samo społeczeństwo ludzkie błądzi pośród igraszek Dojrzałości i Niedojrzałości, zatacza się drogą Perwersji. Jakim sposobem Indywiduum w dalszym ciągu może być Chłystkiem w swojej [współ]zależności od Stada?<sup>28</sup>

Najwięcej stron poświęca Nishi analizie ruchów kinetycznych powstających między Indywiduum a Stadem głównie na podstawie *Trans-Atlantyku*, odwołując się niekiedy do teorii Ottona Ranka, Eliasa Canettiego, Zygmunta Freuda, Konrada Lorentza, Gilles Deleuze i innych, po czym w ostatnim rozdziale zatytułowanym *Detektyw albo dwie serie* autor szkicuje w sposób raczej impresjonistyczny przygody bohatera *Kosmosu* jako Detektywa w łonie kusiciel=aparatu władz, czyli Państwa, w pogmatwanym labiryncie znaków.

*Indywiduacja pożądań* — wprowadzenie *Gombrowicza* Nishiego dostarczyła wzorca widzenia również pisarzowi Shimadzie, gdy ten ostatni pisał esej „Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego”. Warto przy tym podkreślić, że poprzez swoje wszystkie teksty nawiązujące do Gombrowicza, choć dostrzegalne są ślady subtelnych oscylacji w określeniach, Nishi niezmiennie widzi u Gombrowicza człowieka walczącego, mądrego stratega w walce z totalitaryzmem i nacjonalizmem, i docenia uniwersalność jego metody jako ciągle ważnej, być może nawet coraz aktualniejszej w czasach dzisiejszych. Z tej okazji dodam, że w tym roku wreszcie ukazuje się *Trans-Atlantyk* w języku japońskim i to właśnie w przekładzie Nishiego, który pracował wiele lat nad tym trudnym utworem.

Interesujący jest fakt, że w obu przypadkach Nishiego i Shimady towarzyszyły ich debiutowi teksty Gombrowicza. Działy one niczym akuszerka. Też ciekawe, że to decydujące spotkanie miało miejsce w ich młodości. Nastolatki odkryli w sobie Chłystków pisanych wielką literą i jeden z nich — Shimada Masahiko — nawet zaczął się podpisywać w swoich tekstach: *Aonisai*, czyli Chłystek. Właściwie to nie tylko ci dwaj. Gdybym ja nie miał w ręku owego tomu z *Kosmosem* i *Sanatorium pod klepsydrą* i *Sklepmi cynamonowymi* w tłumaczeniu Kudo Yukio, będąc jeszcze licealistą, nie jest wykluczone, że nie byłbym tym, czym obecnie jestem, czyli polonistą. Nie zapomnijmy przy tym, że my wszyscy — włącznie z Nishim i mną — poczynaliśmy najpierw od czytania Gombrowicza pionowo. Należy się zatem głęboki ukłon tłumaczom, którzy nam to umożliwili.

<sup>27</sup> Nishi Masahiko: *Kotaika-suru yokubo* — *Gonburowicchi no donyu*. Tokio 1980, s. 19—20.

<sup>28</sup> Tamże, s. 22.

**GOMBROWICZ W JAPONII —  
LISTA PRZEKŁADÓW I PRZEDSTAWIENIA TEATRALNEGO**

- 1967 *Bakaakai* [Bakakaj]:  
*SuteŃjan Charunyetsuki no shuki* [Pamiętnik Stefana Czarnieckiego]. Tłum. Kudo Yukio, s. 281—293;  
*Boken* [Przygody]. Tłum. Kudo Yukio, s. 294—307;  
*Shojo* [Dziewiectwo]. Tłum. Yoshigami Shozo, s. 308—319;  
*Bengoshi Kuraikohusuki no patona* [Tancerz mecenasa Krajkowskiego]. Tłum. Yoshigami Shozo, s. 320—329;  
W: *Sekai bungaku zenshu*. T. 31. Red. Ito Hitoshi et al. Tokio: Shueisha, s. 279—329.
- 1967 V 10 *Kosumosu* [Kosmos]. Tłum. Kudo Yukio. W: *Gendai To-o bungaku zenshu*. T. 6. Tokio: Kobunsha, s. 185—338.
- 1967 VI 20 *Porunogurafia* [Pornografia]. Tłum. Kudo Yukio. W: *Ningen-no bungaku*. T. 26. Tokio: Kawade Shobo.
- 1969 XI *Dante-ni tsuite* [O Dantem]. Tłum. Kudo Yukio. „Umi”, nr 6 (listopad), vol. 1, s. 56—69.
- 1970 II 28 *Ferudiduruke* [Ferdydurke]. Tłum. Yonekawa Kazuo. Tokio: Shueisha.
- 1971 III 23 *Kekkon* [Ślub]. Tłum. Yonekawa Kazuo. W: *Gendai sekai engeki*. T. 3. Tokio: Hakusuiha, s. 173—283.
- 1971 X 25 *Banberigo-jono dekgigoto* [Zdarzenia na brygu Banbury]. Tłum. Yoshigami Shozo. W: *Gendai To-o genso shosetsu*. Tokio: Hakusuiha, s. 69—121.
- 1975 *Porunogurafia* [Pornografia], wyd. poprawione. Tłum. Kudo Yukio. Tokio: Kawade Shobo Shinsha.
- 1990 VIII 30 Nikki-sho (sono 1) [Fragmenty z *Dziennika* (1): Rozdział I *Dziennika* 1953—1956. Kraków 1986, s. 9—19]. Tłum. Nishi Masahiko. *Polonica*, No. 1. Tokio: Kobunsha, s. 42—55.
- 1991 XII 15 Nikki-sho (sono 2) [Fragmenty z *Dziennika* (2): Fragment rozdziału XIV *Dziennika* 1953—1956. Kraków 1986, s. 203—215]. Tłum. Nishi Masahiko. *Polonica*, No. 2. Tokio: Kobunsha, s. 220—233.
- 1992 XI 20 Nikki-sho (sono 3) [Fragmenty z *Dziennika* (3): Fragment rozdziału XIV *Dziennika* 1953—1956. Kraków 1986, s. 215—222]. Tłum. Nishi Masahiko. *Polonica*, No. 3. Tokio: Kobunsha, s. 210—218.
- 1996 XI 18 *Nezumi* [Szczer]. Tłum. Nishi Masahiko. W: *Ai no katachi*. Tokio: Iwanami Shoten, s. 111—129.
- 1997 X 24 — XI 3 Przedstawienie *Iwony, księżniczki Burgunda* [jap.: Ojo Ivona]. Teatr X [Kai]. Tokio; Reżyseria: Jan Peszek; scenografia i kostiumy: Małgorzata Szcześniak; tekst: Sekiguchi Tokimasa; aktorzy w głównych rolach: Kigatawa Saori (Iwona), Huchino Naoyuki (Filip), Kitamura Sakana (Małgorzata), Otaka Kenji (Ignacy). Przedstawienie otrzymało Nagrodę Teatralną im. Yuasa Yoshiko.
- 1998 II 25 *Bakakai* [Bakakaj i inne opowiadania]. Tłum. Kudo Yukio. Tokio: Kawade Shobo Shinsha.
- 2004 IX 30 *Toransu-Atorantikku* [Trans-Atlanty]. Tłum. Nishi Masahiko. Tokio: Kokusho Kankokai.

(W tekście podano nazwiska japońskie w kolejności: nazwisko + imię)

IRINA JERMASZOWA

## TWÓRCZOŚĆ ZBIGNIEWA HERBERTA W PRZEKŁADACH I ANALIZACH WŁODZIMIERZA BRITANISZSKIEGO

---

Twórczość Herberta jest znana rosyjskim badaczom i miłośnikom poezji polskiej. Przetłumaczonych zostało wiele jego utworów, przede wszystkim wiersze, proza poetycka oraz niektóre eseje. Tłumaczem (oczywiście, nie jedynym, ale najbardziej zasłużonym w translatorskich dokonaniach) jest Włodzimierz Britaniszski. Według Adama Pomorskiego poezji Herberta nie sposób sobie w Rosji wyobrazić bez przekładów Britaniszskiego, który przetłumaczył wiersze z takich tomów poetyckich, jak: *Struna światła* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957), *Studium przedmiotu* (1961), *Napis* (1969), *Pan Cogito* (1974), *Raport z oblężonego miasta* (1983), *Elegia na odejście* (1990), *Rovigo* (1992) oraz *Epilog burzy* (1998)<sup>1</sup>. Drugi znany tłumacz Herberta to Andrzej Bazilewski<sup>2</sup>. Również Josif Brodski — wysoko ceniony przez polskiego poetę — przyczynił się do promowania jego twórczości w Rosji, chociaż przełożył tylko jeden wiersz — *Deszcz*<sup>3</sup>. Odkrywanie i przybliżanie Herberta rosyjskim czytelnikom ma swoją kontynuację także dzisiaj. Należy odnotować po raz pierwszy wydany w Sankt Petersburgu, w 2004 roku tom prozy Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie* w tłumaczeniu Leonida Cywjana<sup>4</sup>. Książka stała się ważnym wydarzeniem literackim i należy mieć nadzieję, że nie ostatnim. W niniejszym szkicu pragnę zaprezentować twórczość Herberta w przekładzie i interpretacji Britaniszskiego.

Na wstępie jednak warto, jak sądzę, w kilku słowach przedstawić sylwetkę tłumacza. Włodzimierz Britaniszski to poeta, prozaik, tłumacz, polonista, krytyk oraz esejista. Urodził się 16.07.1933 r. w Leningradzie. Ukończył Leningradzki Instytut Górniczy. Od 1960 roku mieszka w Moskwie. Dużo tłumaczy z literatury angielskiej,

---

<sup>1</sup> A. Pomorski: *Słowa poety oprawne w serce*. „Więź” 2002, nr 1, s. 135—146.

<sup>2</sup> Andrzej Bazilewski — badacz literatury, kandydat nauk filologicznych, założyciel własnego wydawnictwa „Wahazar”. Pod jego redakcją ukazała się w serii „Kolekcja polskiej literatury” trzypięciotomowa antologia współczesnej literatury polskiej.

<sup>3</sup> Z. Herbert: *Doźd’*. Pier. J. Brodskij. „Kontinient” 1976, № 8, s. 8.

<sup>4</sup> Z. Herbert: *Warwar w sadu*. Pier. L. Cywjan. Izd. Iwana Limbaha. SP6 2004.

amerykańskiej i polskiej, głównie poezję XX wieku. Jest autorem antologii i artykułów o poezji polskiej. Otrzymał nagrodę ZAiKS-u w 1979 r., PEN-Clubu w 1993 r., nagrodę pisma „Inostrannaja Litieratura” w 1988 r. za przekłady utworów Tadeusza Borowskiego, a w 1991 r. za przekłady wierszy Czesława Miłosza. Po polsku zaczął czytać w 1961 r., a po raz pierwszy przyjechał do Polski w 1963 r. W 1966 r. zaczął tłumaczyć z tego języka. Zna Polskę, jej kulturę, historię, geografę. Wielokrotnie gościł w tym kraju.

Britaniszski dużo (a w zasadzie najwięcej) przetłumaczył twórczości Zbigniewa Herberta. Jak stwierdza sam translator, liczba przetłumaczonych wersów dochodzi do czterech tysięcy, z nich dwa tysiące — zostały opublikowane, a jeszcze dwa — czekają na swoją kolej<sup>5</sup>. Przełożył poezję Herberta dość wiernie, oddając ducha języka tych wierszy oraz Herbertową ironię. Wiersze uległy w procesie tłumaczenia niewielkim odkształceniom (na przykład utwory z tomu *Pan Cogito czy Raport z obłąkanego miasta*). Takie zjawiska, jak: konteksty, intertekstualność, leksyka, frazeologia i składnia (właśnie one — jak pisze w swoim artykule Ewa Kraskowska — sprawiają największy kłopot tłumaczom poezji Herberta<sup>6</sup>) nie stanowiły problemu dla rosyjskiego tłumacza. Z drugiej zaś strony przy uważnym czytaniu przekładu da się zauważyć i usłyszeć osobliwy ton poezji Herberta w tłumaczeniu Britaniszskiego, który również jest poetą, znawcą historii języków, literatur oraz malarstwa. Wydaje się, iż w niektórych momentach tłumacz „ujawnia się”, pokazując tym samym swoje *ego*, emocje, mistrzostwo.

Ta autorska demaskacja jest jedną ze strategii Britaniszskiego jako badacza twórczości Herberta. W swoim artykule *Dlaczego Herbert* pisze, że łamie konwencję literacką, w której osobowość i biografia tłumacza pozostaje „poza kadrem”<sup>7</sup>. Rosyjski tłumacz przedstawia własną historię poznawania Herberta.

Dzieje „rosyjskiego Herberta” (dla tłumacza, rzecz jasna) mają swój początek w 1963 roku, gdy Britaniszski razem ze swoją żoną Natalią Astafiewą (również tłumaczem) przywieźli z Polski kilkadziesiąt książek współczesnych poetów polskich. Wśród nich tomy *Hermes, pies i gwiazda* (1957) oraz *Studium przedmiotu* (1961). Pierwszy tom Herberta — *Struna światła* — udało się znaleźć w bibliotekach moskiewskich. A drugie wydanie szkiców *Barbarzyńca w ogrodzie* zakupili w 1964 w jednej z moskiewskich księgarni. Niektóre późniejsze tomy przesłał tłumaczom Herbert osobiście.

Britaniszski prawie natychmiast, już w roku 1966, zajął się tłumaczeniem poezji Herberta, pisze o niej szkice i artykuły. Dwukrotna podróż do Lwowa — miejsca, gdzie urodził się i dorastał poeta — w ogromnym stopniu pomogła tłumaczowi

<sup>5</sup> W. Britaniszskij: *Poczemu Herbert*. „Nowaja Polska” 2004, №5, s. 55.

<sup>6</sup> E. Kraskowska: *Raport... w trzech językach, czyli o stylu poetyckim Zbigniewa Herberta w świetle przekładów na szwedzki i angielski*. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandtowa. Poznań 1995, s. 231.

<sup>7</sup> W. Britaniszskij: *Poczemu Herbert...*

wczuć się w jego poezję. Pierwsza duża publikacja Britaniszskiego dotycząca polskiego poety ukazała się na łamach pisma „Inostrannaja Litieratura” w 1973<sup>8</sup>. Rok później tłumacz wysłał swój artykuł do Herberta oraz tomik wierszy Leopolda Staffa ze słowem wstępnym, który dopiero co ukazał się w Rosji — tak zawiązuje się przyjaźń i inspirujący kontakt, który trwał do końca życia polskiego poety. Po raz drugi przekłady i szkic ukazały się w Rosji dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Tak długa przerwa wynikała z zapisu cenzury nałożonego na polskiego poetę. W kolejnych latach publikacja przekładów nie stanowiła żadnego problemu. Czasopisma („Inostrannaja Litieratura”, „Nowyj Mir”, „Arion”, „Nowaja Polska”, „Feniks-XX”) publikowały Herberta regularnie, szczególnie w przekładach Britaniszskiego, którego zasługi w promowaniu polskiego autora są nieocenione. Tłumacz zebrał i opublikował dużą część swych przekładów w dwutomowej antologii *Polscy poeci XX wieku (Poljskie poety XX wieku)*, która ukazała się w Sankt Petersburgu w 2000 roku<sup>9</sup>. Wydarzeniem wielkiej wagi był wydany w 2004 roku, w tym samym mieście, zbiór *Zbigniew Herbert. Wiersze*<sup>10</sup>, do którego weszły wszystkie artykuły poświęcone Herbertowi z lat poprzednich oraz nowe, komentarze, wiersze z różnych tomów, zdjęcia i rysunki poety — to wszystko razem tworzy pełną biografię artystyczną Herberta.

Na pytanie, dlaczego właśnie twórczość Herberta była i jest tak ważna dla Britaniszskiego — tłumacz odpowiada we wspomnianym wyżej artykule. Wiele ich łączy. Antyk, jako metafora światowej historii<sup>11</sup>, renesans<sup>12</sup>, priorytety — wolność i szacunek dla ludzkiej godności, stosunek do historii i współczesności, spojrzenie na los człowieka w wieku XX. Szczególnie „późny Herbert” bardzo był bliski tłumaczowi, przede wszystkim jako człowiek, mający rodzinę i różne przyzwyczajenia, nawyki, ludzkie namiętności. Kontakt korespondencyjny, osobiste spotkania, wzajemna sympatia też nie były bez znaczenia i pozostawiły ślad w biografii poety i jego tłumacza.

Britaniszski pisze o Herbercie, o historii i kulturze polskiej, podając fakty ze swojej biografii, historii swego kraju i rodzimej tradycji literackiej, podejmując refleksję nad tym, co ich — rosyjskiego tłumacza i polskiego poetę — zbliża. Dzieli się swymi przemyśleniami, skojarzeniami, refleksjami. Tak na przykład, wiersz *Pieśń o bębnie* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957) — wiersz o tym, iż reżim totalitarny niszczy każdą muzykę oprócz werbla bębna — przypomina Britaniszskiemu *Siódmą symfonię* Szostakowicza, jego odczucie rytmów totalitaryzmu. Mały bęben i instrumenty dęte. „Jak gdyby — przytacza Britaniszski słowa znanego krytyka muzycznego — maszerują mechaniczne lalki”. Właśnie taki marsz słyszy i widzi tłumacz w tym

<sup>8</sup> Z. Herbert: *Stichi*. Pier. i przedisl. W. Britaniszskij. „Inostrannaja litieratura” 1973, Nr 2.

<sup>9</sup> N. Astaf’ewa, W. Britaniszskij: *Pol’skie poemy XX wieku*. Antologija w 2 tt., Aletiejija, Sankt Petersburg 2000.

<sup>10</sup> Z. Herbert: *Stichotworienija*. Pier. i przedisl. W. Britaniszskogo. Aletiejija, Sankt Petersburg 2004.

<sup>11</sup> Za Britaniszskim: w latach sześćdziesiątych w rosyjskim świecie literackim było odczuwalne zainteresowanie antycyznością.

<sup>12</sup> Tłumacz przyjął zamiłowanie sztuką po ojcu, który był malarzem.

wierszu<sup>13</sup>. Podobnie, gdy tłumacz objaśnia, dlaczego najpierw bardziej mu się spodobał Herbert „antyczny” niż „renesansowy”<sup>14</sup>.

Britaniszski należy do rodziny artystów. Ojciec był malarzem, ukończył Akademię Sztuki, pracował w Rosyjskim Muzeum, Ermitażu oraz w podmiejskich zamkach-muzeach. Dobrze znając historię sztuki, przekazał swoją wiedzę oraz zamiłowania synowi. W wieku 12 lat tłumacz po raz pierwszy odwiedził Ermitaż i później ciągle doń wracał. Naturalnie — pisze Britaniszski — iż takie utwory Herberta, jak *Dawni mistrzowie* (z tomu *Raport z obłożonego miasta*, 1983), *Obłoki nad Ferrarą* (z tomu *Rovigo*, 1992) czy szkic *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962, 1964) stały mu się bliskie. Warto zauważyć, że znajomość sztuki i wrażliwość na nią znajdują odzwierciedlenie w konkretnych tłumaczeniach Britaniszskiego. Widać to choćby w przekładzie wspomnianego wiersza *Obłoki nad Ferrarą*<sup>15</sup>. Na uwagę zasługuje pedanteria tłumacza. Wiersz opatrzony jest przypisem dotyczącym dedykacji i wyjaśniającym, kim jest Maria Rzepińska oraz słowo o artyście Ghirlandajo<sup>16</sup>. Tłumacz przypuszcza, iż mowa o fresku *Pogrzeb św. Finy*. Polegający na swojej intuicji Britaniszski wprowadza uściślenie, podając poprawną nazwę: fresk i wskazując tym samym na technikę malowania<sup>17</sup>. W oryginale zaś jest „obraz Ghirlandaja”. Zmiany dotyczą również kolejności pojawiających się kolorów i odcieni — na przykład obłoki są „posypane” nie „fioletowym piaskiem”, lecz tylko „lilowym piaskom” / liliowym piaskiem.

Także odczucie antyku — jako pewnego ideału oraz metafory dziejów ludzkości, nie mniej okrutnego niż współczesność — znów ich zbliża dzięki ojcu, muzealnym doświadczeniom, nauczycielom. W Rosji w latach sześćdziesiątych zainteresowanie antykiem nabrało nowych znaczeń, ukazywały się wtedy liczne opracowania podejmujące tematykę kultury starożytnych Greków i Rzymian<sup>18</sup>. Britaniszski w szczególności wspomina monografię A. Losiewa, gdzie Apollo został przedstawiony dialektycznie, w ewolucji od archaicznego bóstwa mordy i śmierci do klasycznego bóstwa sztuki i poezji — taki jest również Apollo polskiego poety w wierszach *Apollo i Marsjasz, Fragment* (z tomu *Studium przedmiotu*, 1961)<sup>19</sup>. Podobnych przykładów, tłumaczących wybór Herberta, można by przywołać znacznie więcej. Nie czas tu jednakże na tak dogłębną analizę tego wątku.

W dalszej części rozważań chciałabym pokrótce omówić, w jaki sposób Britaniszski przedstawia poetę i jego twórczość w swych artykułach oraz zaprezentować wybrane strategie tłumacza. W szkicach poświęconych polskiemu poecie Britaniszski

<sup>13</sup> W. Britaniszskij: *Poczemu Herbert...*

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 167.

<sup>16</sup> Tamże, s. 199.

<sup>17</sup> Fresk to technika malarstwa ściennego polegająca na położeniu farb zmieszanych z wodą na mokry tynk; także malowidło ścienne wykonane tą techniką.

<sup>18</sup> Za W. Britaniszskim. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 5.

<sup>19</sup> Tamże.

porusza wiele istotnych wątków dotyczących dorobku Herberta<sup>20</sup>. Badacz daje instrukcję czytelnikowi, jak zrozumieć jego poezję. By ją pojąć, należy znać jej biograficzny kontekst. Herbert w swojej liryce skąpił autobiograficznych szczegółów, a w ostatnich książkach zauważyć da się dystans między podmiotem a autorem. Jednakże literatura — według Britaniszskiego — zawsze wyrasta z życia. Dlatego więc tłumacz prawie we wszystkich artykułach wskazuje na choćby ogólny rys losów poety. Opisuje więc, na przykład, historię jego rodziny, czasy dzieciństwa, lata wojny, okupacji, działalność artystyczną po 1956 roku i tak dalej<sup>21</sup>. Podkreśla, iż Herbert osadzony był w rzeczywistości wyjątkowo silnie. Był człowiekiem jak wszyscy: studiował, pracował w różnych, często bardzo dziwnych miejscach. Nawet sam — dodaje Britaniszski — w wierszu *Przypowieść* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957) dobrodusznie śmieje się nad roszczeniową postawą poetów, nad ich potrzebą autoafirmacji, poczuciem wyjątkowości w stosunku do reszty ludzkości. Zdaniem twórcy wyjątkowe mogą być tylko obowiązki poety<sup>22</sup>.

Britaniszski podejmuje ów wątek w odniesieniu do Herberta. Dąży do wpisania jego twórczości na mapę polskiej literatury, a także wskazuje na niebagatelne znaczenie Herbertowego pisarstwa dla polskich odbiorców, chociaż nie tylko. Rosyjski badacz nazywa poetę klasykiem współczesności. Co prawda, po zapoznaniu się bliżej z krytycznymi artykułami da się zauważyć pewną ewolucję tego stwierdzenia: Britaniszski we wcześniejszych pracach wyraża opinię dość kategoryczną: „Herbert to jeden z najwybitniejszych poetów-klasycystów XX wieku”. Nieco później zaś wyjaśnia czytelnikowi, iż wyjątkowość poezji Herberta objawia się w różnorodności — znaleźć w niej można „ślady” różnych kierunków i ruchów literackich; stanowi ona „estetykę pewnej równowagi” (ruchomej równowagi) między „tradycją” („klasyką”) a współczesnością („awangardą”). Poezję Herberta charakteryzuje — pisze Britaniszski — zawieszenie, istnienie „między”, a liczbę takich „między” można mnożyć<sup>23</sup>.

Szczególną uwagę Britaniszski zwraca na „mistrzostwo” polskiego poety. Powiada on, iż poezja „polskiego erudyty” jest przystępna, ogólnoludzka, lecz jednocześnie daleka od poezji faktu, łącząca w sobie niezwykłą intymność oraz ironię. Natomiast mistrzostwo — delikatne, nienatrętne, prawie niezauważalne, które jest pomiędzy życiem a jego wcieleniem w sztukę — Britaniszski porównuje z wirtuozerią dawnych mistrzów, budowniczych katedr gotyckich. „Jeżeli czasami zauważamy, jak ułożone są ściany starych świątyń, jak ułożone są linie i strofy prozy poetyckiej czy Her-

<sup>20</sup> W. Britaniszski: *Czteryieżydy poet*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 7—30; W. Britaniszski: *Ob istorizmie Herberta*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 211—239; W. Britaniszski: *O knigie „Gospodin Kogito”*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 240—245; W. Britaniszski: *Zbigniew Herbert na fonie czetyriech swoich stichotworienij*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 247—249.

<sup>21</sup> Zob.: W. Britaniszski: *Czteryieżydy poet*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 11—16.

<sup>22</sup> Za W. Britaniszskim. W. Britaniszski: *Czteryieżydy poet*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 8.

<sup>23</sup> Por. W. Britaniszski: *Proszczajas' s Herbertom – wozwraszczajas' k Herbertu*. „Inostrannaja literatūra” 2001, № 7, s. 23—24 z wcześniejszymi artykułami znajdującymi się w: Z. Herbert: *Stichotworienija...*

bertowe wolne wiersze (one zachowują stroficzną strukturę), to tylko dlatego, iż artyzm w dziełach wybitnych mistrzów jest nienatrętny i niedostrzegalny”<sup>24</sup>. Takie mistrzostwo daje się niełatwo i nie od razu rozpoznać. Sam mistrz natomiast dokonuje wielkiego wysiłku, by owo nienarzucające się mistrzostwo osiągnąć.

Tłumacz wyjaśnia też rosyjskiemu czytelnikowi znaczenie dat z polskiej kultury, na przykład wiele uwagi poświęca różnicom pomiędzy rokiem 1956 w Polsce a 1956 w Związku Radzieckim. Zmiany w dziedzinie kultury, które przyniósł ze sobą „Polski Październik” — pisze autor — były bardziej radykalne niż zmiany po radzieckiej „odwilży”. Potwierdzeniem może być fakt, że książka *Hermes, pies i gwiazda* (1957) została wydana, a cenzorzy pozwolili na opublikowanie niemalże pełnej wersji tomu, natomiast w Rosji w ciągu 30 lat była ona niedostępna dla czytelnika<sup>25</sup>.

Kolejną strategią tłumacza jest poszerzenie kontekstów, szczególnie jeżeli rzecz dotyczy motywów rosyjskich. Tak na przykład, pisząc o utworze *Śmierć Lwa* (z tomu *Elegia na odejście*, 1990), traktującym o ucieczce i śmierci Lwa Tołstoja<sup>26</sup>, Britaniszski przywołuje fakt historyczny, zestawia go z historią podaną w utworze. Zaznacza, iż pewne elementy historii Herbert zachował w swym wierszu zgodnie z prawdą, a niektóre pozmieniał. Dalej pokazuje, jak w rzeczywistości sytuacja wyglądała: otóż przedstawiciele prawosławnej cerkwi, do której Tołstoj należał, pragnęli i dążyli do przedśmiertnego wyspowiadania wielkiego heretyka i jego powrotu do cerkwi. Nic z tego jednak nie wyszło. Nie było dialogu — jak ma to miejsce w poetyckiej kreacji u Herberta — pomiędzy Tołstojem a „popem Pimenem”. Ostatnie słowa umierającego Tołstoja w rzeczywistości dotyczyły prawdy i miłości, a nie, jak w wersji Herberta, dwukrotnie powtórzone przez umierającego: „Trzeba uciekać”. Oczywiście, te słowa nie są przypadkowe — komentuje badacz — bo wzięte są z dziennika pisarza i ilustrują nieustanny monolog wewnętrzny Tołstoja w ostatnich latach życia. Dla Herberta te słowa: „Trzeba uciekać” są ważne ze względu na kontekst biblijny — odpowiednię Chrystusa o końcu świata. Tym samym — konstatuje badacz — Herbert chce powiedzieć, iż „Tołstoj (a nie cerkiew) słusznie odczytuje i interpretuje Pismo Święte: Tołstoj wie, że koniec świata już nastąpił, że początek XX wieku jest właśnie końcem świata, i że nadchodzi »czas Wielkiej Bestii«”.

Kontynuując problem wątków rosyjskich, chcę wskazać na następną strategię Britaniszskiego polegającą na wprowadzeniu paraleli literackich, czyli ukazywaniu wybranych aspektów twórczości Herberta w odniesieniu do rosyjskiej tradycji literackiej. Ułatwia być może w ten sposób czytelnikowi rosyjskiemu właściwe zrozumienie

<sup>24</sup> W. Britaniszskij: *Czetyrieżdy poet. Poeticeskije knigi 50-60-ch godow*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 8.

<sup>25</sup> W. Britaniszskij: *Czetyrieżdy poet. Poeticeskije knigi 70-ch i 80-ch godow*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 12.

<sup>26</sup> W. Britaniszskij: *Czetyrieżdy poet. Proszczajas' s Herbertom – wozwraszczajas' k Herbertu*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 29.



i odczytanie utworów polskiego poety. Dzieli się również swoimi osobistymi spostrzeżeniami i skojarzeniami, ukazuje uniwersalizm Herbertowej twórczości. Tak jest w artykułach, poświęconych książce *Pan Cogito* i tytułowemu bohaterowi wierszy<sup>27</sup>. Badacz szczegółowo zajmuje się genealogią obrazu Pana Cogito, wspominając Arystotelesa, Kartezjusza, Hegla. Stwierdza, iż było to wielkiej wagi odkrycie literackie. Zatrzymuje się na takich problemach, jak: określenie tożsamości czy zależności współczesnego człowieka od przeróżnych aspektów rzeczywistości. Mówi o autobiografizmie, o problemie prawdziwego myślenia etc. Właśnie omawiając te elementy, rysując portret Pana Cogito, tłumacz wspomina choćby Marinę Cwietajewą: Pan Cogito — to człowiek „na poziomie” — pisze Britaniszski — czyta Heraklita, czyta gazety, przy czym zatrzymuje się na tych stronach, które najbardziej przerażały rosyjską poetkę — na kronice kryminalnej<sup>28</sup>. Wspomina Aleksandra Puszkina, jego słynne dzieło *Eugeniusz Oniegin*, które podobnie jak i *Pan Cogito* jest nie tyle powieścią, co „powieścią w wierszach” (to parafraza samego Puszkina)<sup>29</sup>. Mówiąc o Herbertowej ironii, o tym, że czasem Pan Cogito wydaje się śmieszny, lecz nie ma co się śmiać, bo jest to każdy z nas, to przecież „my”, przytacza skrzydlatą frazę z utworu *Rewizor* Mikołaja Gogola: „Nad kim się śmiejecie — nad sobą się śmiejecie”<sup>30</sup>.

Badacz rosyjski podkreśla uniwersalność Pana Cogito, gdy dostrzega znaczący problem nie tylko rosyjskiej, lecz światowej literatury — problem „maleńkiego człowieka”, który żyje pod strasznym ciągłym naciskiem rzeczywistości (to też obiegowa formuła w Rosji)<sup>31</sup>. Pan Cogito — „maleńki inteligent” drugiej połowy XX wieku — jest potomkiem „maleńkiego człowieka”. On wie, że jest prawie bezradny wobec zła, despotyzmu i przemocy, lecz nie poddaje się swej małości, zwyczają swoją bezradność. Okazuje się mężny i bohaterki — co widać w wierszu *Potwór Pana Cogito* (wychodzi na bitwę ze smokiem i chce umrzeć w postawie wyprostowanej). Wiersz ten — komentuje badacz — nie traktuje o odwadze do śmierci, a o męstwie walki. Dlatego postać Pana Cogito była tak ważna dla polskiej młodzieży lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także dla samego badacza<sup>32</sup>. „Smutna książka Herberta odpowiadała i mnie, jak i każdemu myślącemu człowiekowi — pisze Britaniszski. — Wiek XX był wiekiem, wydaje się, wielu sukcesów intelektu, lecz stał się też wiekiem krachu intelektualistów. Herbert pisze o tej klęsce, pisze o współczesnym intelektualistcie-pechowcu, dlatego że wszyscy intelektualiści okazali się pechowcami. Lecz jego bohaterowie i sam autor —

<sup>27</sup> W. Britaniszskij: *O knigie „Gospodin Kogito”*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 241—245.

<sup>28</sup> W. Britaniszskij: *Czetyrieždy poet. Proszczajjas' s Herbertom – wozwraszczajjas' k Herbertu*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 25.

<sup>29</sup> Tamże, s. 24.

<sup>30</sup> W. Britaniszskij: *Czetyrieždy poet. Poieticzskije knigi 70-ch i 80-ch godow*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 15.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 16.

przeciwstawiają się swoim czasom i swoim niepowodzeniom — niezłomie i mężnie<sup>33</sup>. Kończąc swoją interpretację Pana Cogito, Britaniszski stwierdza, że Herbert jest moralistą, humanistą, poetą arcywłoskim i jednocześnie ogólnoludzkiem.

Ważnym tematem, zajmującym uwagę Britaniszskiego jest historyzm Herberta, któremu został poświęcony osobny i obszerny eseistyczny artykuł *O historyzmie Herberta*, gdzie autor przebrnąwszy przez całą jego twórczość, poddaje analizie jej historyczny aspekt<sup>34</sup>. Zestawia utwory poety z twórczością innych — na przykład Tadeusza Rożewicza czy Tadeusza Borowskiego — by pokazać uniwersalizm, autentyczność omawianego problemu, zbieżności w postrzeganiu katastroficznosci Nowej historii czy historii w ogóle. Zwraca uwagę, iż Herbert w całości jest historyczny: nie tylko w jego czterech pierwszych książkach (*Struna światła*, *Hermes*, *pies* i *gwiazda*, *Studium przedmiotu* oraz *Napis*) zauważyć da się przewagę historii i filozofii historii, lecz i w ostatnich tomikach — *Elegia na odejście czy Rovigo*. Zawierają one osobiste wiersze o przyjaciółach, krewnych i bliskich, ale i te wiersze również są w pewnym sensie historyczne. Choćby wiersz *Guziki* dedykowany bratu ojca, polskiemu oficerowi, poległemu, jak i tysiące innych oficerów polskich, w Katyniu. Wiersz jest także — podkreśla Britaniszski — hołdem złożonym wszystkim poległym w katyńskim lesie<sup>35</sup>.

Za najbardziej historyczny tom jego wierszy Britaniszski uważa *Raport z obłożonego miasta*. Wyjaśnia czytelnikowi, jak i kiedy powstał, pod wpływem jakich wydarzeń. Zaznacza, że jest to najbardziej polskie dzieło w jego twórczości, chociaż — sygnalizuje — „obłożone miasto” — niekoniecznie oznacza konkretne miasto i chociaż utwór opowiada historię Polaków, można go odczytać w szerszym kontekście, uniwersalizując jego znaczenia<sup>36</sup>.

Britaniszski parafrazuje słowa rosyjskiego krytyka Nikołaja Dobrołubowa: Herbert był jak „promień słońca w naszym ciemnym stuleciu”<sup>37</sup>. Chociaż spoglądał w przeszłość, terażniejszość i przyszłość ludzkości bardzo pesymistycznie, nie miał ani nadziei, ani wiary, to pozostawał wierny — wierny sobie, ideałom młodości oraz wartościom: dobru, pięknu, prawdzie, miłości do ludzi i do ojczyzny.

Reasumując, chcę podkreślić, że obecność Herberta w Rosji możliwa stała się przede wszystkim dzięki translatorskiej pasji, rzetelnym analizom Britaniszskiego. Także dziś po śmierci poety tłumacz pozostaje w kontakcie z jego żoną, Katarzyną Herbertową, otrzymując od niej nowe, czasami też archiwalne materiały. Można więc mieć nadzieję, że rosyjski czytelnik będzie miał możliwość usłyszeć jeszcze nieraz o Herbercie i zapoznać się z jego twórczością w przekładach i opracowaniu rosyjskiego tłumacza.

<sup>33</sup> W. Britaniszskij: *Poczemu Herbert*. „Nowaja Polska” 2004, № 5, s. 57.

<sup>34</sup> W. Britaniszskij: *Ob istorizmie Herberta*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*

<sup>35</sup> Zob.: W. Britaniszskij: *Czetyrieždy poet*. „Raport iz osażdienno goroda”, „Elegija na uchod”, „Rovigo”. W: Z. Herbert: *Stichotworienija...*, s. 20.

<sup>36</sup> Tamże, s. 18.

<sup>37</sup> W. Britaniszskij: *Czetyrieždy poet. Proszczajas' s Herbertom – wozwraszczajas' k Herbertu*. W: Z. Herbert: *Stichotworienija ...*, s. 21.

ANNA ŚLIWA

## CZY LINGWISTYCZNY OZNACZA HERMETYCZNY? RECEPCJA TWÓRCZOŚCI BIAŁOSZEWSKIEGO NA ŚWIECIE

---

RECEPCJA TWÓRCZOŚCI POLSKICH POETÓW I PISARZY ZA GRANICĄ WYDAJE SIĘ, JEŚLI nie pomijamy, to w każdym razie marginalnym wątkiem badań historyków literatury w kraju. Nieco inaczej przedstawia się to zagadnienie w przypadku Noblistów oraz twórców przez dłuższy czas lub stale przebywających poza Polską. Natomiast ci, którzy ojczyznę rzadko opuszczali i tworzyli wyłącznie w języku polskim, nie przyciągają uwagi badaczy zagranicznego odbioru. Ale czy należałoby wobec tego przyjąć, że dorobek literacki takich twórców jest poza granicami Polski zupełnie nieznanym?

Zaintrygowana tą kwestią postanowiłam prześledzić bliżej zagraniczną recepcję twórczości Mirona Białoszewskiego — poety, dramaturga i prozaika odbiegającego dość znacznie od kryteriów sprzyjających recepcji. Miron Białoszewski nie otrzymał Nagrody Nobla, nie mieszkał na stałe bądź przez dłuższy czas za granicą, nawiasem mówiąc w powojennych latach rzadko nawet opuszczał swoje mieszkanie. Do tego jego lingwistyczna twórczość, tak silnie przecież związana z rodzimym językiem autora, potwierdzałyby domniemaną hermetyczność.

Z drugiej jednak strony, Miron Białoszewski to twórca znaczący, a jego debiutancki tomik — *Obroty rzeczy*, wydany w 1956 r., stanowił rzeczywiście przełom, niemal kopernikański przewrót w poezji. Stąd sławista, badając historię literatury polskiej drugiej połowy XX wieku, nie może, jak się wydaje, pominąć dorobku Białoszewskiego. Podobnie nie powinien o nim zapominać wydawca przygotowujący antologię polskiej poezji, czy prozy. Warto też zaznaczyć, że od lat sześćdziesiątych XX w. Białoszewski zaczął stopniowo przewyciężać agorafobię, wychodząc na długie, początkowo nocne, a później także i dzienne spacerunki po Warszawie. Wreszcie podróże w wyobraźni miały ustąpić pola realnym: poeta odwiedził m.in. Egipt, opłynął czy raczej — jak to sam określił — „obmapował” Europę, a w niecały rok przed śmiercią udał się do Stanów Zjednoczonych<sup>1</sup>. Niejedno dzieło poety, tak głęboko związane

---

<sup>1</sup> O podróżach Białoszewskiego por.: M. Czermińska: *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 80—95.

z rzeczywistością, można odczytywać z planem miasta w rękę, zaś występujące w utworach nazwy topograficzne — zestawić w pokaźny indeks. Powstaje, oczywiście, pytanie, do którego powrócę w dalszej części pracy: czy istnieje jakiś związek między podróżami Białoszewskiego a zagraniczną recepcją jego twórczości?

Krajowi badacze twórczości Białoszewskiego jak do tej pory nie zajmowali się problematyką zagranicznego odbioru jego dzieł, a *Słownik biobibliograficzny* pod redakcją Jadwigi Czachowskiej podaje tylko trzy wybory wierszy w przekładach (angielski, czeski, węgierski)<sup>2</sup>. Stąd też głównym zadaniem, jakie sobie postawiłam, było zebranie i dołączenie do niniejszej pracy bibliografii przekładów twórczości Mirona Białoszewskiego. Za podstawowe źródło informacji posłużyły: bibliografie przekładów literatury polskiej<sup>3</sup> oraz komputerowa baza danych Polonica Zagraniczne (1993—). Następnie starałam się ustalić zakres rzeczywistego dostępu odbiorców zagranicznych do utworów Białoszewskiego i to zarówno wydań w języku polskim, jak i przekładów. Na tym etapie badań pomocne okazały się katalogi *on-line* bibliotek zagranicznych. Kwerendę przeprowadziłam głównie w bibliotekach europejskich. „Świat”, a nie Europa w tytule referatu oddaje sprawiedliwość Australii i Ameryce Północnej, które również włączyłam do obszaru poszukiwań.

Z góry trzeba zaznaczyć, że przyjęta metoda badań, pomimo wielu plusów, jak np. sprawne i szybkie pozyskiwanie informacji dotyczących zasobów światowych bibliotek, wiąże się niestety z paroma mankamentami. W wyniku kłopotów technicznych łączność z serwerem obsługującym stronę biblioteki mogła być uniemożliwiona. Tak było m.in. w przypadku bibliotek Słowenii. Problemy wystąpiły również podczas połączenia z niektórymi bibliotekami w Niemczech. Na niekompletność danych skazuje badaczka także niepełna komputeryzacja zasobów bibliotecznych, szczególnie w krajach Europy Środkowo-Wschodniej.

Interesującą mnie kwestię stanowiło także spojrzenie na odbiór i recepcję oczyma samego Białoszewskiego. Twórczość autora *Donosów rzeczywistości*, wychodząca zawsze ze środka codzienności, sprzyja zadawaniu pytań o to, jak sam postrzegał reakcje zagranicznych odbiorców na swoje utwory, jak układały się jego relacje z tłumaczami czy wreszcie — jaki przebieg miały jego wieczorki poetyckie. Z kolei

<sup>2</sup> Por. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Red. J. Czachowska, A Szałağan. T. 1. Warszawa 1994, s. 145.

<sup>3</sup> J. Wilgat: *Literatura polska w świecie. Bibliografia przekładów 1945—1961*. Warszawa 1965; L. Ryll, J. Wilgat: *Polska literatura w przekładach. Bibliografia 1945—1970*. Warszawa 1972; *Bibliografia druków polskich i Polski dotyczących wydanych poza Polską po 1 września 1939*. T. 5: 1968—1971 i uzupełnienia do t. 1—4 (1939—1967). Red. Z. Jagodziński. Londyn 1995; *Bibliografia druków polskich i Polski dotyczących wydanych poza Polską po 1 września 1939*. T. 6: 1972—1976 i uzupełnienia do t. 1—5 (1939—1971). Red. Z. Jagodziński. Londyn 1997; *Bibliografia druków polskich i Polski dotyczących wydanych poza Polską po 1 września 1939*. T. 7: 1977—1982 i uzupełnienia do t. 1—6 (1939—1976). Red. Z. Jagodziński. Londyn 2000; *Literatura polska w przekładach 1990—2000*. Red. D. Bilikiewicz-Blanc i T. Szubiakiewicz, przy współpracy B. Capik i A. Karłowicz. Warszawa 2000.

niedające o sobie zapomnieć zakorzenienie utworów w żywej mowie, jak i niepowtarzalny sposób ich prezentowania przez Białoszewskiego, niemal narzuca konieczność rozgraniczenia odbioru bezpośredniego i pośredniego. Taki też podział zastosuję w niniejszej pracy.

## ODBIÓR BEZPOŚREDNI

Mówiąc o odbiorze bezpośrednim, mam oczywiście na myśli sytuację kontaktu twarzą w twarz odbiorcy z autorem: czy to podczas wieczorków poetyckich, czy też w trakcie przedstawień teatralnych. Przy tym pod uwagę biorę jedynie odbiorcę zagranicznego.

Bezpośredni kontakt autora i odbiorcy — uczestników specyficznego aktu komunikacyjnego, za jaki uznać można wieczór poetycki lub jakiegokolwiek inne spotkanie autora z odbiorcą jego dzieł, otwiera przed zagranicznym słuchaczem, znającym choć na podstawowym poziomie język polski, szereg ułatwień w odbiorze. Do warstwy leksykalnej utworu dochodzi bowiem cała sfera gestu scenicznego, intonacji, a często i możliwość zadania autorowi pytań i zapoznania się z eksplikacjami czy autointerpretacjami twórczości.

Tego rodzaju spotkanie wydaje się natomiast całkowicie hermetyczne i co się z tym wiąże, zapewne znacznie mniej interesujące dla odbiorcy nieznającego języka rodzimego twórcy. Tak w każdym razie należałoby oczekiwać. Okazuje się jednak, że Miron Białoszewski potrafił stworzyć podczas swoich wieczorów tak niesamowitą atmosferę, że kwestia języka stawała się drugorzędna. Oto jak wspomina on reakcję publiczności podczas jednego z paryskich wieczorów poetyckich:

Dodawałem później *Wiwisekcję* do zapraszanych moich wieczorów poetyckich w różnych miastach. Wtedy kuciałem za krzesłem z narzuconą płachetką, a palce rąk odgrywały wszystko co trzeba w dziurze do siedzenia po wyjęciu krążka. Raz nawet w Paryżu kuciałem przed świątową Leonor Fini w trenach, piórach i dżetach — jak łoża z „Lido” — nie rozumiała słowa po polsku, a wołała: „très interessant!..” A może to Sartrowa do Sartre’a w parę lat później na schodach u mnie na placu Dąbrowskiego? — już nie pamiętam.<sup>4</sup>

Mielibyśmy tu do czynienia z niespotykanym w normalnej sytuacji komunikacyjnej, która wymaga od obu uczestników znajomości kodu, jakim posługuje się nadawca, jeżeli nie „rozumieniem”, to w każdym razie swoistym odbiorem komunikatu. Pojawiają się, oczywiście, wątpliwości: czy taki odbiór, oparty na spontanicznej reakcji na rodzaj widowiska, jakim zawsze było wystąpienie Białoszewskiego, zamiast świadczyć o łatwości w odbiorze nie dokumentuje przypadkiem czegoś odwrotnego. Być może grono tych, którzy tak naprawdę są w stanie zrozumieć i w pełni odebrać twórczość Białoszewskiego, należałoby zawęzić jedynie do slawistów?

<sup>4</sup> M. Białoszewski: *Teatr Osobny 1955—1963*. Warszawa 1988, s. 7—8.

Jak się okazuje, nie do końca to słuszna obawa. Białoszewski posiadał niezwykle dar porozumiewania się z ludźmi. W końcu jego żywioł stanowiła żywa mowa, a swoje utwory nie tyle pisał i odczytywał, co wypowiadał i odśpiewywał. O tym, że nieznający języka polskiego obcokrajowiec mógł go zrozumieć nawet bez tłumacza, dowiadujemy się choćby z relacji poety z byłej Jugosławii — Vujicy Rešina Tućicia<sup>5</sup>.

Tućić przyjechał do Polski w 1978 r. na Warszawską Jesień Poezji i, zainteresowany już wcześniej twórczością Białoszewskiego, zapragnął się z nim spotkać, co też nastąpiło 5 października 1978 r. Tućić udał się do domu Mirona w Oborach w towarzystwie tłumaczki Anny Bochman, jednak w miarę przebiegu rozmowy zauważył, ku własnemu zdumieniu, że rozumie „wszystko, co Białoszewski, bez tłumacza, mówi”<sup>6</sup>. Nie czas rozstrzygać, czy zadecydował tu wspólny słowiański rodowód obu języków, czy właściwy Białoszewskiemu sposób kształtowania wypowiedzi.

Co ciekawe, autor *Obrotów rzeczy* nie dbał szczególnie o rozgłos. Miał mu to nawet za złe Artur Sandauer, określając poetę „antytalentem karierowym”<sup>7</sup>. Nie potrafił zrozumieć, jak można było odrzucić propozycję wystąpienia w paryskim Teatrze Narodów oraz że jedynym, nawiązanym z zagranicznym światem literackim, kontaktem pozostawało spotkanie z Sartre’em i Simone de Beauvoir na początku lat sześćdziesiątych XX w., nie licząc wcześniejszego, w towarzystwie Sandauera, pobytu w Paryżu w 1959 r. Dla Białoszewskiego, jak się wydaje, znacznie ważniejsza od literackich spotkań czy pozyskiwania informacji o odbiorze swych dzieł, pozostawała zwyczajność codzienności w jej wielokulturowych odmianach. Stąd obecne w jego twórczości wzmianki o spotkaniach z zagranicznymi czytelnikami, m.in. w *AAAmeryce*, *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* są jedynie zdawkowe. Za granicą to Białoszewski zmieniał się w odbiorcę — chłonał wszystkimi zmysłami nowe otoczenie, pragnąc poznać nową przestrzeń z jej bogactwem i różnorodnością.

Nie znaczy to, że nie interesowała go własna twórczość czy jej odbiór. Ale jednocześnie nie śledził na bieżąco nowo ukazujących się przekładów swojej twórczości. O jugosłowiańskim przekładzie *Odczepić się* dowiedział się dopiero od Tućicia, choć tłumacz Petar Vujičić był jego serdecznym przyjacielem. Zresztą do swoich tłumaczy Białoszewski miał zawsze ciepły i serdeczny stosunek. Gracja Kerényi węgierska tłumaczka obecna jest w większości jego prozatorskich tomików.

## ODBIÓR POŚREDNI

Pora przejść teraz do odbioru pośredniego, który rozumiem jako odbywający się za pośrednictwem książkowych wydań dzieł Mirona Białoszewskiego i to zarówno w języku polskim, jak i tłumaczonych.

<sup>5</sup> Por. V.R. Tućić: *Poeta Miron Białoszewski*. „Zdanie” 1986, nr 3, s. 11—13.

<sup>6</sup> Tamże, s. 13.

<sup>7</sup> A. Sandauer: *Podzwonne Białoszewskiemu*. W: *Miron. Wspomnienia o poecie*. Oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 167.

Najbardziej widoczną oznaką zagranicznego zainteresowania twórczością jakiegoś autora są oczywiście przekłady. To, że część utworów Białoszewskiego, niełatwych przecież do tłumaczenia, doczekała się przekładu, świadczyć więc może o dostrzeżeniu przez niepolskiego odbiorcę znaczenia lingwistycznego twórcy. Tytuły antologii, w których je opublikowano, ukazują podwójne miejsce Białoszewskiego. Z jednej strony jawi się on z perspektywy synchronicznej jako reprezentant współczesnej literatury polskiej, bądź w szerszym ujęciu — wschodnioeuropejskiej. Przywołajmy takie tytuły, jak np.: *New Writing of East Europe*<sup>8</sup>, *Contemporary East European Poetry: an Antology*<sup>9</sup>, *Neue polnische Lyrik*<sup>10</sup>, *Poeti polacchi contemporanei*<sup>11</sup>. Z drugiej zaś, patrząc z perspektywy diachronicznej, wpisywany jest w kontekst literatury polskiej od czasów średniowiecza po współczesność, współtworzy jej ciąg rozwojowy. Tu warto wspomnieć o takich antologiach, jak: *Introduction à la poésie polonaise avec un choix de poèmes polonais du Moyen âge à nos jours*<sup>12</sup>, *Pet vekova poljske poezije: antologija*<sup>13</sup>.

Najwcześniej opublikowana antologia zawierająca m.in. utwory Białoszewskiego w niemieckim tłumaczeniu Karla Dedeciusa<sup>14</sup> ukazała się w Monachium w 1959 r. Obok pojawiły się wiersze innych poetów, takich jak: Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Grochowiak, Jerzy Harasymowicz, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz czy Wisława Szymborska. Do lat sześćdziesiątych XX w. musieli czekać czytelnicy anglo-, bułgarsko-, francusko-, serbochorwacko-, słoweńsko-, węgiersko- i włoskojęzyczni. Natomiast antologie z przekładami na język hiszpański, japoński, rosyjski i rumuński ukazały się dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX w. Najdłużej, bo aż do początku nowego tysiąclecia, na możliwość lektury poezji Białoszewskiego we własnym języku oczekiwali odbiorcy ukraińscy (2000 r.) i białoruscy (2003 r.).

Gdyby pokusić się o próbę statystyki, najwięcej antologii, które zawierały między innymi utworami także i te autorstwa Białoszewskiego, czołówkę zajmowałiby Niemcy (12 antologii), następane miejsce należałoby się krajom anglojęzycznym (8). Na podium stanęliby też *ex aequo* Francuzi (5) i Węgrzy (5).

<sup>8</sup> G. Gömöri, Ch. Newman: *New Writing of East Europe*. Chicago 1968.

<sup>9</sup> *Conemporary East European Poetry: an Antology [expanded edition]*. Ed. Emery George. New York, Oxford 1993.

<sup>10</sup> *Neue polnische Lyrik*. Ausgew. und übertr. von K. Dedecius, Darmstadt 1965.

<sup>11</sup> *Poeti polacchi contemporanei*. Trad C. Verdiani, Milano 1961.

<sup>12</sup> C. Miłosz: *Introduction à la poésie avec un choix de poèmes polonais du Moyen âge à nos jours*. Trad. A. Posner. Paris 1964.

<sup>13</sup> *Pet vekova poljske poezije: antologija*. M. Jokić [comp.], [ured. A. Rakočević, L. Novaković]. Priština 1991.

<sup>14</sup> *Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik*. Ausgew. und übertr. von K. Dedecius, München 1959.

Oprócz wybranych wierszy zamieszczanych w antologiach przełożony został także jeden z dramatów z *Programu czwartego Teatru Osobnego* pt. *Imiesłów*. Przetłumaczony na język francuski przez Allana Kosko i wyreżyserowany przez Jeana Clarence'a Lamberta, w 1967 r. wystawiony został pt. *Le participle*<sup>15</sup> na Biennale w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu.

Z tomików poetyckich przekładu doczekał się jak na razie tylko debiutancki — *Obroty rzeczy*<sup>16</sup>. Przetłumaczony na język angielski przez Andrzeja Buszę i Bogdana Czaykowskiego, ukazał się w 1974 r. w Waszyngtonie pt. *The Revolution of Things: Selected Poems of Miron Białoszewski*<sup>17</sup>. Z tomów prozatorskich najczęściej zainteresowania wzbudzał *Pamiętnik z powstania warszawskiego*<sup>18</sup>. Przełożono go aż na siedem języków: słowacki<sup>19</sup>, węgierski<sup>20</sup>, angielski<sup>21</sup>, czeski<sup>22</sup>, niemiecki<sup>23</sup>, francuski<sup>24</sup> i szwedzki<sup>25</sup>. W węgierskim tłumaczeniu, już w trzy lata po oryginale opublikowany został także *Zawał*<sup>26</sup>.

Fenomen popularności *Pamiętnika z powstania warszawskiego* aż prosi się o próbę odkrycia przyczyny, dla której to właśnie ten, a nie inny utwór, kojarzy się z nazwiskiem Białoszewskiego. Wydaje się, że największą rolę odegrała w tym przypadku tematyka obejmująca okres II wojny światowej, a dokładniej powstania warszawskiego. Czasem decydujące mogły okazać się preferencje tematyczne danego tłumacza, jak to było w przypadku autorki angielskiego przekładu — Madeline Levine, której zainteresowania skupiają się wokół twórców powojennych reprezentujących tematykę holokaustu i relacji polsko-żydowskich. A może lingwistyczną prozę po prostu łatwiej przełożyć?

Natomiast nic nie wskazuje na to, żeby fakt zaistnienia przekładu wiązać z wcześniejszą wizytą Białoszewskiego w danym kraju. Następowala zazwyczaj sytuacja

<sup>15</sup> M. Białoszewski: *Le participle*. Trad. Allan Kosko. „Opus International”. Paris, avril 1968, nr 6, s. 15.

<sup>16</sup> M. Białoszewski: *Obroty rzeczy*. Warszawa 1956.

<sup>17</sup> *The Revolution of Things: Selected Poems of Miron Białoszewski*. Introd. and transl. from the Polish by A. Busza i B. Czaykowski. Washington 1974.

<sup>18</sup> M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa 1970.

<sup>19</sup> M. Białoszewski: *Pamätník z Varšavského povstania*. Przeł. J. Gerbóc. Bratislava 1972.

<sup>20</sup> M. Białoszewski: *Napraforgók ünnepe: Emlékezés a városi felkelésről*. Ford. G. Kerényi. Budapest 1973.

<sup>21</sup> M. Białoszewski: *A Memoir of the Warsaw Uprising*. Ed. and transl. by M. Levine, Ann Arbor 1977.

<sup>22</sup> M. Białoszewski: *Pamätník z Varšavského povstání*. Z pol. přel. a doslov naps. D. Lehárová. Praha 1985.

<sup>23</sup> M. Białoszewski: *Nur das was war: Erinnerungen aus dem warschauer Aufstand*. Aus dem Poln. von E. Kinsky. Frankfurt a. M. 1994.

<sup>24</sup> M. Białoszewski: *Mémoire de l'insurrection de Varsovie*. Trad. E. Veaux. Paris 2002.

<sup>25</sup> M. Białoszewski: *Dagbok från upproret i Warszawa*. övers. [från pol.] C. Berg och J. Mizerski. Stockholm 2003.

<sup>26</sup> M. Białoszewski: *Infarktus [Visszaemlékezések]*. Ford. G. Kerényi, utószó I. Kovács. Budapest 1980.



odwrotna: to recepcja twórczości poprzedzała i może nawet w dużej mierze przyczyniała się do przyjazdu poety. I tak np. na Węgry wybrał się zaproszony przez swoją węgierską tłumaczkę Grację Kerényi, zaś podróż do Stanów Zjednoczonych w październiku 1982 r. poprzedziło przyznanie mu nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego<sup>27</sup>.

Pojawia się oczywiście pytanie: jak utwory Białoszewskiego oraz ich przekłady rzeczywiście funkcjonują w zagranicznym obiegu czytelnicznym? Kwerenda przeprowadzona za pośrednictwem katalogów *on-line* bibliotek na świecie, której wyniki obrazuje załączona do referatu tabelka, pozwoliła zauważyć znaczną przewagę polskich tytułów nad tłumaczeniami. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie brano pod uwagę antologii, a jedynie dzieła samego Białoszewskiego.

Podsumowując, najwięcej tomików znajduje się w zasobach bibliotek niemieckich (35 tytułów), francuskich (25), duńskich (22), szwajcarskich (18) i czeskich (16). Wśród tytułów dominują wydania polskie. Natomiast przewagę wydań tłumaczonych nad polskimi odnaleźć można w bibliotekach: szwedzkich, węgierskich, amerykańskich i kanadyjskich. Jeżeli chodzi o opracowania twórczości Białoszewskiego, to zagraniczne biblioteki dysponują prawie wyłącznie opracowaniami polskojęzycznymi. Największy dostęp do opracowań mają czytelnicy z Wielkiej Brytanii (26 tytułów), Stanów Zjednoczonych (10), Francji (8) i Szwajcarii (7). Jednak praktycznie ogranicza się on do znającej język polski Polonii bądź slawistów. Podobnie ma się sprawa z nieprzetłumaczonymi jeszcze na obce języki dziełami Białoszewskiego.

I w ten sposób dochodzimy do zagadnienia wykraczającego może poza temat niniejszego referatu, ale ważnego i — myślę — wartego zasygnalizowania, a mianowicie problemu przekładalności i nieprzekładalności literatury polskiej, w tym szczególnie twórczości lingwistycznej. W jakiś sposób wyjaśnia ono bowiem, dlaczego dla wielu zagranicznych czytelników twórczość Białoszewskiego pozostaje, wobec braku przekładu, hermetyczna. Jak jednak tłumaczyć poezję lingwistyczną? Jak oddać w przekładzie neologizmy, zabawy brzmieniem czy nieprzetłumaczalne gry słowne? To, oczywiście, zadanie dla tłumaczy, którego ocena wykracza poza moje kompetencje. Wydaje się jednak, że najlepiej przygotowane na przyjęcie twórczości autora *Odczepić się* okażą się wszystkie te języki, w których odmiana mówiona odgrywa znaczącą rolę, jak np. w języku czeskim. I w ich wypadku nie będzie mowy o hermetyzmie.

<sup>27</sup> Na rozdaniu nagród Fundacji im. A. Jurzykowskiego za rok 1981, które odbyło się 5 lutego 1982 r. w Nowym Jorku, Białoszewski nie mógł być obecny. Por. F. Krancowa: *Poeta w Nowym Jorku*. W: *Miron...*, s. 335.

## Dostępność twórczości Mirona Białoszewskiego i opracowań jej dotyczących dla czytelników zagranicznych

Kontynent	Kraj	Utwory			Opracowania			Miejsce / miejscowość lokalizacji książki
		Ogółem	w języku polskim	w tłumaczeniu	Ogółem	w języku polskim	w innym języku	
Ameryka Pn.	Kanada	3	1	2	0	0	0	
	USA	4	1	3	10	10	0	Library of Congress
Australia	Australia	3	2	1	0	0	0	
	Austria	8	7	1	5	5	0	Innsbruck, Klagenfurt, Salzburg, Wien
Europa	Belgia	8	8	0	1	1	0	Leuven
	Chorwacja	2	1	1	0	0	0	
	Czechy	16	13	3	5	5	0	Praha
	Dania	22	1	0	0	0	0	
	Finlandia	-	-	-	-	-	-	
	Francja	25	21	4	8	8	0	Bibliothèque Nationale de France, Angers, Maine-et-Loire, Paris, Bordeaux, Nanterre, Caen, Calvados, Strasbourg, Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône, Aix-Marseille
	Hiszpania	-	-	-	-	-	-	
Łotwa	-	-	-	-	-	-		
Niemcy	35	33	2	3	2	1	Frankfurt am Main, Marburg, Giessen, Mainz, Berlin, Göttingen, Potsdam, Hamburg, Bremen, Greifswald, Hannover, Kiel, Halle, Osnabrück, Heidelberg, Mannheim, Stuttgart, Dresden, Freiburg, Karlsruhe, Tübingen, Konstanz, Leipzig, Oldenburg, Rostock, GERMERSHEIM	
Norwegia	6	5	1	2	2	0		
Portugalia	-	-	-	-	-	-		
Rosja	10	9	1	5	5	0		
Słowacja	2	0	2	0	0	0		
Słowenia	Brak połączenia z serwerem							
Szwajcaria	18	16	2	7	7	0	Geneve, Fribourg, Vaud	
Szwecja	5	0	5	1	0	1		
Węgry	3	0	3	0	0	0		
Wielka Brytania	10	8	2	26	25	1	British Library, Oxford, Cambridge, University College London	
Włochy	11	11	0	3	3	0	Milano, Roma, Firenze	

Uwagi:

Cyfry oznaczają liczbę tytułów książek, nie egzemplarzy.

Tabele sporządzono na podstawie kwerendy, przeprowadzonej za pośrednictwem katalogów on-line bibliotek na świecie.

BEATA NOWACKA

## RYSZARD KAPUŚCIŃSKI MIT, KTÓRY PRACUJE

---

---

TAK O TWÓRCY *CESARZA* PISAŁ NIEDAWNO „EL PAIS”, A ZA NIM PRAWIE WSZYSTKIE ważniejsze latynoskie gazety<sup>1</sup>. Od ponad dwudziestu lat Ryszard Kapuściński jest jednym z kilku najpopularniejszych na świecie polskich pisarzy. Ale uprawianie literatury to przecież nie jedyna rola, w której znakomicie się spełnia — jest także ekspertem komentującym bieżące wydarzenia polityczne, mędrcem przestrzegającym przed pułapkami globalizmu, znawcą Trzeciego Świata. Bywa, że uchodzi też za eksperta od spraw sportu (kilka lat temu rozmawiał w telewizji BBC o fenomenie futbolu). Medialna obecność Ryszarda Kapuścińskiego na arenie światowej to również znaczący udział w gremiach przyznających nagrody literackie, dyskutujących nad przyszłością literatury. Zresztą on sam jest laureatem wielu prestiżowych wyróżnień — m.in. Nagrody Goethego, Księcia Asturii, ma kilka doktoratów honoris causa.

Mówi się, że Kapuściński stał się „ikoną dziennikarstwa”<sup>2</sup>. I to też prawda. Wszak znacząco poszerzył granice reportażu, udowodnił, że jest on gatunkiem pojemnym, elastycznym i nade wszystko — nie musi być gorszym bratem literatury. Jego wysoką pozycję w zawodzie doceniła już w latach osiemdziesiątych, znana z wiarygodności, telewizja BBC, która wysłała za nim do Afryki swą ekipę, by obserwować go w trakcie pracy — zobaczyć, jak postrzega rzeczywistość, jak zbiera materiał do swych tekstów, jak dociera do wyjątkowych rozmówców<sup>3</sup>. Od 1981 roku Ryszard Kapuściński nie pracuje już etatowo jako reporter, za to od lat naucza dziennikarstwa, prowadząc wraz z Gabrielem Garcíą Marquezem warsztaty dla najzdolniejszych młodych latynoskich reporterów. Najważniejszym sygnałem jego obecności na arenie międzynarodowej są jednak książki reporterskie (epizodycznie zbiory wierszy) — tłumaczone na ponad trzydzieści języków świata, publikowane w prestiżowych wydawnic-

---

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Żakowski: *El Classico Latino*. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim. „Viva” 24.03.2002.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Powstał wówczas film *Ryszard Kapuściński: Your Man Who Is There* przygotowany w 1988 roku w prestiżowej serii ARENA.

twach, opatrywane entuzjastycznymi komentarzami Tofflera, Updike'a czy Rushdiego, ale i te wydawane bez informowania autora: powielane na ksero, fatalnie tłumaczone (najczęściej wprost z języka angielskiego), dostępne później na jakimś azjatyckim targu czy na zapomnianym afrykańskim lotnisku. I jedno, i drugie znajdują szybko swoich czytelników. Bo Kapuściński jest pisarzem autentycznie czytany. Przez wielu jest nawet uważany za postać kultową. Fenomen ten bardzo wyraziście ilustruje niedawny przypadek pewnego młodego studenta z Kolumbii, który przebył ponad 300 kilometrów piechotą, przedzierając się przez kraj ogarnięty wojną, po to tylko, żeby przekazać swemu mistrzowi pracę magisterską o jego twórczości. Zatem Ryszard Kapuściński jest nie tylko jednym z najpopularniejszych na świecie polskich pisarzy, ikoną światowego dziennikarstwa i ekspertem, ale jest również osobą przez wielu otaczaną kultem.

Przedmiotem mojego zainteresowania nie jest jednak szczegółowe omówienie zachodniej recepcji Kapuścińskiego. Sądzę, że znacznie bardziej zajmująca jest kwestia wpływu recepcji zagranicznej na krajowy odbiór tych książek, a także na los i dalsze pisarstwo samego autora. Rozpocząć wypada od konstatacji, że recepcja reportażu Ryszarda Kapuścińskiego płynęła niegdyś dwoma nurtami: jednym, wywodzącym się z czasów dziennikarskiego i korespondencyjnego pisarstwa i drugim, zainaugurowanym odbiorem *Cesarza*. Dziś te dwa nurty się wyrównały, naszkicowany wcześniej wizerunek pisarza jest tożsamy w obu strefach — polskiej i światowej. W obu jest gwiazdą mediów, cenionym wykładownicą, ekspertem, laureatem ważnych nagród, pisarzem, którego książki biją rekordy popularności. Nie brakuje i w Polsce objawów kultu — choćby w postaci nieoficjalnej strony internetowej, znakomicie prowadzonej przez trzech młodych entuzjastów<sup>4</sup>. Chcę jednak podkreślić raz jeszcze, że nie zawsze tak było. Aby moment połączenia tych dwu nurtów uczynić bardziej wyrazistym, warto opisać okoliczności, w jakich powstawały najważniejsze książki twórcy *Cesarza*.

Ryszard Kapuściński zaczynał swoją pracę w powojennej Warszawie, kiedy jako dwudziestotrzylatek został przyjęty do redakcji „Sztandaru Młodych”<sup>5</sup>. Początkowo zajmował się głównie problematyką organizacyjną ZMP. Na szczęście zdołał już wówczas napisać kilka tekstów, które głęboko poruszyły opinię publiczną, jak choćby często przywoływany reportaż demaskujący iluzoryczne zdobycze Nowej Huty<sup>6</sup>. Powstał wtedy młodzieńczy, napisany z wściekłością tekst, który w konsekwencji doprowadził do zwolnienia całej dyrekcji kombinatu. Czasem powiada się jednak, że ten właśnie reportaż był ważnym argumentem, by dwudziestotrzyletniego, docieklivego dziennikarza wysłać na wieloletnią delegację za granicę z misją tropienia draństwa tego świata gdzie indziej... Tak czy inaczej, to wtedy rozpoczął się w jego życiu

<sup>4</sup> Chodzi o nieoficjalną i niekomercyjną stronę: [www.kapuscinski.hg.pl](http://www.kapuscinski.hg.pl)

<sup>5</sup> Pracę etatową rozpoczął tuż po maturze — w 1950 roku. Następnie wziął kilkuletni urlop w redakcji, by podjąć studia historyczne na Uniwersytecie Warszawskim.

<sup>6</sup> R. Kapuściński: *To też jest prawda o Nowej Hucie*. „Sztandar Młodych” 1.10.1955, s. 2.

etap pierwszych podróży zagranicznych, podejmowanych do 1956 roku z ramienia „Sztandaru Młodych”, potem „Polityki”, wreszcie od 1962 roku — Polskiej Agencji Prasowej.

Wojaze te owocowały książkami. Pierwsze z nich właściwie przygotowywali jego koledzy, którzy zbierali co cenniejsze korespondencje, łączyli w tom i przekazywali do druku. Właśnie tak miały powstać *Czarne gwiazdy*, *Gdyby cala Afryka* i po części nawet *Wojna futbolowa*. Książki Kapuścińskiego zyskiwały sobie w Polsce coraz większy rozgłos, by w połowie lat siedemdziesiątych zapewnić mu status niekwestionowanego lidera polskiego reportażu. Najtrafniej opisał to zjawisko w 1978 roku Wojciech Giełżyński:

Wśród recenzji ani jednej krytycznej. Dziwne. Reporter, który nigdy niczym nikogo nie rozeźlił? Klasyk za życia? Chwali go „Trybuna Ludu” i „Filipinka”, chwałą studenci, ludowcy i katolicy, wolnomyslnicy i Białostocianie, młodzieżowcy i intelektualiści. Nawet Kisch miał niechętnych, szarpano Wańkowicza, a jego wszyscy lubią, psiakrew. Pośród reporterów [...] można rywalizować o miejsca od drugiego do trzydziestego. Co rok są przetasowania, ale „Kapusta” jest zawsze najwyżej, można by nim handlować w *Pewexie*.<sup>7</sup>

Ten wyraźny przeskok do najściślejszej czołówki polskich reporterów daje się łatwo wyjaśnić kontekstem biograficznym. Otóż w 1972 roku Kapuściński powrócił do kraju po dziesięciu latach pracy w charakterze korespondenta wojennego PAP. Przez pięć pierwszych lat był jedynym korespondentem obsługującym cały kontynent afrykański, przez kolejnych pięć — jeździł po Ameryce Łacińskiej. Żył w morderczym klimacie, cudem wychodził z najgorszych tropikalnych chorób, brał udział w kilkudziesięciu rewolucjach, wojnach i przewrotach politycznych, nie raz stawał przed plutonami egzekucyjnymi. Jego przyjaciel, Salman Rushdie, napisał potem, że ktoś, kto jak Kapuściński wciąż pcha się w kolejne niebezpieczeństwa, nie jest zupełnie normalny<sup>8</sup>.

Zatem w 1972 r. wrócił do Polski z silnym przekonaniem, że chce zaczerpnąć oddechu, nabrać dystansu i wreszcie zabrać się za pisanie książek. Wiedział doskonale, że spora część jego dotychczasowej pracy zalega gdzieś w magazynach PAP, że zdobywane z narażeniem życia informacje dziś wysyłane do centrali, jutro są nieaktualne. Reporter miał w głowie — jak powiada — mnóstwo niewypisanych historii, naładowane akumulatory, jedno, czego nie miał — to właśnie czasu na pisanie, bo praca w agencji pochłaniała jego całe życie. Zdecydował więc, że musi ostatecznie zakończyć współpracę z PAP. Agencja, oczywiście, nie chciała o tym słyszeć. Rezygnacja Kapuścińskiego oznaczała przecież dla centrali spore ryzyko finansowe — na kolejną placówkę trzeba by posłać nowego, niedoświadczonego korespondenta. Jednak jego

<sup>7</sup> W. Giełżyński: *Czterokrotnie rozstrzelany*. W: Tegoż: *Siedem miejsc tajemnych*. Warszawa 1978, s. 9.

<sup>8</sup> D. Schiff: *Years of Living Dangerously*. „Vanity Fair” 1991, March. Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, moje — B.N.

decyzja była nieodwołalna — postawił wszystko na jedną kartę: porzucił etat w PAP, nie wrócił też do „Polityki”, ówczesnie najlepszego tygodnika na rynku. Najpierw okresowo współpracował z „Kontynentami”, by w 1973 roku na stałe związać się z „Kulturą”. Nowe kierownictwo tygodnika zgodziło się na nieformalną umowę z PAP, na mocy której agencja mogła okazjonalnie korzystać z usług sprawdzonego korespondenta, wysyłając go w miejsca, gdzie rozgrywały się ważne wydarzenia i — oczywiście — finansując te podróże. Sam reporter gwarantował „Kulturze” swe relacje z wyjazdów. Zatem w wyniku tego trójstronnego porozumienia każda strona coś zyskała: tygodnik — wielkie, ważne, cieszące się ogromną popularnością wśród czytelników reportaże, PAP — sprawdzonego korespondenta, zaś sam Kapuściński — bezcenną możliwość wyjazdów i to bez morderczych wymagań stawianych etatowym pracownikom agencji<sup>9</sup>.

Okres współpracy między tymi trzema — by tak rzec — „instytucjami” zaowocował wieloma wyjazdami zagranicznymi, m.in. na Bliski Wschód, Cypr, do Angoli, Etiopii, Iranu, serią korespondencji drukowanych w „Kulturze”, przede wszystkim zaś — kilkoma ważnymi publikacjami. Kapuściński po raz pierwszy miał dość czasu, by napisać swoje książki od początku do końca. Tak właśnie powstały arcydzieła polskiego i światowego reportażu — *Jeszcze dzień życia*, *Cesarz* i *Szachinszach*. Spośród tych trzech pozycji to właśnie opowieści o Hajle Sellasje zawdzięcza Kapuściński najwięcej. To ona stała się legendą, zanim jeszcze została wydana w formie książkowej (nawet premierę teatralną miała jeszcze przed wydaniem!<sup>10</sup>). To ona przyniosła mu wielki rozgłos, zwłaszcza gdy czytelnicy „Kultury” zorientowali się, że daje się czytać jako parabola dworu Gierka<sup>11</sup>. To ona wreszcie trafiła pewnego dnia na biurko redaktora naczelnego wydawnictwa *Pan*, Sonny’ego Mehty, który miał zdecydować o jej wydaniu na obszarze anglojęzycznym. Jednak Mehta postanowił odrzucić tekst bez czytania. Nie wyglądało to zbyt obiecująco: książka dotyczyła

<sup>9</sup> Informacje dotyczące tego etapu pracy zawodowej zawdzięczam Ryszardowi Kapuścińskiemu. Rozmowa, przeprowadzona wraz z Zygmuntem Ziátkiem, miała miejsce w Warszawie 31.01.2005 roku.

<sup>10</sup> Twórcy teatralni szybko odkryli, że książka jest gotowym materiałem scenicznym, więc nie trzeba jej — w gruncie rzeczy — nawet adaptować na scenę. Już sama jej struktura przypomina dramat: składa się z trzech części, w których wyraziście zarysowana akcja posuwa się miarowo od ekspozycji przez rozwinięcie w stronę punktu kulminacyjnego i zakończenia. *Cesarz* jest ponadto zestawem monologów (czy może raczej — wypowiedzi skierowanych do Mr. Richarda), w których dokonuje się autocharakterystyka bohaterów. Zawiera również tekst poboczny, swoiste didaskalia: odautorskie komentarze, dodatkowo precyzujące czas i miejsce akcji, porządkujące sytuację sceniczną. Podstawą adaptacji przygotowanej przez Jerzego Hutka stały się drukowane na łamach „Kultury” teksty, roboczo zatytułowane — *Trochę Etiopii*. Prapremiera odbyła się 24 listopada 1978 roku w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. Ten sam spektakl, z inną wprawdzie obsadą, wystawiono nieco później w warszawskim Teatrze Powszechnym (kwiecień 1979), a następnie został wyemitowany w Teatrze Telewizji (2.02.1981).

<sup>11</sup> Mimo wzmiankowanej już wcześniej popularności i mimo tych trzech wyraźnie odmiennych książek napisanych od początku do końca, polska recepcja Kapuścińskiego nadal była określona przez wcześniejszy rozgłos dziennikarski. Skłonność do odczytywania ich w kontekście bieżących spraw wzmocniła nawet możliwość zaktualizowania wymowy *Cesarza* i odczytania go jako analizy systemu władzy Gierka.

historii upadku cesarza Hajle Sellasje, a właśnie mijało dziesięć lat od tego wydarzenia. Akcja rozgrywała się w odległej i egzotycznej Etiopii, biednym afrykańskim kraju, który znajduje się poza zainteresowaniem przeciętnego zachodniego czytelnika. Jakby tego było mało — napisał ją nieznanymi polski pisarz o nazwisku, na które składało się zbyt wiele spółgłosek i zagubionych akcentów, by można je było łatwo wymówić (nie pomogło też to, że „Ryszard Kapuściński” to po angielsku „Richard of Cabbage”). Dyktując list z odmową, Mehta rzucił jednak okiem na książkę i dał się wciągnąć. Odesłał sekretarkę. Odwołał następne spotkanie, by dwie godziny później pojawić się na zebraniu redakcyjnym i odczytać na głos, słowo po słowie, pierwszych piętnaście stron książki<sup>12</sup>.

Przetłumaczony na język angielski *Cesarz* zaistniał na Zachodzie<sup>13</sup> w roku 1983. Zaistniał z powodzeniem, którego rozmiar zaskoczył wszystkich — czytelników, recenzentów, wydawców, a najbardziej chyba samego autora. Richard Gott z nieukrywającym zdumieniem pisał w „The Guardian”:

To wspaniale napisana, zabawna i bardzo ludzka książka, która świadczy o tym, że Europa Wschodnia może być poinformowana o Trzecim Świecie tak dobrze jak my — a może nawet i lepiej.<sup>14</sup>

Ten głos nie był odosobniony. Podobnie zareagował Philip Knightley, który zastanawiał się na łamach „Sunday Times”:

Ryszard Kapuściński przyjeżdża jutro do Wielkiej Brytanii, aby promować swoje książki. Ryszard — jaki? No cóż, jeśli na moment odrzucimy nasze uprzedzenia, co do pisarzy, którzy nie przybywają do nas z jednego czy drugiego brzegu Atlantyku, możemy przeżyć zdumiewającą przygodę literacką.<sup>15</sup>

*The Emperor* w znakomitym tłumaczeniu Williama R. Branda i jego żony, Katarzyny Mroczkowskiej-Brand, córki wybitnego anglisty, miał swój potrójny debiut. Ukazał się jednocześnie w Londynie, Nowym Yorku i Sydney nakładem jednego z najbardziej prestiżowych wydawnictw amerykańskich HBJ (Harcourt Brace Jovanovich). Podkreślano, że „książkę tę opublikowano w renomowanej serii prezentującej wybitne osiągnięcia literatury światowej wraz z najnowszymi utworami Maxa

<sup>12</sup> B. Buford: *Theatre: Kapuściński*. „Vogue” kwiecień 1987, s. 10.

<sup>13</sup> Używam tu dość niezręcznej formuły „recepca zachodnia”, opisując premierowy odbiór dzieł Kapuścińskiego na świecie. Sformułowanie „anglosaska” czy „anglojęzyczna”, które również znajdują się w tekście, nie zawsze są jednak określeniami wystarczającymi — odnoszą się wszak wyłącznie do obszarów anglojęzycznych. Natomiast w tekście tym zamieszczam również informacje o innych odbiorach europejskich (np. Niemcy, Francja). Ponadto premierowe reakcje Anglosasów szybko stały się modelowe dla recepcji Kapuścińskiego w innych krajach europejskich i na obu kontynentach amerykańskich.

<sup>14</sup> R. Gott: *Third World through Second World Eyes*. „The Guardian” 14.10. 1983.

<sup>15</sup> P. Knightley: *Travels of Polish Prophet* (tekst pochodzi z domowego archiwum Ryszarda Kapuścińskiego).

Frischa, Guentera Grassa i Italo Calvino”, zaś na skrzydełku amerykańskiego wydania można było przeczytać słowa Alвина Tofflera: „*Cesarz* jest koszmarem, który śni się władcom, kiedy czują się najbardziej samotni. Jest przerażającą i błyskotliwą baśnią napisaną krystalicznym stylem, pełną politycznej przenikliwości”.

Książka o Lwie Judy natychmiast stała się wydarzeniem w świecie literackim, zajmując pierwsze miejsce na liście bestsellerów „Time Out” oraz dystansując *Imię róży* w rankingu „Newsweeka”<sup>16</sup>. W prasie pojawiły się entuzjastyczne recenzje. Kapuścińskiego porównywano w nich do Alberta Camusa, Franza Kafki, Italo Calvino, Egona Erwina Kisch, Trumana Capote’a, Grahama Greene’a, Normana Mailera, Hannah Arendt, Jana Potockiego, Hansa Magnusa Enzensbergera, Gabrieli Garcii Marqueza, Jonathana Swifta, Denisa Diderota, Woltera, Dantego. Natomiast najpoważniejsze czasopisma zamieściły recenzje, sygnowane nazwiskami światowej sławy pisarzy. O *Cesarzu* entuzjastycznie wypowiadali się m.in. John Updike w „The New Yorker”, Susan Sontag w „Newsweeku”, Salman Rushdie<sup>17</sup> w „Sunday Times”, a także: Tom Wolfe, Tom Stoppard i wielu innych. Zagraniczni recenzenci nie kryli zdumienia nowym odkryciem. Jeden z nich pisał nawet, że autor *Szachinszacha* „nie ma sobie równych, niestety także na Fleet Street”<sup>18</sup>, a więc wśród najlepszych brytyjskich dziennikarzy...

Premierowy odbiór *Cesarza* na Zachodzie wiązał się często z odkrywaniem paraboli „gierkowszczyzny”<sup>19</sup>. I trudno się temu dziwić. Był przecież rok 1983 — czas, kiedy „polska fala” niosła naszych artystów w świat. Wielu z nich stało się tam tylko gwiazdami jednego sezonu. Kapryśny Zachód szybko znudził się opowieściami o presji systemu, prześladowaniach politycznych... Odkrywanie języka ezopowego straciło z czasem swoją magię. A hasło „Gierek”, powtarzane niegdyś w każdej niemal recenzji, szybko przestało być skutecznym kluczem do zrozumienia książki.

<sup>16</sup> Cyt. za: *Imperator wśród książek*. „Literatura na Świecie” 1984, nr 7, s. 367.

<sup>17</sup> Autor *Szatańskich werwetów*, który w ankiecie „Sunday Times” wybrał *Cesarza* na książkę roku 1983, tak pisał o tej twórczości: „Pisarstwo Kapuścińskiego, zawsze cudownie konkretne i pełne wnikliwych obserwacji, wyczarowuje cuda znaczeń z najdrobniejszych szczegółów. Jego książka wykracza poza reportaż, stając się koszmarem władzy ukazanej jako odrzucenie Historii. *Cesarza* czyta się jakby się czytało nową wersję Makiawellogo napisaną przez Italo Calvino [...]. Ta Etiopia to mordercza Rurytania [...], w której prawdziwi ludzie tysiącami umierają z głodu”. Cyt. i tłum. za: A. Krzemiński: *Stara sztuka pisania*. „Polityka” 1985, nr 20, s. 7.

<sup>18</sup> T. Ali: *Absolutely*. „New Statesman” 21.10.1983.

<sup>19</sup> Adam Krzemiński tak opisał w „Polityce” karierę paraboli gierkowszczyzny na Zachodzie: „Spór o to, czy *Cesarz* jest książką z kluczem o czasach Gierka przetoczył się również przez prasę zachodnoniemiecką, przy czym doszło do ciekawej polemiki emigrantów czeskich i polskich. Tadeusz Nowakowski we »Frankfurter Allgemeine Zeitung« zawęza jak się tylko da siłę nośną *Cesarza*, czyniąc zeń aktualną agitkę. Natomiast dwaj Cześci piszący o książce Kapuścińskiego w najbardziej renomowanych tygodnikach »Der Spiegel« i »Die Zeit« starają się wyjść poza prościutkie przeciwstawienia, zbliżając się do najciekawszych głosów Anglosasów czy Francuzów, dla których kontekst polski *Cesarza* był tylko atrakcyjną egzotyką dodającą barw o wiele istotniejszym sprawom”. Cyt. za: A. Krzemiński: *Stara sztuka pisania*...



*Cesarz* funkcjonował więc jako metafora każdej skorumpowanej i nieudolnej władzy, a ona niestety nie odeszła ani z dworem Sellasjego, ani z ekipą Gierka. Znamienne jest, że zachodnia lektura książki o Królu Królów szybko uzyskała inną, bardzo wyrazistą interpretację — otóż czytelnicy odbierali ją tam jako zawołowaną opowieść o mechanizmach władzy, obserwowanych codziennie w wielkich korporacjach, w których byli zatrudnieni.

Wydawniczy sukces *Cesarza* pociągnął za sobą tłumaczenia kolejnych książek Kapuścińskiego. Z czasem sięgnięto również po jego wcześniejsze reportaże. W zachodnich recenzjach zaczęto z czasem pisać o znaczeniu tzw. „polskiej perspektywy”. Jej trudną do przecenienia rolę dostrzegano w *Szachinszachu*, drugiej przetłumaczonej na język angielski książce<sup>20</sup>. Wielu recenzentów podkreślało, że dobrze się stało, iż to właśnie Kapuściński napisał książkę o Iranie. Po pierwsze dlatego, że była to dwudziesta siódma rewolucja, jaką przeżył — co pozwoliło mu stworzyć zupełnie unikalną książkę o powtarzalności pewnych procesów i zachowań, niezmiennych pod każdą szerokością geograficzną. Po drugie — autor uświadomił w niej zagranicznym czytelnikom znaczenie silnego ruchu religijnego, który zdolny jest wywołać przewrót polityczny, podczas gdy — jeśli wierzyć Kapuścińskiemu — wielu jego utalentowanych kolegów z państw zachodnich przygotowało znakomite relacje o rewolucji irańskiej, w których nie pojawiło się jednak ani jedno słowo o religii szyickiej. Dla Kapuścińskiego-Polaka nie ulegało żadnej wątpliwości, że za irańskim przewrotem stał właśnie silny ruch religijny, nie zaś — jak sądzono na Zachodzie — potężna organizacja, która wszystko sponzoruje i organizuje<sup>21</sup>.

Kolejną, odnotowaną przez zachodnich recenzentów, właściwością tego pisarstwa była oryginalna stylistyka książek i ich poetyckie inklinacje. Autorzy omówień docenili znakomicie wycyzelowane zdania, różnorodność kompozycyjną, zwłaszcza zaś opisane z maestrią obrazy, które na kartach książek stawały się nośnymi metaforami.

<sup>20</sup> Znaczenie polskiej perspektywy jeszcze wyraźniej widać w przypadku zachodniej recepcji *Imperium*, książki napisanej przez przedstawiciela narodu, który — co podkreślano — czuł na karku „the Soviet boot”.

<sup>21</sup> W „London Review of Books” (z 4.07.1985) zastanawiano się potem: „Kto przed rokiem 1978 słyszał o ajatollahu Chomeinim, a nawet wiedział, co znaczy słowo ajatollah? Lecz bardziej godny uwagi niż personalia przywódców jest fakt, że ta rewolucja — pierwsza od XVII wieku — była inspirowana przez religię i używała języka religii do wyrażania swych aspiracji. Cel wolności i braterstwa, wspólny wszystkim rewolucjom, podciągnięty został pod — obcy i anachroniczny dla zachodnich oczu — szyld Rządów Boga. [...] Jak doszło do tego pozornego zawrócenia historii? Jako wschodni Europejczyk, korespondent zagraniczny związany z rządową Polską Agencją Prasową, opisujący przewroty w Trzecim Świecie [...] i jako funkcjonariusz państwa, które oficjalnie uznaje doktrynę, że rewolucjom nieuchronnie towarzyszy Postęp, Ryszard Kapuściński jest nadzwyczaj kompetentny, by dostarczyć nam w tej mierze odpowiedzi”. Cyt. i tłum. za: A.W. Pawluczuk: *Propozycje*. „Nowe Książki” 1997, nr 1, s. 74; zob. też: Ch. Miller: *Images and Revolutions: Ryszard Kapuściński* (tekst został opublikowany w „Edinburgh Review” w 1985 roku; kopia, z której korzystam, pochodzi z domowego archiwum Ryszarda Kapuścińskiego) oraz R. Eder: *Shah of Shahs*. „Los Angeles Times” 4.03.1985 i E. Fox: *The Peacock*. „The Nation” 22.06.1985.

Często podkreślano wyjątkową wizyjność — znanej z książki *Jeszcze dzień życia* — metafory odpływającego, drewnianego miasta, które powstało po zapakowaniu do drewnianych skrzyń całego dobytku uciekających z Luandy Portugalczyków. Salman Rushdie tak pisał o tym znaczącym fragmencie książki:

Jego oda do drewnianej Luandy jest może ciut za długa, ale ma w sobie iskrę geniuszu. Spośród wszystkich tych, którzy opisywali Luandę, jeden tylko Kapuściński zobaczył drewniane miasto. Wszyscy mieli je tuż pod nosem, lecz nie wszyscy mieli oczy, by je ujrzeć.<sup>22</sup>

Podobnie było z opisanymi w *Imperium* mroźnymi korytarzami Jakucka, które — jak rzeczowo tłumaczy bohaterka książki, Tania — powstają, gdy zimno jest tak przejmujące, że zamaraża powietrze i ludzie wchodzący w lodowatą mgłę zostawiają w niej korytarze — duży człowiek zostawia duży korytarz, dziecko — malutki, a niektóre korytarze — najczęściej te wydrażone w zmrożonym powietrzu przez nierozważnych pijacków — nagle się zrywają. To właśnie tą metaforą zachwycił się Adam Hochschild, autor bardzo wnikliwej recenzji, opublikowanej na łamach „The New York Times Book Review”. Recenzent pisał, że był niedawno na Syberii i nie widział tam opisanego przez Kapuścińskiego zjawiska, więc pewnie wcale nie ma tam mroźnych korytarzy, ale od razu dodawał, że wrażenie, jakie pozostawia w nim ten obraz, jego wyrazistość i niemal organiczna intensywność, byłyby wystarczającym usprawiedliwieniem dla ewentualnej konfabulacji<sup>23</sup>.

Metaforyczność, będąca dla jednych najpoważniejszym atutem tych reportaży, zdaniem innych dyskwalifikuje ich wiarygodność. Dlatego w anglosaskich recenzjach nierzadko pojawiały się opinie, że Kapuściński stworzył po prostu „genialną bajkę”. Philip Weiss, autor najbardziej niepocholebnej recenzji *Wojny futbolowej*, pisał, że autor „nadużywa zaufania czytelnika, omijając pewne szczegóły”, jak np. ten, że nie podał dokładnej kwoty, jaką przesłał działaczowi Frontu Wyzwolenia Mozambiku — L. Milindze Milindze — na ślub z „potężną, piersiastą, nachmurzoną”, panią jego serca. Wyjaśnienie Kapuścińskiego: „dałem Milindze, ile mogłem”, absolutnie nie satysfakcjonuje recenzenta. Ta kuriozalna uwaga Weissa jest co prawda przejawem, ale tym wyrazistszym przykładem, ilustrującym najważniejsze różnice w pojmowaniu powinności reportażu przez twórców anglosaskich i kontynentalno-europejskich. Mówiąc najogólniej, teksty tych pierwszych cechuje szczegółowość i administracyjna sprawdzalność podanych zdarzeń. Ci drudzy szerzej definiują pojęcie faktu — również jako klimat, nastroje, odczucia.

W świetle tak znaczących dystynkcji, powódzenie, jakim cieszy się wśród czytelników anglosaskich twórczość reportażowa Kapuścińskiego, jest swoistym fenomenem. Tym bardziej, że — jeśli wierzyć recenzentowi czołowego brytyjskiego dziennika „The Guardian” — czytelnicy w Wielkiej Brytanii i Ameryce nie są zainteresowani

<sup>22</sup> S. Rushdie: *Reporting a Nightmare*. „The Guardian” 13.02. 1987.

<sup>23</sup> A. Hochschild: *Magic Journalism*. „The New York Review of Books” 3.11.1994.

zagranicznymi reportażami. Cenią wprawdzie beletrystykę pisaną przez obcokrajowców, ale nie chcą poznawać historii czy polityki z „obcego” punktu widzenia. „Dziękujemy bardzo, wolimy swe własne analizy” — powiada recenzent, zaraz dodaje jednak, że twórczość Kapuścińskiego jest wyjątkiem od tej reguły. I puentuje:

gdyby trzeba było wysłać w kosmos jakiegoś współczesnego pisarza, którego zadaniem byłoby nawiązanie literackiego kontaktu ze społecznością którejś z odległych planet, to bez wątpienia zagłosowałbym na Ryszarda Kapuścińskiego. Dlaczego? Ponieważ właśnie on daje najprawdziwszą, najmniej stronniczą, najpełniejszą i najżywszą relację dotyczącą życia na naszej planecie.<sup>24</sup>

Dopiero echa dochodzące z Zachodu sprawiły, że wysoka literacka ranga książek reporterskich Kapuścińskiego uzyskała ostateczne potwierdzenie w Polsce. Zaledwie cztery lata przed międzynarodowym sukcesem *Cesarza*, znany felietonista „Polityki”, Daniel Passent powątpiewał w walory artystyczne tej właśnie książki. Odpowiadając na ankietę „Prasy Polskiej”, która dotyczyła m.in. najlepszego reportażu 1978 roku, wypowiedział następujące słowa:

Pewnym wydarzeniem były też reportaże Ryszarda Kapuścińskiego z Etiopii na łamach „Kultury”, jednak fakt, że tematycznie były odległe od naszych spraw, zaś autor korzysta z atrakcyjnych, długotrwałych wyjazdów niedostępnych wielu dziennikarzom — wszystko to powoduje wątpliwości, czy akurat ten tom należy wyróżnić.<sup>25</sup>

Skala zainteresowania, jakim cieszyły się książki Kapuścińskiego na świecie, przede wszystkim zaś — wnikliwe, uniwersalizujące interpretacje zachodnich mistrzów pióra, stały się miazdzącym argumentem w sporze o to, czy autor *Szachinszacha* jest po prostu zdolnym dziennikarzem czy też pisarzem wielkiego formatu.

Opublikowanie *Cesarza* na Zachodzie w 1983 roku dało Kapuścińskiemu stabilizację finansową. A trzeba pamiętać, że od 1981 roku, od momentu, gdy utracił pracę w zlikwidowanej „Kulturze”, nie miał żadnych stałych dochodów. Co więcej — nie publikowano jego książek. Paraliżu wydawniczego nie zdołał nawet przezwyciężyć oszałamiający sukces zachodni. Całe lata osiemdziesiąte to właściwie martwy okres, jeśli pominąć reedycję kilku książek ułożonych w cykl pt. *Wrzenie świata* z 1987 i będący zupełnym zaskoczeniem tomik wierszy pt. *Notes*. Dlaczego po tłustych latach siedemdziesiątych nastąpił tak trudny do przezwyciężenia zastój? Przecież Kapuściński nie zarzucił pisania. Przeciwnie — przygotowany do druku pierwszy tom *Lapidarium* wiele lat przeleżał w „Czytelniku”. Marek Groński próbował przerwać to milczenie wydawców, ubolewając na łamach „Polityki”, że Polacy nie potrafią gospodarować swoim dobrem pisarskim. Wykorzystując argument o zachodnim sukcesie pisarza, upominał się o przywrócenie książek Kapuścińskiego czytelnikom. Pisał:

<sup>24</sup> R. Gott: *Dust, Stench and Insects*. „Literary Review” czerwiec 2001.

<sup>25</sup> D. Passent: *Naszym zdaniem... Ankieta „Prasy Polskiej”*. „Prasa Polska” 1979, nr 1, s. 10. Zob. też polemikę: T. Sas: *Dlaczego Passent nie kocha Kapuścińskiego?* „Prasa Polska” 1979, nr 4, s. 32.

Po sukcesie, jaki odniósł, lebski wydawca opublikowałby nawet wypracowania z gimnazjum w Pińsku. A u nas, co? Spytajcie w księgarniach o *Cesarza* i *Szachinszacha*, *Busz po polsku*, *Chrystusa z karabinem na ramieniu*... Na przeszkodzie stoją, jak wiadomo, problemy z papierem.<sup>26</sup>

Sprawa Kapuścińskiego stała się w 1988 roku przedmiotem uwagi rzecznika rządu, Jerzego Urbana, który na jednej ze swych konferencji prasowych, próbował zdyskredytować autora *Wojny futbolowej*, zarzucając mu, że w kontaktach z zachodnimi mediami chce sprawiać wrażenie osoby represjonowanej przez system<sup>27</sup>. Na szczęście światowy sukces pozwolił Kapuścińskiemu zdystansować się wobec podobnych oszczerstw ze strony władzy. Wreszcie uzyskał status pisarza niezależnego.

Dopiero jednak początek lat dziewięćdziesiątych miał z wielu względów stać się przełomem. Autor wrócił wówczas z podróży po Związku Radzieckim, którą sfinansował z honorarium za przetłumaczonego na język rosyjski *Cesarza*. Książkę o tej podróży redagował wraz z dziennikarzami nowo powstałej „Gazety Wyborczej”. Tam również ukazywały się jej kolejne odcinki. Nieformalna współpraca z gazetą, rozpoczęta przy okazji *Imperium*, trwa nieprzerwanie do dziś. W nowych okolicznościach, które stworzył wolny rynek, ponownie ruszyła machina wydawnicza — dostrzeżono wreszcie, że w Kapuścińskiego warto zainwestować, że warto zorganizować mu *publicity*, że rynek jest w stanie wchłonąć praktycznie wszystko, co napisał, i to w ilościach znacznie przekraczających przeciętny nakład.

Zachodni odbiór społeczny odmienił również samego autora. Otóż uczynił go — w jego własnych oczach — twórcą europejskim, piszącym dla świata. Ta zasadnicza zmiana jest bardzo widoczna właśnie w opublikowanym na początku lat dziewięćdziesiątych *Imperium*. Nie ma wątpliwości, że jest to już książka pisana z zupełnie innej perspektywy i skierowana do innego — przede wszystkim zachodniego — czytelnika, co zresztą do znudzenia wytykali mu polscy recenzenci. Jednak moment opublikowania *Imperium* także z innego względu jest przełomowy — od tej chwili można zauważyć, że dwa modele recepcji — polskiej i światowej — zaczynają płynąć jednym nurtem, wzajemnie się wzbogacając. Publikacja nowej książki w Polsce niemal od razu ma swą światową premierę. Wszędzie entuzjastyczne recenzje, wszę-

<sup>26</sup> R.M. Groński: *Hierarchia*. „Polityka” 1986, nr 6, s. 11.

<sup>27</sup> Jerzy Urban odwoływał się do wspomnianego wcześniej filmu o Kapuścińskim, który BBC wyemitowała 29.01.1988. Jest tam scena, w której bohater wraz z ekipą telewizji przejeżdża samochodem koło Pałacu Mostowskich — siedziby Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Ze zrozumiałych względów prosi wówczas kamerzystę, aby przestał filmować ów obiekt. Ta zgola oczywista prośba zyskuje następującą interpretację rzecznika rządu: „Sugeruje to Brytyjczykom, że filmowanie Kapuścińskiego jest policyjnie zakazane i przydaje pracy brytyjskich realizatorów telewizyjnych heroicznego wymiaru. To dziecinada. Kapuściński nie jest obiektem militarnym ani przedmiotem tajemnicy państwowej. Można go filmować w dowolnym miejscu i w każdy sposób. Czynienie z Polski miejsca grozy wprowadza w błąd brytyjskich widzów”. J. Urban: *Konferencja prasowa rzecznika rządu*. „Trybuna Ludu” 1988, nr 45.

dzie to samo zainteresowanie osobą pisarza, wszędzie dziesiątki wywiadów, setki promocyjnych spotkań, tysiące zdjęć i autografów.

Trzeba jednak nadmienić, że spektakularny sukces polskiego autora ma i drugą stronę. Ryszard Kapuściński stał się poniekąd ofiarą swego sukcesu. Po pierwsze, nie mógł już w Polsce uprawiać zawodu reportera, bo stracił anonimowość, a to dla uprawiania reporterki warunek konieczny. Na początku lat osiemdziesiątych porzucił więc myśl o napisaniu swojej najważniejszej książki o Polsce, choć brał wówczas czynny udział w wydarzeniach polskiego Sierpnia, które Timothy Garton Ash nazwał w 1983 roku „polską rewolucją 1980—1982”. Dla Kapuścińskiego była to więc 28 rewolucja, w której uczestniczył i kolejna — pewnie najważniejsza, którą pragnął opisać. Przez wiele miesięcy zbierał materiały do książki pt. *Postulat*. Taki reportaż jednak nigdy się nie ukazał, bo to Kapuściński stawał się wydarzeniem tam, gdzie przyjeżdżał, a nie to, co chciał opisać.

Zatem wybrał pisarstwo, wreszcie mógł uruchomić — jak lubi powiadać — swe akumulatory, które ładował przez prawie pięćdziesiąt lat uprawiania zawodu reportera i korespondenta wojennego. Nareszcie mógł przemienić w literaturę swe najważniejsze, „niewypisane” historie. Jednak wnet dostrzegł, jak łatwo można stać się ofiarą mechanizmów rynkowych. Zobaczył, że dzisiejszy świat ma inne niż kiedyś wymagania wobec parających się literaturą. Kiedyś musieli po prostu pisać, pisać i jeszcze raz pisać. Dziś muszą zaspokoić żarłoczne apetyty mediów — muszą jeździć, wyklądać, objaśniać, udzielać się, promować, zaszczycać. A poza tym — oczywiście pisać! Bo według twardych reguł rządzących rynkiem — książki powinny pojawiać się w regularnych odstępach, nazwisko autora nie może zniknąć na zbyt długo, bo czytelnicy bywają kapryśni, a konkurencja nie śpi. Niestety, zgrabną latynoską metaforę, która każe postrzegać Kapuścińskiego jako „mit, który pracuje”, spece od mediów traktują najdosłowniej...

OLGA MOROZOWA

## ODBIÓR UTWORÓW SERGIUSZA PIASECKIEGO NA BIAŁORUSI

---

Z TERENÓW OBECNEJ BIAŁORUSI POCHODZI WIELU PISARZY POLSKICH; NAJCZĘŚCIEJ wymieniane są nazwiska Mickiewicza, Orzeszkowej, Konwickiego, Miłosza, Wańkowicza. Ale przez długie lata ani w Polsce, ani na obecnej Białorusi nie wspomniano o Sergiuszu Piaseckim.

Sergiusz Piasecki urodził się w miejscowości Lachowicze (obecna Białoruś) w 1901 (1899) roku, był nieślubnym synem zruszczonego szlachcica i jego służącej. Wychowywał się w Rosji, czytając klasykę rosyjską (Kuprin, Dostojewski, Czechow, Zagoskin).

Piasecki jako pisarz debiutował w latach trzydziestych XX wieku. Po II wojnie światowej w Polsce dopiero w roku 1989 roku ponownie wydano *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy*. Pierwsze krajowe wydanie trylogii *Jabluszko, Spójrzę ją w okno, Nikt nie da nam zbawienia* ukazało się w roku 1990.

Na Białorusi dzieła Piaseckiego nigdy nie były tłumaczone i wydawane, ale Piasecki jest jednym z najbardziej popularnych pisarzy. Artykuły o jego biografii i twórczości można przeczytać w czasopismach polonijnych, takich jak „Magazyn Polski”, „Ziemia Lidzka”; w „Ziemi Lidzkiej” ukazały się również fragmenty z *Zapiska oficera Armii Czerwonej*. Twórczością Piaseckiego w Polsce zajmuje się Z.J. Winnicki. W 2002 roku w Mińsku odbyła się konferencja poświęcona twórczości Piaseckiego, zorganizowana przez Instytut Polski w Mińsku i Uniwersytet Wrocławski.

Czytelnikami utworów Piaseckiego na Białorusi są: Polonia białoruska, inteligencja białoruska, studenci lektoratów języka polskiego.

Twórczość Piaseckiego, z reguły niezbyt ceniona przez krytykę, cieszy się niezmiennie popularnością wśród czytelników. Na Białorusi Piasecki nie jest odbierany jedynie jako autor powieści sensacyjnych. Dlaczego? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba znać historię Białorusi i Mińska. Mińsk, miasto liczące ponad 900 lat, nie ma zabytków historycznych. Zanika język białoruski. Na centralnym placu nadal stoi pomnik Lenina, codziennie u stóp pomnika leżą kwiaty. Na miej-

scu starych cmentarzy: tatarskiego, żydowskiego i niemieckiego powstają nowe bloki mieszkaniowe i parki.

Piasecki pisał o Mińsku, o miasteczkach i wioskach Białorusi (choć sam autor nigdy nie używał tej nazwy kraju, dla niego to była Polska). W dziełach Piaseckiego spotykamy nazwy takich miast, miasteczek i wiosek jak: *Mińsk, Raków, Mołodeczno, Kojdanowo, Stolpce, Mir, Orsza, Borysow, Smolewicz, Kołodziszcz, Stare Siolo, Radoszkowicz, Gorań, Grodno, Lida, Iwieniec, Rubieżewicz, Wołma, Duszków, Nowogródek, Olechnowicz, Nowy Dwór, Pomorszczyzna, Olszynka, Bobrujsk, Homel, Brześć*. Żaden pisarz białoruski nie potrafił tak opisać Polesia, podstępnego poleskiego bagna (*Bogom nocy równi*), skromnych pejzaży, przekazać to, co jest nieuchwytnie, co się nazywa duchem narodu, jak to się udało Piaseckiemu.

Utwory Piaseckiego są niewyczerpalnym źródłem informacji dla współczesnych mieszkańców Mińska, pomagają odtworzyć zamazaną prawdę historyczną. Z nich dowiadujemy się, jak nazywały się w latach dwudziestych ubiegłego już wieku ulice w Mińsku, bo każda nowa władza zmieniała te nazwy. To są historyczne nazwy ulic: *Złota Górka, Łogojski trakt, Borysowski trakt, Zacharzewska, Niżni Rynek, Plac Katedralny, Kołomienskaja, Kreszczeńska, Sierpuchowska, Slepiańska, Jurjewska, Sadowa, Wesoła, Gruszevska, Szeroka, Pietropawłowska, przedmieścia Komarówka i Serebrianka*. Były w Mińsku: kino „Lux”, Kwietny Skwer, hotele „Noworosyjski” i „Europa”, targ na Trojeckiej Górze, kościół Złotogórski.

Proszę to porównać z obecnymi nazwami ulic: plac Lenina, ul. Lenina, ul. Komunistyczna, Internacjonalna, Sowiecka, ul. K. Marksa, ul. B. Bierzta.

Dla mieszkańców Mińska i dla historyków ma to ogromne znaczenie, bo w utworach literackich można znaleźć opis takich miast jak Nowogródek, Grodno, Połock, a o XIX-wiecznym Mińsku pisał tylko W. Syrokomla. Bezcenna dla nas, zatrutych od dzieciństwa propagandą sowiecką, jest relacja o tym, co tak naprawdę przyniosły władze bolszewickie na swoich bagnatach:

Głód chwycił miasto za gardło i dusił. [...] Gdyby istniała statystyka przestępstw, dokonanych na terenie Mińska w miesiącu kwietniu 1918 roku — gdy w mieście byli Niemcy — i w kwietniu 1919 roku — gdy miastem rządili bolszewicy, to stosunek przestępstw w roku 1918, do roku 1919 byłby nie mniejszy jak 1 : 100. To dla mnie pewne.

*Nikt nie da nam zbawienia*

Książki Piaseckiego to podręczniki historii pisane nie na zamówienie, a przez osobę bardzo wrażliwą na prawdę. Jeszcze jedna cecha dzieł Piaseckiego — to jakaś bolesna szczerość, w głównych bohaterach każdej powieści jest dużo z samego autora.

Choć wszystkie swoje dzieła Piasecki napisał po polsku, jego językiem ojczystym był rosyjski. Polskiego Piasecki zaczął się uczyć, mając 19 lat, ale praw-

dziwa nauka zaczęła się już w toku pracy nad pierwszą książką pisaną w więzieniu. Później sam pisarz wspominał:

Wiele mi przeszkadzała znajomość języka rosyjskiego i to, że dotychczas nie obcowałem z ludźmi poprawnie mówiącymi po polsku, ponieważ od kilkunastu lat obracam się w środowisku ludzi posługujących się dziwnymi gwarami, lub operujących groteskową mieszanką kilku języków.

Mimo wszystko język Piaseckiego jest niepowtarzalny: emocjonalny, trafny, bardzo obrazowy, ale jednocześnie lakoniczny, prosty. Piasecki fascynuje nie tylko jako pisarz i mistrz pióra, ale również jako ciekawa osobowość, bardzo kontrowersyjna postać i człowiek pogranicza.

Piasecki jest człowiekiem pogranicza nie tylko dlatego, że zna doskonale dwa języki, ale też on sam oraz jego bohaterowie umieją funkcjonować i po jednej, i po drugiej stronie granicy. Temat granicy nie jest nowy dla literatury polskiej, jednak Piasecki granicę traktuje specyficznie. Jego granica jest bardzo wyrazista, to granica, która dzieli dwa światy, dwa systemy. Dla silnych i niezależnych ludzi tak naprawdę granicy nie ma: Piasecki przekracza ją albo jako szpieg Roman Zabawa, albo razem z grupą przemytników noszących towar z Polski do Mińska. Jakże to wszystko przypomina nasze czasy! Wystarczy wsiąść do pociągu „Grodno-Białystok” czy „Brześć-Terespol” i przekonać się, że na granicy mało co się zmieniło: przemyt kwitnie!

Jest pod Mińskiem małe miasteczko Raków. Teraz to cicha prowincjonalna dziura. Mieszkańcy Mińska jeżdżą tam po mięso, mówią, że w Rakowie mięso jest niedrogie. Jest jeszcze szosa Rakowska prowadząca z Mińska do Grodna. Po przeczytaniu *Kochanka Wielkiej Niedzwiedzicy* Raków dla czytelnika zamienia się w miasto tajemnicze, bogate i niebezpieczne. To główna melina przemytników noszących towar do Sowietów (za czasów II Rzeczypospolitej z Rakowa do granicy było około 30 kilometrów), to miasto odważnych mężczyzn i pięknych kobiet. Stąd powstało powiedzenie: Na Białorusi trzy stolice, Raków, Mińsk i Pleszczenice.

Utwory Piaseckiego stanowią bogate źródło materiału dla lingwistów. Po pierwsze jest to język autora myślącego po rosyjsku, a piszącego po polsku. Po drugie zawierają mnóstwo gwarowych słów białoruskich i polskich. Każdy utwór Piaseckiego to miniaturowy śpiewnik popularnych piosenek, śpiewanych przez przemytników, mieszczan, wieśniaków, żołnierzy, śpiewanych po polsku, rosyjsku, białorusku.

Liczne fragmenty powieści Piaseckiego są miniaturowymi arcydziełami: opisanie bagien Polesia i rzeki Oressy (*Bogom Nocy równi*), wyznanie miłości Romana Zabawy Lizce (*tamże*), satyra z *Zapiska oficera Armii Czerwonej*. To odzwierciedlenie gry autora, mistrzowskiego posługiwania się słowem.



Nieświadomie, wiedziony intuicją, Piasecki wprowadził kluczowy dla literatury białoruskiej symbol — to bagno, swego rodzaju klucz do zrozumienia mentalności, ducha narodu. Bagno to rozpad, stagnacja, nieprzemijające poczucie niebezpieczeństwa, chorowitość, zapomnienie, brak aktywności, beznadziejność. Ale jednocześnie to wabiące piękno i spokój:

Gdy po dłuższym wypoczynku ruszyli w dalszą drogę, Zabawa ciekawie obserwował okolicę. Jak oko sięgało na ogromnej przestrzeni ciągnęły się bagna. Wokoło zieleni we wszystkich odcieniach.

Całą tę olbrzymią przestrzeń stanowiły bagna, zamaskowane zielonym kobiercem. Gdyby zdjąć z nich zieloną szatę, zobaczylibyśmy wielokolorową maź rzadkiego błota, liczne głębokie jeziora i strumienie. Maź ta, rzadka i gęsta, chłonna, ssąca, miejscami przechodziła w rdzawy żur, jakby z gliny i żytniej mąki utworzony, który mógł bez końca chłonać wszystko, co do niego trafiło.

Miejscami zieleniły się piękne łąki, o subtelnym zielonym kolorze, zamaskowane krótką, aksamitną trawą, pod którą czaiła się — śmierć. Jeden krok na tę piękną łączkę i człowiek ginął niechybnie, wessany przez chciwe żeru bagno. Gdzieniedzie rozrzuciły się lśniące jak stal jeziora... Z rzadka się przekradały powolne, zimne strumyki. Przy nich grunt był twardszy. W gęstych trawach czyhały na ofiarę straszliwe „okna”, jak studnie głębokie, nie oddające swych ofiar, trudne do spostrzeżenia.

Martwo i cicho wokoło. Nie widać tu żerującego ptaka, nie ma na tych nagich, bezdrzewnych przestrzeniach zwierza... bo głodno tu, bo państwo to jest państwem śmierci, która się tarza przy świetle księżycy po zielonym, wilgotnym kobiercu, zakrytym od światła olbrzymim, przezroczystym kłosem nieba.

Czas tu odmierzają: rozpalona, złota kula słońca i zimna, martwa tarcza księżycy, leniwie przewalające się po niebie. Człowiek tu wygląda dziwnie mały, nędzny i szczególnie niezaradny. Strach i rozpacz ogarniają każdą żywą istotę na tych bagnistych otchłaniach. Nie wolno tu wchodzić bezkarnie — zakłócać zadumanego skupienia natury, leniwie śpiącej i leniwie tworzącej dla ludzi nowy żyzny łąd. Nie wolno podpatrywać i podsłuchiwać tajemnic natury, które tu są na każdym kroku.

Piasecki miał bardzo burzliwe, niespokojne i okrutne życie, pracował w wywiadzie i trudnił się przemytem, niszczył siebie alkoholem i narkotykami, siedział w więzieniach i uczestniczył w II wojnie światowej, po wojnie mieszkał na obczyźnie, nie akceptując PRL-u, był samotny i chory (gruźlica), ale jego życie to nie tylko przygody i uznanie. Jego chęć pisania to podsumowanie i spowiedź człowieka, który ma dużo do powiedzenia i do przekazania innym.

*Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* to opowieść o młodym człowieku, który szuka pracy i przypadkowo otrzymuje „ofertę” od znajomego, przeprowadzającego przemytników przez granicę. Zaczyna się nowe życie, pełne przygód i niebezpieczeństwa. Bycie wśród przemytników, ludzi, którzy nie znają granic ani tych dzielących państwa, ani tych moralnych, kształci charakter, hartuje fizycznie, ale nie zmienia duszy głównego bohatera: prowadzi go gwiazdy konstelacji Wielkiej Niedźwiedzicy, każdą z których on nazywa imieniem kochanych kobiet. Przemysł przynosi pieniądze, ale nie dla pieniędzy bohater naraża swoje życie na niebez-

pieczeństwa. Jego natura jest niespokojna, żądna ostrych wrażeń, ruchu, ciągłych zmian i wolności. Władek nie akceptuje władzy sowieckiej, ale kocha te tereny, lasy, przyrodę, które są po wschodniej stronie granicy. On jest z pogranicza, dlatego trudno jest opowiedzieć się po jakiejś jednej stronie. Jeśli na początku swej „kariery” nasz bohater uczy się omijać śmierć i „wsypę”, to po upływie roku staje się doświadczonym, zimnym, przebiegłym „brygadzystą”. Przez granicę chodzi już nie po to, żeby zarobić (choć pieniądze też nie gardzi), nie po to, żeby coś robić, dla niego zaczyna się gra, pełna hazardu, wymagająca intensywnej pracy mózgu, nieprzeciętnych zdolności. Ale subtelna natura nie pozwala przekroczyć głównej granicy moralnej, dlatego Władek odchodzi, kiedy ta granica ze słupami i drutem kolczastym przestaje dla niego istnieć.

Na konferencji prowadzonej w Mińsku i poświęconej twórczości Sergiusza Piaseckiego pojawił się problem przekładu dzieł pisarza na język białoruski. Ale czy chciałby tego sam Piasecki? Dla niego sprawą łatwiejszą było pisanie po rosyjsku, ale on mozolnie uczył się polskiego i pisał po polsku. Z książek Piaseckiego dowiadujemy się, że w pierwszej połowie XX wieku w Mińsku i na Białorusi brzmiały cztery języki: polski, rosyjski, hebrajski i białoruski. Piasecki wybiera polski i Polskę, ale opisuje współczesną Białoruś. Dla niego to wybór nieprzypadkowy, to wybór systemu, nie tylko systemu ustrojowego, ale systemu wartości. Język polski dla Piaseckiego to broń, to jego sztandar, symbol walki, niepokorności. Wybór języka to akcja polityczna.

Minęło sporo lat, ale dla nas, Polaków mieszkających na współczesnej Białorusi i Białorusinów kochających swój kraj, dzieła Piaseckiego nie tracą swojej aktualności, pomagają w rehabilitacji świadomości i tożsamości po ciężkim letargu.

LIDIA TANUSZEWSKA

## KULTOWY WYMIAR ODBIORU LITERATURY POLSKIEJ W MACEDONII *CASUS WYBRANYCH PRZEKŁADÓW*

---

CELEM TEGO REFERATU NIE JEST UKAZANIE HISTORII OBECNOŚCI LITERATURY polskiej w Macedonii. Chciałabym tylko zwrócić uwagę na kilka dzieł, które niedawno wydano i — na przykładzie ich recepcji — zaprezentować obecny stan i sposób odbioru literatury polskiej przez pewną grupę publiczności. Żeby przejść do kultowego wymiaru literatury i ludzi, którzy tworzą ten kult wobec poszczególnych dzieł, krótko omówię ogólną kulturę czytania w Macedonii.

W Macedonii mieszkają obecnie dwa miliony ludzi — w tym duży procent to przedstawiciele wspólnot etnicznych, dla których macedoński nie jest językiem ojczystym i trudno im czytać w tym języku. Poza tym ciężka społeczno-ekonomiczna sytuacja kraju obniża poziom piśmienności, względy finansowe utrudniają kupowanie książek. Pojawiła się również nowa, internetowa generacja, której uczestnicy bardzo rzadko biorą do rąk standardową, drukowaną książkę. Wydawcy stanęli zatem przed trudnym wyzwaniem: komu sprzedawać swoje książki? Z bardzo małym zyskiem i małym nakładem środków, które przeznacza na ten cel państwo, niewielu wydawców może sobie pozwolić na opublikowanie książki, która nie jest popularna, nie ma szans na zaistnienie jako bestseller, jak również nie jest klasyką i nie jest dobrze znana większości czytelników.

A współczesna literatura polska jest prawie zupełnie obca macedońskiemu czytelnikowi i w tych warunkach nie może przebić się na literacki rynek. Mimo to, w takich właśnie warunkach, istnieje jednak wąskie grono ludzi, którzy mają w sobie dość entuzjazmu, by czytać nowe rzeczy i wyjść poza granice komercji — najczęściej są to ludzie sztuki, krytycy, literaturoznawcy, ale też i młodzi ludzie, którzy po prostu lubią czytać. Dzięki temu, że prawie wszyscy w kraju są przynajmniej dwujęzyczni, większość z nich czytało już literaturę polską w innych językach. Niestety, ma to też swoją negatywną stronę, ponieważ napływ książek w języku serbskim i chorwackim w Macedonii wzrasta, pozornie więc nie ma konieczności przekładania literatury na język macedoński.

Za przykład niech posłużą *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza. Po raz pierwszy *Sklepy...* zostały przetłumaczone na język macedoński dopiero w tym roku. Wcześniej jednak przekładano poszczególne opowiadania i eseje Schulza, głównie w czasopiśmie literackich; pojawiały się też artykuły krytyczne i recenzje jego twórczości, pisane jednak raczej przez polskich autorów. Rzadkie są autentyczne rozprawy krytyczne i opinie macedońskich autorów o twórczości Schulza, aczkolwiek jednak spotkać je można od czasu do czasu. Pisze się w nich o Schulzu, że „to jeden z największych magów prozaicznego rysowania rzeczywistości, takiej, która czyha na nas za rogiem naszej zachmurzonej, schowanej w otępianych zmysłach, codzienności”<sup>1</sup>. I dalej: „To, co w swoim sednie noszą jego pierwsze, ale także i późniejsze opowiadania, to jego przeżycia z dzieciństwa. Zostało niezmiennione *decorum*, ten sam uczuciowy stosunek do rzeczy, a rzeczywistość opisywana jest oczami dziecięcymi. W swoich opowiadaniach autor nigdy nie kładzie nacisku na rozwijanie historii, tylko przede wszystkim na przywołanie pewnej specyficznej atmosfery. Fantazja Brunona Schulza jest dzika, swobodna prawie do automatyzmu w syntaktycznie przekształconej percepcji. Chodzi o rzeczywistość, w której sny niczym się wyraźnie nie odróżniają od jawy”<sup>2</sup>.

Tego typu fantazja i opowiadanie nie są całkiem nieznanymi macedońskiemu czytelnikowi. Prawie każdy, kto czytał Schulza, nie mógłby nie zauważyć więzi autora *Sklepów...* z macedońskim pisarzem współczesnym, Nłado Urośnięciem, który jest zresztą wielbicielem Schulza. Ulice Urośnięcia, zagubione zaułki w starym skopijskim mieście, mistyczne sklepiki i zaniedbane przestrzenie, które on wspomina ze swoich dni dziecinnych, w niesamowitej mierze kojarzą się z ulicami Schulza, choćby właśnie z opowiadania *Sklepy cynamonowe*. Sam Urośnięć powie o Schulzu, że jego dzieła można czytać ciągle, jak poezję — każdego dnia można otworzyć jego książkę na którejkolwiek stronie, przeczytać część opowiadania i poczuć całą urodę jego wyrazu. W innej recenzji wskazano, że podstawową cechą narracji w powieści Schulza jest odkrywanie coraz to nowych znaczeń w pozornie nieistotnych zjawiskach codzienności. A jak sam Schulz powiedział, celem podstawowym prozy jest wyjść ponad „widoczne” elementy rzeczywistości. Ci, co dopiero poznają Schulza, mówią, że jest „niesamowity” — zachwyca ich właśnie to odejście od „oczywistego”, że jest niezwykle i chwilami zwariowany, ale to właśnie sprawia, że jego twórczość jest tak atrakcyjna. Jest prawdą, że czytelnicy macedońscy albo uwielbiają Schulza, albo go nie znoszą i rzucają książkę po pierwszej przeczytanej stronie. Ale ci, co go przeczytali i pokochali, mają pojęcie o tej części literatury polskiej, która jest naprawdę wartościowa i tworzą kult polskiej twórczości jako awangardowej, niezwyklej i zasługującej na miano arcydzieła. To małe grono ludzi, zna też Gombrowicza i Witkacego,

<sup>1</sup> Zob. „Margina” 2002, nr 55—56, s. 166.

<sup>2</sup> Tamże.

z których tylko Gombrowiczowska *Pornografia* została przetłumaczona na macedoński, i to także niedawno, tak samo jak Schulz.

Drugi przekład, który chcę omówić w tym referacie, może wzbudzić niektórych znawców. Można bowiem wątpić, czy chodzi o dzieło literackie. Mówię mianowicie o scenariuszu *Dekalogu* Kieślowskiego i Piesiewicza, który wydano w Macedonii w 2002 roku. Trzeba stwierdzić, że filmowy *Dekalog* jest już w Macedonii nieco zapomniany, a w świadomości pokolenia młodych ludzi, którzy jeszcze nie urodzili się, albo nie byli wystarczająco dorośli, by obejrzeć go w czasach, kiedy był wyświetlany — po prostu słabo obecny. Tak więc *Dekalog* w formie literackiej stanowi dla nich ciekawą lekturę, podobnie jak ciekawy jest dla czytelników starszych, którzy nie tylko znajdują różnice w stosunku do filmowej wersji, ale naprawdę czytają to jako coś nowego, co ma swoją artystyczną wartość, niezależną od filmu. Po opublikowaniu dzieła recenzenci tak pisali o tekście Kieślowskiego i Piesiewicza:

*Dekalog* jako tekst jest równie ważny jak filmy nakręcone według tych scenariuszy. Nie są odosobnieni autorzy, którzy sądzą, że scenariusz to tylko jeden z potrzebnych elementów do stworzenia filmu. Takiemu stosunkowi, w najlepszy możliwy sposób, zaprzeczyła książka Kieślowskiego i Piesiewicza, którą można czytać jako samodzielne dzieło literackie.<sup>3</sup>

O stylu literackim scenariuszy ten sam krytyk mówi:

konstruuąc tekst, autorzy nie odgradzają się od takiego postępowania, które pozwala scenariuszowi być „czytelny” także w sposób literacki: zwracanie się ku czytelnikom (coś, co nie bywa realizowane w filmie), opisy sceniczne, które zachowują pozorne „skąpstwo” w faktograficznym opowiadaniu, specyficzny rytm opowiadania (jeżeli chcielibyśmy wskazać literackie paralele, to byłoby to amerykańscy minimaliści albo tzw. „brudni realiści”), specyficzne przywołanie atmosfery za pomocą krótkich, zwięzłych i czasami symbolicznych opisów. [...] Kreatywny punkt wyjścia tekstu tkwi w tym, że z najbardziej eksploatowanych tematów udaje się zbudować niezwykle puenty. Tekst nie rozwiązuje, nie oferuje odpowiedzi, a tym bardziej nie robi tego w sposób bezpośredni. [...] Ale to, że zmuszało nas tu do postawienia pewnych pytań, jest dostatecznym dowodem, że mamy przed sobą niezwykle udane dzieło artystyczne.<sup>4</sup>

Mimo że chodzi o nietypowy literacki utwór, *Dekalog* Kieślowskiego i Piesiewicza już stał się inspiracją dla młodych macedońskich pisarzy. Tak na przykład, podkreśla się paralele pomiędzy utworem a dziełem *Spektator* młodego pisarza Žarko Kujundžiskiego, które wydano w 2003 r. W recenzji powieści tego autora, w tym czasie jeszcze studenta, stwierdzono, że ma ona filmowy charakter opowiadania, który można porównać z *Dekalogiem*, czyli taki, w którym obsesyjnie operuje się banalnymi szczegółami, malowniczym kontrapunktem i symetrią —

<sup>3</sup> Ń. Jankoński: [rec.] „Dneńnik” 21.03.2003.

<sup>4</sup> Tamże.

powodującymi, że czytelnik sam staje się w jakiś sposób obserwatorem, tak samo jak bohaterowie wobec siebie. *Dekalog* jako dzieło literackie staje się ostatnio w Macedonii tematem badań nie tylko dla filmoznawców, ale też dla literaturoznawców, filozofów i teologów. Napisano parę prac dyplomowych i magisterskich na ten temat. W jednej z tych prac skutecznie dowodzi się surrealistycznego charakteru dzieła Kieślowskiego.

Reasumując: oba omówione tu dzieła — w których przedstawiono to, co irracjonalne i niepewne, w których fantastyczność i rzeczywistość przeplatają się w sposób dowolny — są przedmiotem uwielbienia określonej grupy czytelników w Macedonii i powodują tworzenie się pewnego szerszego kultu wobec literatury polskiej. Pojawia się ona wprawdzie do tej pory w niewielkim nakładzie, ale przez to, że chodzi o wyjątkowe dzieła, zaistniała tendencja, żeby właśnie polskich autorów, uważać za kultowych i wyjątkowo ciekawych na naszym gruncie.

---

---

**TŁUMACZENIA, KRYTYKA  
I KOMPARATYSTYKA**

---

---





KRYSTYNA BARKOWSKA

## JĀNIS RAINIS I LITERATURA POLSKA

---

NA TLE ZJAWISK CHARAKTERYSTYCZNYCH DLA KULTURY I LITERATURY EUROPEJSKIEJ KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU twórczość Jānisa Rainisa (1865—1927) wydaje się dobrze osadzona w ówczesnym zapleczu światopoglądowym i filozoficznym oraz w dokonujących się przemianach estetyczno-literackich. Dowodzą tego prace literaturoznawców łotewskich, które tworzą bardzo bogaty zbiór rozpraw i monografii, godny dorobku twórcy zgodnie uznawanego — od początku aktywności pisarskiej Rainisa do dzisiaj — za najwybitniejszą postać w dziejach łotewskiej literatury. Rainis, będąc twórcą wpisanym w tradycję literatury europejskiej, zarazem twórcą na miarę europejskich dokonań literackich, jest głównie i przede wszystkim pisarzem swego narodu, pisarzem, który aspirował do roli narodowego wieszca.

Przełom wieków XIX i XX oraz towarzyszące mu na Łotwie wydarzenia w odczuciu ludzi ówczesnej epoki miały charakter zmian dziejowych. Pierwotnie było to odczucie intuicyjne, które w miarę upływu czasu, po rewolucji 1905 roku, poczęło zyskiwać potwierdzenie w konkretnych poczynaniach i przekształceniach. To, co nastąpiło po rewolucji, przewartościowało w znacznym stopniu niemal wszystkie dziedziny życia i wpłynęło na formy życia artystycznego. Społeczeństwo łotewskie w sposób istotny zmieniło swój stosunek do kultury i literatury. Nadzieja na odzyskanie niepodległości łączyła się z wiarą w możliwość przeobrażenia oblicza literatury, która winna odzyskać uniwersalistyczny charakter i odnaleźć wspólny język ze współczesnymi kierunkami literackimi w Europie. Rainis był jednym z nielicznych, którzy starali się nadać literaturze łotewskiej wymiar uniwersalny: poprzez wybór określonej tematyki, wykorzystanie aktualnej estetyki literackiej i jej zaplecza światopoglądowego, sięgnięcie po różne gatunki i formy literackie.

Znajomość i zainteresowanie dziejami i kulturą północno-wschodnich obrzeży dawnej Rzeczypospolitej jest w nauce polskiej nie na miarę kontaktów i przenikań. W porównaniu z historykami literaturoznawcy mają szczególnie dużo do zrobienia — świadomość tego istnieje, pojawiają się inicjatywy, zapo-

wiadające zmianę stanu rzeczy (obszernej tej kwestii nie ma powodu w tym miejscu rozwijać).

Jānis Rainis wyniósł znajomość języka polskiego z dzieciństwa, władała nim jego matka. Miał rodzinne i sąsiedzkie kontakty z Polakami (m.in. z Piłsudskimi). Interesował się historią i kulturą Polski, na bieżąco towarzyszył przemianom w polskiej literaturze, omawiał je i komentował. Bywał w Polsce, stykał się z kręgiem działaczy PPS-u, odwiedzano go na Łotwie. Są to wszystkie fakty znane tylko wąskiemu gronu badaczy, pozostające poza świadomością nawet ludzi wykształconych.

Dorobek literacki Rainisa jest w Polsce w zasadzie nieznany. Pomijając wzmianki w encyklopediach i słownikach literackich, wskazać można kilka artykułów i rozpraw, w których twórczość Rainisa została wyeksponowana w związku z przedstawianiem literatury łotewskiej<sup>1</sup>. Przekłady jego wierszy, wychodzące spod piór: Brunona Nowickiego, Mieczysława Giergielewicza, Stanisława Czernika, Stanisława Franciszka i Jacka Kolbuszewskich, Olgi Korszuny — ukazywały się sporadycznie w czasopismach i antologiach<sup>2</sup>. Jedynym zbiorem wierszy łotewskiego poety w polskim przekładzie jest *Czas słońca*<sup>3</sup>. Oprócz tego wydane zostały *Aforyzmy*<sup>4</sup> oraz dramat *Józef i jego bracia*<sup>5</sup>. Wszystkie te zbiory są efektem trudu Kolbuszewskich. Pojedyncze utwory można odnaleźć na polskich stronach internetowych<sup>6</sup>.

Za wartość o najszerszym zasięgu i o niezniszczalnej trwałości, bo związaną z odwiecznym zmaganiem się człowieka z naturą, Rainis uważał pracę. Był przekonany, że tylko sztuka zespolona z najwartościowszą formą życia może sama osiągnąć nieśmiertelność, trwać wiecznie, a przynajmniej tak długo, jak długo istnieje ludzkość. Chodziło mu przy tym nie o pracę jako środek do życia, jako morderczy wysiłek, lecz o pracę jako radość i jako sprawdzian możliwości twórczych człowieka, jego zwycięstwa nad siłami przyrody, jako źródło najwyższej satysfakcji, płynącej z przeświadczenia, że człowiek zdolny jest przeciwstawić się zwycięsko wszystkim wrogim sobie siłom natury i stać się panem własnych losów.

<sup>1</sup> Zob. S. Kolbuszewski: *Rainis*. „Okolice Poetów” 1938, nr 4—5; S. Kułakowski: *Łotewska literatura przedwojenna*. „Kwadryga” 1930, nr 6; J. Grin, S. Kułakowski: *Literatura łotewska*. W: *Wielka literatura powszechna*. Red. S. Lam. T. 3. Warszawa 1932; S. Kolbuszewski: *Główne rysy kultury łotewskiej*. „Przegląd Współczesny” 1937, nr 11; M. Warneńska, A. Galis: *Literatura bursztynowego wybrzeża*. Warszawa 1962.

<sup>2</sup> Zob. *Wielka literatura powszechna*. Red. S. Lam. T. 3. Warszawa 1932; S. Czernik: *Antologia poezji łotewskiej*. Ostrzeszów 1938; *Stu trzydziestu poetów*. Red. S. Pollak. Warszawa 1957; *Panteon wielkich twórców poezji i prozy*. *Antologia poezji powszechnej*. Warszawa 1959; „Poezja” 1971, nr 3; „Zwierzciadło”, 1970, nr 11; „Literatura Radziecka” 1965, nr 8.

<sup>3</sup> J. Rainis: *Czas słońca i inne wiersze*. Wybór. i przekł. S.F. i J. Kolbuszewscy. Warszawa 1969.

<sup>4</sup> J. Rainis: *Aforyzmy*. Wybór i przekł. S.F. i J. Kolbuszewscy. Olsztyn 1988.

<sup>5</sup> J. Rainis: *Józef i jego bracia*. Przeł. S.F. i J. Kolbuszewscy. Wrocław 1991.

<sup>6</sup> [Http://free.art.pl/markofotografia/rainis.html](http://free.art.pl/markofotografia/rainis.html).

Zgodnie z tą filozofią pracy formułował Rainis kryteria działalności krytycznej. Zadaniem krytyki miało być wyznaczanie miejsca danego dzieła czy twórczości w dorobku ludzkiej kultury. Wartościowym, a więc trwałym, obiektywnym było dla niego tylko takie zjawisko artystyczne, które zawierało pewną wartość istotną i ważną nie tylko dla narodu łotewskiego, ale i dla całej ludzkości. Sztuka i krytyka powinna była zdaniem Rainisa wyrażać stan świadomości narodu i oceniać, selekcjonować i hierarchizować dzieła, upowszechniać albo odrzucać w zależności od tego, w jakim stopniu realizują one te wartości, które dla istnienia i rozwoju narodu i ludzkości wydają się najważniejsze i najistotniejsze. Sztuka miała się stać jakby świadomością moralną epoki. Za pośrednictwem sztuki społeczeństwo miało osiągnąć pełnię wiedzy o sobie, o historii własnego narodu, znajdować w nich wskazówkę i pomoc w przebudowywaniu własnego życia w imię idei człowieka jako świadomego twórcy historii.

Uważając pracę za jedną z najwyższych wartości społecznych, moralnych i historycznych, zarzucał swoim oponentom, że w swoim obrazie świata nie dostrzegali jej jako jedynej podstawy egzystencji człowieka, niczym nie przyczyniali się do ugruntowania w świadomości zbiorowej zrozumienia dla wartości życia opartego na pracy. Zamiast owej postawy zdobywczej wprowadzali jałowe sny i marzenia o życiu, przygnębiający i zrezygnowany pesymizm, zaś zamiast rzetelnego i twórczego wysiłku chimeryczne nastroje, przerosty uczuciowości, z których nic wartościowego dla życia nie wynikało. Rainis sam był w istocie duszą zbyt romantyczną, aby móc całkowicie odrzucić duchowe zdobycze romantyzmu. Uwielbiał Goethego, Schillera, Puszkina, Mickiewicza, przyznając szczerze ich poglądom. Widział w nich wzór życia na najwyższym poziomie odpowiedzialności moralnej, ale uważał jednocześnie, że ideały i prawdy romantyzmu w jego epoce już nie wystarczają. Wiara romantyków opierała się na przekonaniu, że Łotwę jako samodzielne i niezależne państwo można wywalczyć pracą ducha i na drodze ofiary. Według Rainisa w perspektywie nowego wieku było to już tylko piękną utopią. Łotwa mogła odrodzić się wyłącznie dzięki ogromnej woli i sile pracy.

W literaturze interesowała Rainisa przeważnie jej zawartość myślowa. Był on poszukiwaczem idei, analitykiem procesów myślowych i kulturowych i sam oceniał interesujące go zjawiska z pozycji swojej własnej filozofii kultury, filozofii czynu. Forma i treść były dla niego organicznie ze sobą związane, warunkowały się wzajemnie, myśl twórcza ujawniała się dla niego nie tylko w racjonalnym wywodzie, ukrytym pod powierzchnią literackich obrazów, ale i w stylu pisarskim i w wyborze form gatunkowych. On sam często wypowiadał się w tak bardzo charakterystycznym dla niego stylu i tonie profetycznym i wychowawczym, którym pragnął pozyskać społeczeństwo łotewskie dla wypracowanych przez siebie wysiłkiem ducha, najistotniejszych w jego przekonaniu prawd dotyczących życia i kultury narodu.

Bogactwu zjawisk literackich epoki towarzyszyła rozwijająca się twórczość krytyczna i translatorska. Uprawiali ją nie tylko tak zwani krytycy zawodowi, wypowiadający się wyłącznie w tej formie, ale i pisarze, artyści, autorzy szukający jednocześnie zaspokojenia swych ambicji w poezji, dramacie i prozie fabularnej. Krytyka została uznana za formę działalności pisarskiej równouprawnioną i równorzędną literaturze pięknej. Sama stawiała się sztuką, przyznawano jej nawet pewną wyższość nad literaturą ze względu na jej świadomość tych wartości, jakie tworzy w dziele sztuki artysta. Porządkując, systematyzując, uświadamiając to, co w literaturze najgłębsze i najistotniejsze, a z czego nie zdaje sobie sprawy nawet sam twórca, krytyka stawiała się swoistym sumieniem literatury. Krytyka tego rodzaju wymagała od osób, chcących ją uprawiać, szczególnych dyspozycji psychicznych i umiejętności fachowych, wrażliwości estetycznej, intuicji psychologicznej, rozległej kultury i erudycji literackiej, własnej, głęboko przeżytej i przemyślanej filozofii sztuki, szerokiego otwarcia na najrozmaitsze rodzaje piękna i zdolności wczuwania się w zjawiska literackie, będące emanacjami nie-raz odmiennych osobowości twórczych, niezależności sądu zarówno w stosunku do panujących aktualnie upodobań powszechnych, jak i do własnych sympatii czy też uprzedzeń estetycznych.

Przekłady z literatury obcej stanowiły istotny element życia literackiego okresu przełomu wieków. 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 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 predyspozycji i umiejętności. Redakcje czasopism inspirowały tę działalność: wydzierały rubryki poświęcone przyswajaniu najgłośniejszych i najwybitniejszych zjawisk literatury, myśli i estetyki światowej, czasami nawet zamawiano określone przedsięwzięcia translatorskie u najznakomitszych pisarzy.

Rainis zasłynął jako niezmordowany tłumacz. Jego zdolności lingwistyczne otwierały mu swobodny dostęp do niemal wszystkich literatur światowych, nawet najbardziej egzotycznych, a swoisty typ organizacji psychicznej, jakby kosmopolitycznej, pogłębiał zdolność do wczuwania się w odległe epoki i w różnorodne idee estetyczne. Był więc niestrudzonym żeglarzem po nieograniczonych obszarach kultury i literatury światowej, z której przekładał wszystko, co go szczególnie pociągało egzotyką i niezwykłością treści i formy.

Żaden spośród lotewskich pisarzy, oprócz Rainisa, nie próbował zapoznać się z tak obszerną literaturą światową. Poetę interesowały kultura i liryka różnych narodów i krajów: żydowska, arabska, chińska, indyjska, armeńska, skandynaw-

ska, celtycka, duńska, bułgarska, serbska, rosyjska, litewska, estońska, białoruska oraz polska.

Przekłady dzieł polskich pisarzy na język łotewski pojawiają się stosunkowo późno, mianowicie w latach 1870—1880. Wówczas w języku łotewskim ukazały się utwory J.I. Kraszewskiego, E. Milkowskiego, E. Orzeszkowej, B. Prusa, H. Sienkiewicza, B. Zaleskiego. W latach dziewięćdziesiątych łotewskiemu czytelnikowi stały się dostępne dzieła A. Mickiewicza, J. Słowackiego, W. Syrokomli, M. Konopnickiej, A. Fredry, K. Szaniawskiego, A. Świętochowskiego. Natomiast na początku XX wieku na Łotwie znany już jest szeroki krąg polskich pisarzy. Wśród nich są S. Żeromski, K. Przerwa-Tetmajer, W.S. Reymont, S. Przybyszewski, S. Wyspiański, G. Zapolska i wielu innych<sup>7</sup>.

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. Również pierwsze artykuły o literaturze polskiej pochodziły 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>8</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.

Do grona osób interesujących się dziejami literatury polskiej należał również Rainis. W jego prywatnej bibliotece znajdowały się utwory: Mickiewicza, Słowackiego, Sienkiewicza, Przerwy-Tetmajera, Munier-Wróblewskiej<sup>9</sup>. O zainteresowaniach Rainisa polską literaturą świadczą również zachowane wycinki tłumaczeń krótkich utworów Konopnickiej<sup>10</sup>, Orzeszkowej<sup>11</sup>, Andrzeja Niemojewskiego<sup>12</sup>, Przerwy-Tetmajera<sup>13</sup> pochodzące z prasy łotewskiej. Wysoko oceniał Rainis artystyczne osiągnięcia i wartości etyczne nowej literatury polskiej, rozwijającej się pod hasłami pozytywizmu. Literatura pozytywistyczna została doceniona przede wszystkim przez proeuropejsko zorientowanych liberałów i socjaldemo-

<sup>7</sup> V. Vavere: *Wpływy polskie w literaturze łotewskiej*. Rīga 1994, s. 98—99.

<sup>8</sup> W. Choriew: *Pozytywizm warszawski w ocenie krytyki rosyjskiej XIX wieku i początku XX wieku*. W: *Pozytywizm. Język epok*. Red. G. Borkowska, J. Maciejewski. Warszawa 2001, s. 104—105.

<sup>9</sup> Utwory te znajdują się obecnie w muzeum Rainisa w Majori.

<sup>10</sup> Raiņa Valsts Literārais Muzejs (Państwowe Muzeum Literatury im. Rainisa), dalej RVLM, nr 27425.

<sup>11</sup> RVLM, nr 27420.

<sup>12</sup> RVLM, nr 27421.

<sup>13</sup> RVLM, nr 27419.

kratów łotewskich, których program w wielu aspektach był zbieżny z hasłami pozytywistów polskich. Historycy, publicyści i literaci właśnie w pozytywistach polskich widzieli sprzymierzeńców w pracy na rzecz zbliżenia polsko-łotewskiego. Rainis uważał, że literatury łotewska i polska mogą zrobić wiele dla zrozumienia wzajemnego między narodami, dla reform społecznych i osiągnięcia swobód obywatelskich. Podstawę stanowią informacje i przyswojenie sobie owoców cywilizacji europejskiej, podwyższenie poziomu nauki i oświaty, walka z uprzedzeniami. Czasopismo „Dienas Lapa” z entuzjazmem witało utwory pisarzy polskich i było jednym z ich popularyzatorów na Łotwie. Na łamach czasopisma drukowano utwory Sienkiewicza i Orzeszkowej, Konopnickiej i Andrzeja Niemojewskiego. Zamieszczając przekłady, redakcja oświadczała, że pragnie zaznajamiać czytelników z takimi zjawiskami, które wyznaczają nowy kierunek w literaturze polskiej.

W końcu XX wieku, w 1899 roku Rainis i Aspazja przełożyli na język łotewski słynną powieść Henryka Sienkiewicza *Quo vadis*. Powieść ukazała się w „Dienas Lapa”, a następnie w wydaniach książkowych<sup>14</sup> (1909, 1924). Jako autorkę przekładu wydawcy podawali Aspazję, mimo iż pierwszą część powieści tłumaczył Rainis. Był zafascynowany wieloadresowością i uniwersalnym charakterem owego dzieła literackiego. Potwierdzona licznymi badaniami recepcja *Quo vadis* (światowe zainteresowanie wydawców, czytelników, krytyki literackiej i adaptatorów, wpływ Sienkiewiczowskiego dzieła na twórczość innych pisarzy) dowiodła, iż jest ono dziełem żywym, przekraczającym obręb jednej narodowej społeczności i jednego pokolenia odbiorców. Rainisa zawsze interesowała najgłębsza warstwa dzieła sztuki, wyrażająca ogólnoludzkie doświadczenie. Może ona być dostępna, zdaniem dramaturga, właściwie każdemu czytelnikowi, bez względu na epokę i krąg kulturowy, w którym żyje. Obecność w dziele Sienkiewicza owej kategorii emocjonalnej przyciągnęła uwagę tłumacza. Ekspresja *Quo vadis* nie wyczerpuje się w zespole prostych jakości przynależnych zewnętrznemu ukształtowaniu dzieła (język, obrazowanie), jej źródłem jest również świat przez owe jakości odsłaniany — rzeczywistość artystyczna z jego głęboką moralną wymową. Rainisowi i Aspazji udało się przekazać łotewskiemu odbiorcy świadomie podjęty przez Sienkiewicza zamiar artystyczny, ażeby dzieło uwznioślało czytelnika, przenosząc go w dziedzinę spraw ogólnoludzkich. Utwór Sienkiewicza stał się dla Łotyszy przykładem wiary w człowieka zdolnego do zdumiewających przeobrażeń wewnętrznych, do krytycznej zadumy nad swym postępowaniem, zdolnego do wierności wobec zasad, nawet za cenę własnego życia, do autentycznego heroizmu.

Pióra Rainisa jest również artykuł *Henriks Senkevičs*<sup>15</sup> zamieszczony później jako wstęp do łotewskiego wydania *Quo vadis*<sup>16</sup>. Młody wówczas Rainis, którego

<sup>14</sup> H. Senkevičs: *Kurp eji?* Rīga 1909.

<sup>15</sup> Po raz pierwszy artykuł wydany anonimowo: „Dienas Lapa” 1899, nr 36 (16 II).

<sup>16</sup> *Kopotī Raksti (Dzieła zebrane)*. Rīga 1983. T. 18, s. 677.

talent artystyczny był już wtedy zauważalny, z zachwytem wypowiadał się o powieści i o samym Sienkiewiczu. W przedmowie do powieści Rainis zaznacza, że sztuka Henryka Sienkiewicza „porywa każdego wykształconego człowieka, jej piękno podziwiać można i rozumieć nawet mimo różnicy poglądów”<sup>17</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych w literaturze łotewskiej toczy się walka o szersze wprowadzenie realizmu; zwłaszcza wielu „socjalistycznie nastawionych literatów podkreślało znaczenie funkcji społecznej literatury”<sup>18</sup>. W owej atmosferze, będącej odbiciem sytuacji społecznej, Rainis szczególnie podkreśla powszechną dostępność dzieła Sienkiewicza. W swojej ocenie utworu i twórczości polskiego pozytywisty Rainis polemizuje z tymi krytykami powieściopisarza, którzy uznali go za upolitycznionego. Wypowiada się on z szacunkiem o „wolnych od szowinizmu, patriotycznych uczuciach” Sienkiewicza. Najcenniejsze u Sienkiewicza Rainis uznaje osiągnięcia twórcze. W swoim artykule, polemizując z Georgiem Brandesem, który ocenił Henryka Sienkiewicza jako pisarza nadzwyczaj płodnego, idącego w ślady Dumasa, Rainis podkreślał, iż „od czasów George Sand u żadnego pisarza nie stykaliśmy się z postaciami tak plastycznymi, tak żywymi, tak bujną fantazją i tak pięknym językiem jak u Sienkiewicza”<sup>19</sup>. O wysokiej ocenie twórczości Sienkiewicza świadczy także telegram Rainisa, wysłany w związku ze śmiercią wielkiego polskiego pozytywisty<sup>20</sup>.

Rainis jako pierwszy zwrócił uwagę łotewskiego czytelnika na procesy zachodzące w literaturze polskiej na przełomie wieków. W swoim artykule *Par poļu mušlaiku rakstniekiem (O współczesnych polskich powieściopisarzach)*<sup>21</sup>, omawiając utwory Sienkiewicza, Kraszewskiego, Orzeszkowej, Krechowieckiego, Jeske-Choińskiego, Rainis dokonuje szerszej analizy cech charakterystycznych dla powieści polskiej XIX wieku i ocenia ją wysoko. Uważa, że właśnie polska powieść stanowi najdogodniejsze obserwatorium zjawisk współczesnych, najlepiej przekazuje treści intelektualne, a zarazem z łatwością dociera do szerokich kręgów odbiorców i oddziałuje na ich świadomość. Twierdzi, że współczesna powieść polska została odświeżona po Kraszewskim, rozszerzyła swe ideowo-poznawcze horyzonty i w ten sposób przygotowała się do bardziej pogłębionej interpretacji współczesności. Zaznacza, że na powieściach Kraszewskiego niekorzystnie odbił się nadmierny pośpiech w tworzeniu, zaufanie autora do osiągniętej sprawności pisarskiej. Wszystko to skłaniało Kraszewskiego do korzystania z dawnych obserwacji, powielania opanowanych już schematów.

<sup>17</sup> Tamże, s. 244.

<sup>18</sup> V. Vavere: *Wpływy polskie w literaturze łotewskiej...*, s. 106.

<sup>19</sup> *Kopoti Raksti...*, s. 244.

<sup>20</sup> RVLM, nr 29337.

<sup>21</sup> J. Rainis: *Par poļu mušlaiku rakstniekiem (O współczesnych polskich powieściopisarzach)*. „Dienas Lapa” 1899, nr 36, 37.

W artykule *O współczesnych polskich powieściopisarzach* Rainis mówi również o dwóch nurtach powieściopisarstwa charakterystycznych w tym okresie. Przede wszystkim jego uwagę zajmuje powieść historyczna. „Być może w żadnym kraju powieść historyczna nie wywołuje takiego bicia serc, nie para się też nią tak wielu pisarzy, jak w Polsce”<sup>22</sup>. Za najzdolniejszego i najwybitniejszego twórcę polskiej powieści historycznej uznawał Rainis Henryka Sienkiewicza, zaś w artykule akcentował najwyższe walory sztuki pisania i budowę językową utworów. Omawiając drugi gatunek powieści — powieść obyczajową, Rainis podkreśla wagę tematyki wiejskiej. „W żadnej z literatur nie znajdziemy tak wielu powieści i nowel, akcja których toczy się na wsi”<sup>23</sup>. Wskazuje również na wspólne cechy literatury polskiej i łotewskiej. Autor artykułu stwierdzał ogromne zainteresowanie łotewskiej społeczności utworami Sienkiewicza, Orzeszkowej, Prusa, Świętochowskiego i tłumaczył to demokratycznym duchem tych utworów oraz podobieństwem przedstawionego w nich polskiego losu chłopskiego z łotewskim, a także odrzuceniem starych ideałów literackich. Zwracał uwagę na podobieństwo sytuacji w polskim i łotewskim życiu umysłowym. Stwierdza, że polscy pisarze młodego pokolenia są jeszcze na Łotwie praktycznie nieznanymi.

Jest to pożałowania godne, zwłaszcza dlatego, iż właśnie tzw. modernistyczni, najnowsi pisarze polscy wykazują wiele z tego, co mogłoby nie tylko przyciągnąć uwagę, lecz także posłużyć nam za przykład, jak wejść w pisarstwo na nową drogę, z niedawnej spokojnej i wygodnej przeszłości ku przyszłości z jej głębokimi i trudnymi problemami.<sup>24</sup>

Rainis uważa przykład literatury polskiej za przydatny, ponieważ obfituje ona w nowe, płodne idee, skumulowane z całej Europy (literatur rosyjskiej, francuskiej, niemieckich, skandynawskiej). W najnowszej polskiej literaturze, zdaniem Rainisa, zanika

dość płaski idealizm starszego pokolenia. [...] Najnowsi twórcy są po części pesymistami i w realizmie swej sztuki pragną się uwolnić od wszelkich uprzedzeń.<sup>25</sup>

W artykule dokonującym przeglądu powieści polskiej Rainis przeprowadza paralele pomiędzy Sienkiewiczem a Prusem. „U Sienkiewicza na pierwszym miejscu są uczucia i fantazja, Prus zaś bardziej lubi umysł i prostotę”<sup>26</sup> — twierdzi Rainis. Prus kreuje swych bohaterów z krytycznym dystansem, mocno zaznacza ich przynależność społeczną, Sienkiewicza zaś, zdaniem łotewskiego poety, interesuje przede wszystkim historyzm i autentyczność nawet trzeciorzędnych postaci.

<sup>22</sup> *Kopotli Raksti...*, s. 248.

<sup>23</sup> Tamże, s. 248.

<sup>24</sup> Tamże, s. 244.

<sup>25</sup> Tamże, s. 245.

<sup>26</sup> Tamże, s. 247.



Wysoko ocenia również Rainis Elizę Orzeszkową i jej utwory o tematyce żydowskiej i chłopskiej, chociaż zaznacza, że nie dostaje jej daru indywidualizowania, narzucania czytelnikom iluzji niepowtarzalnej jednostkowości, zwłaszcza w sferze wyglądown świata przedstawionego. Z wielkimi zastrzeżeniami natomiast przyjmował twórczość Przybyszewskiego, którego wpływ na samoświadomość narodową oceniał negatywnie jako obezwładniający i paraliżujący odwagę życia i działania<sup>27</sup>.

Do grona utalentowanych i młodych przedstawicieli najnowszej literatury polskiej zalicza Rainis Władysława Reymonta i jego *Ziemię obiecaną*, Józefa Weysenhoffa, Kazimierza Przerwę-Tetmajera. Zasługi pozytywizmu dla społeczeństwa polskiego, zdaniem Rainisa, są ogromne. Między innymi dzięki owym utworom „życie polskie na stałe skierowało się w stronę ideałów ogólnoludzkich, które nadwerężają bariery narodowe i religijne”<sup>28</sup>. W tym duchu Rainis omówił w swym artykule twórczość pisarzy-pozytywistów, podkreślając ich troskę o prawdę artystyczną, ich przekonanie, że prawdziwa sztuka nie istnieje poza życiem narodu, poza epoką, środowiskiem. Poeta łotewski wysoko ocenił walory estetyczne oraz fundament ideowy literatury polskiego pozytywizmu, na który złożyły się, jak podkreśla, przejęcie się ideałami służby narodowi i ojczyźnie, zwrócenie się ku życiu ludzi, głównie chłopskiego pochodzenia, pozytywny stosunek do pracujących warstw społeczeństwa jako ostoi bytu narodowego. Swoim artykułem pragnął Rainis przybliżyć łotewskiemu czytelnikowi życie i kulturę społeczeństwa polskiego, a także najnowsze tendencje literatury polskiej.

<sup>27</sup> *Literarais Mantojums (Dorobek literacki)*. Red. V. Hausmanis. T. 1. Rīga 1961, s. 223.

<sup>28</sup> *Kopotī Rakstī...*, s. 253.

KAZIMIERZ ADAMCZYK

## FILIP ISTNER JAKO ŻYDOWSKI KRYTYK LITERATURY POLSKIEJ

---

ARTYSTYCZNY DORÓBEK FILIPA ISTNERA JEST SKROMNY. PRÓŻNO SZUKAĆ INFORMACJI o nim samym i jego poezji w kompendiach współczesnej literatury polskiej. Niepewna jest też data jego śmierci, skoro odnotowany w tym charakterze rok 1992 wpisany jest jedynie ołówkiem na katalogową kartę Biblioteki Narodowej.

W końcu lat sześćdziesiątych, Filip Istner, podczas antysemickiej kampanii, został zmuszony do opuszczenia Polski. Udał się do Izraela, gdzie próbował odnaleźć swój prawdziwy dom. Ostatecznie jednak los rzucił go z powrotem na północ. Zamieszkał w Sztokholmie, tu w 1989 roku zaprezentował tomik poetycki *To już*. Możemy w nim odnaleźć także wiersze publikowane wcześniej w paryskiej „Kulturze” czy londyńskich „Wiadomościach”. Istner był pilnym czytelnikiem tych wydawnictw, a także obserwatorem polskiego literackiego życia emigracyjnego. Świadectwa jego ówczesnych lektur odnajdziemy w szkicach, jakie zamieszczał na łamach izraelskiego dziennika „Nowiny Kurier”.

Szczytowy okres jego krytycznoliterackiej aktywności przypada na rok 1974, kiedy to w tej ukazującej się w Tel Avivie gazecie opublikował ponad trzydzieści artykułów poświęconych twórcom literatury polskiej. Omawiał tu między innymi dzieła Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Józefa Wittlina, Mieczysława Grydzewskiego, Bolesława Leśmiana, Brunona Jasiońskiego, Juliana Strykowskiego, Kazimierza Brandysa, Mariana Hemara, Adofa Rudnickiego, Janusza Korczaka, Brunona Schulza, Stanisława Jerzego Leca, Zuzanny Ginczanki, Jana Śpiewaka i Haliny Górskiej.

Jak łatwo zauważyć, wszyscy ci twórcy byli żydowskiego pochodzenia. Niekiedy było ono dość odległe i przez nich samych skrywane, a czasem oczywiste i jawnie manifestowane. Gdybyśmy tak zestawione nazwiska zobaczyli w artykule opublikowanym w przedwojennej warszawskiej „Gazecie Narodowej”, czy w „Prosto z Mostu”, to wiedzielibyśmy, iż pojawiły się one, by służyć jako dowód „zażydzenia” kultury polskiej, swoisty donos do polskiego czytelnika. Z kolei czytelnik żydowski mógłby odnaleźć wiele z tych nazwisk w artykułach ogłaszanych na łamach „Naszego Przeglądu”, gdzie Mateusz Mise — na złość polskim antysemitom — tropił ży-

dowskie pochodzenie wielu wybitnych Polaków. Można by zatem powiedzieć, że obserwujemy tu kontynuację przedwojennych sporów i dyskusji.

Jednakże w latach siedemdziesiątych, także w Izraelu, zasadność wyboru etniczności jako klucza dla konstrukcji cyklu artykułów budziła wątpliwości. Przyczyna była oczywista. Zbyt świeża była pamięć holocaustu i samo rozważanie takiego problemu wydawało się niestosowne. Ale dlatego też szkice Istnera warte są odnotowania. Autor odczuwał niewątpliwie pewien niepokój, świadczą o tym próby usprawiedliwienia się, obrony „żydowskości” jako kryterium artystycznego. Krytyk przyznawał, iż spotkał się z zarzutami formułowanymi przez różne środowiska, dlatego czuł się przymuszony, by w sposób jednoznaczny deklarować, iż rozprawia o pisarzach polskich pochodzenia żydowskiego. Z całą stanowczością bronił jednakże przekonania, iż twórcy mający „jakiś promil krwi żydowskiej” noszą w sobie rozliczne kompleksy, spotykali się także z antysemityzmem, co z punktu widzenia psychologii twórczej ma być w jego pojęciu „rzeczą arcyważną”<sup>1</sup>. Także blisko dwa lata później, kiedy rozpoczął artykuły poświęcone temu samemu zagadnieniu w literaturze światowej, konsekwentnie bronił swojego punktu widzenia. W artykule *Franz Kafka — jakiego nie znamy* pisał:

Czy nie można zarzucić, że już w samej koncepcji wyszukiwania pisarzy w mniejszym, czy większym stopniu związanych z żydostwem zawarty jest jakiś szczególnie element „rasistowski”? Że jest to przejawem tak denerwującej niekiedy „megalomanii narodowej”? [...] Z drugiej strony jednak nie można ignorować w żadnym przypadku faktu, że pochodzenie narodowe nie tylko wpływa na twórczość artystyczną, lecz niekiedy, w jakiś sposób nawet tę twórczość określa. W większej zaś mierze niż w innych dziedzinach sztuki, dotyczy to literatury.<sup>2</sup>

O tym, iż ten rodzaj działalności krytycznoliterackiej prowokował dyskusje także wśród pisarzy redagujących i współtworzących „Nowiny Kurier”, świadczą wypowiedzi wplecione w szkice innych autorów. I tak w historyczno-detektywistycznym esejie *Tajemnice Adama Mickiewicza* Mieczysław Szytcer zastrzegą:

Nie zamierzamy również „judaizować” autora *Dziadów*. Bo i po co? Żydowsko-hebrajska literatura niepomnie bogatsza od polskiej nie musi „przyswajać sobie” obcych poetów pochodzenia żydowskiego, jak to próbowali uczynić z Mickiewicza Litwini. [...] Byłoby śmieszne, więcej — kompromitujące — gdybyśmy w analogicznej zasadzie uważali Juliana Tuwima, rdzennego „rasowo” przeciw Żyda, za poetę żydowskiego dlatego, że napisał swoją tragiczną spowiedź wojenną *My, Żydzi polscy!*. Bo o jego narodowości poetyckiej decyduje nie ten utwór, lecz *Kwiaty polskie* — w tej samej mierze, w jakiej o polskości Mickiewicza decydują *Dziady*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> F. Istner: *Jak upowszechnić elitaryzm? Przejście łagodne od poezji do prozy*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 115.

<sup>2</sup> F. Istner: *Franz Kafka — jakiego nie znamy*. „Nowiny Kurier” 1976, nr 214.

<sup>3</sup> Cykl artykułów Mieczysława Szytcera *Tajemnice Adama Mickiewicza* ukazywał się w czasopiśmie „Nowiny Kurier” w roku 1976 od numeru 90 (14 kwietnia). Odcinek końcowy, podsumowujący korespondencję z czytelnikami, *Jak powstawały szkice o Mickiewiczu. Tajemnica kuchni literackiej*,

Filip Istner konsekwentnie trwał jednakże przy swoim przekonaniu, ba — miał nawet pretensje do tych poetów (jak na przykład Jan Śpiewak), którzy nie ujawniali swoich żydowskich korzeni, w takim przypadku wprost mówił o braku osobistej godności. Myślę, iż dla autora wiersza: „Gdzie się znalazłem (zgubiłem) — gdzie? / W Nazarecie? / Za jakie winy przodków / Niesie mnie tak po świecie. / W stronę Twojego krzyża? / W stronę mojego krzyża? / Dlaczego wśród czerwonych kwiatów Galilei, / Roku Pańskiego tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego dziewiątego / Szukam śladu rzymskich podków, / Na własnym ciecie? Dlaczego gwoździe Jego krzyża / Ostrzone w Polsce, / Przybiły mnie do kruszejącej skały / W Dolinie Izraela”<sup>4</sup> dyskurs krytycznoliteracki stał się nie tylko okazją do rozmowy z czytelnikami gazety, ale również swoistą mową wewnętrzną, rodzajem spowiedzi, czy próbą zdefiniowania własnej tożsamości poprzez uznanie siebie za członka szerszej wspólnoty, nazwanej pisarzami polskimi pochodzenia żydowskiego. Stąd ważkie było opisanie doświadczeń, emocji, jakie dzielił z omawianymi autorami. Istotne stało się zatem rozpoznanie ich marzeń, złudzeń i klęsk oraz właściwego im — jak twierdził — kompleksu winy związanego z zatajeniem dziedzictwa „kropli żydowskiej krwi”.

Otóż w roku 1970 Filip Istner opublikował autobiografię zatytułowaną *Moja droga do Izraela*. Rozlicza się w niej z młodościowego zafascynowania ideą komunistyczną, która w jego pojęciu obiecywała braterstwo ludzi wszystkich ras, a tym samym przekreślenie raz na zawsze antysemityzmu. Podczas wojny Istner znalazł się na terytorium Związku Radzieckiego, był więźniem na Kołymie. Ostateczne pożegnanie z wiarą w komunistyczną moc unieważnienia antysemityzmu następuje w przypadku autora dopiero po wydarzeniach marcowych, zaś pobyt w Izraelu pozwala mu odkryć znaczenie nie tylko słowa *ojczyzna*, ale również — co być może dla jego krytycznoliterackich analiz jest ważniejsze — *naród*. Autor *Mojej drogi do Izraela* określa więc siebie jako Żyda mającego istotny związek z polską kulturą. Nosi on jednak w sobie żal, gorycz antysemickiego wykluczenia. Los Istnera wyznaczony był przez asymilację kultury polskiej, wiarę w komunistyczną utopię, poczucie napiętnowania i wykluczenia oraz poczucie winy, którego źródłem było pierwotne zerwanie z żydowskimi korzeniami, wyparcie się semickiej samoidentyfikacji. Ten zespół przeżyć dookreśla, definiuje tożsamość Filipa Istnera, krytyka literatury polskiej. I nie ma wątpliwości, że kreśląc sylwetki polskich twórców żydowskiego pochodzenia, rozpoznaje w ich życiorysach także elementy swojej historii i tożsamości.

Pierwszych kilkanaście szkiców poświęca poetom, by później — jak sam to określa — „przejść łagodnie do prozy”. Uzasadnieniem nie jest tu bynajmniej wyczerpanie listy twórców poezji polskiej pochodzenia żydowskiego, lecz rodzajowa różnorodność dzieł omawianych twórców oraz współczesna tendencja do zacierania różnic

---

opublikowany został 15 października tego samego roku (nr 242). Przytoczony cytat pochodzi z tego ostatniego artykułu.

<sup>4</sup> F. Istner: *W Nazarecie, To już*. Sztokholm 1989, s. 67.

między liryką a prozą. Większość nowych wierszy odróżnia od prozy — twierdzi Istner — jedynie układ graficzny, a prozatorskie strony wielkich mistrzów zawierają fragmenty będące — jak pisze — „najczystsza” poezją<sup>5</sup>. Jak widać, nie jest to argument bardzo wyszukany, raczej chodzi tu o retoryczne niż merytoryczne uzasadnienie dla rozszerzenia swego badawczego zainteresowania. Filip Istner — nie bójmy się tego powiedzieć — jest wyznawcą psychologicznego podejścia w krytyce literackiej. Wierzy też on, iż po epoce bankructwa wielu wartości, pozostaje nam cenić jedynie: dobro i poezję<sup>6</sup>. Jako krytyk przekonany jest, iż poezji nie można opisać, ani wytłumaczyć. Lirykę trzeba po prostu odczuć. Niewątpliwie Istner ułatwia sobie zadanie krytyka, ale też prezentowana argumentacja służy w istocie rzeczy uzasadnieniu wagi jego prawdziwego przedmiotu zainteresowania, jest nim twórca-człowiek. Stąd przede wszystkim prezentuje czytelnikom sylwetki autorów, szukając w biografii źródeł twórczości oraz możliwości jej objaśnienia. Dlatego też jego artykuły nazwałbym szkicami biograficzno-krytycznymi. Istner koncentruje swoje zainteresowanie na żydowskim pochodzeniu omawianych twórców oraz opisie ich losów. Analizuje zatem stosunek autorów do żydowskiej tożsamości, ich doświadczenie antysemityzmu, przedwojenne złudzenia oraz postawę wobec współczesnej realizacji tej społecznej utopii. Doprawdy mało miejsca pozostawia sobie na odkrycia o charakterze literackim. Można tu wspomnieć o ukazaniu Słonimskiego jako prekursora pure nonsense w literaturze polskiej<sup>7</sup>. Z pewnością ta zasługa Słonimskiego jest dzisiaj niedoceniona, a rodzaj omawianego dowcipu raczej kojarzony jest z twórczością Witkacego. Interesujące są również uwagi o dwuznaczności języka symbolicznego w poezji Leśmiana. Ową dwuznaczność krytyk dostrzega w równoczesnym geście powoływania światów odmiennych i zarazem zaprzeczaniu ich istnienia poprzez język demaskujący swoją sztuczność<sup>8</sup>.

Reszta spostrzeżeń — z dzisiejszej perspektywy — nie wydaje się wnosić zbyt wiele do historii rozwoju form literackich, czy języka artystycznego. Także mało jest uwag poświęconych obecności topiki judaistycznej w twórczości omawianych poetów. Mamy tu sąd o znaczeniu *Pieśni nad pieśniami* dla twórczości Zuzanny Ginczanki. Krytyk w lekturze tekstu biblijnego, a nie w naśladownictwie Skamandrytów — jak przyjęto pisać — widzi źródła witalizmu tej poezji. Wskazuje też na powinowactwa jej wierszy z poetyckim językiem awangardy<sup>9</sup>. Szeroką psalmiczną frazę odnajdzie natomiast w poezji Jana Śpiewaka<sup>10</sup>.

Nie chcę deprecjonować wartości szkiców Filipa Istnera. Musimy bowiem pamiętać też o ich projektowanym odbiorcy. Z pewnością nie adresował swoich tekstów do

<sup>5</sup> F. Istner: *Jak upowszechnić elitaryzm...*

<sup>6</sup> F. Istner: *Spór o poezję*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 82.

<sup>7</sup> F. Istner: *Słonimski — pionier „pure nonsense” w Polsce*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 40.

<sup>8</sup> F. Istner: *Rejent z Zamościa*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 70.

<sup>9</sup> F. Istner: *Krótką drogą Zuzanny Ginczanki*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 52.

<sup>10</sup> F. Istner: *Młodość poety*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 58.

estetów i wyrafinowanych intelektualnie miłośników literatury. „Nowiny Kurier” chciały dotrzeć do szerokiego kręgu czytelników w Izraelu. Praktycznie do każdego, kto władał językiem polskim. Piątkowe wydanie pisma, w którym drukowano jego szkice, rozchodziło się w tym czasie w nakładzie około 24 tysięcy egzemplarzy<sup>11</sup>. Krytyk miał świadomość, że przywołane nazwiska autorów — nawet takich jak Leśmian — mogą niewiele mówić kupującym, czy prenumerującym polskojęzyczny dziennik w Izraelu. To dodatkowe uzasadnienia dla przyjętej strategii. Nie wspominałem jeszcze, iż istotnym chwytem uwiarygodniającym i budzącym z pewnością zaciekawienie czytelnika jest zastosowanie materiału anegdotycznego, poświadczanego faktem osobistej znajomości krytyka i wielu z autorów omawianych dzieł.

Filipa Istnera szczególnie interesuje zjawisko antysemityzmu. To zresztą temat stale obecny w izraelskim dzienniku i doświadczenie, które decydowało o selekcji i wyborze wiadomości docierających znad Wisły. Kiedy pisał o specyfice polskiego antysemityzmu, powoływał się na artykuły Leszka Kołakowskiego i studium Aleksandra Hertza *Żydzi w kulturze polskiej* wydane przez paryski Instytut Literacki. Wskazywał na tragiczny paradoks polsko-żydowskich relacji, jakim był wzrost postaw antysemickich wraz z nasileniem się procesów asymilacyjnych. A przecież olbrzymi wkład, jaki wnieśli Żydzi w polską literaturę, był tu najbardziej spektakularnym sukcesem, świadczył również o atrakcyjności polskiej kultury dla żydowskich intelektualistów. Winił więc — co oczywiste — nacjonalistycznych, prawicowych strażników „czystości kulturalnej”. Za ich postępowaniem — pisał — kryły się nie tylko racje ekonomiczne czy interes polityczny, ale i strach przed obcymi. Istner wierzył w możliwość racjonalnej analizy zjawiska antysemityzmu. Stąd podkreślał wykorzystywanie tej ideologii jako narzędzia służącego do manipulowania nastrojami i kanalizowania społecznego niezadowolenia. Tak też patrzył na antysemityzm w Polsce komunistycznej. Istner podkreślał także fatalny efekt politycznego i cenzorskiego zakazu pisania po wojnie o „kwestii żydowskiej”.

Cicho-sza — najlepiej nie mówić, nie pisać, nie wspominać! — To była dewiza tych czasów. W tym milczeniu — powiada — kryło się istotne niebezpieczeństwo.<sup>12</sup>

Filipa Istnera szczególnie boli wstydlive ukrywanie swego żydowskiego pochodzenia przez ocalałych z zagłady ludzi kultury oraz działaczy politycznych. Jak już wspominałem — niektórych oskarża o brak godności.

Nie odmawia jej zaś twórcom przedwojennym. Recenzując *Pamiętnik* Janusza Korczaka, zacytuje słowa wstępu pióra Igora Newerlego:

<sup>11</sup> Informację tę podaję za artykułem Ryszarda Lowa: *Rozpoznanie. Rzecz o izraelskiej prasie w języku polskim*. „Kontury” 1995, s.153.

<sup>12</sup> F. Istner: *To tylko różnica stopnia... O specyfice powojennego antysemityzmu w Polsce*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 46.

wie już, że jest Żydem, czuje się Polakiem, nie zna innej mowy jak polska, ani kultury innej niż ta, jaką ma w domu, w ich od dawna zasymilowanej rodzinie.<sup>13</sup>

Zwróci też uwagę na pierwsze traumatyczne doświadczenie wykluczenia i naznaczenia, jakie było udziałem bardzo młodego jeszcze bohatera opowieści. Otóż po śmierci ulubionego kanarka, przyszedł dr Janusz Korczak chciał pochować go dziecięcym zwyczajem w grobie, na którym pragnął postawić krzyż. Tymczasem zaprzyjaźniony syn dozorca zaprotestował, orzekając, iż kanarek, podobnie jak jego właściciel, Henryk Goldszmit, jest Żydem.

Autor szkiców krytycznych bardzo skrupulatnie — co oczywiste — przywołuje antysemitką nagonkę, której ofiarą padali przed wojną między innymi J. Tuwim, J. Wittlin, A. Słonimski, a także B. Leśmian. Przytacza zamienny wierszowany utwór J.A. Gałuszki, którego słowa skierowane były przeciwko autorowi *Balu w operze*: „Wara tobie qui pro quo poeto / wysłanniku bóżnic i kahałów, szcuć jak psiarnię przyczajone getto / i na polskich warczeć jenerałów // Szable polskie w pochwach siedzą luźnie / więc wraz któraś twardą stałą zgrzytnie / i żeleźcem przez ślepia ci bluźnie, przytnie pejsów ukrywanych sprytnie”<sup>14</sup>. Warto jednakże podkreślić, iż Istner ostrzega swoich czytelników przed zbyt łatwymi uogólnieniami i podkreśla popularność, jaką Tuwim a także Słonimski czy wybrany do Akademii Literatury Leśmian, cieszyli się przed wojną. Niemniej jednak, wygnaniec z roku 1968 pisze „urazową” historię czy — lepiej powiedzieć — przegląd literatury polskiej dwudziestego wieku. Dlatego przypomina wiersze autorów pochodzenia żydowskiego, które dokumentują gorycz odrzucenia. Jak refren w jego artykułach pojawiać się będzie cytat z wiersza *Żydek* Juliana Tuwima: „Kędy nas zanosło? Gdzieśmy się zgubili, / Świata ogromnemu obcy i niemili?”<sup>15</sup>, a także liczne wersy z mniej znanej parafrazy twórczości Słowackiego pióra Antoniego Słonimskiego: „Że nikt mnie tutaj szyderczo nie pytał / O krew moją i dziadów, którymi się szczycę / I że w dzieciństwa mego wracam okolicę, / I że mnie w Polsce nikt nie będzie witał, I że na gorycz moją nic już nie pomoże — / Smutno mi, Boże!” i dalej: „Że tam się urodziłem, gdzie przyjąć mnie nie chcą” [...] / Że mnie przeklina język, w którym tworzę...”<sup>16</sup>.

Kreśląc zaś żydowskie oblicze artystycznego Lwowa, przypominając pośród wielu nazwiska takich twórców jak Zuzanna Ginczanka, Karol Dresdner, Stefan Pomer, Maurycy Szymel, zacytuje skargę tego ostatniego, późniejszego wybitnego pisarza języka jidysz: „Gdy z lip się pierwsze kwiaty posypały / I cieniem w słońcu chwiała się kasztan / Ja — nocą wiersze gorzkie układałem / w nie mojej mowie zgubnie zakochany”<sup>17</sup>. Owo odczucie zagubienia w czamoleskiej mowie jest rozpoznawalnym i ciągle powta-

<sup>13</sup> F. Istner: *Pamiętnik starego doktora*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 100.

<sup>14</sup> Zob. F. Istner: *Młodość poety — konfrontacje*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 216.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Zob. F. Istner: *Miasto poetów*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 34.

rzanym motywem w poezji twórców żydowskich urodzonych w Polsce i dorastających w polskiej kulturze. Odnajdujemy go również w pokoleniu wojennym. Myślę tu oczywiście o poezji Henryka Grynberga, Irit Amiel, Jaił Shail i wielu innych autorów.

Istner przypomni też te wiersze Skamandrytów, w których poczucie związków z żydowskim narodem jest jednoznacznie wyrażone. Przytoczy więc zarówno przedwojenną *Rozmowę z rodakiem* Antoniego Słonimskiego, jak i jego słynną *Elegię miasteczek żydowskich*, a także *Pieśń o Januszu Korczaku*. Twierdzi, iż utwory te mają wiązać poetę „w sposób najbardziej intymny i osobisty z tematyką żydowską”<sup>18</sup>. Podobnej tezie służy przywołanie wiersza Józefa Wittlina *Na sądny dzień żydowski r. 1942 (5703)*<sup>19</sup>. Istner przyponina tu teksty ważne i cenione wśród polskich emigrantów, być może mniej znane były one w Tel Awiwie.

W ślad za esejami Marii Danilewicz Zielińskiej, Jana Frylinga i autokomentarzem Józefa Wittlina, pomieszczonymi w paryskiej „Kulturze”, wskazuje na te motywy obecne w *Soli ziemi*, które mogą być odczytane jako prefiguracje wydarzeń, które miały dopiero nastąpić: szaleństwo ideologii, skrajny fanatyzm, zdziczenie, totalny charakter wojny i zagłada Żydów. Za oryginalny komentarz Istnera do *Soli ziemi* możemy uznać wskazanie artyzmu psychologicznego w intelektualnym portrecie postaci doktora Jelinka, członka powieściowej Wojskowej Powiatowej Komisji Uzupełnień w Śniatynie, który usiłuje skryć przed samym sobą swoją żydowskość i jednocześnie z tego powodu odczuwa do siebie odrazę. Owo wyparcie tożsamości to proces daremny, wywołujący jedynie frustrację, spojrzenie innych czyni z niego więźnia niekończącego się procesu: wyparcia, odrzucenia przez innych i poczucia winy. Istner widzi tu precyzyjny zapis doznania mocy piętnującego spojrzenia drugiego oraz emocji i uczuć, które — jak twierdzi — musiały być autorowi znane z autopsji<sup>20</sup>. To oczywiście teza prawdopodobna, ale trudna do udowodnienia. Istotne jest jednakże to, iż jej sformułowanie odsłania psychologiczno-biograficzne podejście krytyka do literatury. Tę frustrację doktora Jelinka nazywa Istner „kompleksem żydowskim” i konsekwentnie poszukuje jego śladów w twórczości omawianych przez siebie poetów. Czasem będzie pisał o nim jako o „kompleksie winy”, innym razem określi go „momentem żydowskim”. Oczywiście kompleks ten jest nie tylko rezultatem świadomego wyrzeczenia się żydowskości, ale również reakcją na antysemityzm, na mechanizm wykluczenia i narzucania tożsamości przez innych.

Powtarzającym się w jego szkicach tematem jest również problem lewicowości przedwojennej inteligencji żydowskiej, a potem stosunek nielicznych jej ocalałych przedstawicieli do komunistycznego państwa. To oczywiście znów problem samego autora. Stąd broni generalnej postawy tej grupy, tłumaczy jej poglądy marzeniami o braterstwie ludzi, ludów i ras. Kiedy omawia emigracyjną książkę Janusza Kowa-

<sup>18</sup> F. Istner: *Antoniego Słonimskiego epitafium dla umarłych miasteczek*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 16.

<sup>19</sup> Zob. F. Istner: *Józefa Wittlina scalenie poezji i prozy*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 210.

<sup>20</sup> Zob. F. Istner: *Od „Hymnów” do „Soli ziemi”*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 132.



lewskiego *Droga powrotna*, czyta ją jako rodzaj autorskiej spowiedzi, rozliczenie się z błędów młodości i politycznej głupoty. Wyliczając motywy, które zaprowadziły Kowalewskiego do udziału w ruchu komunistycznym, wymienia „współczucie dla wyzyskiwanej klasy robotniczej”, „pragnienie podniesienia całej Polski na wysoki poziom moralny, ekonomiczny i polityczny”<sup>21</sup> — czyli, jak komentuje, po prostu patriotyzm, a także „nienawiść do wszelkiego rodzaju szowinizmu i rasizmu, a przede wszystkim do antysemityzmu, który w czasie mojej młodości [czyli Janusza Kowalewskiego — K.A.] rozszalał się nad światem i Polską”<sup>22</sup>. Istner podpisuje się pod taką diagnozą, rozpoznaje w wywodzie autora *Drogi powrotnej* własne motywacje. Z tym, iż jego ideologiczna przemiana jest mniej gwałtowna, widoczna jest też tu chęć mediacji między sobą, młodym idealistą, a człowiekiem dojrzałym, kształtowanym przez późniejsze dramatyczne doświadczenia. Dlatego, opisując wynurzenia Kowalewskiego, wskazuje polemicznie na momenty zbyt nachalnego i bezceremonialnego — jego zdaniem — rozprawienia się z ideowymi komunistami, czasem wręcz krytykę pozbawioną smaku. Pikanterii, a zarazem wagi temu dyskursowi byłego żydowskiego komunisty z emigracyjnym polskim pisarzem, również byłym komunistą, dodaje smutna anegdota. Otóż obaj spotkali się kiedyś w celi numer 60 lwowskiego więzienia wojskowego.

Wątek „zauroczenia” lewicowością pojawi się w szkicach poświęconych Lecowi, Jasińskiemu, Ważykowi, poetom Lwowa, Słonimskiemu, Strykowskiemu oraz Brandysowi. Krytyk „Nowin Kuriera” — tak jak i jego pismo w tych latach — występuje oczywiście przeciwko komunistycznemu reżimowi w dawnej ojczyźnie. Stosunek pisarzy do władców Polski uczyni przedmiotem etycznych ocen. Przykładem właściwej postawy politycznej, pełnej jednocześnie godności, będzie dla niego Antoni Słonimski, sygnatariusz listu 34, autor protestu przeciwko uwięzieniu Almarika w sowieckim więzieniu i polemista Władysława Gomułki w czasie wojny 6-dniowej oraz antysemickiej kampanii 1968 roku<sup>23</sup>. Pisząc o Julianie Strykowskim, określi go twórcą „najbardziej otwarcie mówiącym o sprawach żydowskich”<sup>24</sup>, skrytykuje go natomiast za zapomnianą dzisiaj powieść z kluczem *Czarna róża*, traktującą o komunistycznych doświadczeniach autora w przedwojennej Polsce. Powieść tę nazywa całkowicie chybioną i boleje nad faktem, iż Strykowski „nie chce i nie umie wyciągnąć właściwych wniosków z lat wojny spędzonych w Związku Radzieckim”<sup>25</sup>. Zauważmy, iż Istner posługuje się nazewnictwem przyjętym w obozie komunistycznym, a Strykowski swoje doświadczenia ze stalinowskiej Rosji opisze kilkanaście lat później w powieści *Wielki strach*. Oportunizm zarzuci także Kazimierzowi Brandysowi. Co prawda podkreśla zmianę politycznej postawy autora, widoczną choćby w *Matce*

<sup>21</sup> F. Istner: „Droga powrotna” Janusza Kowalewskiego. „Nowiny Kurier” 1974, nr 254.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> F. Istner: *Ostatni Don Kichot w Polsce*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 10.

<sup>24</sup> F. Istner: *Julian Strykowski — pisarz na rozdrożu*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 174.

<sup>25</sup> Tamże.

*Królów* z 1957 roku, ale nie znajduje ani jednego pozytywnego słowa dla autobiograficznych wyznań pisarza w *Rynku*. Powie wprost o jego autorze: „Gubi się w gmatwaniu słów. Chowa się za fakty i okoliczności. Niestety wytłumaczenia nie ma”<sup>26</sup>.

W omawianym tu krytycznoliterackim dorobku Filipa Istnera zwraca uwagę skromne miejsce przyznane literaturze traktującej o Zagładzie. Jeden tylko ze szkiców, jeśli nie liczyć uwag o wymienionych wcześniej wierszach Ginczaki, Słonimskiego i Wittlina, poświęca literaturze holocaustu. Pisarzem, którego twórczość chce przybliżyć czytelnikom w Izraelu, jest Adolf Rudnicki. Za cechę charakterystyczną tego pisarstwa uważa wypełnianie postulatów dania świadectwa prawdzie, obowiązek pamięci o zmarłych, przekonanie o kryzysie sztuki i konieczności posługiwania się nowymi technikami pisarskimi. Rudnicki — w ujęciu Istnera — tworzy teksty będące „na pograniczu literatury czystej i najbardziej wstrząsającego dokumentu”<sup>27</sup>.

Nie można jednakże oprzeć się wrażeniu, iż krytyk „Nowin Kuriera” unika tematyki literackiego przedstawiania Zagłady. Pozostaje wierny swojemu doświadczeniu i metodzie. Tak jak w twórczości omawianych przez siebie pisarzy poszukuje prawdy biograficznego przeżycia, długu spłacanego „żydowskiej kropli krwi”, tak i sam pisze o problemach, które są mu bezpośrednio znane. Pamiętać należy, iż holocaust nie był jego doświadczeniem. Pisząc o lwowskich poetach, pozwolił sobie na dość kontrowersyjną, ale ważną dla powyższego sądu, tezę:

Niektórzy z nich zginęli z rąk hitlerowców, los tych nie był najstraszliwszy. Trudniej było zżegnać się z życiem w więzieniach i łagrach sowieckich. Jeszcze inna miara goryczy dopełniła się tym nielicznym, którzy dożyli Polski Ludowej...<sup>28</sup>

Z tego też powodu być może łatwiej, niż innym, przychodziło mu czynić zarzuty skrywania żydowskiej tożsamości.

Mogę zatem wrócić do myśli wyrażonej wcześniej, iż Filip Istner prezentuje na łamach pisma „Nowiny Kurier” pourazową wizję literatury polskiej. Przy czym traumatyczne doświadczenia żydowskich twórców, których artystyczny zapis śledzi w swych szkicach to: polski antysemityzm, żydowski kompleks, doświadczenie komunizmu i jego odrzucenie. Oczywiście to wizja literatury polskiej bardzo zawężona. Sam zestaw nazwisk mówi jednak o wielkim sukcesie asymilacyjnej mocy kultury polskiej. Trudno bez omawianych przez Istnera dzieł wyobrazić sobie historię wspólczesnej literatury polskiej. Dzisiaj — trzydzieści lat po powstaniu szkiców autora *Mojej drogi do Izraela* — świadomość wkładu polskich Żydów w polską kulturę narodową jest oczywista. Znowu zastanawiamy się nad rodzajami i metrykami. Tym razem jednak znacznie częściej nie po to, by wykluczać, czy napiętnować. Przeciwnie, w tego typu rozpoznaniach i postulatów badawczych przejawia się uznanie oraz melancholia.

<sup>26</sup> F. Istner: *Kazimierza Brandysa szukanie prawdy*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 198.

<sup>27</sup> F. Istner: *Adolf Rudnicki — czyli sondowanie Morza Martwego*. „Nowiny Kurier” 1974, nr 192.

<sup>28</sup> F. Istner: *Miasto poetów...*

KALINA BAHNEWA

**METODA PRZEKŁADOWA  
I EWOLUCJA MYŚLENIA POETYCKIEGO  
TRZY STRATEGIE TRANSLATORSKIE W PRZEKŁADACH  
SONETÓW KRYMSKICH MICKIEWICZA**

---

NA POCZĄTEK KILKA WYBRANYCH FRAGMENTÓW Z *TEORII KOMPARATYSTYCZNEJ WIEDZY o literaturze* D. Diuriszina:

W dziejach praktyki przekładu zdarza się, że napotykamy na przykłady zamierzonego naruszenia wymogów wierności w stosunku do oryginału, kiedy to tłumacz przekłada tylko część tego oryginału lub stara się wszystko przetłumaczyć, ale także dodać coś od siebie. I w obydwu przypadkach w rezultacie otrzymuje się nie zjawisko pochodne, lecz zjawisko z udziałem elementu twórczego. Dlatego też powstaje problem: dosłowne tłumaczenie a tłumaczenie z elementem twórczym. Na mocy tego rozpatrywane porównania tłumaczenia z oryginałem, z punktu widzenia różnic, nie mogą służyć jako jedyne kryterium oceny, jak to często się zdarza w praktyce, ponieważ pojęcie „koncepcja przekładu” jest szersze od umownego pojęcia „wierny przekład”.<sup>1</sup>

Pojęcie „koncepcja przekładu” Diuriszina — jako szersze od tak zwanego przez niego „wiernego tłumaczenia” — w interesujący sposób wiąże się z sytuacją literatury bułgarskiej końca XIX wieku, w jej stosunku do przekładów polskiej poezji romantycznej, a konkretnie do translatorskiej interpretacji utworów Mickiewicza. Jak najkrócej można określić to zagadnienie? Jeżeli miałabym pokrótce wyznaczyć jedną z jego ideowo-artystycznych dominant, to scharakteryzowałabym ją jako „sen o eposie”. W 1878 r. po pięciowiekowej niewoli tureckiej Bułgaria wyzwala się, ówcześni pisarze bułgarscy chcą siebie widzieć jako kontynuatorów wspaniałej niegdyś rodzimej spuścizny kulturalnej, ale w tym samym czasie okazuje się, że ich twórcze odczucie zderza się z pewnym bardzo poważnym brakiem — brakiem eposu, rodzaju literackiego tradycyjnie najbardziej prestiżowego dla narodowego rozwoju artystycznego. Oto dlaczego w tym czasie nostalgia za eposem może nosić wiele imion. Jeden z aspektów wspomnia-

---

<sup>1</sup> D. Diuriszin: *Teorija sravnitel'nogo izuczenija literatury*. Moskwa 1979, s. 160—161.

nego marzenia o eposie wiąże się z tak zwanymi mistyfikacjami literackimi, których typologia w okresie odrodzenia narodowego znajduje wyraz na przykład w czeskich *Králévodvorskich* i *Zelenohorskich* rękopisach, w chorwackim *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (1756) Andrija Kačića Milošića, a w szerszym europejskim kontekście — w *Pieśniach Osjana* Jamesa Macphersona (1760). W Bułgarii fenomen literackiej mistyfikacji przejawia się przede wszystkim w eposie *Veda Slovena* — zbiorze kilkudziesięciu pieśni epickich, osnutych na kanwie bohaterskiego życia Królewicza Marka, a także wybranych momentach z życia Orfeusza, które dowodzą obecności narodowego epickiego geniuszu. Jak we wspomnianych krajach słowiańskich (Czechy i Chorwacja), tak i w bułgarskim życiu duchowym mistyfikacje są reakcją na pewien swoisty kompleks kulturowy. Jest nim brak wielkiego epickiego dzieła typu *Iliady* i *Odysei* Homera czy też *Słowa o Pulku Igora*. W epoce odrodzenia narodowego występowanie podobnego eposu uważa się za dowód na to, że czeska, chorwacka lub bułgarska literatura są potomkami starodawnej i wzniosłej duchowej spuścizny. W literaturze bułgarskiej ten sen o epopei trwa długie lata. Jest on związany z epickim cyklem *Epopeja na zabrawenite* (*Epopeja zapomnianych*), wydanym w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku, autorstwa Iwana Wazowa (1850—1921) — klasyka literatury bułgarskiej i trwa do lat dwudziestych XX wieku, kiedy to bułgarski modernista Penczo Sławejkow (1866—1912), jeden z najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli kręgu „Misył”, tworzy swój epos *Kyrwawa pesen* (1911—13/1919—20, 1925) (*Krwawa pieśń*), który — nawiasem mówiąc — miał go umieścić w gronie nominowanych do literackiej Nagrody Nobla<sup>2</sup>.

Jak już wspomniałam, tzw. sen o epopei może być rozpatrywany również pod kątem innych artystycznych realizacji. I tu wyjątkowo interesujące okazują się przekłady polskiej poezji romantycznej, a — konkretniej — twórczości poetyckiej Mickiewicza.

Na początku zatrzymam się na przekładzie *Sonetów krymskich*, którego autorem jest Iwan Wazow — klasyk literatury bułgarskiej. Teksty te znajdujemy w *Wypisach bułgarskich*<sup>3</sup> z 1884 r., przeznaczonych dla szkół średnich, stanowiących przy tym wyjątkowo interesującą antologię przekładową (ułożoną przez samego Wazowa i przez Konstantina Weliczkowa — jego duchowego pobratymca i znanego bułgarskiego pisarza z końca XIX wieku). Chciałabym jednakże od razu dodać, że Wazow tłumaczył sonety Mickiewicza nie z polskiego, lecz

<sup>2</sup> Przedwczesna śmierć Sławejkova sprawiła, że propozycja przyznania mu Nagrody Nobla, wysunięta przez szwedzkiego profesora Alexandra Yensena, tłumacza *Krwawej pieśni* i innych utworów poety, nie została rozpatrzona.

<sup>3</sup> I. Wazow, K. Weliczkow: *Byłgarska christomatija ili sbornik ot izbrani obrazci po wsiczki rodowe syczinenija s priloženije na kratki žizneopisanija na najznamenitite pisateli*. Płowdiw—Sołun 1884.

z rosyjskiego — czyli poprzez język pośredniczący. Z rosyjskimi przekładami *Sonetów krymskich* zetknął się zaś Wazow w znanej antologii Gerbela *Poezija sławian*<sup>4</sup>, wydanej w 1871 r. Ta metoda interpretacji przekładowej — z wykorzystaniem języka-pośrednika — okazała się decydująca dla negatywnej oceny, jaką wobec przekładów Wazowa sformułował Bojan Penew<sup>5</sup>, będący bardzo ważną postacią bułgarskiego życia literackiego w latach dwudziestych XX wieku.

Jeśli mi wolno przedstawić jego postać w kilku zaledwie słowach (choć zasługuje ona na większą uwagę), to powiem, że Bojan Penew jest twórcą polonistycznego literaturoznawstwa w Bułgarii, intelektualistą wyjątkowej klasy, oryginalnym wykładowcą (między innymi w 1924 roku wygłaszał wykłady o literaturze bułgarskiej w Krakowie, Lwowie, Warszawie i Wilnie), autorem interesującej koncepcji i wizji literatury polskiej, która do dziś nie straciła na aktualności, inicjatorem serii wydawniczej „Biblioteka Polska”, wydawanej w latach dwudziestych ubiegłego wieku, w ramach której ukazały się takie utwory jak *Anhelli Słowackiego*<sup>6</sup> czy *Hymny Kasprowicza*<sup>7</sup> i wreszcie autorem ogromnej, czterotomowej *Historii literatury bułgarskiej*<sup>8</sup>, którą moglibyśmy też nazwać *Historią idei*<sup>9</sup>.

Tak więc opinia Penewa na temat przekładów Iwana Wazowa jest zdecydowanie negatywna i dezawuuująca wysiłki tego bułgarskiego poety. Swoją opinię uzasadnia Penew brakiem wierności przekładu wobec oryginału, co wiąże się z niemożnością przekazania przez tłumacza artystycznej oryginalności Mickiewicza tekstowi. Czy jednak tylko poprzez to jedno, choć bardzo ważne, kryterium, jakim jest wierność w stosunku do oryginału, powinniśmy patrzeć na znaczenie i rolę danego przekładu w kontekście przyjmującej go literatury? Tu przypominałabym myśl Jiřego Levy’ego, że „metoda translatorska wynika z kulturalnych potrzeb epoki i jest przez nie uwarunkowana, przy tym dotyczy to nie tylko ogólnego stosunku do oryginału i jego interpretacji, lecz często również technicznych szczegółów”<sup>10</sup>.

Jak zatem „przetłumaczyć”, wpisać punkt widzenia czeskiego teoretyka przekładu w bułgarską sytuację literacką końca XIX wieku? Z jednej strony możemy mówić o mocno zaakcentowanych tendencjach modernistycznych, związanych z dążeniem wspomnianego już Penczo Sławejkowa do europeizacji literatury bułgarskiej i w tym sensie o odrzucaniu przez niego twórczości Wazowa jako

<sup>4</sup> N.W. Gerbel: *Poezija sławian*. Spb 1871.

<sup>5</sup> B. Penew: *Byłgarskite prewodi na „Krimski soneti”*. „Godisznik na Sofijskija uniwersitet. Istoriko-filologiczeski fakultet” 1962, nr 22, s. 12—16.

<sup>6</sup> J. Słowacki: *Anhelli*. Prew. ot polski D. Gabe. Sofia 1925.

<sup>7</sup> J. Kasprowicz: *Himni*. Prew. ot polski D. Gabe. Sofia 1924.

<sup>8</sup> B. Penew: *Istorija na byłgarskata literatura*. T. 1—4. Sofia 1976—1978.

<sup>9</sup> W. Gałązka: *Polska tradycja romantyczna w filozofii kultury Bojana Penewa*. „Pamiętnik Słowiński” 1982, s. 148—159.

<sup>10</sup> J. Levy: *Iskusstwo pieriewoda*. Moskwa 1974, s. 105.

zbyt tradycyjnej i podporządkowanej idei narodowyzwoleńczej; z drugiej zaś w okresie tym nadal aktualna jest postać Wazowa, głoszącego swoje *credo* narodowego poety i broniącego pryncypiów sztuki społecznie zaangażowanej. Obie walczące strony spotykają się jednak w jednym wspólnym punkcie (*locus communis*) — jest to przekonanie o konieczności wielkiej formy epickiej, choć bazującej na diametralnie przeciwstawnych zasadach. Dla Sławejkowa (zgodnie z ideą modernistyczną) związana jest ona z dominującą rolą indywidualnego ducha, wyjątkowej jednostki, dla Wazowa — z przejawem zbiorowego narodowego bohaterstwa. Sławejkow zrealizuje swój ideał we wspomnianym poemacie epickim *Kyrwawa pesen*, Wazow — w dwunastu poematach cyklu epickiego *Epopėja zapomnianych*.

W kontekście takich właśnie prądów ówczesnej literatury bułgarskiej moglibyśmy zrozumieć przekształcenia (mówiąc eufemistycznie), a ściślej — przejawy niezgodności, nieadekwatności, z jakimi spotykamy się w dokonanych przez Wazowa przekładach *Sonetów krymskich*. W jakim więc stopniu są one symptomatyczne dla kulturalnych potrzeb bułgarskiej epoki i w jakim stopniu przekładowe odstępstwa od oryginału odzwierciedlają ówczesne duchowe nostalgije naszej literatury?

Tu przede wszystkim ważny jest wybór, jakiego dokonuje Wazow. „Pomija” on sonety z mocno zaakcentowanymi motywami wschodnimi i szuka w antologii Gerbela tekstów, w których najwyraźniej słyhać głos poety-wygnança, opiewającego swoją miłość do dalekiej ojczyzny. W zestawieniu z rosyjskimi przekładami Simonowa i Berga, a jeszcze bardziej w zestawieniu z polskim oryginałem, bułgarskie przekłady redukują filozoficzną głębię Mickiewiczowskich sonetów, osłabiają pierwiastki liryczne, zmieniają realia historyczne i w tym sensie również prawdę historyczną. Na plan pierwszy (tak jest w dokonanym przez Wazowa tłumaczeniu *Ciszy morskiej*) wysuwa się temat patriotyczny. W jego bułgarskim „uzasadnieniu” możemy nawet wyróżnić cytaty czy poetyckie odwołania, pochodzące z epickich poematów bułgarskiego poety-rewolucjonisty Christo Botewa. Jeszcze mocniej tendencja ta daje o sobie znać w tłumaczeniu *Grobu Potockiej*. Tu Wazow narusza prawdę historyczną — Potocka nie została wygnana z ojczyzny (jak głosi bułgarska interpretacja), tylko wzięta w niewolę przez Tatarów. Nasz poeta wprowadza jednak już w pierwszym wersie temat wygnania, pojawia się nieobecne w oryginale wyrażenie „daleka obczyzna”, skonstrastowane z „najmilszą ojczyzną”. Oczywiście jest tu konstruowanie spokrewnionego z literackimi poglądami Wazowa, a także z tendencjami bułgarskiego (dziewiętnastowiecznego) „Odrodzenia świata”, odległego od filozoficznej idei Mickiewicza, ale za to wybijającego motywy patriotyczne. Widoczny jest on również we wprowadzonej przez tłumacza postaci brata, który pograży się w tęsknej zadumie nad „mogiłką niemą” i zaśpiewa „ojczystą piosnkę”. W ten sposób bułgarski przekład tonuje

liryczne oddziaływanie Mickiewiczowskiego sonetu, wzmacnia jego ideową kontrastowość, podkreśla temat patriotyczny, postrzegany nie tyle jako „osobiste doświadczenie i wyrastające z niego swobodne zmyślenie, fikcja”<sup>11</sup>, ile w artystycznym duchu tradycji narodowej, z której źródeł czerpie epos i z której poetyckim uzewnętrznieniem wiąże się dobiegający i słyszalny tutaj poetycki głos Botewa.

I jeszcze coś więcej. Właśnie w *Sonetach krymskich* Wazow znajduje dominanty swoich późniejszych poszukiwań twórczych dotyczących sonetu jako formy. Mam na myśli opublikowane zaledwie w rok po tłumaczeniu sonetów Mickiewicza *Macedońskie sonety*, a następnie cykl poetycki *Italia* (1884), w którym podmiot liryczny jest kontynuacją modelu dialogu nawiązanego przez polskiego romantyka ze światem. Jest to rozmowa, którą toczy on ze starożytnym światem rzymskim i bizantyjskim, z morskimi głębiami i z opuszczoną daleką ojczyzną. W ten sposób „krymska” rozmowa, która znalazła się w naszej literaturze dzięki tłumaczeniom Wazowa, jest kontynuowana w tematach, reprezentowanych w jego oryginalnej twórczości. Interesujący jest również przypadek Konstantina Weliczkowa — bliskiego Wazowowi znanego bułgarskiego pisarza i społecznika z przełomu XIX i XX wieku. Aczkolwiek Weliczkow pozostawał pod silnym wpływem kultury romańskiej — był zresztą pierwszym w Bułgarii tłumaczem Petrarki — to w jego pierwszym cyklu sonetów *Carogrodzkie sonety* (1899) uderza oddziaływanie nie tyle miłości Petrarki do Laury, ile pełnych bólu wizji wygananego poety, słowiańskiego Mickiewicza.

Tak więc przy wszystkich swoich artystycznych niedoskonałościach, przy całym zachwianiu historycznej logiki — tłumaczenia Wazowa tworzą podstawę narodowej tradycji sonetowej.

Nie chciałabym tworzyć wrażenia, że te artystyczne niedoskonałości w przekładzie *Sonetów krymskich* mają wpływ na ich ostateczną interpretację. Jak już wspomniałam, w tym przypadku nie interesuje mnie adekwatność przekładu *sensu stricto*, ale jej naruszenie, które jest symptomatyczne, można by rzec nawet prowokacyjne, z punktu widzenia ujawniania się określonych procesów i tendencji w rodzimej literaturze. Co się zaś tyczy ewolucji sposobu myślenia o przekładzie, ponownie rozpatrywanego poprzez bułgarską interpretację *Sonetów krymskich*, to mogłabym tu wspomnieć jeszcze dwa bardzo ważne etapy. Pierwszy związany jest z osobą Kirila Christowa (1875—1944), jednego z najbardziej witalistycznych bułgarskich modernistów. Z powodu swojej egotycznej i płomiennej poezji oraz dzięki soczystości barw nazwany został „dziwnym kwiatem” bułgarskiej poezji. Gdy w 1899 roku w drugim numerze modernistycznego cza-

<sup>11</sup> M. Bachtin: *Epos i powieść*. W: Tegoż: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 548.

sopisma *Misył* pojawiają się jego przekłady *Bakczysaraju*, *Czatyrdaha* oraz *Stepów Akermańskich* jest on już autorem popularnych sonetów. Wystarczy wspomnieć tytuły jego pierwszych wydanych drukiem cyklów sonetów: *Rodopskie sonety* i *Morskie sonety*<sup>12</sup>, aby zrozumieć, że tematy Wazowowskie, względnie Mickiewiczowskie, mają wyjątkową siłę przyciągania i że to, co nowe, wynikać będzie nie z wyboru tematów, ale ze sposobu ich poetyckiej interpretacji. Wybór Kirila Christowa jest znamieny. Skupia się on na sonetach o wyraźnych motywach wschodnich, w których jest mowa o przemijalności życia i wieczności sztuki. Kirila Christowa przyciągają przede wszystkim pełne przepychu dekoracje, egzotyka pejzażu, jak i mistyka obrazów. Przekłada on również, podobnie jak Wazow, ze wspomnianej *Antologii* Gerbela, i podobnie jak jego poprzednik, zmienia filozoficzno-estetyczne treści zarówno rosyjskiego przekładu, jak i oryginału, kładąc większy nacisk na uczucia osobiste, na swoje ja, na obrazowość bliższą życiu. I tak na przykład w *Stepach Akermańskich* tęsknota za krajem, który pozostał gdzieś daleko, zostaje zepchnięta na drugi plan, ważniejszy staje się ruch, siła człowieka, siła konia, egzotyka pejzażu. To wszystko fascynuje Kirila Christowa i dlatego odbieramy rys wschodni jego poezji przede wszystkim jako maskę, jako pozę zadowolonego z siebie, energicznego młodego Bułgara, który chciałby, aby czytelnik widział w nim drugiego Dżalaluddina Rumiego, nie zastanawiając się nawet nad złożoną filozofią tego mędrca Wschodu. Pojawia się tu Wschód — w dziwnym, teatralnym sensie — pozbawiony swojego mistycyzmu, typowej dla siebie refleksyjności i filozoficzno-religijnego podtekstu. Tak więc ten typ „odczuwania i pojmowania Wschodu” jest w istocie przeciwstawieniem się narodowemu kompleksowi i dotychczasowemu ideowemu zaangażowaniu literatury bułgarskiej.

Również lata dwudzieste XX wieku są ważne z punktu widzenia przekładowej interpretacji *Sonetów krymskich*. Wtedy to do cyklu sonetów Mickiewicza sięga Dora Gabe (1886—1983), znana bułgarska tłumaczka i poetka, która przekłada z polskiego oryginału (słynie również ze swojego wspaniałego przekładu *Anhellego* Słowackiego i *Hymnów* Kasprowicza). Wpływ na bardzo dobry przekład *Sonetów krymskich* miała jednak w tym przypadku nie tylko doskonała znajomość języka polskiego. Należy w tym miejscu zaakcentować swoiste artystyczne przygotowanie bułgarskiego języka poetyckiego do podjęcia dialogu z romantyczną obrazowością Mickiewicza. Mam na myśli to, że po wydaniu znamiennego dla bułgarskiego symbolizmu tomu Penczo Sławejkowa *Sen o szczęściu* (1906), a zwłaszcza klasycznych dla naszego rodzimego symbolizmu wierszy bułgarskiego modernisty Jaworowa (1878—1914) — tom *Bezsenność* (1907),

<sup>12</sup> K. Christow: *Rodopski soneti*. „Misył”. G. 5, kn. 3; *Morski soneti*. „Misył”. G. 6, kn. 1, s. 42—44, kn. 2.



bułgarska poezja potrafi docenić „promieniowanie ciszy pełne trwogi”, napięcie chwili, samotność przemijającego czasu. Nieprzypadkowo tytuł *Cisza morska*, który Wazow odczytuje jako *Ucichłe morze*, u Dory Gabe powraca do swojego oryginalnego brzmienia — *Morska cisza*<sup>13</sup>. Nieprzypadkowo w nowych przekładach z lat dwudziestych poetka nie powtarza wyboru Wazowa, nie powraca do *Grobu Potockiej*, ani też do wybranego przez Kirila Christowa *Czatyrdaha*, ale przez *Stępy Akermańskie* dąży do spotkania ze światem napiętych do ostateczności zmysłów romantyzmu — ze światem, promieniującym także z liryki Penczo Sławejkowa i z niespokojnych wizji bułgarskich symbolistów.

Dora Gabe nie tylko zachowuje określone obrazy (np. obraz snu, dominujący np. w *Ciszy morskiej*), ale wzmacnia ich użycie, aby w ten ciekawy sposób zilustrować pokrewieństwo między modernistycznym i romantycznym językiem, pokrewieństwo, które nieprzypadkowo znalazło wyraz w pojęciu „neoromantyzm”, będącym synonimem epoki modernizmu. Pogłębiona analiza porównawcza — którą pomijam — między przekładem Dory Gabe (tutaj moglibyśmy dołączyć i wiersz *Do samotności*<sup>14</sup>) a poezją bułgarskich symbolistów, do których języka poetka się ucieka, mogłaby dowieść tak ważnej dla doskonałości przekładu symbiozy między polską romantyczną a bułgarską symbolistyczną obrazowością. I tak, gdy przykładowo w *Ciszy morskiej* dla Wazowa staje się ważne wysunięcie na pierwszy plan takich wyrażen jak: „krwawy bój”, „zwycięskie sztandary”, „swoje krwawe pazury” itp. i jego przekład, w harmonii z tradycją odrodzeniową, brzmi bojowo, to dla Christowa istotniejsze jest, w harmonii z duchem modernizmu, przełamanie sonetów Mickiewicza przez pryzmat indywidualistycznego i dionizyjskiego żywiołu, zaś dla Dory Gabe, dzięki przygotowaniu estetycznemu przez bułgarski symbolizm, staje się możliwe stworzenie przekładu doskonałego.

Niestety, nie ma miejsca w niniejszym szkicu, aby zatrzymać się przy innych przykładach tłumaczeń Mickiewicza, które potwierdziłyby możliwość rozpatrywania recepcji polskiej poezji romantycznej w bułgarskim kontekście literackim z przełomu XIX i XX wieku jako zjawiska ważnego nie tylko pod kątem faktów (kto, co i kiedy przetłumaczył), lecz także w aspekcie pojęcia tzw. „wiernego tłumaczenia”. Okazuje się, że we wspomnianym okresie w recepcji twórczości Mickiewicza znajduje odzwierciedlenie wiele ważnych artystycznych tendencji bułgarskiego życia literackiego. Recepcja ta sprzyja otwarciu, prowokuje uzewnętrzenie się szeregu rodzimych postaw estetycznych, jak na przykład wspomniany już „sen o epepei”. Jeśli trzeba byłoby kontynuować motyw bułgarskiej tęsknoty do eposu, rozpatrywanej ponownie na przykładach przekładowego by-

<sup>13</sup> D. Gabe: *Polski poeci*. Sofia 1921.

<sup>14</sup> Tamże.

towania twórczości Mickiewicza, to niewątpliwie należałoby wspomnieć niezwykle interesującą interpretację ballady *Alpuhara*<sup>15</sup>, która wyszła spod pióra Wazowa. Poeta-tłumacz „bułgarszczy” ten tekst, zmieniając poszczególne realia historyczne, na przykład miejsce rozgrywającego się konfliktu. Almanzor z garstką Maurów broni nie „wież Alpuhary” (jak u Mickiewicza), tylko „wspaniałego szczytu”. Obraz ten aktualizuje przestrzeń bohaterskich potyczek między Bułgarami a Turkami, znanego nam nie tylko z epickiego cyklu *Epopcja zapomnianych* (na przykład szczyt Szipka z ody *Obrońcy Szipki*), lecz i z bułgarskich historycznych bitew, tradycyjnie toczonych na górskich wierzchołkach. I tak naprzeciwko Mickiewiczowskiej obrazowości, kojarzącej się z duchem rycerskiego eposu, staje charakterystyczna dla bułgarskiej epickiej tradycji lokalizacja historycznego konfliktu. Dla Wazowa jest także niedopuszczalne, by Almanzor, będący wyznawcą religii muzułmańskiej, pozostał w świadomości czytelnika jako przykład bezwarunkowego bohaterstwa. Dlatego też poeta odejmuje bohaterowi pozytywnemu aureolę bojownika-muzułmanina (pozbawia jego postać wszelkich oznak wyznawanej wiary) i nadaje mu ogólnoludzkie ponadnarodowe znaczenie. Te opuszczenia, które odkrywamy przy porównaniu dwóch wariantów — rosyjskiego (który jest bliższy oryginałowi) i bułgarskiego — okazują się „odkupione”, artystycznie zrekompensowane przez Wazowa w nader interesujący sposób. Wydaje się, że Wazow dąży, by atmosfera całej ballady przypominała bułgarskiemu czytelnikowi o jego narodowej przeszłości, o krwawych dniach powstania kwietniowego 1876 roku, o nieugiętej walce bułgarskich bohaterów. Nie zapominajmy także, że przekłady poezji Mickiewicza opublikowane zostały we wspomnianych *Wypisach* w okresie, w którym Wazow pisał swoją *Epopcję zapomnianych*.

Również pod kątem poszukiwań intertekstualnych, a także w związku z interesującym nas bułgarskim snem o epepi ważna jest historia tłumaczeń *Pana Tadeusza*, a ściślej jednej jego części — *Epilogu*<sup>16</sup>. Bułgarska interpretacja tego tekstu (przedmiot oddzielnej pracy) potwierdza możliwość transformacji tekstu lirycznego (polski oryginał) w epicki (tłumaczenie Wazowa) i w ten sposób odnosi recepcję literatury polskiej w Bułgarii do ponadnarodowego problemu, a mianowicie genologii.

*Tłumaczyły z bułgarskiego: Hanna Karpińska, Żaneta Pawłowicz*

<sup>15</sup> I. Wazow, K. Weliczkow: *Byłgarska christomatija...* cz. 2, s. 32—34.

<sup>16</sup> Tamże, s. 78—80.

MARIE SOBOTKOVÁ

## MASLO.OF.PL W WERSJI POLSKIEJ I CZESKIEJ

---

LITERATURA CZESKA I POLSKA PRZESZŁY OD NAJSTARSZYCH CZASÓW DO WSPÓŁCZESNOŚCI PRZEZ DOŚĆ ZŁOŻONY PROCES WZAJEMNEGO ZBLIŻANIA SIĘ, ODDALANIA ORAZ MIJANIA, ACZKOLWIEK TAKI RODZAJ WSPÓŁZYCIA JEST OCENIANY JAKO WARTOŚCIOWY DLA OBU KULTUR<sup>1</sup>.

Za nowy rozdział w czesko-polskich związkach literackich możemy uważać okres międzywojenny, aczkolwiek bardziej sprzyjający czas stopniowego zaznajamiania się z kulturą za pośrednictwem twórczości literackiej ma miejsce mniej więcej od drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku. Ta uwaga dotyczy jednak przede wszystkim kultury polskiej, ponieważ w tym okresie w środowisku polskim nastąpiła kulminacja zainteresowania twórczością czeskich pisarzy, a w szczególności tekstami Kundery, Hrabala, Škvoreckiego i innych. Dzięki temu, paradoksalnie, polscy czytelnicy mieli najczęściej z wyprzedzeniem (przed czeskiimi czytelnikami) do dyspozycji również tę część twórczości, która była przez czeską cenzurę zakazana<sup>2</sup>.

W tym miejscu należałoby więc wspomnieć systematyczną i bardzo udaną pracę polskich tłumaczy literatury czeskiej, którym zawdzięczamy fakt, że współczesna i najnowsza czeska twórczość literacka jest w Polsce dość dobrze znana. To ci, którzy z godnym podziwu wyczuciem jakości czeskiego oryginału, wybierają teksty, mające nie tylko szansę w odpowiednim czasie zainteresować polskiego czytelnika, lecz

---

<sup>1</sup> Por. np. *Západoslovanské literatury v českém prostředí do roku 1918. Sbornik studií*. Praha, Slovanský ústav AV ČR 2003 oraz *Západoslovanské literatury v českém prostředí ve 20. století. Česko-západoslovanské pomezí. K recepci západoslovanských literatur a k tvorbě vybraných slovanských menšin v českém literárním procesu ve 20. století*. Praha, Slovanský ústav AV ČR 2004. Z tematem związane są także następujące prace: K. Kardyni-Pelikánová: *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*. Warszawa 2003 oraz M. Sobotková: *Studie z české a polské literatury. Pět století v historii česko-polských literárních souvislostí*. Olomouc 2002. O języku współczesnej czeskiej oraz polskiej prozy por. rozdział *W świecie rozchłapanych tekstów (Uwagi o literaturze czeskiej końca XX wieku)* oraz *O jazykových proměnách současné polské prózy*.

<sup>2</sup> Do dzisiaj jesteśmy świadkami tego, że Polacy bardziej niż Czesi dbają o pełne edycje dzieł zebranych oraz reedycje dzieł czeskich autorów (Hrabal, Kundera). Możemy właściwie mówić o kulcie tych autorów w Polsce. Por. np. <http://pbl.ibl.poznan.pl/>

także dzięki sile autorskiej wypowiedzi żyją dalej swym własnym życiem zadomowionego, pierwotnie czeskiego tekstu w środowisku polskim<sup>3</sup>.

Również czescy tłumacze literatury polskiej w XX wieku pokazali, że i oni chcą nawiązać do bogatej i długotrwałej tradycji translatorskiej. Z punktu widzenia reprezentatywności i jakości przekładanych tekstów mogliby wprawdzie konkurować, trzeba jednak przyznać, że jeśli chodzi o ilość przekładów z literatury polskiej, pozostają daleko w tyle za swoimi polskimi kolegami.

Do obecnego stanu rzeczy przyczyniła się z pewnością również współczesna zmiana pokoleniowa. Starsi tłumacze kontynuują wprawdzie swoją pracę, jednak istnieje potrzeba, by do ich życiowego dorobku nawiązały w większej mierze osoby należące do młodszej i najmłodszej generacji czeskich tłumaczy.

Świadomość nawiązywania do faktu wprowadzania przede wszystkim współczesnej polskiej literatury do czeskiej kultury narodowej oraz odpowiedzialność względem niej (nie powinna wegetować zamknięta hermetycznie sama w sobie), przyniosły, szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu (od około drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych do dziś, tj. mniej więcej dziesięć lat później niż w Polsce), znaczące wyniki: należą do nich w większości bardzo udane czeskie przekłady polskich tekstów prozaicznych nowej i najnowszej proweniencji, będących swego rodzaju refleksją pokoleniową nad współczesnym światem i człowiekiem<sup>4</sup>.

Do tekstów, które w ostatnim czasie wywołały największy odzew na polskiej scenie literackiej, należy debiut dziewiętnastoletniej wtedy Doroty Masłowskiej — *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, z ilustracjami Krzysztofa Ostrowskiego, opublikowany w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża w Warszawie w 2002 roku<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> W tym procesie „udomowiania” czeskiej literatury rejestrujemy znaczące sukcesy polskich tłumaczy — propagatorów czeskiej literatury, które przyniosły niejedną niespodziankę również polskim historykom literatury, ponieważ wielokrotnie, np. teksty „nieprzetłumaczalne” (specyficznie czeskie), udało im się po mistrzowsku wprowadzić do rodzimej kultury nie tylko pod względem językowych, lecz przede wszystkim z zachowaniem kulturalno-społecznych oraz historycznych aspektów.

<sup>4</sup> Por. z najnowszych tłumaczeń: A. Stasiuk: *Jak zostałem pisarzem* (tłum.: V. Burian: *Jak jsem se stal spisovatelem*, 2004); G. Herling-Grudziński: *Portret wenecki i inne prozy* (tłum.: H. Stachom: *Benátský portrét a jiné prózy*, 2004); W. Gombrowicz: *Testament* (tłum.: H. Stachová: *Testament*, 2004); W. Gombrowicz: *Bakakaj* (tłum.: H. Stachová: *Bakakaj*, 2004).

<sup>5</sup> Debiut Masłowskiej został wyróżniony w głosowaniu czytelników „Gazety Wyborczej” jako Książka Roku 2002 oraz dostał się do finału prestiżowego konkursu literackiego NIKE; tam przyznano mu nagrodę czytelników. Wydaje się, że najbardziej obiektywną ocenę tekstu Masłowskiej podała Zofia Mitosek w zbiorze studiów *Poznanie (w) powieści* (Kraków 2003). W końcowych fragmentach swego kompendium (s. 331—348) zatytułowanego *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”)* Mitosek przekonująco dowodzi, że krytykowi i historykowi literatury wystarczy opuścić zastale stereotypy, a przyjmie zaproszenie Masłowskiej do gry: ze słowami, ze stereotypami i to nie tylko literacko-analitycznymi, lecz przede wszystkim kulturowymi, że opuści świat tradycji i wejdzie na „cienki lód” tej „rzeczywistości”, którą postrzega i kreuje ona sama oraz ta druga: Masłoska. A jeśli będzie uważnym czytelnikiem, zdobędzie klucz do rozszyfrowania zakodowanych aluzji/intertekstów, tak częstych, nie tylko w polskiej tradycji kulturowej (s. 347—348).

Już dwa lata później, dzięki zasługom Barbory Gregorovej, również nasi czytelnicy doczekali się czeskiego przekładu zatytułowanego *Červená a bílá*. U nas wydarzenie to minęło bez burzliwych dyskusji, lecz liczne rozmowy z autorką w prasie czy w Internecie świadczą o dużym zainteresowaniu młodą polską autorką i jej debiutem<sup>6</sup>.

Czeskiej publiczności została ona przedstawiona na spotkaniu autorskim w marcu tego roku i reklama wprowadzająca autorkę i jej tekst do czeskiego środowiska miała pozytywny oddźwięk: przyspieszyła jej start wśród innych młodych twórców i ich tekstów pisanych w różnych językach, które już należą do najpopularniejszych<sup>7</sup>.

Na pytanie, dlaczego właśnie kontrowersyjny tekst Masłowskiej został tak szybko przetłumaczony — jak dotąd na język angielski, niemiecki, francuski, rosyjski oraz czeski — możemy odpowiedzieć: młoda autorka bez najmniejszych skrępowań pisze o tym, co zajmuje ją i ludzi z jej środowiska, nie rozgląda się, czy przypadkiem kogoś nie uraża, uderza we wszystko, co uważa za zbędne czy nawet niebezpieczne. Pod przykrywką opisu dość banalnej historii głównego bohatera Andrzeja Robakowskiego *alias* Silnego i jego towarzyszy kryje się, pozwolę sobie górnolotnie stwierdzić, sedno autorskiego poselstwa: ludzie, jeszcze mamy szansę przeżyć, choć jest już „za pięć 12”! Nasz świat, ten materialny i duchowy, który sami niszczymy, spoglądając jednocześnie obojętnie na pustoszenie przez innych, jest wart ochrony! A może już jest za późno i czeka nas zasłużona apokalipsa?

Oscylowanie między dobrem a złem, Bogiem i Szatanem, niepewność, co zwiędzie, to sytuacje, z którymi stykają się jej protagoniści na co dzień. Niektórzy już dawno zrezygnowali i są tylko zwykłymi kukielkami „na baterie” (jak np. Silny), które ktokolwiek i kiedykolwiek może odłączyć od źródła energii. Również innych nie czeka „świetlana” przyszłość. Ważne jednak jest to, by nie pozostać obojętnym i nie przyjmować biernie wszystkich „ciosów od losu”. To również apel autorki.

Do prezentacji historii Silnego i jego grupy oraz sposobu życia części pokolenia, które możemy nazwać „pokoleniem stanu wojennego”<sup>8</sup>, autorka wybrała formę mo-

<sup>6</sup> Dorota Masłowska: *Červená a bílá*; publikacja ukazała się w 2004 roku w prestiżowym wydawnictwie Euronedia Group k. s. Odeon jako 2774 publikacja; w Odeonie w serii Biblioteka Światowa, jest to 32 egzemplarz i 108 publikacja. Tłumaczyła Barbora Gregorová, ilustracje Krzysztof Ostrowski, redakcja Jolanta Kamińska, wstępem opatrzył Václav Burian. Czeskie wydanie było możliwe dzięki wsparciu Instytutu Książki w Krakowie. Z internetowych adresów czeskich przypomnijmy te, które poświęciły uwagę autorce, informując o jej debiucie: <http://www.listovani.cz/>, <http://www.novinky.cz/>, <http://pravo.novinky.cz/archiv>, <http://www.iliteratura.cz>, <http://search.seznam.cz>, <http://www.kosmas.cz/recenze>, <http://knizni.klub.cz>, <http://www.unijazz.cz>, <http://www.odrogach.cz>, <http://tyden.cz>, <http://www.rozhlas.cz>, <http://www.zpravy.idnes.cz>, <http://kotrla.com/frogman>, <http://www.kultura.iHNed>, <http://www.labyrinth.net/revue>, <http://www.renaultrevue.cz> itd. Eksperyment językowy Masłowskiej porównywano np. z *Mechaniczną pomarańczą* Anthony’ego Burgessa lub z językiem Jáchyma Topola czy też Petry Hůlovej, podkreślając przede wszystkim zastosowanie w nich potocznej odmiany języka czeskiego, tzw. obecné češtiny. Por. <http://www.kosmas.cz>

<sup>7</sup> 10 marca 2005 r. autorka podpisywała swoją książkę, następnego dnia odbyło się jej spotkanie z czytelnikami czeskimi. Pierwsze oficjalne spotkania z czeskimi czytelnikami odbyły się w Pradze.

<sup>8</sup> Protagonistami tekstu Masłowskiej są członkowie generacji urodzonej na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, w okresie stanu wojennego. Okres ten z perspektywy czasu traktujemy jako zwi-

nologu wewnętrznego, co w tekście uwidacznia się np. poprzez rozbite zdania oraz częste używanie klisz). Andrzeja Robakowskiego *alias* Silnego (człowieka właściwie słabego i bezradnego)<sup>9</sup> autorka wyposażała w zdolność korzystania z różnych poziomów bardzo ekspresywnego języka.

W tekście jego historia toczy się oddzielnie — między okresem narkotycznej ekstazy i abstynencji — „głodu” — tj. na poziomie rzeczywistości, częściowo jest również elementem papierkowego świata urzędników, w których władzy jesteśmy właściwie uwięzieni, a nasze życie jest od nich uzależnione.

Rozgrywa się w świecie „podstawionym”:

Nic nie rozumiesz, Silny? — ona mi się jeszcze usiłuje wszystko wytłumaczyć [...] Ale ona dalej z tym swoim filmem: chyba nie wierzysz, że ten komisariat istnieje? Ja ci nie chcę nic mówić, ale on jest tu podstawiony. Ja też jestem tu podstawiona [...] — to wszystko jest wypożyczona ściema, włókno szklane, papier. A za oknem nie ma ani pogody, ani krajobrazu, tylko jest scenografia [...] jak mocniej uderzysz, to się rozleci i przewróci. To się nie dzieje naprawdę, tylko, rozumiesz, tj. napisane. W wykresach, w tabelach, w aktach, w dziennikach lekcyjnych.<sup>10</sup>

Silny jest wtajemniczony w reguły wielokrotnej oraz wielopoziomowej gry, poddany parodii parodiuje świat kultury oficjalnej, massmedialnej (np. frazesy reklamy telewizyjnej), ale także świat literackich mistrzów.

Może to, co tu leży w łóżku, to jest tylko mój przedstawiciel na Polskę, może to taka moja demówka? Może ja też coś czuję [...] bo pod plecami ciągnie mi się kilometrami w głąb ziemi zaple-

---

stun wydarzeń 1989 roku oraz wszystkich zasadniczych zmian, które dotyczyły nie tylko polskiego społeczeństwa, lecz w rezultacie dużej części Europy i świata. Atmosfera tamtych lat wpłynęła szczególnie na ich dzieciństwo, podobnie jak np. u pokolenia walczących dzieci w czasie II wojny światowej.

Niektórzy z nich, którzy niedawno udanie zadebiutowali w świecie polskiej literatury, urodzeni są na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wczesne dzieciństwo przeżywali więc w napiętej atmosferze ówczesnej polskiej rzeczywistości. Fakt ten ma dla nich do dziś formę traumatycznego przeżycia, o czym często sami wspominają, używając ironii czy nawet sarkazmu, np. Daniel Świderski w opowiadaniu *Ja* (zbiór: *Dwadzieścia. Dwadzieścia pięć. Almanach poezji i prozy*. Lampa i Iskra Boża 2002) czy Mirosław Nahacz w prozie *Osiem cztery* (Wydawnictwo Czarne 2003). Oprócz „ludzkich” protagonistów centralnym bohaterem jest język, bo jak mawiał Gombrowicz, „słowa nas mówią”.

<sup>9</sup> Bohater Silny to karykatura jego przezwiska, a jego śmierć związana z wyłączeniem odpowiedniego urzędzenia tak prostym ruchem, ma wymiar symboliczny i służy autorce do dalszych zabaw i żartów. Na ten temat por. wypowiedź samej Masłowskiej: „Kdyby to była kniha z reálného života, tak bych se obávala jejich reakce, ale byl to přece žert.” („Gdyby to była książka z życia wzięta, obawiałabym się ich reakcji, ale to był przecież żart.”). Dziennik „Právo”, dział Kultura, 21 marca 2005, s. 15, artykuł pod tytułem: *Prostupuje mě utkvělý pocit apokalypsy* (*Przenika mnie ciągle poczucie apokalipsy*).

Świat Silnego jest bliski np. światu Józia z powieści Gombrowicza, jest tak samo śmieszny, ale także straszny; zostaje przedstawiony poprzez autorkę-reżysera, która kieruje powieściowy scenariusz w stronę parodii, satyry oraz groteski. Por. Z. Mitosek: *Poznanie (w) powieści...*, s. 341.

<sup>10</sup> Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z polskiego tekstu Masłowskiej, drugiego wydania *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*, opublikowanego w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża. Warszawa 2003. Tu cytat ze s. 180.

cze, kłęby kabli i tranzystorów. [...] A teraz cię zatkąło, Masłoska. Teraz już kurs dla zaawansowanych, a ty zamiast odpowiadać, gapisz się w radar, może język ci wyrwali, nareszcie. [...] Masłoska, co ty tak? Co ty taki masz wyraz, co? No nie musisz być chyba od razu na mnie taka ostatecznie zła, no. [...] Jak ci zrobiłem przykrość, to był tylko żart, a nie, że ty od razu. Lecz tyle co potem widzę, iż ona patrząc mi się bezzecznie w oczy sięga ręką ku wtyczce. O nie Masłoska, zostaw to, poparzysz się, to nie żarty, prąd nie służy do zabawy, [...] no przestań.<sup>11</sup>

To zastępczy świat pseudowartości globalizowanego świata — nie tylko nowych technologii informacyjnych, nowych metod leczenia, lecz również świat konsumpcji, bezpardonowy i surowy, na który właśnie młodzi ludzie reagują własnym sposobem: ucieczką w iluzyjny świat narkotyków. Jednak nawet ich antyświat nie nadaje się do życia, pozostaje tylko kolejną nieudaną próbą znalezienia lepszego wariantu życia.

Tragiczny temat ludzi młodego polskiego pokolenia, których wegetację dobrze zna, Masłowska po mistrzowsku upraszcza, mówiąc ich językiem (choć to sztuczny wytwór, to jednak dostatecznie funkcjonujący, tj. rozumiały), zna także sposób ich rozumowania. Język Masłowskiej składa się z różnych poziomów stylistycznych polszczyzny: sposobu mówienia telewizji, pop- i subkultury, jest imitacją podsłuchanych wypowiedzi i słów ludzi ulicy, które funkcjonują jako cytaty z codzienności. To język zdeformowany, nosi liczne szramy niedbałej wymowy, często pojawia się parodia i satyra, ekspresywne wyrazy — wulgaryzmy, przekleństwa, specjalne słownictwo uzależnionych od narkotyków, ale także neologizmy, związane ze światem subkultury młodzieżowej, np.: *kumać*, *ściema*, *halun*, *najarany*, *naspidowany*, *hardkor* i wiele innych.

Świat Silnego jest pokrojony na kawałki, rozbita jest jego wypowiedź o sobie samym; przez to przypomina tekst scenariusza filmowego:

Magda wchodzi, ale bez Irka. Wygląda tak, jak gdyby coś się stało, jak gdyby rozsypała się na czynniki pierwsze, włosy gdzie indziej. [...] Jak gdyby walczyła na wojnie polsko-ruskiej, jakby podeptało ją całe wojsko polsko-ruskie, idąc przez park. Odżywają we mnie wszystkie moje uczucia. Cała sytuacja. Społeczna i ekonomiczna w kraju. To cała ona, to wszystko jej. Jest pijana, jest zniszczona. Jest naspidowana, jest upalona. Jest brzydka jak nigdy.<sup>12</sup>

Masłowska, prawdopodobnie reagując na niektóre głosy czytelników, kilkakrotnie zwróciła uwagę na to, że jej tekstu nie wolno odczytywać dosłownie, jako literackiego realistycznego obrazu świata części młodego pokolenia, „straceńców” bez przyszłości, lecz jako podwójną (jeśli nie wielopoziomową) grę; jako odpowiednik świata rzeczywistego stworzyła antyświat, który również został wyśmiany.

Świat to określona struktura, moi bohaterowie tworzą antystrukturę a ja się z nich jeszcze wyśmiewam. Tworzę własną podwójną antystrukturę względem współczesnego świata.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Tamże, s. 197—199.

<sup>12</sup> Tamże, s. 11. Fragmentaryzacja tekstu imituje technikę montażu filmowego, o czym będzie mowa później.

<sup>13</sup> „Svět je určitá struktura, moji hrdinové vytvářejí antistrukturu a já se jim ještě vysmívám. Vytvářím vlastně dvojitou antistrukturu k současnému světu.” („Pravo”). W ramach 50. Międzynarodowych Targów Książki w PKiN 20—22 maja 2005 r. odbyła się premiera nowej książki Doroty Ma-

W książce czytamy takie oto słowa Silnego będące drogowskazem do zrozumienia podstawy tej części tekstu:

Serialnie, gdzie ty żyjesz, dziewczyno, nic nie kumas, jak chcesz zdać ten cały interes, to weź lepiej kup sobie opracowanie do rzeczywistości plus ściągą do wycinania gratis i wtedy możemy gadać. Wpadniesz tu do mnie, mogę cię nawet odpytać, pytania kontrolne z kserokopią dowodu osobistego. Uważaj, bo pytania są podchwytliwe: tło polityczno-społeczne? Czy wojna polsko-ruska to tylko zdokumentowany fakt historyczny czy też zestaw okolicznościowych uprzedzeń? Jak ewoluuje zbiorowa halucynacja względem walk z wymagowanym wrogiem — naszkicuj odpowiedni wykres funkcji. Czy to, co trzymasz, to jedynie zwykły długopis? (wy tłumacz głośno pojęcie: symbol falliczny). Jaka jest wymowa umieszczonego na nim napisu «Zdzisław Sztorm»? (ustnie wyjaśnij termin: kapitalizm, reklama, spółka akcyjna). Postawy bohaterów na tle ich drogi życiowej, wymień cechy ich charakteru i wyglądu, na czym polega animalizacja postaci? W jakim celu nakreślona wizja śmierci głównego bohatera ziszcza się? (wymień założenia filozofii New Age, zdefiniuj zwrot: kompozycja klamrowo-cylindryczna). Zadanie na ocenę celującą: przedstaw w postaci wykresu teorię podwójnego dna. A czy i ty masz podwójne dno? Swoją opinię uzasadnij. W lokalnej dyskotekce spotkasz szatana — co mówisz? Zareaguj spontanicznie na zadanej sytuacji. A teraz cię zatkało, Masłoska. Teraz już jest kurs dla zaawansowanych, a ty zamiast odpowiadać, gapisz się w radar, może język ci wyrwali, nareszcie.<sup>14</sup>

Pod przykrywką wszystkich tragikomicznych gier widać obawy autorki: w jakim kierunku właściwie nasze społeczeństwo zmierza, dokąd nas zaprowadzi absurdalność i kuriozalność naszego świata? Jaki jest los człowieka, gdy on sam nie zauważy zagrożeń swej egzystencji? Czy będzie to rzeczywista apokalipsa, która zakończy jego żywot na tej planecie? To jedynie naglące apele skłaniające do refleksji, do wyrwania z obojętności względem przyszłości nie tylko bezimiennej ludzkości, lecz również konkretnego człowieka: przyszłości twojej, mojej, naszej.

Obrazy filmu-horroru Masłowska maluje sugestywnie pod koniec swojego tekstu:

wszystko widzimy oblepione naftą, powieszzone na drzewach za nogi, cały świat w kołyszących się smętnie na wietrze ozdobach choinkowych. Zrób coś, już tak nie mogę, wszystko ma kolce, powietrze ma kolce, deszcz wymierza policzki. Włosy wplątały się w szprychy roweru, odchodzą razem z głową, zrób coś, zabierz mnie stąd. [...] Przez miasto dzisiaj idzie prąd, każda płyta chodnika pod wysokim napięciem. Dzisiaj w mieście nie ma powietrza, zamiast powietrza puścili gaz albo środek do dezynsekcji. [...] Niebo dzisiaj ma pęknąć, runąć deszczem pocisków, kamieni, martwych ryb i ptaków, niebo ma dzisiaj pęknąć. [...] wracając z parku czujemy, jak śmietnik śmierdzi i nagle bierzemy do rąk zapalniczki, podpalamy ten śmietnik i patrzymy na płomień, co jak wściekłe pomarańczowe kwiaty zaczynają zakwitać wzdłuż ściany, i głośno się śmiejąc, uciekamy. A kiedy będziesz wychodził, poślij palec i wytrzyj płamy z poręczy, przetrzyj z kurzu skrzynkę na listy. I przyjrzyj się ścianie. Proszę, dopiero co był pomalowane, przyszyły te niesfome dzieciaki i napisały: szatan.<sup>15</sup>

słowskiej *Paw Królowej*. Wydala ją Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża (2005). Historia opowieści dzieje się we współczesnej Warszawie; przedstawiona jest tutaj „nowa galeria pełnych humoru postaci”. <http://www.lampa.art.pl>

<sup>14</sup> D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska...*, s. 198.

<sup>15</sup> Tamże, s. 201, 204—206.



Autoironiczny autokomentarz wprowadzony do tekstu stwarza szczególną atmosferę podwójnej gry: z czytelnikiem oraz potencjalnym widzem, jesteśmy przecież w świecie filmu-horroru, a przy tym w rzeczywistości tak przez nas dobrze znanej.

Oczywiście nic się nie staje, oczywiście nie z tych rzeczy, nie mogliby mi zrobić takiego świństwa, nie w samym środku tego przyjęcia, nie w samym środku tego filmu, trzeba jeszcze co najmniej przez godzinę zająć telewizorów.<sup>16</sup>

Struktura tekstu, choć należałoby oczekiwać pewnej swobody, wykazuje wyraźną tendencję do łączliwości, spójności: pięć obrazów specyficznego „antiteatrum mundi” rozpoczyna opowieść Silnego o sobie, jego paczce i wojnie polsko-ruskiej, tworząc główny plan wypowiedzi autorskiej, tej najbardziej realnej. Tam Silny opisuje swoje rozczarowanie rozejściem się z Magdą, ich pogodzenie się i kolejne kłótnie; choć Magda jest stale obecna w opowieści Silnego, wyleczyć go ma kolejna dziewczyna Andżela, satanistka, której wypowiedzi mają w tekście zasadnicze znaczenie:

Andżela jest to dziewczyna innego typu niż Magda. [...] Jest w stylu bardziej takim mrocznym, ciemnym. [...] Patrzę na nią jak w zaklętą. Przychodzi mi taka myśl, że może ona jest jakąś wariatką, co zwiła ze szpitala i mnie sobie upatrzyła na kolejną ofiarę. I powinienem teraz uciekać precz stąd, zapłacić za siebie, barmanowi powiedzieć, że fajna ostra dupa chce go poznać i spiżdzić stąd co sił. Lecz tego nie robię. Nie mam instynktu zwierzęcego, który ratuje przez wyniszczeniem gatunku.<sup>17</sup>

Andżela bardzo często wypowiada się na temat zbliżającej się apokalipsy, tekst robi wrażenie scenariusza filmowego oraz przypomina działania filmowe, filmowy montaż:

Ponieważ świat jest już na krawędzi. Gdy patrzę rankiem przez balkon, wiem jedno, świat ginie, umiera. Środowisko naturalne. Człowieczeństwo do reszty zdegradowane. Powszechna nadwaga, otyłość. Smutek. Amerykанизacja gospodarki. Rozumiesz te wszystkie fakty? Zanieczyszczenie CV. Azbest. VTC. My, jako ludzie jesteśmy skończeni. To koniec.<sup>18</sup>

Obydwoje kontynuują rozmowę, a Andżela podsumowuje swoje rozważania:

nie wiem, czy wiesz, ale nie wierzę w Boga. Boga nie ma, bo skazał swe dzieci na cierpienie i śmierć. Boga nie ma ot i już. [...] Jest wyłącznie szatan. [...] Czarna Biblia, musisz tą lekturę przeczytać [...] gdyż to najlepsza moja lektura przez całe liceum ekonomiczne, najlepsza moja szkoła poglądów.<sup>19</sup>

I znowu Andżela kontynuuje przekonująco:

<sup>16</sup> Tamże, s. 204.

<sup>17</sup> Tamże, s. 46—47.

<sup>18</sup> Tamże, s. 48.

<sup>19</sup> Tamże, s. 49.

Silny, a teraz pytanie wieczoru, czy ty masz odwagi umrzeć ze mną? Wśród zgłiszczy, wśród popiołów i pogorzeliśk. Które będą się wokół nas roztaczać, jak pejzaż zniszczenia. Szatan będzie pełzał po wszystkim, co napotka. Także nas dotknie, a wtedy ten film się skończy. Ziemia rozstąpi się w nicości twarz. Koniec. Kompletna dekadencja, kompletny modernizm.<sup>20</sup>

Wypowiedź głównego bohatera dotyczy jego rozważań osobistych na temat przeżyć z Andżelą i jest swojego rodzaju syntezą ekspresywnego języka półświata, młodzieży marginesu oraz parodią myślenia intelektualistycznego oraz quasi-intelektualistycznego:

Czyli pozytywka gra, wszystko w porzo, elegancki powrót ze świata umarłych do świata żywych i gadających, powrót, co by nie, w wielkim zatrważającym stylu, fanfary, ciocia amfa postawi na nogi umarłego. Już mnie gównu obchodzi te głazy, co z siebie wytoczyła do armatury w łazience, o co z nimi chodzi, nie będę o tym gadał z tą półgłową desperatką. Gdyż jej narcystyczna kariera pseudointelektualistyczna nie jest w tej chwili moim priorytetem.

Nie będę ściemniał za dużo i przejdę od razu do rzeczy kluczowej, o którą głównie przecież chodziło od samego początku, o znajomość damsko-męską. Gdyż taka wyraźnie zaszła.<sup>21</sup>

Trzecia scena rozgrywa się w domu Aliny, studentki ekonomii i związana jest z charakterystyką jej samej oraz świata kobiet i ich myślenia:

A czy Ala jest w rzeczywistości dziewczicą, tego nigdy własnoręcznie się nie dowiedziałem. Z jakich powodów, o tym później. Nie dowiedziałem się także nigdy, czy ogólnie jest kobietą. Gdyż podejrzewam, że raczej nie jest. Jest czymś pośrednim. Drobiem. Ptactwem domowym. Rośliną doniczkową. [...] ona prawdopodobnie jest święta. [...] Nie pije alkoholu i nie pali papierosów oraz nie współżyje przed ślubem. [...] Za te właśnie nieprzeciętne zasługi pójdzie do osobnego nieba dla niepalących, gdzie dostanie własny fotel w świetlicy. Będzie tam siedzieć [...] i przerzucać strony magazynu dla kobiet pod tytułem „Twój Styl”.<sup>22</sup>

Z finezją godną Masłowskiej właśnie Ala w rozmowie z Silnym podaje jej własny autoironiczny portret — tu wirtuozeria autorki-reżysera Masłowskiej sięga szczytu:

Podrzucę ci parę numerów [czasopisma „Twój Styl”], a szczególnie mój ulubiony, majowy. Jest w nim wydrukowany bardzo fajny i interesujący pamiętnik. Jego autorka nazywa się Dorota Masłowska i ma sześnaście lat. Mimo różnicy wieku sądzę, iż mogłybyśmy się zapoznać, zaprzyjaźnić. Jest ona osobą ciekawą, oryginalną, ma uzdolnienia artystyczne, tworzy i pisze. W tak młodym wieku to zaskakujące, intrygujące. Jak czasem coś napisze, to aż chce się śmiać albo płakać. Ma też poczucie humoru. Chociaż jednocześnie uważam, że jest osobą dość zagubioną we współczesnym świecie, przeżywa bunt, zaczyna palić papierosy.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Tamże, s. 56. Sugestywne obrazy zagłady przypominają horror filmowy, tylko autorka-reżyser panuje nad słowami oraz ich wizualnymi konkretyzacjami. Tak jest także w scenach finalnych tekstu-horroru filmowego (s. 200—206). Szczególny efekt swojej wypowiedzi osiąga łąčeniem słów i tematów stylu wysokiego z tematami, słowami stylu niskiego — miesza *sacrum* i *profanum*.

<sup>21</sup> Tamże, s. 69.

<sup>22</sup> Tamże, s. 131—132.

<sup>23</sup> Tamże, s. 132.

Czwarta scena rozgrywa się na policji z *alter ego* Masłowskiej — Masłoską, w piątej, końcowej scenie, znajdujemy ją w szpitalu, z umierającym bohaterem Silnym, wspominającym własne życie.

Kpina, żarty, śmiech „kulminują”, gra Masłowskiej/Masłoskiej z głównym bohaterem Silnym/Bezsilnym ulega gradacji, jednak samo zakończenie tekstu wraca ponownie do poważnej tonacji, tym razem do problemów młodzieży szkolnej oraz kształcenia i jego sensu:

Z między prześcieradeł, z między pergaminów wylania się nikt inny jak Masłoska. Może wyciągnęła mnie właśnie z szuflady, otworzyła kopertę, położyła sobie na stół, siedzi i patrzy. [...] Siedz tu sobie, czytaj książeczkę, ja nie mam nic przeciwko, ja się jeszcze przesunę, jeszcze się ciebie spytam, co czytasz, choć w duszy serca gównu mnie to obchodzi.

A, takie jedno opracowanie lektur szkolnych, jak chcesz wiedzieć. Bo uczyć się do poprawkowej — mówi wtem ona, co mnie szokuje do reszty, że tym bardziej zapominam już, w jakim mówiłem kiedyś języku.<sup>24</sup>

Żarty, lekceważące kreacje pisarskie oraz kpina dotycząca braku fantazji są tematem następnej części wypowiedzi Silnego:

Szczególnie mnie rusza jedna taka baśń, co jeden gość, Zenon z imienia, dostaje w pysk kwasem na odlew, co za hardkor, myślę sobie, to pewnie gra wstępna, a potem jest już bardziej, lecz tego już nie napisali, gdyż to było politycznie nierentownie. Ja staram się dawać Masłoskiej znaki kciukiem, czy dany bohater ma zginąć czy przeżyć, lecz ona zawsze na złość mi przeczyta inaczej niż ja chcę, co za niereformowalna cipa, ja bym był ją w stanie nawet podplacić, by tylko Zenon tamtej francy oddał po pysku, ale nie żadnym kwasem, lecz łomem i jeszcze ją zabił, by było po równo, a nie że jedna płeć jedzie na drugiej i kurwia ręka kurwią rękę moje.<sup>25</sup>

To ten, który pod koniec wypowiada się na temat wartości egzaminów oraz sensowności pytań szkolnych egzaminatorów — nauczycieli. Rezultatem jest znowu parodia względem takich poczyniń:

Okej, a najlepsze jest to, że do tych historii są jeszcze różne pytania. A najlepsze są do tych pytań odpowiedzi, co Masłoska też mi czyta. Są to pytania o rzeczy, których w całej tej danej historii nie było, gdyż autor o nich zapomniał i teraz czytelnik musi wypełnić puste ponumerowane pola od góry do dołu, które utworzą hasło. Taki rebus. Różne rzeczy trzeba zgadnąć, znaczenie tytułu i informacje o autorze, charakterystykę głównego bohatera i nauczyć się na pamięć, co się po kolei wydarzyło. Potem są wiersze, super, jeszcze czytaj Masłoska, co ci poeci napisali za listy protestacyjne do Boga.<sup>26</sup>

Niezwykle szybko po polskim wydaniu powieści Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną...* wydano czeski przekład pod tytułem *Czerwona i biała (Červená a bílá)*.

<sup>24</sup> Tamże, s.195.

<sup>25</sup> Tamże, s. 195—196.

<sup>26</sup> Tamże, s. 196.

Tłumaczka Barbora Gregorová z pewnością zakładała, że tym razem praca z tekstem nie będzie należała do najłatwiejszych, ponieważ Masłowska stworzyła swój specyficzny język na bazie istniejących wariantów języka potocznego, slangu oraz żargonu i argotu. Ponadto specjalnie wykorzystuje nieodpowiednie formy, np. zaimków, deformuje niektóre rzeczowniki określające np. rodzaje narkotyków oraz imituje komunikację między członkami grupy narkomanów, stosując zdeformowaną rekcję czasowników. Z przekonującą znajomością tego środowiska wprowadza do swego tekstu znaczną ilość wyrazów zniekształconych, niedbale wymawianych (częsta forma fonetyczna wyrazów).

Do porównania tekstu oryginału i jego przeniesienia w obszar języka czeskiego najlepsze są fragmenty, które mają w oryginale zasadnicze znaczenie: Masłowska komentuje w nich swoje autorskie postępowanie, zamiar, żartuje na temat dosłowności i swych „odlotów” do świata fantazji i żartów. Oczywiście nasuwa się porównanie z Kunderą, choć ani temat, ani sposób kreacji nie łączy tych dwóch tekstów. Masłowska żartuje ze wszystkich, chętnie i często, również z siebie, co jest szczególnie sympatyczne. W tym tkwi jej siła i odwaga, bo przekracza polskie narodowe „tabu” i oferuje swoją własną (a jest przecież taka moda!), inną „lekturę” siebie i tych, których dobrze zna, a którzy „zamieszkali” w jej świecie.

W środowisku czeskim Masłowska została przedstawiona przez gazety, specjalistyczne czasopisma oraz strony internetowe, które prócz przedrukowanych wywiadów prasowych poszukiwały, jak to bywa, typologicznie bliskich autorów czeskich. W ten sposób Masłowska znalazła się w dobrym towarzystwie Jáchyma Topola, Petry Hůlovej i wielu innych, choć trochę zapomniano o starszych tekstach Jana Pelca ... *a bude hůř*, tematycznie i językowo znacznie bliższemu Masłowskiej niż pozostali autorzy. Właśnie on, człowiek czeskiego undergroundu, ma z Masłowską najwięcej wspólnego<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> O bliskości językowej do Topola oraz Hůlovej por. wyżej. Sposobem odbioru świata i swego miejsca w nim, lecz również językiem, w którym tekst jest realizowany, Masłowska wydaje się bliższa np. Václavowi Kahudzie w powieści *Houština* (Brno, Petrov 1999).

... *a bude hůř* Jana Pelca to powieść w trzech częściach (*Děti rodičů*, *Děti ráje* i *Děti cest*), której protagonista Olin to „kropka w kropkę” Silny; Olin po roku więzienia w trzeciej części pod tytułem *Děti ráje* (s.170) rekapitułuje swoje życie, mówiąc: „Rok — co to jest rok w tym głupim życiu? Kilkakrotnie — może więcej — spicie, dużo niewydarzonych fuch, jedna czy dwie grypy, kilka zjazdów alkoholowych i wyjazdów. Kilka lasek na imprezach z rozkraczonymi nogami, z zawilgoconymi, śmierdzącymi cipami. To wszystko. Rok w dupie.” („Rok — co znamená rok v tomto přibblém životě? Několik — radši víc — opic, spoustu šichet v rachotě, jedna až dvě chřipky, pár šejšňů, a vandrů. Pár buchet na mejdanech s roztaženým noham, se zavhlými a smradlavými kundami. To je všechno. Rok v prdeli”). Również motta łączące poszczególne części tekstu wykazują wiele wspólnych punktów widzenia z tekstem Masłowskiej, np.: „Nie polecamy lektury tym, którzy myślą, że życie innych ludzi wygląda jak ich własne, że inni rozmawiają, myślą i mówią jak oni sami, a kiedy tak nie jest, nie chcą tego przyjąć do wiadomości, zamiast tego, by je to zmusiło do poświęcenia większej uwagi rzeczywistości.” („Nedoporučujeme ke čtení těm, kteří předpokládají, že život ostatních vypadá jen jako jejich vlastní, že druzí jednají, myslí a mluví jako oni sami, a není-li tomu tak, odmítají to brát na vědomí, místo aby je to pobídlo se hlouběji touto skutečností zabývat”). Pelca

Jaka jest ta „czeska” Masłowska? Jest raczej siostrą tej polskiej czy może jedynie daleką krewną, do której się lepiej nie przyznawać?

Masłowska stworzyła, jak już wspomniałam, sztuczny, podsłuchany, różnorodny, chaotyczny, choć funkcjonujący język dresiarzy, ludzi i typów z peryferii, społecznego dna, którzy istnieją nie tylko w polskim społeczeństwie, znani są również nam, i dokładnie wymieszała to wszystko z pozbawionym wartości, upadłym językiem urzędowym i dziennikarskim, językiem mediów, przede wszystkim reklamy, lecz także językiem szkolnym.

Czeska autorka, chcąc stworzyć analogiczną czeską wersję autorskiego, sztucznie wytworzonego języka polskiego, musiała wykorzystać potoczny czeski oraz tzw. *obecną češtinę*, a następnie wykorzystać swoją znajomość specyficznych wariantów języka potocznego, podobnie jak w oryginale. Oprócz słów slangowych pojawia się żargon i argot, lecz również specyficzne wyrazy narkomanów i ludzi z półświatka, często nie całkiem zrozumiałych w zwykłych sytuacjach komunikacyjnych. Ponadto tłumaczka korzystała z wycuciem z tzw. *obecnej češtiny* — skróconych form długich samogłosek, czym jeszcze bardziej zbliżyła język czeskiego przekładu do niedbałego, zniekształconego języka oryginału. Bazę stanowił z pewnością język oryginału, choć musiała zapewne brać pod uwagę „komunikatywność” z punktu widzenia czytelnika czeskiego, który książkę kupi i przeczyta lub odwrotnie — wcale się nią nie zainteresuje.

Podczas pierwszej lektury fragmentów tekstu Masłowskiej bałam się, jak będzie wyglądał czeski wariant tak specyficznego tekstu, jednak już po kilku pierwszych fragmentach<sup>28</sup> byłam przekonana, że tekst Masłowskiej jest w dobrych rękach oraz że czeski tekst w maksymalnym stopniu oddaje atmosferę oryginału, nie traci polskiego wzoru, w optymalnym stopniu zachowuje wierność, a jednak nie traci z pamięci czeskiego czytelnika, który np. nie może znać wszystkich pozaliterackich kontekstów, aluzji kulturowych/intertekstów. Do niektórych specyficznych polskich sytuacji i kontekstów społecznych dołączono wyjaśnienia.<sup>29</sup> Można by zinterpretować wiele innych specyficznych rysów środowiska polskiego, wiele cytatów autorki i nawiązań do sytuacji i związków literackich (kulturowych) znanych w środowisku polskim, choć celem czeskiego przekładu nie było krytyczne wydanie, lecz jedynie edycja tekstu interesującego z punktu widzenia czytelnika, dlatego też ilość wyjaśnień celowi temu w pełni odpowiada.

Dla porównania przytoczę czeski przekład najciekawszych części tekstu polskiego, które wymagały szczególnych działań autora-tłumacza czeskiego.<sup>30</sup>

wspomina np. V. Burian w posłowie do wydania czeskiego, ale to raczej wyjątek. O Pelcu por. także <http://kosmas.cz>

<sup>28</sup> Ukazały się np. w czasopiśmie „TVAR”, nr 21/10/04, s. 16—17.

<sup>29</sup> Problematykę genezy i funkcjonowania czeskiego przekładu autorka omówiła w przypisie s. 193—194, a uzupełniła tekstem wyjaśnień na s. 195—197.

<sup>30</sup> Wprowadzamy wyłącznie te pasáže wybranych fragmentów, które w czeskim tłumaczeniu nie są zupełnie adekwatne. Biorąc pod uwagę objętość tekstu oryginału oraz specyfikę języka, takich przy-

A:  
 Nic nie rozumiesz, Silny? — ona mi się jeszcze usiłuje wszystko wytłumaczyć...  
 Nic nechápeš, Silnej? — furt se mi to tedy snaží všeccko vysvětlit...

W części komentarza Silnego bardziej odpowiednie wydaje się, ze względu na użycie „obecnej czeszczyzny” zamiast „furt se mi tedy snaží...” — frazy: „furt se mi teda snaží...”

„Tedy” to literacka forma spójnika wynikowego, podczas gdy „teda” jest wyrazem potocznym. Poza tym tłumaczka zastąpiła polski neutralny wyraz „rozumiesz” (w języku czeskim „rozumíš”) czeskim ekwiwalentem „nechápeš”, który jest uznawany za wyraz stylu oficjalnego. Bardziej adekwatne wydaje się tłumaczenie: „Ničemu nerozumíš, Silnej? — furt si mi teda snaží všeccko vysvětlit...”

Ale ona dalej z tym swoim filmem: chyba nie wierzysz, że ten komisariat istnieje?  
 Ale vona furt s tou svou stíhou: snad nevěříš tomu, že tahle stanice neexistuje!

W tym przypadku miało miejsce błędne tłumaczenie: zamiast „snad nevěříš tomu, že tahle stanice neexistuje”, powinno być: „snad nevěříš tomu, že tahle stanice existuje”; natomiast adekwatnie wykorzystano tutaj jedno ze znaczeń wyrazu „film” jako wymysł, przywidzenie w znaczeniu „mania prześladowcza”.

Ponadto bardziej odpowiedni wydaje się dosłowny przekład polskiego oznaczenia miejsca „komisariat” czeskim odpowiednikiem „komisařství”.

Lepsze wydaje się tłumaczenie: „Ale vona furt s tou stíhou: snad nevěříš tomu, že tohle komisařství existuje?”

Ja ci nie chcę nic mówić, ale on jest tu podstawiony. Ja też jestem tu podstawiona... — to wszystko jest wypożyczona ściema, włókno szklane, papier.

Já ti nechci nic říkat, ale ona je tu nastrčená. Já tu jsem taky nastrčená ...to všechno je ohranej trik, skelný vlákno, papír.

Tutaj, ze względu na obecność form *obecnej češtiny*, można by w przypadku czasownika „být” oczekiwać nieliterackiej formy „sem”, mimo iż mówi Masłowska nie Masłoska. W decyzji, który wariant jest bardziej odpowiedni, nam niestety polski czasownik „jestem” nie pomoże. Bardziej odpowiednie wydaje się: „Já ti nechci nic říkat, ale ono je tu nastrčené. Já tu sem taky nastrčená ...to všechno je ohranej trik, skelný vlákno, papír.”

B:  
 A teraz cię zatkało, Masłoska. s. 198  
 A teď ti, Masłoská, sklaplo. s. 184

---

padków jest rzeczywiście bardzo mało. Cytaty w części A: z polskiego tekstu — s. 180, czeskie odpowiedniki s. 166. Por. Martinčová, O. a kol: *Nová slova v češtině. Slovník neologizmů 1,2*. Akademia Praha 1998 oraz 2004. VI. Just: *Slovník floskulí. Malá encyklopedie polistopadového newspe-aku*. Akademia Praha 2003.

W tym przypadku bardziej odpowiednie wydaje się użycie semantycznie i fonetycznie bliższego wyrazu „zatlo”: „A ted’ ti, Masłoská, zatlo”.

Jak ci zrobilem przykrość, to był tylko żart, a nie, że ty od razu. Lecz tyle co potem widzę, iż ona patrząc mi się bezczelnie w oczy sięga ręką ku wtyczce. s. 199

Jestli sem ti náak ublížil, tak to byl jen fôrek, a ne že ty hned. Ale potom vidim už jen to, že se mi jako drze dívá do vočí a ruku sune k zásuvce. s. 185

W tym przypadku przysłówek „jen” w upadłym języku wypowiedzi Silnego brzmi zbyt literacko, dlatego też bardziej odpowiednie wydaje się użycie formy przysłówka „jenom”: „Jestli sem ti náak ublížil, tak to byl jenom fôrek, a ne že ty hned. Ale potom vidim už jenom to, že se mi jako drze dívá do vočí a ruku sune k zásuvce.”

Natomiast odpowiednie wydaje się posłużenie się obecnie bardzo nadużywanym wyrazem *jako*, który nie jest traktowany jako łącznik wynikowy o funkcji porównawczej, ani nie wprowadza wyrazów uzupełniających o znaczeniu identyfikującym, nie ma też nic wspólnego z dopowiedzeniem i nie zastępuje spójnika łącznego, aczkolwiek jest to słowo=tik, tj. chorobliwie rozmnożone słowo, który możemy porównać z nerwowym „tikiem”<sup>31</sup>.

C:

Serialnie, gdzie ty żyjesz, dziewczyno, nic nie kumasz, jak chcesz zdać ten cały interes, to weź lepiej kup sobie opracowanie do rzeczywistości plus ściąga do wycinania gratis i wtedy możemy gadać. s. 198

No fakticky, kde ty to, holka, žiješ, ty seš úplně mimo, jestli chceš tím všim prolízt, tak to si radši kup realitu v kostce plus vyndáváci tahák zadara, a pak se můžem bavit.... s. 184

Polski wyraz „serialnie” odnosi się do dwóch podstawowych znaczeń:

1. serio — naprawdę, z pewnością, poważnie, szczególnie w znaczeniu brać coś poważnie...
2. serial — wieloodcinkowy np. film telewizyjny, szczególnie niekończące się telenowele.

Dzięki kontaminacji obu znaczeń powstało słowo „serialnie”, które w czeskim ekwiwalencie „fakticky” straciło konotację z serialami filmowymi (telenowelami), nie pojawiła się przez to podobna gra słów, jaka ma miejsce w języku polskim.

Bardziej złożona sytuacja nastąpiła w przypadku przekładu polskich frazeologizmów „opracowanie do rzeczywistości” — „realitu v kostce”, „ściąga do wycinania” — „gratis vyndáváci tahák zadara”.

W czeskim przekładzie wytworzono ekwiwalenty odpowiadające polskim frazeologizmom, które jednak po czesku brzmią trochę niezwykle, ponieważ nie można ich traktować jak frazeologizmy, lecz jako *ad hoc* stworzone neologizmy. W czeskim kontekście częściej spotykamy w pracy z Internetem oznaczenie „stáhnout si něco

<sup>31</sup> Por. VI. Just: *Slovník floskulí...*, s. 61 i n.

z internetu” („ściągnąć coś z Internetu”) w znaczeniu wybrać i kopiować z internetowych stron tekst albo zdjęcie, lecz nie istnieje czeski jednowyrazowy rzeczownik odpowiadający polskiemu jednowyrazowemu oznaczeniu „ściąga”<sup>32</sup>, ani wyrażeniu „ściąga do wycięcia”<sup>33</sup>.

D:

Czyli pozytywka gra, wszystko w porzo, elegancki powrót ze świata umarłych do świata żywych i gadających, powrót, co by nie, w wielkim zatrzważającym stylu, fanfary, ciocia amfa postawi na nogi umarłego. s. 69

W czeskim przekładzie nastąpiła w przypadku przekładu polskich frazeologizmów złożona sytuacja:

Także mlyněk mele, všecho v poho, spořádané návrat ze svět mrtvech do světa živech a kecajících, návrat, proč by nie, ve velkym, znepokojivym stylu, fanfary, perníková teta postaví na nohy i mrtvého. s. 69

Bardziej odpowiednio wydaje się:

Czyli pozytywka gra / koniec dobry, všecho dobré  
wszystko w porzo / všecho v pohodě<sup>34</sup>  
powrót, co by nie / návrat jedna báseň  
ciocia amfa postawi na nogi umarłego / teta amfa postaví na nohy i mrtvého<sup>35</sup>

Po zaproponowanych poprawkach cała wypowiedź brzmiałaby następująco:

Koniec dobry, všecho dobré, všecho v pohodě, spořádané návrat ze světa mrtvech do světa živech a kecajících, návrat jedna báseň, teta amfa postaví na nohy i mrtvého.

Na zakończenie:

Tłumaczenie ekwiwalentne sztucznego języka polskiego na podobny wariant czeski jest w przypadku tekstu Masłowskiej szczególnie trudne, ponieważ należy brać pod uwagę miarę dosłowności oraz wykorzystanie wolnego przekładu. Na podanych wyżej przykładach spróbowałam pokazać, że w większości przypadków dosłowna

<sup>32</sup> Słowo „sjetina” to wyraz stworzony analogicznie do słowa „ojetina”, tj. oznaczenie używanych rzeczy, np. samochodów, jako oferta dla czeskich klientów pragnących kupić samochód zagranicznej marki, lecz nie posiadających odpowiedniej sumy pieniędzy na zakup nowego produktu.

<sup>33</sup> Czasownik „ściągnąć” — „stahovat” w języku potocznym znaczy również „ukraść”, rzeczownik odczasownikowy z przymiotnikiem „ściąga wycięta” oznacza więc „skradziony wycinek”, czyli nielegalnie zyskaną informację.

<sup>34</sup> O kultowym sloganie „být v pohodě” por. VI. Just: *Slovník floskulí...*, s. 188 i n.

<sup>35</sup> W czeskim kontekście *perníková / ý* pojawia się w ustalonych wyrażeniach, jak np. *perníkové srdce, perníková chaloupka*, lecz nie tylko dlatego określenie „perníková teta” nie jest najodpowiedniejsze, choć oczywiste jest, że ma wskazać związek z pervitinem; lepszym rozwiązaniem wydaje się „teta amfa”, ponieważ amfetamina to podobnie jak w polskim środowisku popularny narkotyk, ponadto możemy wykorzystać wyraz semantycznie i fonetycznie bliższy oryginałowi.



imitacja oryginalnego tekstu w języku przekładu brzmi naturalnie, czasami może jednak sprawiać problemy w rozumieniu tekstu. Mimo wskazanych drobnych niedostatków oczywiście wydaje się, że przekład jest wynikiem głębokich socjologiczno-kulturowych i językowych studiów tłumaczki, a jako całość stanowi znaczący wkład w poznanie najnowszej polskiej twórczości literackiej oraz jej języka. Odbija się w niej świat części najmłodszej generacji, urodzonej w okresie stanu wojennego, określanej mianem „straconej generacji”. Równocześnie pojawia się możliwość konfrontacji sposobu życia młodych ludzi, również u nas oraz w innych krajach spoza byłego bloku wschodniego.

Traktowanie tej wypowiedzi literackiej jako jedynej możliwej i kompletnej refleksji współczesnego człowieka i świata jest błędnym uproszczeniem, ponieważ nie tylko obejmuje mniejszościową część populacji w okresie między dojrzwaniem a dojrzałością (podobnie jak sama autorka), lecz i autorka pracuje z hiperbolą, ujawniając tym samym swoje wyjątkowe wyczucie żartu, gry słów i sytuacji. Jej kolejna, wydana właśnie proza *Paw królowej* kreśli przemianę apokaliptycznej wizji w bardziej optymistyczne spojrzenie na współczesny świat, co w rezultacie spełnia życzenie jednego z czeskich krytyków literackich Jiřígo Peňasa, który krótko po prezentacji czeskiej wersji debiutu Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* napisał:

Interesująca, na swój sposób wyjątkowa książka. Dobrze, że po czesku wyszła we wspaniałym kongenialnym tłumaczeniu Barbory Gregorové. Choć w dalszym ciągu: książka, jak ta Masłowskiej wystarczy jedna na całą generację.<sup>36</sup>

*Tłumaczyła z czeskiego Magdalena Nobis*

---

<sup>36</sup> Por.: J. Peňas: *Červenobílé hadí vejce*. „Týden” 14. 3. 2005. <http://www.kosmas.cz>: „Zajímavá, svým způsobem jedinečná knížka. Je dobře, že česky vyšla ve výborném kongeniálním překladu Barbory Gregorové. Ale stejně: kniha, jako je ta Masłowské, stačí jedna za celou generaci.

GRAŻYNA BARBARA SZEWCZYK

**HERMANN BUDDENSIEG, TŁUMACZ,  
WYDAWCA „MICKIEWICZ-BLÄTTER”,  
POPULARYZATOR LITERATURY POLSKIEJ  
W NIEMCZECH**

---

---

**POETA I UCZONY**

ZASŁUŻONA POSTAĆ TŁUMACZA I POPULARYZATORA LITERATURY POLSKIEJ W NIEMCZECH Hermanna Buddensiega rzadko przywoływana jest w kontekście literackich związków polsko-niemieckich oraz zagadnienia literackiego przekładu. Poetycki, eseistyczny i translatorski dorobek Buddensiega jest dzisiaj niemal zapomniany, mimo iż z perspektywy czasu nabiera on szczególnego znaczenia. Wiele lat przed otwarciem Instytutu Polskiego w Darmstadt (Deutsches Polen-Institut, 1980), w trudnych dla sąsiedzkich kontaktów latach „żelaznej kurtyny”, Buddensieg torował polskiej literaturze drogę do niemieckiego odbiorcy, budząc zwłaszcza wśród elit niemieckich zainteresowanie polskim romantyzmem. Wspominając jego działalność na tym polu, nie można pominąć najważniejszych faktów w literackim życiorysie poety, tłumacza i polonofila, którego miłość do poezji Mickiewicza zaowocowała wieloma inicjatywami.

Urodzony 3.07.1893 r. w miejscowości Eisenach w Turynii Hermann Buddensieg był uczonym o niezwykle szerokich zainteresowaniach humanistycznych; obejmowały one obszar kultury antycznej, literaturę niemiecką okresu tzw. weimarskiej klasyki, prawo, filozofię oraz dzieje religii na świecie. Studia na uniwersytecie w Heidelbergu, które ukończył w 1920 r. pracą doktorską z historii nauk społecznych<sup>1</sup>, poszerzyły krąg jego fascynacji, wyzwoliły równocześnie pragnienie pisania. Mimo cierpień i bólów, z którymi musiał się zmagać przez całe życie, wskutek ran odniesionych podczas I wojny światowej — w 1915 r. Buddensieg powołany został do służby wojskowej i wysłany na front zachodni — starał się uczestniczyć w ruchu

---

<sup>1</sup> Rozprawa doktorska Buddensiega traktowała o poglądach i działalności utopijnego socjalisty Wilhelma Weitlinga.

umysłowym młodych intelektualistów Republiki Weimarskiej, wydając w latach 1924—1926 czasopismo pt. „Der Rufer zur Wende” i wygłaszając w wielu miastach wykłady z dziejów literatur europejskich i z historii<sup>2</sup>. W okresie narodowego socjalizmu należał do opozycji antyhitlerowskiej, co spowodowało, iż otrzymał zakaz publikowania utworów i przez kilka miesięcy przebywał w więzieniu w Mosbach. W latach II wojny światowej zaczął pisać poezje. Powstały wówczas tomiki wierszy, inspirowane lekturą starożytnych autorów: Homerem, Ajschylosem, Sofoklesem, np. *Hymnen an die Götter Griechenlands (Hymny do greckich bogów)*, *Neckar i Nymphen (Nimfy)*, wydane drukiem po wojnie, w latach 1948—1950. Wierzył, że sztuka, była „blaskiem wiecznego spokoju”, wpływającym wyzwalająco na twórcę i jego stosunek do świata. W powojennym, przełomowym dla młodej literatury niemieckiej okresie Buddensieg nie przyłączył się do żadnej poetyckiej grupy, obce mu bowiem były eksperymenty językowe i poszukiwanie nowej formy. Pozostał w świecie ideałów sztuki wielkich klasyków — Goethego i Schillera, głosząc potrzebę harmonii człowieka ze światem, z przyrodą i z Bogiem. W latach pięćdziesiątych opublikował kolejne tomiki wierszy, a także prozę, w której, nawiązując do własnych przeżyć, rozważał problem ludzkiego cierpienia i śmierci, np. *Leid und Schmerz als Schöpferkraft*, 1956 (*Cierpienie i ból jako siła twórcza*). Twórczość poetycka przygotowała Buddensiega do pracy tłumacza, a fascynacja starożytnością oraz Goethem (o poezji Goethego opublikował kilka rozprawek) umocniła w nim wiarę w jedną siłę poetyckiego słowa. Buddensieg zmarł 12.12.1976 r. w Wiesloch pod Heidelbergiem.

### WYDAWCA „MICKIEWICZ-BLÄTTER”

W październiku 1955 r., podczas uroczystości związanych z obchodami stuletniej rocznicy śmierci Adama Mickiewicza, zebrała się w Hamburgu grupa niemieckich uczonych w celu przygotowania Mickiewiczowskiej księgi jubileuszowej. Bezpośrednim inicjatorem spotkania był Komitet UNESCO, który poprzednio uczcił w ten sposób pamięć Goethego i Leonarda da Vinci. Na przewodniczącego gremium zaproponowano wówczas sześćdziesięciodwuletniego Buddensiega, który mimo iż nie był znany w wąskim kręgu niemieckich slawistów i badaczy polskiej literatury, uznany został za kandydata zdolnego do kierowania pracą redakcyjną w sposób „odpowiedzialny i energiczny”. Propozycja ta zbiegła się z innym wydarzeniem: Buddensieg, zainspirowany lekturą F.Th. Bratranka pt. *Zwei Polen in Weimar 1829. Ein Beitrag zur Goethe-Literatur (Dwóch Polaków w Weimarze 1829. Przyczynek do literatury o Goethem)*, rozpoczął intensywne studia nad twórczością Mickiewicza i polskim romantyzmem. Dłatego z zażenowaniem, ale i z radością, przyjął zaszczytną funkcję,

<sup>2</sup> Młody uczoney odważył się w czasach politycznych napięć między Niemcami i Polską mówić o heroicznosci polskiej historii.

która otwarła mu drogę do Polski i pozwoliła nawiązać osobiste kontakty z Polakami i znakomitościami polskiej nauki. W listopadzie 1955 r. niemiecki uczony uczestniczył jako oficjalny gość w obchodach Mickiewiczowskiego roku w Warszawie. Po powrocie nie wyjaśnił powodów, dla których zrezygnował z zamiaru wydania planowanej książki o Mickiewiczu. Przedstawił natomiast projekt redagowania kwartalnika „Mickiewicz-Blätter”, które miało być początkowo finansowane ze środków polskiego Ministerstwa Kultury, uzyskując także poparcie ze strony niemieckiej. W pierwszym numerze pisma z kwietnia 1956 r., w artykule pt. *Jednocząca siła poezji* sformułował programowe cele czasopisma, podkreślając jego rolę w popularyzowaniu polskiej literatury i kultury w Niemczech. „Poezja Mickiewicza — pisał — jego postacie i jego obrazy, promieniują pojednawczą siłą, są silne i jasne jak słońce, które przegania cienie. [...] Mickiewicz i Polska stały się moim losem. To była miłość od pierwszego wejrzenia”<sup>3</sup>.

Redagowanie czasopisma było w latach podziału Europy i trwania „zimnej wojny” krokiem odważnym, prowadzącym w stronę zbliżenia Niemców i Polaków. Buddensieg, poeta, pośrednik między kulturami dwóch narodów i utalentowany tłumacz wznosił pierwsze mosty porozumienia w okresie, kiedy politycy obu krajów nie deklarowali chęci prowadzenia ze sobą dialogu. „Mickiewicz-Blätter” ukazywał się trzy razy w roku, w latach 1956—1975 w objętości od 80—96 stron. Zadaniem pisma było nie tylko krzewienie wśród Niemców wiedzy o Mickiewiczu, jego dziele i jego epoce<sup>4</sup>, ale przede wszystkim informowanie niemieckiego czytelnika o historii niemiecko-polskich kontaktów literackich, celem obudzenia szerszego zainteresowania literaturą polskiego romantyzmu i polską literaturą współczesną, np. poezją Krzysztofa Baczyńskiego, Konstantego I. Gałczyńskiego, Leopolda Staffa i Juliana Tuwima.

Lektura pomieszczonych w czasopiśmie artykułów jest dla współczesnego badacza niezwykle wartościowym materiałem źródłowym, pozwalającym zrekonstruować recepcję literatury polskiej w Niemczech i towarzyszące jej mechanizmy w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, posiada ponadto wartość dokumentarną i naukową. Spektrum poruszanych na łamach pisma tematów może budzić zdumienie. Wśród publikowanych tekstów odnajdujemy wiele przyczynków ważnych dla zrozumienia polsko-niemieckich kontaktów, wpływów i filiacji literackich w okresie romantyzmu (np. *E.T.A. Hoffmann i Polska, Goethe i Polska, Zygmunt Krasiński i Heidelberg, O nieznanym Eichendorffie. Eichendorff mówił także po polsku, Zacharias Werner i Polska, Mickiewicz i Schiller*). Otwierają one przed współczesnym slawistą i komparatystą nowe obszary badawcze i poszerzają wiedzę o inspirującej roli historycznych zdarzeń, lektur i osobistych spotkań<sup>5</sup> w poezji pol-

<sup>3</sup> H. Buddensieg: *Die einende Kraft der Dichtung*. „Mickiewicz-Blätter” 1956, Heft 1, s. 2.

<sup>4</sup> Na łamach „Mickiewicz-Blätter” Buddensieg помещał starsze przekłady poezji Mickiewicza, np. Alberta Weissa, Helene Lahr, Carla von Blankensee oraz tłumaczenia nowe, np. Waltera Panitza i Karla Dedeciusa.

<sup>5</sup> Buddensieg drukował także na łamach pisma zapomniane wiersze niemieckich poetów z tematem polskim, np. poezje T. Fontane czy Anette Droste-Hülshoff.

skich i niemieckich twórców. „Mickiewicz-Blätter” było dla niemieckiego czytelnika drogowskazem wyjaśniającym najważniejsze miejsca, postacie i konteksty w krajo-brazie literatury polskiej okresu romantyzmu i dwudziestego wieku, przede wszystkim jednak przekazywało nowy, wolny od stereotypów obraz Polski i Polaków.

Buddensieg skupił wokół czasopisma szerokie grono współpracowników, wybitnych przedstawicieli nauki i kultury obu narodów. Należeli do nich m.in. Kasimir Edschmid, Leonhard Frank, Hans Lipinski-Gottersdorf, Walter Panitz, Kazimierz Wyka, Mieczysław Jastrun, Konstanty Puzyna, Jarosław Iwaszkiewicz, Stanisław Pigoń, Andrzej Kijowski i in. Osobistemu zaangażowaniu wydawcy pisma można zawdzięczać jego długoletni żywot, mimo prowadzonej wobec niego oszczerczej kampanii, w której oskrajano go m.in. o próbę „budowania w „Mickiewicz-Blätter” przyczółku dla komunistów” i o uprawianie propagandy na rzecz „komunistycznej Polski”. W 1970 r. Polska Misja Wojskowa w Berlinie zakomunikowała Buddensiegowi, że rząd polski nie może dłużej wspierać finansowo wydawania zeszytów i że redakcja musi postarać się o innych sponsorów. Rozgoryczony wydawca walczył jeszcze przez cztery lata o utrzymanie pisma, pokrywając jego druk i wysyłkę z własnych środków. W ostatnim numerze 56/57 z 1974 r., żegnając się ze swoimi czytelnikami, napisał: „Kiedyś powiedział mędrzec: *pantha rei*, w wodzie jest wszystko. Ale co płynie obok? Rozmyta prawda, spryt, wstyd, spory, słowo splecione przez ślepy upór”. Osamotniony w swoich racjach nie wierzył w nadejście lepszych czasów dla niemieckich slawistów. Uehonorowany w 1969 r. doktorem honoris causa Uniwersytetu Poznańskiego Buddensieg już wtedy przeczuwał, iż mija bezpowrotnie zafascynowanie Mickiewiczem w Niemczech. Nowa generacja tłumaczy literatury polskiej, reprezentowana przez Karla Dedeciusa, stawiała na duże projekty literackie i na literaturę współczesną, co znajdowało poparcie ze strony władz polskich, doprowadzając między innymi do upadku „Mickiewicz-Blätter”.

## SPOTKANIA Z POLSKĄ I POLAKAMI

W 54. numerze z 1974 r. „Mickiewicz-Blätter” Buddensieg opublikował artykuł pt. *Kulturlastig (Obciążony kulturą)*, który był podsumowaniem jego podróży do Polski (w latach 1956—1969 tłumacz *Pana Tadeusza* przebywał dwanaście razy w Polsce) i zachętą dla Niemców do „duchowych spotkań” z Polakami, do lektury literatury polskiej i zwiedzenia kraju. Buddensieg pisał:

Do prawdziwego zrozumienia należy niewątpliwie sympatia dla oryginalnych wytworów kultury drugiego narodu. To stawia przed nami, rzecz oczywista, wyższe, duchowe wymagania, ale czy można je nazywać podejrzliwie „obciążonymi kulturą”? Czy ktoś, kto duchowo jest nieprzygotowany lub ktoś, kto uwięziony jest w stereotypach, ktoś, kto myśli jednostronnie i żyje z dala od muz. pojedzie do tak „obciążonego kulturą” kraju, jakim jest Polska? Jeżeli ktoś z uprzedzeniami,

źle przygotowany, pojedzie do jakiegoś kraju, nie dostrzegając owoców jego działalności kulturalnej, będzie miał tylko połowiczne korzyści z podróży, ponieważ tego, czego się wcześniej nie poznało, nie pozna się teraz.<sup>6</sup>

Tymi słowami zwrócił Buddensieg uwagę na aktualny i ważny aspekt niemiecko-polskich stosunków, na podróże Niemców do Polski i uprzedzenia podróżujących wobec polskiego narodu. Kiedy niemiecki badacz Mickiewicza przyjechał po raz pierwszy w listopadzie 1955 r. do Polski — zwiedził wtedy Warszawę — mógł przekonać się, iż ówczesna zachodniemiecka propaganda przekazywała nieprawdziwy obraz Polaków. Zdziwiła go literacka kultura polskich rozmówców, ich ogromna wiedza o literaturze europejskiej, ich bezpośrednie i swobodne rozmowy o sztuce i nauce. W Warszawie spotkał wybitnych historyków literatury, uczonych i pisarzy. Nawiązał kontakty z Tadeuszem Kotarbińskim, Stefanią Skwarczyńską, Kazimierzem Wyką, Mieczysławem Jastrunem, Julianem Przybosiem i innymi, którzy w krótkim czasie stali się współpracownikami „Mickiewicz-Blätter”, autorami tekstów pomieszczanych w piśmie. W 1956 r. Buddensieg przyjechał ponownie do Warszawy, aby wziąć udział w konferencji Mickiewiczowskiej, na której wręczono mu medal Mickiewicza. Kolejne podróże pozwoliły mu zwiedzić inne polskie miasta: Kraków, Poznań, Wrocław, Katowice. Wszędzie potem był przyjmowany jako przyjaciel Polaków, wnoszący mosty porozumienia między Wschodem i Zachodem. W 1959 r. wręczono mu na sympozjum poświęconym twórczości Słowackiego medal wieszcza, a w 1964 r. z okazji 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego otrzymał pamiątkowy medal uczelni. W relacjach z podróży Buddensieg wiele miejsca poświęcił opisowi spotkań z młodymi Polakami, u których — jak pisał — „czuło się wolę pojednania z Niemcami”. Przedstawiał w nich też społeczne i polityczne problemy polskiej rzeczywistości, odnotowywał z satysfakcją kulturalny rozwój kraju, dostrzegając w nim przede wszystkim to, co było pozytywne. Poszerzał obszar swoich kontaktów, wygłaszając wykłady na największych polskich uniwersytetach i współpracując z polskimi czasopismami. Jego polonofilską postawą i redagowanie „Mickiewicz-Blätter” nie znajdowały początkowo uznania w Niemczech. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy zainicjowane zostały rozmowy między polskimi i niemieckimi politykami, po raz pierwszy doceniono translatorską i popularyzatorską działalność Buddensiega. W 1968 r. tłumacz *Pana Tadeusza* otrzymał Wielki Krzyż Zasługi (Großes Bundesverdienstkreuz) za pracę i zaangażowanie na rzecz zbliżenia i pojednania z Polską, w 1972 r. uhonorowano go na uniwersytecie w Heidelbergu dyplomem za popularyzowanie polskiej kultury w RFN, w 1973 r., pięćdziesiąt lat po doktoracie, wręczono mu dyplom za „wspieranie kulturalnych stosunków między Polską i Niemcami”, a także za „szczególne dokonania na polu przekładu polskiej poezji”.

<sup>6</sup> H. Buddensieg: *Kulturlastig*. „Mickiewicz-Blätter” 1973, Heft 54, s. 97.

## TŁUMACZ. POETYCKI PRZEKŁAD *PANA TADEUSZA*

Dorobek translatorski Hermanna Buddensiega godny jest osobnej syntezy, tym bardziej, iż strategię postępowania i kulisy pracy tłumacza wyjaśniają jego teoretyczne pisma o sztuce przekładu i komentarze do tłumaczonych tekstów. W artykułach zatytułowanych *Kunst und Geheimnis des Übersetzens von Gedichten (Sztuka i tajemnica przekładu wierszy)* i *Der Dichter des Dichters (Poeta poety)* Buddensieg stara się scharakteryzować sylwetkę tłumacza, uważając, iż nie powinien nim być filolog, lecz poeta, który po mistrzowsku włada ojczystym językiem i potrafi rozróżnić „pomiędzy własnym i obcym duchem języka”<sup>7</sup>. Pisze również:

Przy przekładaniu poezji wszystko zależy od poety. Musi posiadać nie tylko duży zasób słów w drugim języku i być wytrawnym mistrzem własnego języka, ale i umieć nim władać, to znaczy wykorzystać jego możliwości z całą potęgą dźwięków i rytmów. Przy czym nie wolno mu tworzyć z tego, co jest dane, lecz musi stworzyć coś nowego z twórczej siły ojczystego języka.<sup>8</sup>

Założeniu, iż tłumacz jest „poetą poety” towarzyszyło przekonanie, iż nie musi znać biegle języka, z którego tłumaczy. Sam Buddensieg nie potrafił posługiwać się polszczyzną w mowie, rozumiał jednak doskonale struktury gramatyczne i właściwości języka polskiego, znał jego pola semantyczne i potrafił znaleźć poetycki ekwiwalent przekładanych słów i obrazów. Podejmując kwestię wierności tłumaczenia wobec oryginału, uważał, iż tłumacz nie powinien się trzymać w sposób niewolniczy tekstu wyjściowego. Wiernie tłumaczyć, znaczyło, jego zdaniem, „swobodnie poruszać się w atmosferze wiersza”, w jego metrum i rymach, zachować umiar w poszukiwaniu sensów, czynić obce zrozumiałym i potrafić ocalić „powiew inności”. Niezwykle istotna była dla niego kwestia rytmu, twierdził bowiem, że tam, gdzie go brakowało, wiersy pozbawione były życia:

Tłumacz uprzytamnia sobie wiersz wciąż od nowa, aż przeniknie do jego wnętrza i przemówi do niego w swoim języku, delikatnie przypochlebiając się słowu, przetapiając go jednak z taką energią, iż wyrwany spod ciężaru brzemiennego myślenia uderzy niczym piorun we właściwe słowo, a uszczęśliwiony wiersz stanie we wskrzeszającym go tchnieniu jako postać, przetrworzony, na nowo narodzony.<sup>9</sup>

Nawiązując do teoretycznych prac niemieckich romantyków o literackim tłumaczeniu, do esejów braci Schległów, do Novalisa i Goethego, Buddensieg przyrównywał proces tłumaczenia do dzieła stworzenia, a udany przekład do „twórczego czynu”. Solidna i podparta licznymi studiami praca nad przekładem poezji Mickiewicza pozwalała mu dostrzec różnice między językiem niemieckim i polskim i podjąć decyzję odnośnie wyboru metrum wiersza. O najważniejszym dla tłumaczenia poezji

<sup>7</sup> H. Buddensieg: *Geheimnis und Kunst des Übersetzens*. „Mickiewicz-Blätter” 1956, Heft 2, s. 56.

<sup>8</sup> Tamże, s. 36.

<sup>9</sup> Tamże.

wyborze, a było nim — co często podkreślał — metrum, winien, jego zdaniem, decydować charakter i właściwości języka przekładu. Wychodząc z tego założenia, posłużył się w tłumaczeniu *Pana Tadeusza* formą niemieckiego heksametru, ten bowiem, jak twierdził, najlepiej oddawał rytmiczność, sens i atmosferę Mickiewiczowskiego poematu<sup>10</sup>.

Buddensieg pracował nad tłumaczeniem przekładu *Pana Tadeusza* sześć lat; całość ukończył w 1963 r. i wydał w wydawnictwie Eidos, dołączając do tekstu rysunki Antoniego Uniechowskiego. Podobnie jak jego wielki poprzednik Walter Panitz, który ukończył przekład *Pana Tadeusza* w 1955 r., wydawca „Mickiewicz-Blätter” postanowił zmienić mickiewiczowskie metrum, przedstawił jednak najpierw próbkę swojej pracy Mieczysławowi Jastrunowi do oceny. Jastrunowi, podobnie jak i innemu polskiemu uczonemu i znawcy literatury romantycznej — Stanisławowi Pigionowi, który również otrzymał fragment tłumaczenia, spodobał się wybór Buddensiega.

Jeżeli mogę na tej podstawie osądzić, powiem, iż nie da się porównać Pańskiego tłumaczenia z jakimkolwiek innym; po prostu przewyższa je. [...] Z rozkoszą czytam je i delektuję się rapso-dycznym rytmem heksametru. Dla mnie, od zawsze miłośnika poezji, jest to prawdziwa radość.<sup>11</sup>

Wybór heksametru umożliwił Buddensiegowi wierne przełożenie wszystkich stylistycznych właściwości oryginału. Lektura poematu w języku niemieckim potwierdza wykształconą przez tłumacza zdolność odnajdywania ekwiwalentów rytmów i dźwięków poetyckiego języka Mickiewicza. Dobra znajomość twórczości polskiego wieszca, dogłębna interpretacja utworu oraz filologiczna analiza słów, pojęć i ich znaczeń pozwoliła mu oddać specyficzny koloryt całości. Tłumacz zachował w przekładzie polskie imiona i niektóre, związane ze szlachecką kulturą wyrażenia (np. *kontusz* czy *chłodnik*), dołączając na końcu niezbędne wyjaśnienia oraz wykaz okazjonalnych polskich słów. W kilku miejscach mamy do czynienia z polsko-niemieckimi złożeniami w rodzaju: Königbarszcze (barszcz królwski), czy Schlachtschitzensitte (zwyczaj szlachecki), dzięki którym dialogi zyskują na oryginalności i żywotności.

Przekład Buddensiega uznany został przez wielu znawców poezji Mickiewicza za doskonały, dokładny i wierny w warstwie języka i stylu. „Heksametr pozwolił tłumaczowi na niezwykle wierne oddanie każdego najdrobniejszego obrazu i każdej właściwości stylu [...] i polskiego kolorytu, a ponieważ tłumacz łączy w sobie zalety

<sup>10</sup> Historia przekładu *Pana Tadeusza* na język niemiecki liczy prawie 170 lat; pierwsze tłumaczenie dokonane przez Otto Spazierera ukazało się w 1836 r., następne w kolejnych latach XIX w. (np. A. Weissa, czy S. Lipinera z 1882 r. Ten ostatni zastosował w przekładzie czternaście- i piętnastozgłoskowiec). Opublikowano kilka tłumaczeń dłuższych fragmentów eposu (np. Nitschmanna czy Pechnika), zachowało się kilka wersji niepublikowanych (Pindera, Winklewskiego). Poprzednicy Buddensiega próbowali oddać metrum oryginału trzynastozgłoskowcem, niektórzy sięgali po czternaście- lub piętnastozgłoskowiec, stosując w przekładzie m.in. jamby.

<sup>11</sup> Kopia listu S. Pigionia do H. Buddensiega z dnia 10.10.1963 r. znajduje się w prywatnym archiwum Wilhelma Szewczyka.



uczonego i poety, jego utwór stoi także pod względem artystycznym na najwyższym poziomie”<sup>12</sup> — pisał polski germanista Mieczysław Urbanowicz. Wybór heksametru został skrytykowany jedynie przez polskich pisarzy: Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Nowakowskiego, którzy uważali, iż zmienił on w sposób zasadniczy rytm, a zatem i „ducha” oryginału. Odpowiadając na zarzuty, Buddensieg bronił swojej decyzji, powołując się na zdanie Goethego<sup>13</sup>, który chwalił niemiecki heksametr, jako wyzwolone z okowów greckiego schematu niemieckie metrum i jako formę z „zerowym epickim oddechem”, będącą nieodłącznym składnikiem tożsamości niemieckiego języka poezji.

Buddensieg, co warto przypomnieć, przełożył także kilka wierszy Słowackiego (m.in. *Testament mój*), Cypriana Norwida (*Fortepian Chopina*), Zygmunta Krasińskiego i kilka wierszy Mickiewicza (*Widzenie, Mędrcy, Godzina*), wyznaczając w recepcji literatury polskiej w Niemczech ważną cezurę. Czytelnik niemiecki poznawał w przekładzie teksty największych polskich romantyków, które dotychczas rozproszone i zapomniane w Niemczech, po raz pierwszy ukazały się na łamach „Mickiewicz-Blätter” opatrzone komentarzem polskich i niemieckich badaczy.

## PODSUMOWANIE

Przypominając dzisiaj działalność translatorską, wydawniczą i popularyzatorską Buddensiega, raz jeszcze należy podkreślić, iż w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jej rola była wyjątkowa. Tłumacz *Pana Tadeusza*, jeden z pierwszych budowniczych mostów porozumienia między Niemcami i Polakami, był przez prawie dwadzieścia lat zaangażowany w dialog dwóch kultur. Jego przekłady poezji polskich romantyków i jego eseistyka naukowa w kierowanym w latach 1956—1974 piśmie „Mickiewicz-Blätter” zasługują w 150. rocznicę śmierci Adama Mickiewicza nie tylko na próbę oceny, ale i na głębszą refleksję w kontekście nowego spojrzenia na recepcję Mickiewicza w Niemczech oraz na dzieje polsko-niemieckich związków literackich.

<sup>12</sup> M. Urbanowicz: List do Hermanna Buddensiega z 3.04.1968 r. W: *In Honorem Hermann Buddensieg*. Heidelberg 1968, s.114.

<sup>13</sup> Heksametrem pisał wybitny poeta okresu Oświecena Friedrich Klopstock, Goethe natomiast posłużył się tym metrum w eposie *Hermann i Dorota*.

J I Ř Í F I A L A

## KRÓTKO O CZESKICH PRZEKŁADACH POLSKIEJ POEZJI ROMANTYCZNEJ

---

CELEM NINIEJSZEGO TEKSTU JEST SKRÓTOWY PRZEGLĄD ROZWAŻAŃ NA TEMAT polskiej poezji romantycznej w środowisku czeskim, z wykorzystaniem najnowszych publikacji dotyczących tej problematyki, oraz omówienie zasług poety Františka Halasa w przekładach polskich poetów romantycznych na język czeski.

Zaprezentujemy więc w pierwszym rzędzie dwa tomy pod wspólnym tytułem *Západoslovanské literatury v českém prostředí* (*Literatury zachodniosłowiańskie w środowisku czeskim*), opracowane przez zespół kilkorga autorów, a wydane dzięki staraniom Instytutu Słowiańskiego Czeskiej Akademii Nauk. W 2003 roku wyszedł pierwszy tom zatytułowany *Západoslovanské literatury v českém prostředí do roku 1918* (*Literatury zachodniosłowiańskie w środowisku czeskim do roku 1918*)<sup>1</sup>, a rok później tom drugi — *Západoslovanské literatury v českém prostředí ve 20. století* (*Literatury zachodniosłowiańskie w środowisku czeskim w XX wieku*)<sup>2</sup>. Czesko-polskimi kulturalnymi, a przede wszystkim — literackimi związkami w okresie od lat siedemdziesiątych XVIII wieku do lat pięćdziesiątych XIX wieku w pierwszym z tomów zajmuje się Marie Sobotková; okres od lat sześćdziesiątych do moderny opracował Jiří Bečka, a dzieje zakończone rokiem 1918 opisała zmarła niedawno Jasna Hloušková. Drugi, obszerniejszy tom jest tematycznie barwniejszy, a dzięki staraniom Ivo Pospíšila poświęcono w nim uwagę rozważaniom na temat polskiej i słowackiej teorii literackiej w środowisku czeskim. Marie Sobotková zajmuje się czesko-polskimi związkami literackimi w latach 1914—1945, o polskiej poezji w czeskich przekładach książkowych i prasowych w XX wieku pisze Renata Putzlacher-Buchtová, Libor Martinek z kolei charakteryzuje literaturę czeskiej części Śląska

---

<sup>1</sup> J. Bečka, J. Hloušková, M. Sobotková, H. Ulbrechtová-Filipová, S. Wollman, A. Zelenková: *Západoslovanské literatury v českém prostředí do roku 1918. Sborník studií*. Praha 2003.

<sup>2</sup> P. Černý, P. Kaleta, L. Martinek, M. Pokorný, I. Pospíšil, R. Putzlacher-Buchtová, M. Sobotková, H. Ulbrechtová-Filipová, A. Zelenková: *Západoslovanské literatury v českém prostředí ve 20. století. Česko-západoslovanské pomezí. K recepci západoslovanských literatur a k tvorbě vybraných slovanských menšin v českém literárním procesu ve 20. století*. Praha 2004.

Cieszyńskiego po roku 1945, a Petr Kaleta zajmuje się kaszubską problematyką w czeskiej prasie od początku do II wojny światowej. Druga publikacja, o której należałoby — w kontekście nowych spojrzeń na problematykę przekładu polskiej poezji romantycznej — wspomnieć, to zbiór prac nestorki czeskich polonistów Krystyny Kardini-Pelikánovej *Uwiedzeni przez polską literaturę z podtytułem Czeska polonistika literacka*, wydany w Warszawie w 2003 roku<sup>3</sup>. Możemy skonstatować, że czeski i polski czytelnik, zainteresowany czeskimi rozważaniami na temat romantyków polskich, otrzymał w ciągu ostatnich trzech lat nowe, bogate faktograficznie oraz bardzo przejrzyste opracowania niniejszej problematyki, które w chwili obecnej mogą pomóc w powstaniu nowoczesnych prac analitycznych, skoncentrowanych na czeskiej recepcji poszczególnych przedstawicieli polskiego romantyzmu. Trzeba jednak dodać, że zbiór prac Krystyny Kardini-Pelikánovej już podobne opracowanie zawiera (rozprawa *Czescy tłumacze Norwida, czyli cztery zapisy konkretyzacji translatorskiej jednego wiersza*<sup>4</sup>), a połowa tomu, zatytułowana *Z pól elizejskich czeskiej polonistyki literackiej*, to dziesięć portretów czeskich polonistów, w tym tłumaczy.

Należałoby przypomnieć rzecz bezdyskusyjną: przekład literacki to wyłącznie jedna z części złożonego procesu recepcji obcej przez kulturą rodzimą, szczególnie w przypadku języków tak bliskich jak język polski i czeski. Nie brakowało i prawdopodobnie w dalszym ciągu nie brakuje czeskich naukowców, zdolnych odbierać obce dzieła literackie w ich oryginalnym brzmieniu, ba — oryginał stawiających wciąż na pierwszym miejscu. Jest to szczególnie oczywiste w przypadku koegzystencji literatury czeskiej i słowackiej, aczkolwiek bariera językowa po rozpadzie państwa czechosłowackiego pogłębia się, ewidentnie bardziej ze strony czeskiej niż słowackiej. W przypadku tłumaczeń polskiej poezji na język czeski możemy zwrócić uwagę na dwie graniczne sytuacje. Po pierwsze, tłumacz polskiej poezji na język czeski był lub jest równocześnie czeskim polonistą związanym zawodowo z uniwersytetem lub instytucją akademicką (jak np. Otakar Bartoš czy Hana Jechová). Po drugie, tłumacz polskiej poezji sam jest lub był czeskim poetą, a w celu zrozumienia polskiego tekstu poetyckiego korzysta z usług polonisty (jak to robili np. poeci František Halas i Vladimír Holan).

Z syntetycznych prac zawartych w dwóch tomach edycji *Západoslovanské literatury v českém prostředí ve 20. století* (*Literatury zachodniosłowiańskie w środowisku czeskim w XX wieku*) wynika przede wszystkim, że — jak dowodzi Marie Sobotková<sup>5</sup> — czescy przedstawiciele okresu odrodzenia byli pozytywnie

<sup>3</sup> K. Kardini-Pelikánová: *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistika literacka*. Warszawa 2003.

<sup>4</sup> Tamże, s. 154—191.

<sup>5</sup> Por. M. Sobotková: *Polská účast v českém literárním vývoji (od 70. let 18. století do 50. let 19. století)*. In: J. Bečka i in.: *Západoslovanské literatury v českém prostředí do roku 1918...*, s. 34—39.

nastawieni do lektury ówczesnych polskich poetów w polskim oryginale oraz usiłowali — w duchu idei słowiańskiej wzajemności kulturowej, zainicjowanej przez piszącego po czesku słowackiego poetę Jana Kollára — poznać przynajmniej jeden słowiański język. Dzięki temu pierwsze czeskie przekłady poezji Mickiewicza i Krasińskiego z niewielkim opóźnieniem pojawiają się przede wszystkim dzięki zasługom Václava Svatopluka Štulca i Františka Ladislava Čelakovskiego, od połowy lat trzydziestych XIX wieku. Václav Svatopluk Štulec, polonofil-entuzjasta, który zajmował wysokie stanowisko w hierarchii kościelnej — probostwo kapituły wyszehradzkiej w Pradze, był zachwycony przede wszystkim poezją Adama Mickiewicza, przetłumaczył np. *Konrada Wallenroda*, *Grażynę*, *Dziady* i *Sonety krymskie*. Przekłady poezji Juliusza Słowackiego czeski czytelnik otrzymał w latach sześćdziesiątych, a tłumaczenia twórczości poetyckiej Norwida dopiero wraz z nadejściem czeskiej moderny w końcu XIX wieku.

Dopiero lata osiemdziesiąte XIX wieku przynoszą kompletny przekład eposu Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz* pióra Elišky Krásnohorskéj, wydany w 1882 roku. Reprezentatywne spojrzenie na poziom dotychczasowych czeskich przekładów polskiej poezji umożliwia antologia polskiej poezji F. Vymazala, która ukazała się w 1878 roku w Brnie<sup>6</sup>. Z fragmentami przekładu *Pana Tadeusza* Mickiewicza Elišky Krásnohorskéj konkurują fragmenty tego eposu przetłumaczone przez przyszedłego wybitnego czeskiego historyka Jaroslava Gollema<sup>7</sup>, tłumacza również poezji Zygmunta Krasińskiego; Gollem ponadto jako pierwszy zajął się systematycznie twórczością Juliusza Słowackiego (przełożył m.in. *Ojca zadźmionych*). Tłumaczenia dzieł Słowackiego podejmowali się równocześnie poeci lumirowskiej szkoły poetyckiej Otakar Mokřý i František Kvapil, podczas gdy poeta Jaroslav Borecký przekładał w roku 1911 *Sonety* Mickiewicza. Polskich romantyków tłumaczył w latach osiemdziesiątych również ksiądz František Doucha, ceniony bibliograf czeskiej literatury.

Największe zasługi we wprowadzaniu polskiej poezji romantycznej mają, oprócz wspomnianego już przekładu *Pana Tadeusza* pióra Elišky Krásnohorskéj, prace przywódców lumirowskiej szkoły poetyckiej w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku — Jaroslava Vrchlickiego, który doskonale przetłumaczył *Dziady* Mickiewicza (wydane w wersji książkowej pod tytułem *Tryzna* w 1895 roku) oraz Josefa Václava Sládka, przekładającego na nowo, choć z równie dobrą jakością, dzieło Mickiewicza *Konrad Wallenrod*. Zainteresowanie translatorskie trójką wielkich polskich romantyków w tym okresie jest wyjątkowo duże — pojawiają się przede wszystkim tłumaczone wierszem dramaty Juliusza Słowackiego (Otkar Mokřý, František Kvapil) i Zygmunta Krasińskiego (František Kvapil).

<sup>6</sup> *Polská a lužickosrbská poezie. Výbor z národního a umělého básnictva polského a lužickosrbského v českých překladech*. Zprac. a úvod F. Vymazal. Brno 1878.

<sup>7</sup> Tamże, s. 187—194.

Potrzeba nowych českých překladův polskiej poezji romantycznej pojawia się ponownie wraz z przemianami českého jazyka poetyckého, spowodowanymi wpływem awangardy poetyckiej — poetyzmu i surrealizmu. Właśnie w stronę poezji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego skierował się w latach II wojny światowej wybitny międzywojenny i powojenny poeta český František Halas; překládal, posługując się tłumaczeniem interlinearnym stworzonym przez polonistę Josefa Matouša, který sam tłumaczył przede wszystkim poezję Juliusza Słowackiego<sup>8</sup>. Do warsztatu translatorskiego Halasa jeszcze powrócimy, teraz jednak zaznaczmy, że po II wojnie światowej českie překlady polskich poetův byly rozszerzane głównie dzięki zbiorowym wydaniom dzieł Mickiewicza, publikowanych w latach 1947—1957<sup>9</sup>. Wzięli w nich udział, obok Františka Halasa, także: poeta Vladimír Holan, Václav Renč, Erich Sojka (który m.in. přefumaczył na nowo *Pana Tadeusza*), wymieniona już ołomuniecka polonistka Hana Jechová (która również přelożyła *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego<sup>10</sup>), praski polonista Otakar Bartoš oraz poetka i tłumaczka Vlasta Dvořáčková. Płodny poeta i tłumacz polskiej poezji, przede wszystkim Norwida, Jan Pilař, nie uczestniczył w tym znaczącym czynie edytorskim i dopiero w 1987 roku opublikował swój wybór z poezji Słowackiego<sup>11</sup>. Poziom překładův jest tak wysoki, že mimo ponad pięćdziesięcioletniego odstępu času nie są i prawdopodobnie jeszcze długo nie będą potrzebne nowe překlady polskich poetův romantycznych.

Przejdźmy teraz do specjalnej części niniejszego referatu, czyli do spojżenia na warsztat translatorski Františka Halasa. Dzięki brneńskiemu pisarzowi, teoretykowi literatury i tłumaczowi Ludvíkowi Kunderze (stryjowi Milana Kundery) istnieje pokaźna i faktograficznie bogata monografia poświęcona życiu i twórczości tego awangardowego poety (ur. 3 października 1901 roku). Została ona wydana przez Ludvíka Kunderę w 1999 roku pod tytułem *František Halas. O životě a díle (1947—1999)* (*František Halas. O životě a twórczości 1947—1999*).<sup>12</sup> Zauważmy tutaj, že pierwsze zainteresowanie překládáním „wielkiego Polaka” u Halasa pojawiło się w lutym 1942 roku; w 1943 roku w miejscu swego zamieszkania, w Kunštátě pod Brnem, rozpoczął z pomocą Josefa Matouša intensywny překład poezji Adama Mickiewicza. 10 lipca 1944 roku sugeruje Josefowi Matoušowi, aby w przypadku jego překladův „zasahoval bez milosti a byl přisnější. Já opravdu netrvám na ničem. Překlad je práce věčná” („ingerował bez zmiłowania oraz by był bardziej surowy. Ja naprawdę nie obstatę przy niczym.

<sup>8</sup> O J. Matoušu píše K. Kardyni-Pelikánová: *Uwiedzeni przez polską literaturę...*, s. 231—235.

<sup>9</sup> Szczegóły dotyczące wydania *Spisův* Mickiewicza prezentuje R. Putzlacher-Buchtová: *Polská poezie v kněžních a časopiseckých překladech ve 20. století*. In: P. Černý i in.: *Západoslovanské literatury v českém prostředí ve 20. století...*, s. 109—110.

<sup>10</sup> J. Słowacki: *Beniowski*. Přel. H. Jechová. Praha 1967.

<sup>11</sup> J. Słowacki: *Ja, Orfeus*. Přel. J. Pilař. Praha 1987.

<sup>12</sup> L. Kundera: *František Halas. O životě a díle (1947—1999)*. Brno 1999.

Przekład to praca rzeczowa”). Dnia 18 września tego roku Halas pisze poecie Josefowi Horze, że przekład to „narkotikum. Myślím, že překlad se dá dělat každý týden jiný!” („narkotyk. Myślę, że przekład można co tydzień zrobić inny!”) Pod koniec listopada informuje Artuša Černíka: „Nic jiného nedělám než překládám (16 000 veršů!)” („Nic innego nie robię, tylko tłumaczę (16000 wierszy!)”)<sup>13</sup>. Starania zaowocowały po wojnie — w połowie 1947 roku w czasie pobytu w Polsce z delegacją pisarzy František Halas otrzymał za swe przekłady Mickiewicza Order Polonia Restituta. Do swojej żony pisał, że w Polsce jest „strašná drahota, a tak Honzíkovi přivezu jen ten kříž s náramnou pentlí, co jsem tady dostal” („okropna drożyzna, więc Jasiowi przywiozę jedynie ten krzyż z ogromną wstęgą, który tutaj dostałem”). Kolejnym wyróżnieniem za przekłady twórczości Mickiewicza była m.in. nagroda polskiego PEN-Clubu, wręczona 30 czerwca 1949 roku. W maju 1949 roku Halas zaczął myśleć o przekładzie *Pana Tadeusza* Mickiewicza, przeszkodziła mu w tym jednak śmierć — 27 października 1949 roku<sup>14</sup>.

Z dzieł Mickiewicza Halas przełożył *Grażynę*, *Konrada Wallenroda*, a następnie *Dziady*, w których — według Otakara Bartoša — w odróżnieniu od Vrchlickiego wykorzystał poetykę czeskiej pieśni ludowej, tam, gdzie w oryginale znalazł fragmenty wyraźnie inspirowane polskim folklorem. Przyjrzyjmy się bliżej przykładowi cytowanemu w pracy Ludvíka Kundery (tam bez polskiego oryginału, który przytaczam poniżej)<sup>15</sup>, przy czym chciałbym zwrócić uwagę na wdzięczny zdrabniający neologizm autorstwa Halasa „manželíček”:

MICKIEWICZ

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda;

Nie płacz, i oczek, i dłoni szkoda.

[...]

Nie płacz, nie wzdychaj w próżnej żalobie,

Nowy małżonek grucha ku tobie,

VRCHLICKÝ HALAS

Ty ženo mladá, zanech již lkaní, Nezalamuj ruce, nechej štkaní,

neplač, je škoda tvých očí i dlaní, děvče mladé, škoda očí, dlaní.

[...]

Nevdychvej, neplač v žalu a mdlobě, Nelkej marně, setří slzy s líček,

nový již manžel cukruje tobě, už ti vrká nový manželíček,

Jesienią 1944 roku Halas rozpoczął prace nad przekładem dwóch dramatów lirycznych Juliusza Słowackiego — *Lilli Wenedy* i *Balladyny*. Inscenizacją *Balladyny* tłumaczonej wierszem przez Halasa był zainteresowany Teatr Narodowy

<sup>13</sup> Tamże, s. 35—36.

<sup>14</sup> Tamże, s. 41—46.

<sup>15</sup> Tamże, s. 275.

w Pradze, jednak premiera miała miejsce dopiero w lutym 1949 roku w Ostrawie, a nowe wystawienie *Balladyny* z licznymi skreśleniami odbyło się w Brnie 27 kwietnia 1997 roku.

W tym samym 1949 roku w czasopiśmie „Slovanský přehled” (rocz. 25, nr 1—2) pojawił się przekład słynnego wiersza Mickiewicza *Oda do młodości* (*Óda na mladosť*) autorstwa Halasa. Ponownie przekład został wydany w 1955 roku w nr 11 czasopisma „Nový život” przez Vladimíra Justla, który tekst w kilku miejscach poprawił i opatrzył komentarzem. W spuściźnie Halasa znajdującej się w Dziale Literackim muzeum (Moravské zemské muzeum) w Brnie zachował się ręczny interlinearny przekład Josefa Matouša, dwa rękopisy Halasa oraz jeden maszynopis z licznymi skreśleniami, które potwierdzają uparty bój o wyrażenia odpowiadające oryginałowi. Spójrzmy na dwa pierwsze wersy tego manifestu romantyzmu, które w rodzimym kontekście weszły do tzw. „skrzydlatych słów”, w tłumaczeniu wierszem autorstwa Halasa oraz w tłumaczeniu Jaroslava Závady (nawiasem mówiąc, ten czeski polonista nie ma nic wspólnego z poetą Vilémem Závadou, istnieje tylko podobieństwo nazwisk)<sup>16</sup>.

Oczywiste wydaje się przede wszystkim to, że Josef Matouš, który wykonał dla Františka Halasa interlinearne przekształcenie wiersza według trafnego rosyjskiego terminu „podstrocznik”, tytuł wiersza przetłumaczył jako *Óda na mládí*; Halas rzeczownik „mládí” początkowo zaakceptował, jednak później zmienił na „mladosť”, które korespondowało fonetycznie z oryginałem. Matouš wprowadził również motto wiersza — wers Friedricha Schillera (który w czeskim tłumaczeniu brzmi „a všechny staré formy se hrouť”), w edycjach tego wiersza zwykle, choć bezpodstawnie opuszczane:

MICKIEWICZ

Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy;  
Młodości! dodaj mi skrzydła!

MATOUŠ

Tu bez srdce a bez ducha — jen kostry pouhé lidé!  
mládí, dej mi svá křídla,

HALAS

I

Bez srdcí ducha — kostry jsou (tu) živí!  
kostlivci jsou živí:  
hle, jsou kostry živí:  
kostrouni jsou živí:  
Mladosti! podej mi křídla  
(Mládí! Rač mi křídla dáti)

<sup>16</sup> A. Mickiewicz: *Óda na mladosť*. Přel. J. Závada. Olomouc 1955.

## II

Bez srdcí, ducha — umrlci jsou živí;  
Mladosti! podej mi křídla!

## III

Bez srdcí, ducha — umrlci jsou živí!  
Mladosti! podej mi křídla!

## IV

Bez srdcí, ducha — kostry jen jsou živí!  
Mladosti! Podej mi křídla!

## V — publikované znění

Bez srdcí, ducha — kostry jen jsou živí.  
Mladosti! Podej mi křídla!

## JAROSLAV ZÁVADA

Bez srdce, bez ducha, toť kostlivců jsou přízraky;  
mladosti! dej mi svoje křídla;

Z porównania oryginału i poszczególnych przekładowych wersji pierwszych dwóch wersów *Ody do młodości* Mickiewicza jasno wynika, że główny problem tkwił w znalezieniu ekwiwalentu dla konstrukcji „szkieletów ludy”. Dosłowny przekład rzeczownika „szkielet” na język czeski brzmi „kostra”, jak podaje przekład Matouša, o ile nie sięgniemy bezpośrednio po odpowiednik pochodzenia łacińskiego „skelet”. Halas wypróbował rzeczowniki „kostry”, „kostlivci” („kościotrupy” — jak Jaroslav Závada, który przy „kostlivců” pozostał), „kostrouni” (ludowe zgrubienie), „umrlci” („zmarli”), by w końcu powrócić do rzeczownika „kostry”, dosłownie odpowiadającego oryginałowi.

Możemy więc na zakończenie ponownie przypomnieć translatorskie *credo* Halasa z listu do poety Josefa Hory z 6 września 1944: „Já se zase zahrabal do překladů a to je narkotikum. Myslím, že překlad se dá dělat každý týden jiný!” („Znów jestem zagrzebany w przekładach, to jest jak narkotyk. Myślę, że przekład można co tydzień zrobić inny!”<sup>17</sup>).

*Tłumaczyła z czeskiego Magdalena Nobis*

<sup>17</sup> L. Kundera: *František Halas...*, s. 35.



---

---

**RECEPCJA I NAUCZANIE  
LITERATURY POLSKIEJ**

---

---



IVANA DOBROTOVÁ, MICHAŁ HANCZAKOWSKI

## RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ W WYBRANYCH SZKOŁACH ŚREDNICH W REPUBLICIE CZESKIEJ

---

„CZUCIE ROZUM POPRZEDZA, JAK OWOCE KWIATY; / NARÓD, GDY CZUJE  
piękność, dąży do oświaty. / Świeciły nam już niegdyś piękne owe czasy. / Sąsiedzi  
z dziczą jeszcze chodzili w zapasy, / Gdy Polak z Tatrów światłem podniesionym  
dziwił, / Północ oświecał, resztę i broni, i żywił. Miał światło, broniąc indziej postęp  
początkowy; / Kolumb odkrył część ziemi, Kopernik — świat nowy.”

Tak na początku XIX wieku postrzegał rolę polskiej kultury w Europie Kazimierz Brodziński. Zbudowana przez Brodzińskiego w poetyckim *Liście do JW. Aleksandra hr. Chodkiewicza* opozycja między przeszłością, czyli czasami, w których — jak pisze w innym miejscu tego samego *Listu...* — „spało jeszcze poetów tak liczne dziś grono”, a terażniejszością postrzeganą przez pryzmat upadku państwowości i narodowościowotwórczej roli kultury, mogła funkcjonować tylko przy milczącym założeniu współuczestniczenia literatury polskiej w nurcie literatury europejskiej. Rodzące się nowożytne pojęcie narodu nie zdołało jeszcze wówczas wpłynąć na świadomość literacką na tyle, by szereg historycznoliteracki ograniczał się jedynie do dzieł powstałych w jednym kręgu językowym. Żywa jeszcze była tradycja dorobku neolatynistycznego i szeroko rozumianego klasycyzmu. Przełom romantyczny miał jednak w radykalny sposób zakończyć ten okres klasycystycznego uniwersum i może właśnie dlatego z początkiem tego stulecia łączy się powstanie komparatystyki literackiej.

Pytanie o sposób funkcjonowania literatury polskiej w czeskiej szkole jest *de facto* pytaniem komparatystycznym; to próba rzucenia światła na kwestię świadomości literackiej dwóch narodów, na których kształt i sposób funkcjonowania XIX wiek wywarł decydujący wpływ.

Czeski system szkolny w niewielkim tylko stopniu odbiega od dawnego dwu-  
poziomowego systemu w Polsce. Dziewięcioletnia szkoła podstawowa przygotowuje do kształcenia w szkole średniej. Po ukończeniu szkoły podstawowej uczeń może zdecydować się na dalszą naukę w szkole zawodowej, w technikum lub

w czteroletnim liceum ogólnokształcącym. Do tego dodać jeszcze należy obecność liceów profilowanych oraz fakt istnienia ośmioletnich liceów, do których zdawać można po ukończeniu 5 klasy szkoły podstawowej — liceów powszechnie postrzeganych jako szkoły o wyższych standardach.

W obrębie tego systemu istnieje zatem dość sporo czasu na zapoznanie uczniów z podstawowymi informacjami o literaturze europejskiej. Jest to zresztą konieczne, albowiem matura (którą można zdawać po ukończeniu każdego typu szkoły średniej) zawiera egzamin z języka czeskiego i historii literatury. W praktyce to właśnie historia literatury staje się podstawowym problemem poruszonym na lekcjach języka czeskiego, co spycha gramatykę na drugi plan — podobnie zresztą jak to wciąż ma miejsce w polskich szkołach.

Nauczanie historii literatury odbywa się zasadniczo w trzech kolejnych częściach, co odzwierciedla układ najpopularniejszego — co nie znaczy, że najciekawszego i nowoczesnego — podręcznika autorstwa Bohuša Balajki: *Přehledné dějiny literatury*. Część pierwsza obejmuje historię literatury od czasów najdawniejszych aż po odrodzenie narodowe i realizm włącznie. Część druga rozpoczyna się pierwszą fazą modernizmu, kończy zaś na roku 1945. Część trzecia to literatura drugiej połowy XX wieku.

W takim układzie historycznoliterackim literatura polska pojawia się w zasadzie dopiero w kontekście XIX wieku. Jediną postacią wymienioną w obszarze wcześniejszych epok jest — co z pewnością ucieszyłoby Kazimierza Brodzińskiego — Mikołaj Kopernik. Polskie średniowiecze, mimo ważnych związków kulturowych pomiędzy ówczesną Polską i Czechami<sup>1</sup>, nie istnieje. Pojawienie się w Polsce renesansu skwitowane jest jednym zdaniem, bez przywołania jakichkolwiek nazwisk. Polski barok i polskie oświecenie nie istnieją w ogóle. Na tym tle romantyzm jawi się wręcz jako epoka polonocentryczna.

Uczeń otrzymuje informacje o Mickiewiczu i Słowackim, przy czym ten pierwszy dzierży zdecydowaną palmę pierwszeństwa, zarówno jeśli chodzi o wagę, jak i ilość wspomnianych dzieł. Może budzić co prawda wątpliwości prezentowanie *Dziadów wileńsko-kowieńskich* jako autobiograficznej kompozycji koncentrującej się na ukazaniu nieszczęśliwej miłości młodzieńczej<sup>2</sup> czy też zaprezentowanie *Ody do młodości* tylko i wyłącznie jako tekstu, którym fascynował się Karel Hynek Macha<sup>3</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że tytuły te, obok *Pana Tadeusza* i *Konrada Wallenroda*, zostają przynajmniej wspomniane, co w porównaniu z literaturą dawniejszą jest z polskiego punktu widzenia zjawiskiem niewątpliwie pozytywnym.

<sup>1</sup> Por. J. Magnuszewski: *Literatura polska a literatura czeska do połowy XVIII wieku*. W: Tegoż: *Literatura polska w kręgu literatur słowiańskich*. Wrocław 1993, s. 30—55.

<sup>2</sup> B. Balajka: *Přehledné dějiny literatury*. T. 1. Praha 1970, s. 131.

<sup>3</sup> Tamże, s. 135.

W przypadku twórczości Juliusza Słowackiego krokiem nieco dyskusyjnym z perspektywy współczesnych interpretacji wydaje się sprowadzenie *Kordiana* do literackiej rywalizacji z Mickiewiczem czy też ukazanie *Anhellego* jako prozy symbolizującej cierpienia Polaków na Syberii. Takie rozłożenie akcentów w prezentowaniu polskiej literatury romantycznej, zakorzenione w pozytywistycznych jeszcze badaniach literaturoznawczych, z pewnością nie przysparza sympatyków polskiej literaturze. Ważne jednak jest, że akcenty te w ogóle się pojawiają, tym bardziej że polski wpływ na czeskie odrodzenie narodowe, o którym swego czasu tak obszernie pisał Marian Szykowski, został praktycznie całkiem pominięty<sup>4</sup>.

Dość podobnie przedstawia się sprawa z polską literaturą pozytywistyczną. Reprezentowana jest ona przez dwóch pisarzy: Henryka Sienkiewicza i Bolesława Prusa. Czeski uczeń zostaje poinformowany o następujących dziełach: *Krzyżacy*, trylogia, *Quo vadis*, *Placówka* i *Lalka*.

Szczególnie ciekawy z historycznoliterackiej perspektywy wydaje się akapit przeznaczony Prusowi. Obu jego tekstom poświęcono dokładnie tyle samo uwagi. *Placówka* w tym układzie jawi się zatem jako tekst równorzędny pod względem artystycznym w stosunku do *Lalki*. Jedyne wytłumaczenie tego stanu rzeczy, jakie się nasuwa, wiąże się z antygermanizmem. Oto bowiem sednem *Placówki* ma być walka polskiego chłopca z niemieckim naporem ekonomicznym<sup>5</sup>. Interpretacja ta — ponownie nasuwająca skojarzenia z pozytywistycznym modelem krytyki — pomija zupełnie ironię jako dominantę estetyczną owego tekstu i w efekcie — tworzy wyraźną linię interpretacyjną łączącą tekst Prusa z Sienkiewiczowskimi *Krzyżakami*.

Równorzędne potraktowanie *Lalki* i *Placówki* może się wydawać przykładem zafałszowanej perspektywy historycznoliterackiej. Powiedzieć jednak trzeba, że ów wypaczony punkt widzenia nie pojawia się jedynie w kontekście literatury polskiej. Dla przykładu: Wagner wymieniany jest jako reprezentant muzycznego impresjonizmu na równi z Debussym<sup>6</sup>. We fragmentach dotyczących Tomasza Manna w ogóle nie wspomina się o *Czarodziejskiej górze*, aczkolwiek dość sporo mówi się o *Józefie i jego braciach*<sup>7</sup>. Choć w drugim tomie podręcznika mowa o literaturze austriackiej (Karl Kraus, Stefan Zweig), to jednak nie ma słowa o Canettim. Wreszcie w kontekście literatury amerykańskiej w tomie trzecim więcej jest informacji o Theodorze Dreiserze niż o Hemingwayu<sup>8</sup>, który i tak ma się lepiej niż Dylan Thomas, którego całkowicie zastąpił Bob Dylan.

Wracając zaś do literatury polskiej... W wiek XX uczniów czeskich szkół wprowadza Stanisław Przybyszewski, oceniany jako polski dekadent związany

<sup>4</sup> M. Szykowski: *Polską účast v českém narodním odrození*. T.1—3. Praha 1931—1946.

<sup>5</sup> B. Balajka: *Přehledné dějiny literatury...*, s. 219.

<sup>6</sup> Tamże. T. 2, s. 15.

<sup>7</sup> Tamże, s. 64.

<sup>8</sup> Tamże, s. 72—73.

z satanizmem czy też — jak to jest powiedziane w innym miejscu — *satanický mystyk*. Myliłby się jednak ten, kto oczekiwałby, że jeden z czołowych przedstawicieli europejskiej bohemy przełomu wieków pojawia się za sprawą któregoś ze swoich najważniejszych dzieł np. *Requiem aeternam* (w wersji niemieckiej *Totenmesse*), *De profundis*, *Androgyne* czy *Zur psychologie des Individuums*. Jedy- nym wymienionym z tytułu tekstem jest *Homo Sapiens*, którego znaczenie wzra- sta ze względu na twórczość Stanisława Kostki Neumanna i Jiřího Karaska ze Lvovic.

Zło, którym tak zafascynowani byli modernistyczni dekadenci, zaciążyło chyba nieświadomie na obrazie polskiej literatury współczesnej w czeskich podręczni- kach, albowiem po Przybyszewskim w prezentowaniu polskiej literatury nastę- puje niemal półwieczna przerwa. Po raz kolejny polska literatura przywoływana jest dopiero przy okazji świadectw powojennych. Doświadczenie zagłady staje się zatem po satanizmie kolejnym kontekstem, w jakim w czeskiej świadomości kulturowej może się pojawić jakiś polski pisarz.

Zło, o którym traktują książki polskich pisarzy powojennych, przybiera najróż- niejsze postacie. Pierwszym wspomnianym tekstem są *Medaliony*, oceniane jako reportażowy wynik prac pisarki w Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich<sup>9</sup>. Po teście Nalkowskiej wspomina się *Popiół i diament* — prezentowany jako jedno ze szczytowych osiągnięć polskiej prozy powojennej, poruszający problem poc- zucia winy w kontekście historycznym. Powieść Andrzejewskiego oceniona jest jako tekst wciąż aktualny. Proszę nam wybaczyć ton żartobliwy, ale przekonanie, że współczesnego czytelnika w Czechach może natchnąć opowieść o Maćku Chelmskim i partyzantce antykomunistycznej jest dość naiwna, a z perspektywy całego dorobku twórczego Andrzejewskiego — wręcz szkodliwa. Pominąwszy bowiem *Miazgę*, której rola w polskiej literaturze jest równie wielka co *Popiołu i diamentu*, a która dla czytelnika poza Polską może być hermetyczna, trudno nie zauważyć, że problematykę odpowiedzialności i historii porusza Andrzejewski i w *Ciemności kryją ziemię*, i w *Bramach raj*.

Ostatnim tekstem polskiej literatury XX wieku wymienionym z tytułu jest *Pa- miętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, pojawiający się ponownie w kontekście doświadczeń wojennych. Tym samym polska literatura współczesna zostaje zawężona tylko i wyłącznie do tekstów dokumentujących zło i okrucieństwo minionego stulecia. Czeski licealista nie ma szans dowiedzieć się niczego o eksperymentach prozatorskich Schulza czy Gombrowicza (tego ostat- niego co prawda wymienia się, ale tylko jako kontynuatora teatru absurdu). Nie ma w czeskich podręcznikach ani słowa o współczesnej poezji, próżno zatem szukać takich nazwisk, jak Różewicz, Herbert czy Szymborska. Wspomniany zostaje wprawdzie Czesław Miłosz, ale tylko jako osoba, która otrzymała literacką

<sup>9</sup> Tamże. T. 3, s. 197.

Nagrodę Nobla głównie z przyczyn politycznych<sup>10</sup>. Może to budzić pewne zdziwienie, ale należy powiedzieć, że Miłosz znalazł się pod tym względem w doborowym towarzystwie Brodskiego czy Seiferta, a także, co może wydać się historycznoliterackim nieporozumieniem, Szołochowa.

Gdyby zatem chcieć podsumować, czego teoretycznie może się dowiedzieć o polskiej literaturze przeciętny czeski licealista, to wnioski nie byłyby zbyt optymistyczne, choć pamiętać trzeba, że poczynione w niniejszym tekście uwagi odnoszą się do jednego tylko podręcznika. Obecność na rynku książek, których autorami są np. Věra Martinková, Vladimír Nežkusil czy Jaroslav Blažke, z pewnością zmienia nieco sytuację, jednak należy zwrócić uwagę, że nauczyciele najchętniej sięgają po omówiony tu podręcznik.

Polska literatura jawi się w nim jako niezbyt ciekawy dla współczesnego — szczególnie młodego — czytelnika szereg, w którym na plan pierwszy wysuwają się XX-wieczne doświadczenia II wojny światowej. Z perspektywy historycznej natomiast zjawiskiem najciekawszym miałby być patriotycznie interpretowany dorobek polskiego romantyzmu oraz historycznej powieści pozytywistycznej, ze szczególnym uwzględnieniem Henryka Sienkiewicza. Obraz to nieszczególnie zachęcający i trudno się dziwić, że tak prezentowana literatura nie należy do najchętniej czytanych. Dowodzą tego przeprowadzone w czeskich szkołach ankiety.

Przeprowadzono je w trzech typach szkół czeskich: w liceum ogólnokształcącym oraz profilowanym liceum ekonomicznym oraz w gimnazjum z językiem polskim w Czeskim Cieszynie. Jak widać, badania przeprowadzone na użytego tego tekstu mają charakter zdecydowanie wycinkowy i nie należy ich uogólniać w odniesieniu do całego czeskiego systemu szkolnego. Są one jednak symptomatyczne i dlatego warto je skomentować.

Wyniki badań ankietowych w szkołach ołomunieckich, czyli w liceum ogólnokształcącym i ekonomicznym, różnią się od siebie tylko nieznacznie i dowodzą, że literatura polska czeskim uczniom kojarzy się jedynie z nazwiskiem Henryka Sienkiewicza.

Znajomość jakiegoś tekstu tego autora zadeklarowało 84% uczniów liceum ekonomicznego i 92% uczniów liceum ogólnokształcącego. Najczęściej wymienianymi tytułami, jak łatwo się domyślić, są *Krzyżacy* (odpowiednio 28% i 10%) oraz *Quo vadis* — najlepiej znana polska książka wśród czeskich licealistów (odpowiednio 32% i 76% wskazań). Co ciekawe, znajomość utworów Sienkiewicza nie wiąże się ze świadomością, że chodzi o książkę laureata Nagrody Nobla. W rubryce poświęconej polskim laureatom tej nagrody Sienkiewicz został wskazany w mniej niż 30% ankiet, co z całą pewnością wiąże się z faktem, iż żaden czeski podręcznik do nauczania historii literatury nie wymienia poza Czesławem Miłoszem ani jednego polskiego laureata tej nagrody.

<sup>10</sup> Tamże, s. 196.

Drugim najpopularniejszym pisarzem polskim w świetle przeprowadzonych ankiet jest zdecydowanie Adam Mickiewicz. Wymieniło go 12% uczniów liceum ekonomicznego i 46% liceum ogólnokształcącego. Dysproporcja między tymi wynikami sugeruje, że podręczniki nie odgrywają większej roli w upowszechnianiu wiedzy o polskiej literaturze. Wydaje się, że popularność Mickiewicza ma bezpośredni związek z wpływem, jaki wywarł polski poeta na Karela Hynka Machę, ponieważ zaś nauczanie historii literatury w liceach profilowanych jest mniej dokładne, logiczne zatem staje się pominięcie kontekstów historycznych, co znajduje odzwierciedlenie w rażącej nierówności między wynikami ze szkoły profilowanej i ogólnokształcącej. Dowodem na słaby wpływ podręczników jest również fakt, że mimo iż poświęcają one mniej więcej tyle samo miejsca na omówienie twórczości Mickiewicza i Słowackiego, to ten drugi pozostaje praktycznie nieznanym. W liceum ekonomicznym nie wymienił Słowackiego żaden z ankietowanych, zaś w liceum ogólnokształcącym miał zaledwie 5% wskazań, przy czym w ankietach nie pojawił się żaden tytuł tekstu Słowackiego.

Poza znajomością twórczości Sienkiewicza i Mickiewicza jedynym zjawiskiem wykraczającym poza błąd statystyczny jest znajomość prozy Andrzeja Sapkowskiego. Wiedzę na temat najpopularniejszego polskiego pisarza fantasty zadeklarowało 24% uczniów liceum ekonomicznego i 10% liceum ogólnokształcącego. Ze znajomością tekstów — przede wszystkim sagi o Wiedźminie, a nie jak można by się spodziewać przekładanej na bieżąco trylogii husyckiej — idzie w parze znajomość filmowej ekranizacji prozy Sapkowskiego. Pod tym względem sytuacja pisarstwa Sapkowskiego bliska jest sytuacji Sienkiewicza: większość ankietowanych deklarujących znajomość książek deklarowała również znajomość ekranizacji. W wypadku prozy Sienkiewicza zdecydowanie najpopularniejszym filmem jest *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza. Można oczywiście w tym miejscu zadać pytanie, czy katastrofalna jakość filmów takich, jak *Wiedźmin* czy *Quo vadis*, nie ma wpływu na popularność polskiej literatury, trudno bowiem przekonać kogoś, kto oglądał któryś z dwóch wymienianych filmów, że lektura książki jest zdecydowanie mniej męcząca.

Pojedyncze wskazania w przeprowadzonych ankietach uzyskali różni pisarze. Sąsiadując obok siebie Karol Wojtyła i Jan Dobraczyński, Juliusz Słowacki i Dorota Masłowska, Władysław Szpilman i Tadeusz Kowalewski czy wreszcie Bolesław Prus i Janusz Zajdel. Jak widać, zestawienie powyższe jest dość przypadkowe i wynika raczej z pojedynczych wydarzeń kulturowych takich, jak Oscar dla *Pianisty* Polańskiego niż jakichś charakterystycznych tendencji w recepcji polskiej literatury w Czechach. Wyjątkiem od tej reguły może być literatura fantastyczna i pojawienie się zarówno twórców uznanych, np. Janusza Zajdla, jak i młodego pokolenia. I dzieje się to na przekór podręcznikom, bowiem mimo iż wspomniany już tu kilkakrotnie podręcznik *Přehledne dějiny literatury* w trzecim



tomie poświęca osobny rozdział literaturze science fiction, to próżno byśmy tam szukali Lema czy któregokolwiek z wymienionych w ankietach pisarzy.

Na zakończenie parę słów należałoby jeszcze poświęcić problemowi szkół dla polskiej mniejszości na Zaolziu. Chociaż daje się zaobserwować wyraźny spadek zainteresowania tym typem szkolnictwa (najprawdopodobniej ze względu na niższy poziom nauczania niż w szkołach z wykładowym językiem czeskim), polskie szkolnictwo w Czechach wciąż jest zjawiskiem ważnym. Celem sprawdzenia, w jaki sposób literaturę polską postrzegają reprezentanci mniejszości polskiej w Czechach, uczący się — co warto dodać — z polskich podręczników licealnych, przeprowadzona została ankieta w polskim gimnazjum w Czeskim Cieszynie.

Z przeprowadzonych badań jasno wynika, że nauczanie polskiej literatury na Zaolziu podporządkowane jest czemuś, co nazwać można paradygmatem patriotycznym, zakorzenionym ewidentnie w wizji polskiej literatury wywiedzionej z tradycji romantycznej. Dla 95% uczniów najważniejszym polskim pisarzem jest Adam Mickiewicz. Miejsce drugie z niewiele mniejszą ilością wskazań zajął Juliusz Słowacki, zaś za trzeciego najwybitniejszego pisarza najczęściej uznawany jest Julian Tuwim.

Obecność trzech poetów wymienianych w ankietach nie powinna dziwić, gdyż przyjmując kryteria genologiczne, nauczanie polskiej literatury na Zaolziu koncentruje się na poezji, w mniejszym zaś stopniu na prozie (najchętniej wymienianym prozaikiem pozostaje, jak łatwo się domyślić, Henryk Sienkiewicz). W efekcie uczniowie nie są w stanie wymienić niemal żadnego polskiego dramaturga poza Stanisławem Wyspiańskim, na co ma oczywisty wpływ obecność *Wesela* w kanonie lektur. Paradoksalnym wynikiem ankiet był fakt, że zaszczytne miano drugiego najpopularniejszego polskiego autora dramatów zdobył William Shakespeare (!), zyskując niemal dwa razy więcej wskazań niż Gabriela Zapolska (odpowiednio 20% i 12%).

Przy takiej świadomości historycznoliterackiej cieszyć może zatem tylko fakt, iż polscy uczniowie na Zaolziu nie wykazują żadnego zainteresowania pracami translatorskimi. W świetle wyników ankiet są to osoby niemal w 100% zadowolające się lekturą polskiej literatury w oryginale, przy równoczesnym braku zainteresowania popularyzowaniem jej w środowisku czeskim. Dobór lektur ze współczesnego życia literackiego w Polsce nie wskazuje zresztą, by w przyszłości osoby te mogły aktywnie pośredniczyć w dialogu interkulturowym. Najpopularniejszą współczesną autorką pozostaje aż dla 35% ankietowanych Anna Onichimowicz, zaś 55% uczniów w ogóle nie jest zainteresowanych najnowszymi polskimi książkami. Pozostałe 10% wskazań dotyczyło *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Masłowskiej i utworów Małgorzaty Musierowicz.

Gdyby zatem chcieć się pokusić o podsumowanie niniejszych rozważań, to najprawdopodobniej nie byłyby to wnioski zbyt optymistyczne. Zapewne nale-

żałoby stwierdzić, że literatura polska w Czechach jest postrzegana jako literatura peryferyjna, której znaczenie dla europejskiego dorobku kulturowego jest znikome. Należałoby również stwierdzić, że jest tylko niewielka szansa, by sytuacja uległa jakiegokolwiek zmianie na lepsze. Aby jednak zakończyć w nastroju nieco weselszym (choć i ironicznym), przytoczmy kilka ciekawych spostrzeżeń ankietowanych na temat polskiej literatury. Otóż zapewne mało kto zdaje sobie sprawę, że jako jeden z najważniejszych polskich pisarzy był wymieniany Godfred Leibniz, co stawiałoby Polaków nie tylko w awangardzie literatury oświeceniowej, ale również w awangardzie postępu naukowego. Nie mniej „optymistyczną” wiadomością jest to, że autorem popularnego cyklu fantasy o Wiedźminie miał być Henryk Sienkiewicz, co czyniłoby polskiego pisarza prekursorem tego typu literatury, wyprzedzającym J.R.R. Tolkiena o lat bez mała 40. W tym świetle nie dziwi już zatem zupełnie stwierdzenie dwóch ankietowanych, że najpopularniejszymi polskimi bohaterami literackimi są Bolek i Lolek. Podobnie jak nie dziwi również stwierdzenie ucznia ze szkoły na Zaozniu, że najpopularniejszym polskim pisarzem w Czechach jest Mikołaj Kopernik — wszak *De revolutionibus...* w ogólnym zarysie znają wszyscy Europejczycy. I w tym kontekście odkrywanie polskiej literatury w Czechach jest z perspektywy polonistycznej odkrywaniem zupełnie nowego świata.

Uśmiechając się przy okazji podobnie kuriozalnych stwierdzeń, trudno jednak nie zadać sobie pytania, jak podobna ankieta o literaturze czeskiej wyglądałaby w polskich szkołach. Podejrzewać można, że byłoby znacznie mniej śmiesznie, ze względu na mniejszą liczbę skojarzeń, które do podobnych pomyłek mogą prowadzić. Trudno również nie odnieść wrażenia, że kultura polska w Czechach nie jest atrakcyjna, ponieważ sami Polacy nie są zainteresowani jej promowaniem. Brak choćby spektakularnych pomysłów promocyjnych, podobnych do plakatu promującego Polskę we Francji<sup>11</sup>, a trudno w dzisiejszym świecie liczyć na entuzjazm pojedynczych osób. Takie wydarzenia jak tłumaczenie prozy Doroty Masłowskiej nie wypromują Polski, ponieważ jest ich po prostu zbyt mało, by miały szansę zaistnieć w szerszej świadomości. W tym kontekście wyniki przeprowadzonych ankiet można również odczytać jako efekt mizernego polskiego zaangażowania w promowanie polskiej kultury.

---

<sup>11</sup> Por.: *Hydraulik skusił Francuzów*. „Gazeta Wyborcza” 12.10.2005 (<http://serwis.gazeta.pl/wyborcza/1,68586,2963455.html>).

DARIUSZ SKÓRCZEWSKI

**MIĘDZY IGNORANCJĄ A KOMPETENCJĄ  
PERSPEKTYWY I OGRANICZENIA NAUCZANIA  
POLSKIEJ POEZJI W AMERYKAŃSKIM UNIWERSYTECIE**

Powoli zaczął się przede mną odsłaniać sekret obcości, różnica tonu, dużo ważniejsza niż różnica znaczeń, bo dotkliwie bliska.

Stefan Chwin, *Hanemann*

---

CO KILKA LAT PRZETACZAJĄ SIĘ PRZEZ POLSKIE PISMA DYSKUSJE O ZNACZENIU polskiej literatury w Europie i świecie. Temat to nienowoty; partykularyzm polskiej literatury *versus* uniwersalizm literatur obcych, niezrozumiałość dla zagranicznego odbiorcy a przekonanie rodzimego czytelnika o inherentnej głębi problematyki i wyjątkowych wartościach artystycznych — motywy te, które wystąpiły z wielką siłą w głośnym odczycie Stefana Żeromskiego, eksploatowane były przez cały XX w. przez pisarzy, krytyków i badaczy angażujących się w niezakończony spór o „bezwzględna i istotna wartość literatury polskiej w stosunku do literatur świata”<sup>1</sup>. Refleksja nad dydaktyką polskiej poezji na amerykańskim uniwersytecie wymaga ustosunkowania się do problemów, które stanowią przedłużenie owego sporu, przedłużenie jednak wykraczające poza pierwotną istotę debaty. Myślę o pytaniu nie tyle o wartość naszej literatury, co o cele finalne jej nauczania za Atlantykiem oraz uświadomione w związku z nimi możliwości i ograniczenia. Specyfika uwarunkowań amerykańskich sprawia, iż ograniczenie refleksji do terytorium Stanów Zjednoczonych nie wymaga chyba szerszego uzasadnienia.

Zagadnienie recepcji naszej literatury w USA nieuchronnie otwiera horyzont dla refleksji nad stanem dziedziny, która obecność tejże literatury w znacznej mierze współtworzy, a więc amerykańskiej polonistyki czy też — szerzej — tzw. „studiów polskich” (*Polish studies*).

Głosy dotyczące recepcji polskiej literatury w USA wskazują, w moim przekonaniu, na istnienie trzech głównych typów postaw wobec tego, co robi się i co można zrobić, by zwiększyć zainteresowanie polską literaturą i studiami polskimi na tamtym

---

<sup>1</sup> S. Żeromski: *Literatura a życie polskie*. W: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*. Red. i wstęp M. Wyka. Kraków 2004, s. 162.

obszarze. Postawy te: *zadufanie*, *rezygnacja*, *realizm*, mimo iż zasadniczo się wykluczają, niekiedy współwystępują w wypowiedziach tych samych uczestników dyskusji — stąd nie przyporządkowuję do nich konkretnych nazwisk. Chodzi raczej o poglądy niż ich wyrazieli.

Zwolennicy pierwszego stanowiska rekrutują się na ogół spośród przedstawicieli różnych kręgów polonistyki krajowej, lecz zaliczają się do nich również liczni, zwłaszcza mniej zorientowani w polonistycznych perypetiach, Polonusi. Łączy ich swoista celebrowanie polskości; grupują się wokół mitów, wśród których nadrzędne miejsce zajmuje przekonanie o wyjątkowości polskiego „losu” i kultury, w tym również literatury. Mentalność tę, przekładającą się nierzadko na bezpodstawną tromtadrację, opisał przed laty Andrzej Kijowski, wskazując z właściwą sobie bolesną wnikliwością jej źródło:

Jedynym źródłem stereotypów takich jest u nas historia ojczysta; jest to bowiem jedyna kultura dziedziczona. [...] Wbito nam ją ze specyficznym, porozbiorowym komentarzem, i my ją razem z tym komentarzem przekazujemy: a ta Polska, syneczku, była kiedyś wielka i potężna..., a to polskie wojsko było niegdyś sławne..., a te polskie buty, a ta polska kiełbasa...<sup>2</sup>

Jednym z aksjomatów tego stylu myślenia w odniesieniu do literatury jest — dające się częstokroć usłyszeć w kularowych rozmowach oraz telewizyjnych „newsach” — przekonanie o wyjątkowej wprost randze polskiej poezji w USA i uznaniu, jakim nasi poeci cieszą się wśród Amerykanów. Przesłankę do takich wniosków dostarczają — jakże rzadkie — spektakularne gesty i akcje, jak np. ofiarowanie katedry na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley Czesławowi Miłoszowi, pobyt Stanisława Barańczaka na Harvardzie, doroczne seminarium poetyckie organizowane przez Adama Zagajewskiego w Krakowie czy wieczór polskiej poezji 13 marca 2002 r. w nowojorskim audytorium Cooper Union, możliwy dzięki historii związanej z publikacją pamiętnego wiersza Zagajewskiego *Spróbuj opiewać okaleczony świat*. Nie podważając znaczenia tych gestów i wydarzeń, nie sposób jednak nie zapytać o ich trwałe ślady, kontynuacje, dopełnienia. Myślę zwłaszcza o kwestiach organizacyjnych, które dla obecności i wizerunku cudzej kultury w tak pragmatycznym społeczeństwie jak amerykańskie odgrywają rolę równie doniosłą, co przekład tomiku wierszy. Weryfikacja za pomocą wymiernych rezultatów nie wypada dobrze: Miłosa po jego odejściu z Berkeley nie zastąpił żaden polonista (a przecież — chciałoby się rzec — nie ma ludzi niezastąpionych), katedra literatury polskiej na Harvard University aż do sierpnia 2004 r. pozostawała nieobsadzona<sup>3</sup>. Na szczęście, Adam Zagajewski nadal każdy

<sup>2</sup> A. Kijowski: „*Biały orzeł na nerwowym tle*”. W: Tegoż: *Gdybym był królem*. Poznań 1984, s. 163, 164 (podkr. autora).

<sup>3</sup> O istnieniu, a raczej wygasaniu *Polish studies* na amerykańskich uniwersytetach, pisał Alex Kurczaba w artykule: *East Central Europe and Multiculturalism in the American Academy*. „Sarmatian Review” September 1998, vol. XVIII, no. 3.

semestr wiosenny spędza na University of Houston, wypada więc mieć nadzieję na kolejne polskie akademie poetyckie.

Twarde realia, z jakimi nieuchronnie zderzyć się muszą ci, którzy pochopnie zawierzą zwolennikom postawy zadufania, podkreślane są z upodobaniem przez przedstawicieli opcji rezygnacyjnej. Obok kontrowersyjnych tez na temat nieudolności Polaków w USA padają z ich ust stwierdzenia, iż literatura polska wskutek swej zaściankowości nie ma nadziei równać się z literaturą rosyjską, którą Ameryka zawsze będzie faworyzować, choćby z przyczyn imperialnych<sup>4</sup>. Argument ten przypomina tezę, którą wysunął przed laty Juliusz Kleiner, pisząc o słabości polskiej prozy w perspektywie komparatystycznej, a fenomen Gombrowicza z racji jego odosobnienia zdaje się raczej regułą tę potwierdzać. Drugi motyw podjęty przez Kleinera również charakteryzuje się żywotnością:

Literatura polska jest dla Zachodu za mało egzotyczna, by na podobieństwo literatury rosyjskiej zająć obrazem nowego, obcego świata, a zanedo opanowana przez cele narodowe, by przykuć walorami ogólnoludzkimi.<sup>5</sup>

Trop ten stale powraca w dyskusjach nad nieznaną polskiej literatury w Ameryce<sup>6</sup>. Polemizujący z Aleksandrem Schenkerem Zdzisław Najder<sup>7</sup> pośrednio przyznaje mu rację w tym, iż to raczej w Europie niż w USA liczyć można na silniejszą obecność studiów polskich, co w świetle ponawiających się aktów dyskryminacji polonistów na amerykańskich uniwersytetach nie odbiega zanedo od prawdy. Rezygnacja wydaje się w obliczu beznadziejnej sytuacji decyzją najrozsądniejszą.

W tych okolicznościach *dictum* La Rochefucaulda nie traci na aktualności. Zwolennicy opcji realistycznej, uznając niesprzyjające warunki, w jakich przyszło im uprawiać polonistyczne poletko, wołają raczej „zapalić świeczkę niż przeklinać ciemność”. To swoista wersja „pracy organicznej” w erze, *excusez le mot*, globalnej wioski. Nauczanie poezji na kursach w rodzaju prowadzonego przez stypendystów kościuszkowskich na Uniwersytecie Rice’a w Houston „Modern Polish Poetry in Translation” do takich działań należy<sup>8</sup>.

Realisci przyznają, iż poezja — z racji swej elitarności — pozostanie zapewne domeną ekspertów, koneserów i „szperaczy”, czyli osobników o specyficznym profilu zainteresowań humanistycznych i pewnej dozie „beziinteresowności”. Obecność naszej

<sup>4</sup> A. Schenker: *Czy polonistyka na zachodnich uczelniach przetrwa koniec zimnej wojny* (rozmowę prowadził A. Bielik-Robson). „Europa” 2005, nr 3 (15).

<sup>5</sup> J. Kleiner: *Wartości światowe literatury polskiej*. W: *W kregu historii i teorii literatury*. Wybór i oprac. A. Hutnikiewicz. Warszawa 1981, s. 39.

<sup>6</sup> Por. J. Niżańska: *Literatura narodowa czy literatura? Spojrzenie komparatysty*. „Postscriptum” 2001, nr 1—2 (37—38), s. 80.

<sup>7</sup> Z. Nader: *Polonistyka, Ameryka i archiwum Herberta*. „Europa” 2005, nr 4 (21).

<sup>8</sup> Jako stypendysta The Kosciuszko Foundation, w latach 2002 i 2004 prowadziłem m.in. kurs polskiej poezji współczesnej w przekładzie w Rice University. Moimi poprzednikami byli: Piotr Wilczek, Krzysztof Koehler i Jan Rybicki.

literatury na szerszym forum czytelniczym zapewnić może wyłącznie dobra, ciekawa i porządnie przetłumaczona, a także odpowiednio wylansowana, proza. Być może narracje multikulturowe, regionalizujące (zgodnie z obowiązującą modą na kultury egzotyczne) — np. proza Andrzeja Stasiuka? Realisci godzą się z tym, że polska poezja nie jest — i zapewne nieprędko będzie — włączona do korpusu wykształcenia literackiego amerykańskich humanistów. Nie traktuje się jej bowiem w USA jako dyskursu wyrażającego pewien typ ogólnoludzkiego doświadczenia, na równi z poezją francuską, brytyjską, amerykańską, niemiecką czy rosyjską. Takie są fakty, a na fakty nie można się obrażać. Warto natomiast zastanowić się nad możliwością zmiany *status quo* i zarazem przygotowaniem gruntu pod odbiór takiej prozy, np. poprzez wpłynięcie na *image* Polski i polskiej kultury w USA, co obejmuje rozmaite działania praktyczne: od *public relations* i promocji kraju (nie zapomnijmy, że spośród państw „Grupy Wyszehradzkiej” Polska przeznaczca najmniej funduszy na reklamę i tworzenie własnego wizerunku), poprzez kompetentne przewodniki turystyczne konkurencyjne dla analogicznych wydawnictw czeskich, węgierskich czy estońskich, po nie tylko profesjonalnie przygotowane i prowadzone, lecz także agresywnie popularyzowane kursy języka i kultury (w biuletynach AATSEEL bez trudu znaleźć można liczne oferty „Learn Russian in Russia” czy analogiczne propozycje nauki ukraińskiego, niemal wcale zaś — polskiego). Niska skuteczność działań marketingowych związanych z promocją polskiej kultury za Oceanem wynika po części z braku profesjonalizmu (nie dorównujemy pod tym względem Rosjanom, wyprzedzają nas także Ukraińcy), a po części z fałszywego przeświadczenia, iż o wizerunku danej kultury decyduje wyłącznie jej „obiektywna” wartość, która „wybroni się sama”, a zatem nie wymaga zabiegów lansujących.

Powróćmy jednak do poezji. Na pytanie: dlaczego właśnie ona? — zwolennicy opcji realistycznej odpowiedzieliby prawdopodobnie za Kleinerem: „Wielkość Polski w dziedzinie literackiej polega głównie na jej poetach”<sup>9</sup>. Wątlność i partykularyzm polskiej prozy nie pozwolił jej dotąd zaistnieć w szerszym obiegu czytelniczym w Stanach Zjednoczonych, czym nie różnią się one zresztą zanadto od Europy Zachodniej. Paradoksalnie jednak, nieprzekładalność albo raczej niepełna przekładalność poezji nie musi stanowić przeszkody w jej recepcji, co potwierdza doświadczenie dydaktyczne polskich wykładowców w USA. Prawda, iż dobrze przetłumaczone wiersze mają moc oddziaływania ponad językiem oryginału (a na tłumaczy na język angielski polscy poeci nie mogą narzekać), nigdy chyba nie była bardziej przekonująca jak w kontakcie ze studentami.

Nie znaczy to bynajmniej, iż dydaktyka poezji toruje sobie drogę w sposób wolny od przeszkód. Jednym z największych utrudnień, na jakie napotyka wykładowca, nie jest — wbrew pozorom — brak odpowiedniej ilości materiałów w postaci antologii tłumaczeń i tomików w przekładzie, a przygotowanie, a raczej nieprzygotowanie, studenckiej publiczności do uczestnictwa w zajęciach o takim profilu. Niekompeten-

<sup>9</sup> J. Kleiner: *Wartości światowe literatury polskiej...*

cja ta ma dwa źródła. Pierwszym z nich jest postmodernistyczny relatywizm generujący postawę arogancji, a w gruncie rzeczy bezradności wobec tekstu literackiego, którego sens[y] — o ile założymy, że te w miarę obiektywnie istnieją — należy odczytać. Postawa ta sprzyja niekontrolowanemu rozszerzeniu granic interpretacji. Druga przyczyna to ignorancja wynikająca z ahistorycznego myślenia Amerykanów. Na ahistoryzm trudno, rzecz jasna, pomstować w kraju, którego korzenie sięgają końca XVIII w. i gdzie ucho studenta słabo reaguje na nazwy epok i prądów kulturowych, tak oczywiste i obciążone znaczeniami dla przeciętnie wykształconego Europejczyka. Prowadzący zajęcia nieustannie odczuwa dyskomfort wskutek braku możliwości odwołania się do „wiedzy pewnej”, która stanowiłoby wspólny punkt oparcia, a którą młodzież w Polsce wynosi z liceum.

Wyposażeniu studentów w kompetencję interpretacyjną służyć mogą: 1) stosowanie metody *close reading*, a więc nakłonienie do respektowania znaczeń podsuwanych przez sam tekst oraz 2) kontekstualizacja lektury poprzez wprowadzenie różnorodnych układów odniesień: historycznego, kulturowego, politycznego, filozoficznego, religijnego, geograficznego etc. O ile pierwsza strategia podkreśla autonomię utworu i skłania do jego kontemplacji estetycznej, druga otwiera perspektywę poznawczą przekraczającą granice sztuki: poprzez dzieło poznaje się kulturę i dzieje narodu. Paradoksalnie, kompetencja osiągnięta na drugim poziomie może się stać utrudnieniem w subtelny odbiorze utworów niereprezentujących „mowy ezopowej”. Teksty wolne od politycznego czy też ideologicznego wydzwiku bywają przez studentów, przyzwyczajonych do aluzyjności poetyckiego idiomu, uznawane za „gorsze”, mniej interesujące — bądź też interpretator wmawia im sensy, których same nie posiadają, wskutek niekontrolowanego rzutowania ich na „matrycę ideową” wytworzoną w kontakcie z utworami z grupy „ideologicznej”. To trudne do uniknięcia konsekwencje modelu lektury, który ma dzieło literackie — tekst wprawdzie polisemiczny, zmetaforyzowany i nasączony symboliką — odnieść do doświadczenia, obcej językowo i kulturowo, populacji oddalonego terytorium. Unaocznic swoiste wartości współczesnej polskiej poezji amerykańskiemu odbiorcy — i nauczyć kompetentnej lektury utworów jako dzieł sztuki i zarazem świadectw osobistego oraz zbiorowego doświadczenia — można dopiero, godząc oba style odbioru<sup>10</sup>.

Jednakże szczegółowa strategia nauczania zależy od tego, co lokuje się w strefie pomiędzy ignorancją a kompetencją, a mianowicie od odpowiedzi na pytanie o cel[e] dydaktyki poezji w USA. Nasuwają się trzy możliwe tryby wprowadzenia polskiej poezji do oferty tamtejszej Akademii (rzecz jasna, przy założeniu optymalnych, sprzyjających temu warunków organizacyjno-finansowych i kadrowych):

1. Poezja polska może być — i w praktyce bywa, pomimo administracyjnych utrudnień, ostracyzmu ze strony środowiska (zwłaszcza rusycystów) itp. — częścią

<sup>10</sup> Używam tego terminu w znaczeniu, jakie nadał mu Michał Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*. W: Tegoż: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.

*curriculum* slawistyki lub „studiów europejskich”. To jej najbardziej oczywiste usytuowanie w strukturze studiów uniwersyteckich, ale też najbardziej kłopotliwe z powodów ideologicznych i pozamerytorycznych. Atmosfera nierównej konkurencji z nadal faworyzowanymi (chciałoby się rzec: wręcz bałwochwalczo) zagadnieniami kultury i historii rosyjskiej nie sprzyja bowiem nie tylko rozwojowi, lecz nierzadko nawet kontynuacji takich kursów. O ile należy walczyć o utrzymanie stanu posiadania w tym obszarze, warto zastanowić się nad możliwościami włączenia polskiej poezji w inne, pozaslawistyczne i pozaeuropeistyczne moduły.

2. *Creative writing programs*. Obecność takich postaci jak Adam Zagajewski w roli wykładowców „sztuki pisania” stanowi szansę dla zaistnienia naszej poezji na amerykańskim rynku dzięki jej dotarciu do populacji strategicznej: pisarzy, poetów i krytyków, którzy — wykształceni m.in. na twórczości najwybitniejszych polskich poetów — będą w pewnej mierze, można rzec: nieuchronnie, modelować w swoim kraju jej recepcję. Warto wspomnieć, że fascynacja polską poezją inspiruje niektórych z nich do podjęcia studiów językowych — tylko po to, by móc czytać w oryginale wiersze Herberta czy Wata. Liczba zainteresowanych poznaniem twórczości polskich poetów z pominięciem medium przekładu nie jest może oszałamiająca, lecz sam fakt tak poważnego zainteresowania dobrze rokuje. Proponowane przez Ewę Thompson stypendia na pobyt w Polsce dla niepolskich humanistów można uznać za inwestycję o podobnym profilu i kapitalnym znaczeniu dla wizerunku naszego kraju w USA poprzez „budowanie świadomości”<sup>11</sup>.

3. Polska poezja mogłaby się znaleźć w programie literackich studiów komparatystycznych, studiów nad wielokulturowością, a także badań nad twórczością literacką małych grup etnicznych. Ujęta w takie paradygmaty przestałaby być traktowana jako konkurencja dla literatury rosyjskiej i mogłaby stać się indywidualnym, pełnowartościowym przedmiotem zainteresowań. Jednakże sam fakt, iż polska kultura ma charakter nieimperialny i mniejszościowy, nie zapewni jej jeszcze przyczółka na wielkim polu bitwy o widoczność i reprezentację, jakim jest amerykański rynek humanistyczny. Umiejscowienie polskiej literatury w takim sektorze humanistyki uniwersyteckiej zależałoby, jak się zdaje, przede wszystkim od uchwycenia jej w innej niż tradycyjna, jakże często obarczona skazą polonocentryzmu wynikającą ze wspomnianego wcześniej *zadufania*, perspektywie. Szansy takiej dostarcza w moim przekonaniu np. postkolonializm<sup>12</sup>, który pozwoliłby ująć polską poezję w ramy szerszego, bardziej uniwersalnego niż komunizm czy totalitaryzm, wspólnego populacjom różnych części

<sup>11</sup> E. Thompson: *Sila literatury i sila państwa*. „Europa” 2005, nr 7 (39), s. 11.

<sup>12</sup> O możliwości postkolonialnej interpretacji polskiej literatury pisała Clare Cavanagh w artykule: *Postkolonialna Polska: biała plama na mapie współczesnej teorii* („Teksty Drugie” 2003, nr 2—3). Szczyłość miejsca nie pozwala na polemikę z ujęciem zagadnienia przez Cavanagh; tutaj podkreślić jedynie, iż wbrew temu, co sugeruje znakomita slawistka, perspektywa postkolonialna bynajmniej nie ogranicza się do utworów roztrzęsających zależność od imperium. Nie jest też tożsama z „polityzującą” literackiej interpretacji.



globu, doświadczenia skolonizowania. Doświadczenie to, przełożone na język metodologii, okazuje się niezwykle płodne w zetknięciu z literaturą. Nie chodziłoby zatem o uleganie chwilowej modzie, lecz o rzeczywiste możliwości, jakie polski literaturoznawca przeczuwa w postkolonializmie po lekturze pism Edwarda Saïda, a także książki Ewy Thompson *Trubadurzy imperium*<sup>13</sup>. Nie bez znaczenia dla tego trybu nauczania poezji jest fakt, iż skrzyżowanie literatury i polityki w USA wciąż budzi emocje i zainteresowanie, o czym świadczy choćby liczba studentów wybierających kursy polskie czy wschodnioeuropejskie (nierosyjskie) — o ile kursy takie znajdują się w katalogu uczelni. Niektóre uniwersytety, zasilone grantami federalnymi (np. University of Florida w Gainesville), otwierają nawet instytuty studiów środkowoeuropejskich, reagując na rosnące zainteresowanie nowymi krajami członkowskimi UE, a także na priorytety polityczne amerykańskiej administracji.

Wydaje się, że najszersze perspektywy otwiera trzecia ze wskazanych dróg. Wymaga ona jednak konkretnych kroków ze strony środowiska polonistycznego. To właśnie stąd wyjść muszą nowe odczytania kanonu, a w dalszej perspektywie — być może — także nowa historia literatury, zwłaszcza ostatnich dwóch stuleci, która pokazałaby ideowe i artystyczne konsekwencje uwikłania twórczości pisarzy i poetów w kolonialną zależność (od Rosji i ZSRR, a także Niemiec), jak również kolonialne aspiracje (wobec Ukrainy, Litwy i Białorusi). Nie po to, naturalnie, by sprzedać amerykańskim czytelnikom polską twórczość w celofanie modnego „izmu”, lukrującego prawdziwą wewnętrzną zawartość. Przeciwnie — chodzi o to, by za pomocą instrumentalium badawczego, jakiego dostarcza postkolonializm, zawartość tę odkryć, wydobyć, opisując tym samym to, co Stefan Sawicki nazwał „ethosem polskiej literatury”<sup>14</sup> — lecz niejako z *zewnątrz*, w kategoriach, które uwalniają interpretatora od polonocentrycznej pułapki. W nowym świetle objawiłby się wówczas zapewne, obok wielu innych zjawisk, jeden z wielkich tematów naszej literatury: niewiara Polaka w siebie, w swoje znaczenie dla świata, nieumiejętność mówienia „własnym głosem”, nieustanne przeglądanie się w lustrze cudzej opinii — a także próby przewyciężenia tej szczególnej dyspozycji. Ujęcie postkolonialne byłoby zarazem również szansą dla stojącej „na rozdrożu” polonistyki. Umożliwiłoby jej spojrzenie na polską literaturę z perspektywy, która z „zewnątrznych kontekstów i uwarunkowań” czyniłaby aspekty jej „wewnętrznej» poetyki i problematyki”<sup>15</sup>. Mimo iż realizacja tego projektu wymaga przewyciężenia tradycyjnych formuł uprawiania polonistyki, wydaje się, że korzyści tą drogą osiągnięte w pełni zrekompensują poniesione nakłady.

<sup>13</sup> E. Saïd: *Orientalizm*. Przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski jun. Warszawa 1991; *Culture and Imperialism*. New York 1994; E. Thompson: *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*. Przeł. A. Sierszulska. Kraków 2000.

<sup>14</sup> S. Sawicki: *Ethos polskiej literatury*. W: Tegoż: *Wartość — sacrum — Norwid*. Lublin 1994.

<sup>15</sup> R. Nycz: *Polonistyka na rozdrożu*. „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 8.

EWA LIPIŃSKA, DANUTA PUKAS-PALIMAKA

## LITERATURA POLSKA W SZKOŁACH POLONIJNYCH

---

MAPY OBECNOŚCI I NIEOBECNOŚCI POLSKIEJ LITERATURY W OBIEGACH ZAGRANICZNYCH wyznaczają w pierwszym rzędzie szkoły polonijne, w których dobór treści nauczania podyktowany jest zazwyczaj programami szkół polskich (w Polsce) lub preferencjami nauczyciela. W nauce języka polskiego najczęściej bazuje się tam na podręcznikach polskich, nieprzystających do nauczania języka, który jest dla uczniów językiem drugim albo nawet obcym, a metody jego nauczania różnią się znacznie od tych stosowanych w Polsce dla jego rodzimych użytkowników.

W szkołach polonijnych większy nacisk kładzie się na perspektywę historycznoliteracką niż językową, gdyż takie są oczekiwania rodziców, przyzwyczajenia nauczycieli i taka zakorzeniła się tradycja. Tymczasem uczeń, nie mając podstawowych narzędzi, czyli odpowiednich umiejętności językowych, nie jest gotowy ani do percepcji, ani recepcji tekstu literackiego. Dlatego należy ustalić rozsądne proporcje między dążeniem do osiągnięcia kompetencji językowej i wiedzy historycznoliterackiej. Implikuje to oczywiście zmianę programów nauczania języka polskiego w sobotnich szkołach polskich.

Takie zmiany już powoli zachodzą, czego dowodem są pewne próby czynione w największym skupisku Polonii na świecie — w Chicago. Centrum Języka i Kultury Polskiej w Świecie patronuje jednej z tamtejszych szkół<sup>1</sup>, co w praktyce oznacza m.in. prowadzenie warsztatów i szkoleń metodycznych dla tamtejszych nauczycieli przez pracowników Centrum, a także konsultacje i pomoc w opracowywaniu nowych programów oraz w doborze podręczników i innych materiałów dydaktycznych. Szkoła w zamian umożliwia hospitacje zajęć lekcyjnych, a także prowadzenie różnorodnych badań dotyczących procesu nauczania polszczyzny na obczyźnie.

---

<sup>1</sup> Zob. szerzej: E. Lipińska, A. Seretny: *Współpraca między Instytutem Studiów Polonijnych i Etnicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie a Szkołą Polską im. Jana III Sobieskiego w Chicago*. „Przegląd Polonijny” 2003, z. 4, s. 109—116; S. Wolsza: *Program nauczania języka polskiego dla II klasy liceum sobotniej szkoły polskiej w Chicago*. 2004 [maszynopis].

Współpraca ta zaowocowała opracowaniem nowatorskiego programu dla liceum<sup>2</sup>, który jest tak pomyślany, aby nauka literatury była skorelowana z nauką języka i polega na rozwijaniu umiejętności językowych na bazie tekstów literackich — mowa jest o lekturach w oryginale, a nie w tłumaczeniu. Można na nich bowiem ćwiczyć i rozwijać czytanie ze zrozumieniem, gramatykę, rozumienie ze słuchu i słownictwo, dobrą wymowę i poprawną pisownię. Teksty służą też za punkt wyjścia do rozmowy (mówienia); czasem też stanowią przykład form wypowiedzi pisemnej. Trzeba jednak pamiętać o preferencjach młodzieży i nie forsować założeń programowych czy stanowiska nauczyciela. Jeśli któraś z proponowanych lektur jest przez uczniów niechętnie albo wręcz źle przyjęta — lepiej skrócić czas jej omawiania na rzecz tych pozycji, które są dla nich interesujące.

Innowacja omawianego programu polega także na tym, że proces nabywania wiedzy historycznoliterackiej rozpoczyna się od literatury XX wieku i temu okresowi poświęcony ma być I i II rok liceum, a dopiero w III klasie — gdy zarówno znajomość języka polskiego uczniów będzie lepsza, jak i ich światopogląd bardziej ugruntowany, a postawa szerzej otwarta na poznawanie światów przeszłych — proponuje się rys historycznoliteracki pozostałych epok. Na taką kolejność wpływ miały przede wszystkim możliwości uczniów:

Naszym zdaniem uczeń wchodzący w poznawanie polszczyzny nie może czuć się na jej obszarze jak na terenie archeologicznych wykopaliisk. [...] Iluż się spotyka uczniów całkowicie zniechęconych archaicznością języka i równie często problematyką dawnych epok! [...] Ktoś, kto ma kontakt z polonijną szkołą sobotnią, doskonale sobie uświadamia, że jednym z największych problemów, z jakim się zмага rodzic i nauczyciel jest sztuka zmotywowania ucznia do podjęcia wysiłku uczenia się języka polskiego. Jeśli uczniowi już na samym początku zaaplikuje się tekst pisany historycznym językiem polskim, tekst choćby i najcudowniejszy, ale naszpikowany językowymi archaizmami, wykona się doskonałą pracę, tyle że o charakterze antymotywacyjnym.<sup>3</sup>

Właśnie z tego powodu proponuje się uczniom pierwszych klas liceum kontakt ze zrozumiałą dla nich polszczyzną i ze współczesnymi problemami, zwiększając szansę na to, że się nimi zainteresują. Ponadto w programie znajduje się też *literatura emigracyjna* słusznie uznawana za „lokalnie ważną”.

W szkołach polonijnych w dużym stopniu kształtuje się upodobania i postawy młodych ludzi. Jeśli więc postępuje się z nimi nieodpowiednio, można na zawsze pogrzebać szansę ich rozwoju językowego, zainteresowanie literaturą i kulturą Polski. Może to nie tylko powodować zmniejszanie się liczby uczniów — zwłaszcza w starszych klasach, ale też zamieranie tzw. polonistyk zagranicznych. Stąd tak ważne jest unowocześnienie programu i metod nauczania, przystosowanie do nowych realiów, np. systemu certyfikacji języka polskiego jako obcego,

<sup>2</sup> Zob. E. Lipińska, A. Seretny: *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Kraków 2005.

<sup>3</sup> S. Wolsza: *Program nauczania języka polskiego...*, s. 4.

a także korzystanie z odpowiednich, najlepiej pisanych dla potrzeb danej społeczności<sup>4</sup>, podręczników i pomocy dydaktycznych. Uatrakcyjnianie zajęć wzmacniające motywację jest w tym przypadku nieodzowne.

Przykładem ilustrującym korelację nauki literatury z nauką języka — przez co rozumie się rozwijanie umiejętności językowych na bazie tekstów literackich — jest sylwetka Czesława Miłosza oraz jego dwa wiersze — stanowiące część programu przewidzianego dla II klasy wspomnianego wcześniej liceum w Chicago. Są to oczywiście jedynie propozycje.

Życiorys Miłosza stanowi pretekst do rozwijania sprawności mówienia przy pomocy nietradycyjnych form prowadzenia zajęć językowych. Są to m.in. gry dydaktyczne i językowe czy techniki teatralne jako ćwiczenia o charakterze inscenizacyjnym, w których można wcielać się w wiele atrakcyjnych ról, np. aktorów, reżyserów, pisarzy, malarzy itp. Ćwiczenia tego typu nie tylko są atrakcyjne, ale przede wszystkim spełniają funkcję motywacyjną. Wśród ćwiczeń komunikacyjnych za jedno z najbardziej popularnych uważa się symulację, w której wyróżnia się takie techniki, jak: burza mózgów, technika sytuacyjna, technika biograficzna oraz technika inscenizacyjna<sup>5</sup>. Na poziomie znajomości języka polskiego w liceum amerykańskim można z powodzeniem stosować także technikę biograficzną, w której studenci mają okazję poznać wybrane sylwetki twórców, wcielając się w ich postacie, wyrażać ich opinie, ich uczucia, wyszukiwać interesujące wątki w ich życiu, poznać tytuły ich znanych dzieł. „Ten rodzaj symulacji może mieć formę wywiadu przeprowadzonego przez grupę z osobą wcielającą się w daną postać; formę spotkania z czytelnikami, formę rozmowy telefonicznej”<sup>6</sup>. Punktem wyjścia musi być personalizacja materiału<sup>7</sup>, czyli zastosowanie jednej z afektywnych strategii uczenia w podejściu komunikacyjnym. Oznacza to dobór faktów i wątków z życia — w tym przypadku Czesława Miłosza — interesujących, bliskich i ważnych z punktu widzenia młodej osoby, jaką jest uczeń liceum, Polak na emigracji.

Materiał jest ogromny, bowiem życie Czesława Miłosza samo w sobie było dziełem, którego odczytanie przynosi wiedzę o twórcy, a równocześnie staje się przypowieścią o losie artysty w naszym stuleciu<sup>8</sup>. Naturalnym punktem odniesienia jest dzieciństwo Miłosza spędzone na Litwie nad Nieważą, a potem okres gimnazjum w międzywojennym Wilnie, które było w owym czasie miastem kul-

<sup>4</sup> Rozumie się przez to pomoce dostosowane do potrzeb danego języka i kultury w danym kraju.

<sup>5</sup> M.E. Sajenczuk: *Symulacja w nauczaniu języka polskiego jako obcego i kultury polskiej. Z doświadczeń lektora gościnnego na polonistyce sztokholmskiej*. W: *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*. Red. R. Cudak, J. Tambor. Katowice 2001, s. 232.

<sup>6</sup> Tamże, s. 237.

<sup>7</sup> Zob. D. Nunan: *Second Language Teaching & Learning*. Boston 1999.

<sup>8</sup> A. Zawada: *Miłosz*. Wrocław 1998.

turowo bardzo złożonym — obok języka polskiego można było usłyszeć litewski, rosyjski, białoruski, jidysz czy hebrajski. „Bez wątpienia właściwa Miłoszowi i tylko w jego twórczości aż tak intensywna idea rodzinnej »Europy«, fundamentalne przekonanie o potrzebie wielonarodowej symbiozy, bierze się z tego doświadczenia”<sup>9</sup>. Widać tutaj wyraźną paralelę z amerykańskim doświadczeniem polskich z pochodzenia licealistów, życia w wielokulturowym społeczeństwie, określaniem w nim swojego miejsca i swojej tożsamości narodowej.

Następnym ważnym wątkiem jest okres II wojny światowej, okres okupacji hitlerowskiej spędzony przez Miłosza w Warszawie i na wsi koło Krakowa. To życie młodego człowieka w świecie naznaczonym śmiercią i nienawiścią do wroga, to bycie świadkiem takich wydarzeń, jak zagłada Żydów w Powstaniu w Getcie Warszawskim i później zagłada mieszkańców oraz miasta w Powstaniu Warszawskim, to dokonywanie trudnych wyborów: walczyć czy czekać na ocalenie.

Wreszcie trzecim bardzo istotnym elementem jest decyzja o emigracji. Już w 1945 roku Czesław Miłosz złożył wniosek o przyjęcie do służby dyplomatycznej, a w lutym 1951 roku ostatecznie zdecydował się pozostać na Zachodzie, prosząc o azyl polityczny. Taka decyzja, oczywiście, pociąga za sobą poważne konsekwencje — dla jednych stał się zdrajcą, dla innych bohaterem. W Stanach czekała żona z synem, a w Polsce pozostał młodszy brat poety, Andrzej, członek partii i specjalista od literatury rosyjskiej. Szkolny program pozwala na rozszerzenie wiedzy o tym okresie i o samej decyzji o emigracji, bowiem proponuje zapoznanie się z esejami Miłosza: *Być emigrantem (Życie na wyspach)*, *O wygnaniu (Szukanie ojczyzny)*, *Ameryka* i *Amerykańska wiza (Abecadło Miłosza)*.

Jeśli proponowana symulacja będzie mieć formę spotkania poety z czytelnikami, to uczeń (uczennica) wcielający się w postać Miłosza musi zgodnie z zasadą empatii wychwycić charakterystyczne cechy jego osobowości, dokonać analizy jego życia i postępowania, wczuć się w sytuację życiową, wyrazić opinie i uczucia, wyjaśnić motywy postępowania. Uczniowie występujący w roli czytelników mogą przyjąć postawę negatywną — krytykującą jego wybory życiowe i zadawać wiele dociekliwych i prowokacyjnych pytań lub postawę współczująco-wybaczącą, a więc mogą usprawiedliwiać decyzje i postępowanie poety.

Symulacja może także przybrać postać debaty czy dyskusji poświęconej podjęciu decyzji, czy umieścić nazwisko poety wśród „najlepszych z najlepszych”, „bohaterów XXI wieku” itp. czy nie. Jest to ćwiczenie z podziałem na role, a więc każdy uczeń musi wziąć w nim udział.

Ciekawa jest również forma wywiadu, a w celu jej uatrakcyjnienia uczniowie mogą odgrywać role Miłosza w różnym wieku. Muszą więc bardzo dokładnie zapoznać się z danym — przydzielonym — okresem życia i przygotować do odpowiedzi na pytania kolegi odgrywającego rolę dziennikarza, który także musi

<sup>9</sup> Tamże, s. 122.

posiadać odpowiednią wiedzę na ten temat. Forma ta zmniejsza zakres materiału do szczegółowego opanowania przez jednego ucznia.

Zadaniem nauczyciela jest przygotowanie odpowiednio spreparowanego materiału dotyczącego życia Czesława Miłosza, na przykład na podstawie jego biografii autorstwa Andrzeja Zawady. Cenne także będą zawarte w niej fotografie poety, jego przyjaciół oraz osób, które odegrały w jego życiu ważną rolę, fotografie rękopisów utworów poety, miast i miejsc, w których toczyło się jego życie.

Proponowane tutaj wątki — tematy (dzieciństwo, wojna, emigracja) mogą oczywiście posłużyć jako baza nie tylko do ćwiczeń komunikacyjnych, ale także rozwijających pozostałe sprawności językowe. Przedstawione powyżej typy ćwiczeń powinny przybliżyć sylwetkę Miłosza w wystarczającym stopniu, można więc przystąpić do zapoznania uczniów z jego twórczością. Warto położyć nacisk na teksty poetyckie, które stanowią wartościowy materiał kształtujący podstawowe sprawności językowe. Romuald Cudak zwraca uwagę na to, że

tekst poetycki może być wykorzystany trojako. Po pierwsze [...] jako fakt historycznoliteracki [...]. Po drugie — tekst poetycki, jak każdy tekst literacki, może stanowić pośredni dokument w zapoznawaniu cudzoziemców z kulturą, obyczajami czy wydarzeniami epoki, w jakiej powstał; może funkcjonować jako fakt kulturowy i historyczny. Po trzecie wreszcie, tekst poetycki jako fakt także językowy, może służyć po prostu poznawaniu i doskonaleniu znajomości języka.<sup>10</sup>

Dwa pierwsze sposoby są znane od dawna i na nie głównie kładziono nacisk w kształceniu polonijnym. Korzystanie z trzeciego sposobu świadczy o nowoczesnym podejściu do problemu nauczania języka polskiego nie jako pierwszego w szkołach na obczyźnie.

Poniżej zaprezentowano różnorodne techniki<sup>11</sup> rozwijania sprawności rozumienia ze słuchu na przykładzie wiersza *W mojej ojczyźnie* i czytania ze zrozumieniem na przykładzie wiersza *Dar*<sup>12</sup>.

#### W MOJEJ OJCZYŹNIE

W mojej ojczyźnie, do której nie wróce,  
Jest takie leśne jezioro ogromne,  
Chmury szerokie, rozdarłe, cudowne  
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzuce.

I płytkich wód szept w jakimś zmroku ciemnym  
I dno, na którym są trawy cierniste,  
Mew czarnych krzyk, zachodów zimnych czerwień,  
Cyranek świsty w górze porywiste.

<sup>10</sup> R. Cudak: *Tekst poetycki w kształceniu językowym cudzoziemców na poziomie średnim*. W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców. Poziom średni: stan obecny — problemy — postulaty*. Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne 10. Łódź 1998, s. 25—26.

<sup>11</sup> Zob. A. Seretny, E. Lipińska: *ABC metodyki nauczania...*

<sup>12</sup> *Poezja naszego wieku. Antologia wierszy publikowanych po 1918 roku*. Wybór i oprac. W. Kaliński. Warszawa 1992.

Śpi w niebie moim to jezioro cierni.  
 Pochylam się i widzę tam na dnie  
 Blask mego życia. I to, co straszy mnie,  
 Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni.

*DAR*

Dzień taki szczęśliwy.  
 Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.  
 Kolibry przystawały nad kwiatem kapryfolium.  
 Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.  
 Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.  
 Co przydarzyło się złego, zapomniałem.  
 Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem.  
 Nie czułem w ciele żadnego bólu.  
 Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

A: SŁUCHANIE

*I. Proszę poukładać zwrotki w odpowiedniej kolejności*

Śpi w niebie moim to jezioro cierni.  
 Pochylam się i widzę tam na dnie  
 Blask mego życia. I to, co straszy mnie,  
 Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni. \_\_\_\_

I płytkich wód szept w jakimś zmroku ciemnym  
 I dno, na którym są trawy cierniste,  
 Mew czarnych krzyk, zachodów zimnych czerwień,  
 Cyranek świsty w górze porywiste. \_\_\_\_

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,  
 Jest takie leśne jezioro ogromne,  
 Chmury szerokie, rozdarte, cudowne  
 Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę. \_\_\_\_

Wiersz jest czytany przez nauczyciela lub odsłuchiwany z CD, ale uczniowie nie widzą tekstu. Dopiero potem otrzymują ćwiczenie. Ich zadaniem jest wpisać numery określające kolejność występowania zwrotek w przeznaczonych do tego miejscach. Jest to jedno z najprostszych ćwiczeń, ale jego zaletą jest zwiększenie koncentracji podczas rozumienia ze słuchu.

*II. Proszę zaznaczyć wyrazy niezgodne ze słyszaną wersją i wpisać poprawne.*

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,  
 Jest takie leśne jezioro zielone,  
 Chmury szerokie, rozdarte, przestronne  
 Pamiętam, kiedy monetę za siebie rzucę.

I ciepłych wód szept w jakimś worku ciemnym  
 I dno, na którym są kwiaty cierniste,  
 Mew czarnych krzyk, zachodów późnych czerwień,  
 Cyranek świsty w górze porywiste.

Śpi w pokoju moim to jezioro cierni.  
 Uśmiecham się i widzę tam na dnie  
 Blask mego życia. I to, co bawi mnie,  
 Jest tam, nim śmierć mój kształt na zawsze spełni.

Uczniowie otrzymują ćwiczenie od razu i nanoszą poprawki w trakcie słuchania. Można polecić zaznaczenie niezgodnych z wersją słyszaną wyrazów w czasie pierwszego słuchania, a wpisanie poprawnych w czasie drugiego. Ten typ ćwiczenia jest bardzo lubiany przez uczących się. Zadanie jest łatwe i umożliwia rozbudowywanie słownictwa oraz ćwiczenia w wymowie i pisowni.

III. *Proszę uzupełnić tekst podczas słuchania.*

W mojej ojczyźnie, do której nie . . . . . ,  
 Jest takie . . . . . jezioro ogromne,  
 . . . . . szerokie, rozdarłe, cudowne  
 Pamiętam, kiedy wzrok za . . . . . rzucę.  
 I płytkich wód szepł w jakimś zmroku . . . . .  
 I dno, na którym są trawy cierniste,  
 Mew . . . . . krzyk, zachodów zimnych czerwień,  
 Cyranek świsty w . . . . . porywiste.  
 . . . . . w niebie moim to jezioro cierni.  
 Pochylam się i widzę tam na dnie  
 . . . . . mego życia. I to, co straszy mnie,  
 Jest tam, nim . . . . . mój kształt na wieki spełni.

Jest to jedno z najpopularniejszych ćwiczeń w słuchaniu stanowiące formę dyktanda. Ćwiczy pamięć, koncentrację oraz poprawne zapisywanie. Uczący się mają ćwiczenie od razu przed oczami, a uzupełnienie całości odbywa się w czasie dwu odsłuchiwań.

IV. *Proszę uzupełnić tekst po słuchaniu wyrazami z podanego w ramce banku.*

Chmury, śmierć, śpi, wróćę, górze, dnie, czarnych, blask, siebie, leśne
---

Jest to wariant poprzedniego ćwiczenia. Uczniowie słuchają uważnie tekstu dwa razy i dopiero wtedy dostają ćwiczenie. Występuje tu minimalna możliwość popełnienia błędu w zapisie, cała rzecz bowiem polega na przepisaniu wyrazów.

B: CZYTANIE<sup>13</sup>

I. *Proszę poukładać w kolejności podane fragmenty*

1 Dzień taki szczęśliwy. Mgła opadła wcześniej, pracowałem  
 \_\_ kwiatem kapryfolium. Nie było na ziemi rzeczy,

<sup>13</sup> Ze względu na ograniczenia czasowe niektóre zadania uczniowie mogą wykonywać w domu — zwłaszcza, jeśli znają zasady ich rozwiązywania.



- \_\_ czułem w ciele żadnego bólu. Prostując się, widziałem
- \_\_ w ogrodzie. Kolibry przystawały nad
- \_\_ nikogo, komu warto byłoby
- \_\_ którą chciałbym mieć. Nie znalazłem
- \_\_ niebieskie morze i żagle.
- \_\_ Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem. Nie
- \_\_ zazdrościć. Co przydarzyło się złego, zapomniałem.

Zadanie to można ułatwić, rozcinając tekst i polecić ułożenie w całość przy pomocy manipulowania jego fragmentami. Zaleca się pracę w parach. Ćwiczenie to uczy i rozwija znajomość gramatyki i słownictwa.

Po wpisaniu odpowiednich numerków, wyznaczających kolejność poszczególnych fragmentów (lub złożeniu wiersza z pociętych kawałków), wskazane jest polecenie uczniom przepisania wiersza w poprawnej wersji.

II. *W podanym tekście są wyrazy niepotrzebne — proszę je wykreślić (nie wprowadzając żadnych poprawek).*

Dzień taki wysoko szczęśliwy.  
 Mgła często opadła wcześniej, pracowałem cały w ogrodzie.  
 Kolibry przystawały spieszenie nad kwiatem kapryfolium.  
 Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym nie mieć.  
 Nie znalazłem mojego nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.  
 Co przydarzyło do się złego, zapomniałem.  
 Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem bo.  
 Nie nigdy czułem w ciele żadnego bólu.  
 Prostując się, widziałem nic niebieskie morze ponieważ i żagle.

Jest to zadanie trudne, wymagające od uczniów pewnej wiedzy językowej, ale mimo to (albo właśnie dlatego) warto je zaproponować. Pożądana jest praca w parach, a jeśli jest wykonywane po raz pierwszy — całą klasą z pomocą i wskazówkami nauczyciela.

III. *Trzy z podanych poniżej fragmentów wiersza zapisanych w odpowiedniej, zgodnej z oryginałem, kolejności są niepotrzebne. Proszę je odszukać i wykreślić.*

- |   |
|---|
| Dzień taki szczęśliwy.                          |
| Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.   |
| Wszzechobecna mgła oślepiła mnie w łodzi.       |
| Kolibry przystawały nad kwiatem kapryfolium.    |
| Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć. |
| Ścisnął mróz malując kwiaty na szybach.         |

Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.

Co przydarzyło się złego, zapomniałem.

Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem.

Nie czułem w ciele żadnego bólu.

Czekałem na burzę jak więzień na kraty.

Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

Ćwiczenie to wymaga od uczniów dużego skupienia i wnikliwości, ale nie jest trudne. Jest dobrym wyjściem do analizy wiersza.

Jak już powiedziano, są to jedynie przykłady dużo szerszej gamy technik rozwijających umiejętność rozumienia tekstu słuchanego i czytanego. Tekstom dłuższym, zwłaszcza prozie, towarzyszyć mogą ćwiczenia typu *prawda/falsz*, *wielokrotny wybór*, *dobieranie informacji* oraz *pytania*.

Warto podkreślić, że teksty poetyckie stanowią bardzo przydatny materiał do ćwiczeń tłumaczeniowych<sup>14</sup>. W szkołach polonijnych mogą one stanowić wspólną grupową pracę (przykładową) lub indywidualne zadania domowe jako przy czynnik np. do konkursu tłumaczy. Rywalizacja oparta na zdrowych zasadach jest czynnikiem motywującym — zwłaszcza w przypadku młodzieży.

W nauce języka nie można pominąć sprawności pisania, które zazwyczaj kończy dany cykl. Tak też jest i w prezentowanym przykładzie. Wprawek w zapisywaniu nie bierze się pod uwagę, ponieważ celem jest *pisanie kreatywne*. Tematy są oczywiście związane z omawianym zagadnieniem, więc mogą dotyczyć wspomnianych wcześniej kwestii: decydującej roli dzieciństwa w kształtowaniu się dorosłego człowieka, problemu tożsamości narodowej w społeczeństwie wielokulturowym, trudnych i ważnych decyzji okresu młodości, wpływu traumatycznych przeżyć na rozwój i życie ludzkie, problemów związanych z emigracją oraz życiem imigranta w obcym kraju. Niektóre zaś formy pisemne nasuwają się same: relacja lub notatka prasowa ze spotkania z poetą, zapisanie w formie wywiadu pytań dziennikarza — ucznia i odpowiedzi poety — ucznia wcielającego się w tę rolę, życiorys lub autobiografia, historia rodziny czy list do poety zawierający refleksje czytelnika, recenzja (komentarz i ocena) wierszy i/lub prozy Miłosa itp.

Podsumowując, przypomnijmy, że nowatorstwo omawianego programu, który wkrótce powinien stać się obowiązujący na obczyźnie, polega na dopasowaniu do odbiorców doboru treści literackich, zmianie kolejności omawianych epok literackich oraz położeniu dużego nacisku na kształcenie językowe. Nie jest to

<sup>14</sup> Zob. wypowiedź J. Brodskiego na temat tłumaczeń poezji w procesie uczenia się języka obcego, cytowaną przez R. Cudaka (*Tekst poetycki w kształceniu językowym cudzoziemców...*, s. 26).

przedsięwzięcie łatwe ze względu na niewielką liczbę godzin nauki i brak zanurzenia uczniów w naturalnym (tzn. językowym) środowisku, ale nie jest niemożliwe. Najważniejszym celem jest zachęcenie młodzieży polonijnej do czytania i rozumienia literatury polskiej, do jej percepcji i recepcji. Powinno się to dziać również przy pomocy ciekawych i urozmaiconych ćwiczeń, rozwijających ich kompetencję językową.

    Nie zdobywamy świata, ale narzędzie konieczne do tego celu — język. Gdzieś u podstaw opieramy się tu na pewnym optymistycznym w gruncie rzeczy założeniu, że uczeń — znając język — dotrze do interesującej go literatury i kultury w ogóle.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> S. Wolsza: *Program nauczania języka polskiego...*, s. 4.

ANNA SERETNY

## TEKST LITERACKI W DYDAKTYCE JĘZYKA POLSKIEGO JAKO OBCEGO MIĘDZY PERCEPCJĄ A RECEPCJĄ DZIEŁA

Nie zgadzam się z nauczycielami języka,  
którzy mówią, że nie mają pewności,  
co do możliwości, jakie na zajęciach języka  
otwiera im literatura oraz z tymi, którzy,  
ucząc literatury, pomijają język.

Susan Bassnett<sup>1</sup>

---

### TEKSTY LITERACKIE A METODY NAUCZANIA JĘZYKÓW OBCYCH

UMIĘTNOŚĆ POSŁUGIWANIA SIĘ JĘZYKIEM OBCYM JEST UWARUNKOWANA PRZY-  
swojeniem sobie przez jego użytkownika wielu strategii związanych z odbiorem,  
rozumieniem oraz wykorzystaniem informacji zawartych w rozmaitych tekstach,  
także w tekstach literackich. Tekst literacki<sup>2</sup> zawsze był częścią procesu dydak-  
tycznego. Rola i miejsce, jakie zajmował pośród innych materiałów dydaktycz-  
nych, nie były jednak takie same i zależały od panujących w danym okresie prze-  
konań i tendencji metodycznych. Metoda gramatyczno-tłumaczeniowa opierała  
się głównie na tekstach literackich znanych mistrzów. Jej celem było bowiem  
wykształcenie takiej kompetencji u uczących się języka, która umożliwiłaby im  
swobodną lekturę najbardziej wyrafinowanych dzieł. Teksty pojawiające się  
w nauczaniu dobierane były przede wszystkim na podstawie ich dydaktycznej  
przydatności, czyli gdy w odpowiedni sposób egzemplifikowały konkretne za-  
gadnienia strukturalne lub ilustrowały leksykę. Audio-lingwalizm z kolei, przy-  
znając prymat językowi mówionemu, całkowicie odrzucił teksty literackie. Zgod-  
nie z założeniami tej metody literatura postrzegana była jako ucieleśnienie języka  
statycznego, zbyt oddalonego od żywej mowy, i w związku z tym pozostawała

---

<sup>1</sup> S. Bassnett, P. Grundy: *Language through Literature — Creative Language Teaching through Literature*. London 1993.

<sup>2</sup> Przez tekst literacki rozumiemy zarówno cały utwór, jak i jego fragment.

poza obszarem bezpośrednich działań dydaktycznych. Podejście komunikacyjne w swojej najbardziej radykalnej odmianie także marginalizowało rolę literatury. I choć nie odmawiano tekstom literackim autentyczności, to język literatury, jako zbyt odległy od języka codziennej komunikacji, uznano za nieodpowiedni materiał dydaktyczny. Przeciwnicy włączania tekstów literackich do programu nauczania języka obcego z uporem podnosili argument, że czytanie tekstów literackich co prawda wzbogaca słownik uczących się, ale jest to ten rodzaj wzbogacenia, którego nie sposób wykorzystać w codziennej komunikacji.

Stopniowo jednak ewolucja dokonująca się w obrębie podejścia komunikacyjnego przyniosła nowe, nieco odmienne spojrzenie na teksty literackie i ich wartość dla procesu dydaktycznego. Zwolennicy nauczania uwikłanego w kontekst nieograniczonej jedynie do codziennych interakcji, ale widziany jako szerokie tło kulturowe, otworzyli na nowo drzwi glottodydaktyki literaturze. Zwracali oni uwagę na fakt, że

język to nie tylko struktury i funkcje, ale przede wszystkim dynamiczna właściwość ludzkiego umysłu, służąca rozwojowi, a będąca zarazem przejawem świadomości i tej indywidualnej, i tej społecznej.<sup>3</sup>

Kwestionując traktowanie języka wyłącznie jako narzędzia codziennej komunikacji, podkreślali, że służy on i innym celom — za jego pomocą konstruujemy i ujmujemy swój świat, w nim wyrażają się nasze myśli, w nim znajdują odbicie nasze przeżycia i emocje. Najlepiej zaś widać to wszystko nie tyle w rutynowych dialogach sytuacyjnych, nie w rozkładach jazdy, dokumentach czy tekstach prasowych, ile właśnie w literaturze. Nie jest więc możliwe dogłębne poznanie jakiegoś języka bez kontaktu z tekstami literackimi, gdyż to właśnie w nich język znajduje swoje najpełniejsze uzewnętrznienie. Dzięki tekstom literackim uczący się mogą poznawać kraj i kulturę, a poprzez język obserwować życie ludzi, ich zmagania; mogą dowiedzieć się, w co wierzą, co odrzucają, czego pragną. Literatura jest bowiem jak okno, przez które można oglądać świat ludzi mówiących danym językiem. Obcowanie z tekstem literackim przyczynia się więc do lepszego poznania kultury i obyczajów narodu mówiącego tym językiem, a więc „zakotwiczenia procesu dydaktycznego w trwałym dorobku społeczeństwa”<sup>4</sup>, a przez to prowadzi do poszerzenia horyzontów myślowych uczących się dzięki możliwości przeżywania świata, w jakim powstało dane dzieło, jako świata oswojonego.

<sup>3</sup> W. Martyniuk: *Wartość dydaktyczna tekstów w nauczaniu języka obcego*. W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców*. Red. B. Ostromecka-Frańczak. Łódź 1998, s. 92.

<sup>4</sup> I. Janowska: *Tekst literacki w nauce języka obcego — bogactwo języka, wielość interpretacji, uczuć i emocji*. „Języki Obce w Szkole” 1998, nr 3, s. 228. Zob. także R. Cudak: *Interpretacja tekstu literackiego w edukacji studentów zaawansowanych*. W: *Polonistyka w świecie*. Red. J. Mazur. Lublin 2000; W. Próchniak: *„Przeprowadzka” do nowego języka, czyli literatura jako wajemniczenie*. W: *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*. Red. R. Cudak, J. Tambor. Katowice 2001.

Większość polskich glottodydaktyków była i jest zgodna co do tego, że teksty literackie powinny wprowadzać się w obręb nauczania polszczyzny. Przebija to z wielu publikacji poruszających to zagadnienie. Metodologia tekstu literackiego w nauczaniu języka polskiego jako obcego — obejmująca zagadnienia takie, jak miejsce, status i sposób nauczania literatury — jest jednak dziedziną pozostającą wciąż *in statu nascendi*<sup>5</sup>, stąd też na wiele pytań pracujący z cudzoziemcami lektorzy, którzy pragną wykorzystywać w swojej pracy teksty literackie, muszą samodzielnie poszukiwać odpowiedzi.

Moje dotychczasowe doświadczenia w pracy z tekstami literackimi na zajęciach języka polskiego jako obcego<sup>6</sup> pokazują, że aby tekst taki mógł stać się integralną częścią procesu dydaktycznego, kolejną przemyślaną strategią dydaktyczną, konieczne jest przed przystąpieniem do realizacji programu rozważenie kilku powiązanych i wzajemnie się warunkujących kwestii: po pierwsze — czy i dlaczego warto wykorzystywać teksty literackie na zajęciach prowadzonych w ramach danego kursu; po drugie — jaki powinien być stopień znajomości języka uczących się, by można było zaproponować im wspólną pracę nad tego rodzaju tekstami; po trzecie — jakie stosować kryterium doboru tekstów; po czwarte zaś — w jaki sposób z nimi pracować, by umożliwić uczącym się odkrycie i odczytanie dla siebie świata ukrytego w słowach, poza nimi oraz ułatwić wejście w jego obszar bez nadmiernego lęku i bezradności. Wydaje mi się, że dopiero wówczas możliwe stanie się spojrzenie na tekst literacki w kategoriach „strategii dydaktycznej służącej kształceniu analitycznej, twórczej i krytycznej postawy wobec świata”<sup>7</sup>.

## DLACZEGO LITERATURA? FUNKCJA TEKSTÓW LITERACKICH

Za niekwestionowaną zaletę wplatania tekstów literackich w tok zajęć uznać należy przede wszystkim możliwość pracy na zajęciach z materiałem autentycznym, nieprzygotowanym specjalnie dla potrzeb glottodydaktyki. Daje on obcokrajowcom możliwość obserwowania i doświadczania języka pełnego, wyrastającego ponad potrzeby codzienności<sup>8</sup>, który cechuje bogactwo ekspresji, metaforyczność, wielopłaszczyznowość<sup>9</sup>. Włączanie tekstów literackich w tok dydak-

<sup>5</sup> Zob. bibliografia prac poświęconych nauczaniu literatury polskiej jako obcej. Tym samym określeniem posłużyła się I. Janowska, pisząc o dydaktyce literatury w odniesieniu do języka francuskiego (I. Janowska: *Tekst literacki...*, s. 228).

<sup>6</sup> W ramach kursów językowych, a nie filologicznych.

<sup>7</sup> W. Martyniuk: „*Jak dziadek poznał babcię*”, czyli o nowym podejściu do pracy z tekstem w nauczaniu języka polskiego jako obcego. W: *Inne optyki...*, s. 47.

<sup>8</sup> Liczba słów, którymi posługuje się przeciętny Polak w codziennej komunikacji waha się w okolicach 2000.

<sup>9</sup> J. Collin, S. Plater: *Literature in the Language Classroom*. Cambridge 1991, s. 3—6.

tyczny przede wszystkim ze względu na ich piękno, wartości moralne, kulturowe czy uniwersalne lub na przynależność do kanonu uznanych dzieł czy walory językowe, określa się w metodologii tekstu literackiego mianem *opcji estetycznej*. Nie jest to jednakże jedyne stosowane przez glottodydaktyków rozwiązanie. Często wprowadzony tekst służy celom bardziej praktycznym i ma być ilustracją pewnych zjawisk językowych, przyczyniając się jednocześnie do urozmaicenia toku zajęć, wyjścia poza rutynową pracę z podręcznikiem. Działania takie są przejawem stosowania tzw. *opcji pragmatycznej*<sup>10</sup>. Tekst literacki staje się wówczas jeszcze jednym materiałem na zajęciach języka, który może angażować studentów do rozmaitych działań o charakterze językowym.

Oba rozwiązania, poza bezspornymi zaletami, kryją jednak w sobie pewne niebezpieczeństwa. „Największym zagrożeniem *opcji estetycznej* jest przywiązywanie zbyt wielkiego statusu do tekstu, a zbyt małej do realiów klasy i procesu dydaktycznego”<sup>11</sup>. Nauczyciel, koncentrujący się na walorach estetycznych tekstu, stawia siebie w roli niepodważalnego autorytetu, pośrednika między tekstem a uczniami, dzieło literackie staje się zupełnie wyjątkowym materiałem dydaktycznym, a w trakcie jego analizy przestają działać wszelkie dotychczas stosowane metody pracy. *Opcja estetyczna* często pozbawia uczącego się możliwości twórczego zaangażowania się w proces dochodzenia do przesłania tekstu, do odczytania na swój użytek jego myśli. Nauczyciel-pośrednik stoi bowiem na straży „poprawnych” interpretacji, a całość zajęć ukierunkowana jest na odkrycie tego, „co autor miał na myśli”. Tekst wówczas, choć sam w sobie autentyczny, nie jest autentyczny dla uczącego się. Skrajne zaś hołdowanie *opcji pragmatycznej* odziera tekst z „literackości”, czyniąc z niego jeszcze jeden, nieco inny wprawdzie w charakterze, ale jednak tekst użytkowy. W rezultacie jej stosowania uczący się, zaangażowany w rozmaite ćwiczenia językowe, mogą nie mieć okazji, by dostrzec istotę samego dzieła i jego przesłania.

Zupełnie innym rozwiązaniem, choć częściowo opartym na omówionych powyżej taktykach, jest traktowanie literatury jako

elementu całościowej strategii edukacyjnej, obejmującej wszechstronny rozwój uczącego się, od konkretnych umiejętności językowych, poprzez umiejętności kulturowe po taktykę zachowań społecznych.<sup>12</sup>

Zadaniem zajęć językowych jest umożliwienie uczącemu się odczytanie warstwy językowej tekstu, pozostawiając mu wszakże całkowitą swobodę w wyrażaniu sądów wartościujących. Percepcja dzieła jest więc w tym ujęciu narzędziem, a nie celem działań dydaktycznych. W sferze recepcji następuje zaś przełożenie

<sup>10</sup> H. Mrozowska: *Tekst literacki jako strategia dydaktyczna w nauce języka obcego*. „Języki Obce w Szkole” 2001, nr 3, s. 24.

<sup>11</sup> Tamże, s. 25.

<sup>12</sup> Tamże, s. 26.

„akcentu z idealnego, elitarnego odbioru dzieła na autentyczną, jednostkową recepcję, jakkolwiek byłaby ona »amatorska« czy »niepokorna«” (C. Kramsh)<sup>13</sup>. Rola uczącego się nie ogranicza się wówczas do parafrazowania myśli artysty, a on sam staje się istotą twórczą, która wnosi do interpretacji tekstu zarówno swoje emocje, doświadczenia, jak i wzory kulturowe. Rozwiązanie trzecie, nazwane *opcją strategiczną*, wydaje się dostarczać najlepszej odpowiedzi na pytanie, „dlaczego warto pracować z tekstami literackimi na zajęciach języka obcego”<sup>14</sup>. Daje ono bowiem uczącemu się możliwość pełnego uczestnictwa nie tyle w dochodzeniu do znaczenia tekstu, co do tworzenia jego znaczenia, do którego może zmierzać swoją własną drogą. Uczący się jest więc wówczas takim samym odbiorcą tekstu jak nauczyciel, któremu ten ostatni może pomóc w „otwarciu” tekstu, ale nie w jego internalizacji. *Opcja strategiczna* zakłada bowiem, że tekst nie posiada znaczenia, dopóki nie zostanie mu ono nadane. Zgodnie z nią to nie tekst „panuje” nad uczącym się, a uczący się — nad tekstem<sup>15</sup>. Tekst wówczas „wydarza się” czytelnikowi, mówi do niego, powodując przeżycia (jednostkowe), uruchamiając jego wyobraźnię.

By jednak taką funkcję mógł spełniać, potrzebne są świadome działania ze strony nauczyciela w trakcie pracy na zajęciach oraz właściwie podjęte decyzje na etapie wcześniejszym, dotyczące wyboru tekstu ze względu na stopień trudności jego warstwy językowej, a także na możliwości, potrzeby i oczekiwania uczących się.

### JAK DOBRZE UCZĄCY SIĘ POWINIEN ZNAĆ JĘZYK?

Udzielenie odpowiedzi na to pytanie pozostaje w ścisłym związku z kwestią następną, a mianowicie — jak dobrać teksty literackie na zajęcia języka obcego. Wielu autorów, którzy podjęli w swoich pracach tematykę obecności tekstu literackiego w pracy glottodydaktycznej, zwraca uwagę na to, że dzięki literaturze mamy możliwość poznania słów w kontekście, które ze względu na wartość emocjonalną łatwiej zapadają w pamięć. Skomplikowanie i wielowarstwowość tekstów, „nasyconie metaforą i emocjami są wyzwaniem dla czytelnika, dzięki czemu utwory te mogą stać się znakomitym narzędziem w pracy glottodydaktyka”<sup>16</sup>. Zbyt trudny tekst często przynosi jednak skutki odwrotne do zamierzonych. Nie pobudza studentów do pracy, a gasi ich zaangażowanie, „pogłębiając uczucie porażki — oto uczył się już dwa lata i nie potrafią zrozumieć kilku strof”<sup>17</sup> czy

<sup>13</sup> Za H. Mrozowską: *Tekst literacki jako strategia dydaktyczna...*, s. 25.

<sup>14</sup> Omówienia opcji dydaktycznych metodologii tekstu literackiego dokonałam na podstawie artykułu H. Mrozowskiej (*Tekst literacki...*), uzupełniając je własnymi uwagami.

<sup>15</sup> W. Martyniuk: „*Jak dziadek poznał babcię*”..., s. 53.

<sup>16</sup> W. Próchniak: „*Przeprowadzka*” do nowego języka..., s. 208.

<sup>17</sup> E. Grossman: *Historia literatury czy literatura? Problemy nauczania dziewiętnastowiecznej lite-*



linijek. Co więcej, nieporadność językowa w werbalizowaniu własnych emocji u studentów, którzy po pewnym wysiłku zrozumieli słowną warstwę utworu, może stać się dla nich przyczyną niepotrzebnych frustracji i w rezultacie także działać demotywująco. Tekst literacki nawet o największym potencjale i wielkich walorach estetycznych, przekraczający jednak możliwości percepcyjne studenta, nie ma zatem szans zaistnienia na zajęciach — nie dojdzie bowiem do fazy recepcji, czyli do jego internalizacji, odczytania dla siebie, gdyż wcześniej, w trakcie percepcji, nastąpi znużenie zbyt wielką liczbą barier do pokonania.

Nowych słów nie może być więc zbyt wiele. Opierając się na Krashenowskiej formule  $i + 1$ , zgodnie z którą  $i$  oznacza obecny poziom językowy studenta,  $+1$  zaś strefę (nie poziom *sic!*), którą uczący się wkrótce osiągnie<sup>18</sup>, trzeba przyjąć, że stopień trudności materiału dydaktycznego, w tym przypadku tekstu literackiego, może w warstwie językowej tylko nieznacznie wykraczać poza obecne możliwości studenta. I.S.P. Nation<sup>19</sup>, analizując badania dotyczące stopnia dostępności tekstu przeprowadzone dla języka angielskiego, jednoznacznie stwierdza, że proces czytania przebiega bez zakłóceń, jeśli nieznanne słowa nie przekraczają 5% tekstu (5 nieznananych słów na 100 wyrazów tekstu). Przyjmując jednak, że tekst literacki ma służyć także wzbogacaniu słownika uczących się — wartość tę możemy nieco zwiększyć, pamiętając, że 20% nieznananych słów zupełnie uniemożliwia zrozumienie tekstu.

Reasumując, teksty literackie wplatanie w program nauczania języka na niższych poziomach zaawansowania (A1, A2)<sup>20</sup> powinny przede wszystkim przygotować studenta do przyszłej pracy. Mogą przy tym pełnić istotną funkcję motywującą. Studenci wiedzą bowiem z doświadczenia w swoim własnym języku, że teksty literackie są trudne w odbiorze. Sama więc świadomość, że będąc na początkowym etapie nauczania są w stanie czytać i rozumieć takie teksty, może być dla nich źródłem dodatkowej satysfakcji.

Warunkiem niezbędnym do tego, by móc koncentrować się na tym, w jaki sposób tekst coś mówi i jakie jest jego przesłanie — jest dobry poziom znajomości języka. Dlatego też choć na niższych poziomach zaawansowania (A1, A2) wprowadzanie prostych fragmentów tekstów literackich jest możliwe, dopiero opanowanie języka w stopniu podstawowym, czyli osiągnięcie wstępnego progu samo-

---

*ratury polskiej studentów obcokrajowców na poziomie średnio zaawansowanym*. W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców*. Red. B. Ostromecka-Frączak. Łódź 1998, s. 261.

<sup>18</sup> Oczekiwany poziom znajomości leksyki (na zakończenie nauki na poszczególnych poziomach zaawansowania) szacuje się w granicach: A1 — około 800 słów; A2 — około 1700 — 1800; B1 — około 2500 — 3000 słów; B2 — około 5000 słów; C1 — około 7500 — 8000; C2 — to znajomość przynajmniej 10000 słów (zob. A. Seretny, E. Lipińska: *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Kraków 2005, s. 84). Wykazy zagadnień gramatycznych, z którymi uczący się muszą się zapoznać, zawierają np. *Standardy wymagań egzaminacyjnych* (MENiS. Warszawa 2004).

<sup>19</sup> I.S.P. Nation: *Learning Vocabulary in Another Language*. Cambridge 2001, s. 16.

<sup>20</sup> Zob. *Europejski system opisu kształcenia językowego*. Warszawa 2003, s. 33.

dzielności językowej (B1) sprawia, że studenci stają się gotowi „na poszerzenie terytorium świadomości, poszerzenie granic własnego wnętrza i odnalezienie nowej świadomości w języku”<sup>21</sup>, którego się uczą. Wówczas możliwości pracy z tekstem literackim znacznie się zwiększają, stając się na poziomie C2 praktycznie nieograniczone.

### JAK DOBIERAĆ TEKSTY?

Tekst literacki zawsze wywołuje pewne skojarzenia, emocje. Najważniejsze z punktu widzenia dydaktyki jest to, by uczeń nabrał osobistego stosunku do tekstu. Tekst powinien więc być dostosowany do możliwości językowych uczących się. Musi także być odpowiedni dla ich wieku, zainteresowań oraz zgodny z celem kursu. Oznacza to, że potrzeby uczących się, którzy wybrali konkretny typ kursu, powinny jawić się jako najważniejsze w trakcie dokonywania wyboru materiału, a zainteresowania i wiedza nauczyciela o wartości danego tekstu, choć istotne, powinny być czynnikami wtórnymi<sup>22</sup>. Jako glottodydaktycy często musimy myśleć kategoriami naszych studentów, a nie naszymi własnymi. Musimy zdecydować, jakie materiały mogą pobudzić ich do myślenia i działań językowych oraz czy są odpowiednie pod względem treści itp.<sup>23</sup>.

Tekst literacki, dzięki swojemu ładunkowi emocjonalnemu, często wyzwala w czytelnikach potrzebę „werbalnego ustosunkowania się do problemów, które niesie”<sup>24</sup>. Nie należy wszakże zapominać, że postrzeganie owego ładunku emocjonalnego jest częstokroć uwarunkowane kulturowo i niekoniecznie to, co jest emocjonalne dla nadawcy komunikatu (autora) oraz czytelników z tego samego kręgu kulturowego, będzie niosło podobny ładunek dla odbiorców wywodzących się z różnych kultur<sup>25</sup>.

Na zajęciach języka polskiego jako obcego znajdujemy się w przestrzeni zupełnie innej niż w trakcie pracy z tekstem literackim z rodzimymi użytkownikami języka. Należy tu wyraźnie podkreślić, że nauczanie literatury w ramach nauki języka obcego jest, posługując się określeniem zaczerpniętym z tytułu pracy

<sup>21</sup> W. Próchniak: „Przeprowadzka” do nowego języka..., s. 209.

<sup>22</sup> Mowa tu oczywiście o doborze materiału na ogólny kurs językowy. Zupełnie innymi kryteriami będą się kierować lektorzy pracujący ze sławistami lub nauczyciele pracujący w szkołach polonijnych, choć wspomnianych czynników takich jak zainteresowania i możliwości językowe studentów nie wolno ignorować w żadnym przypadku.

<sup>23</sup> Nie należy także zapominać, że plan zajęć układamy zawsze z myślą o konkretnym odbiorcy i to, co się sprawdziło na zajęciach z jedną grupą, niekoniecznie sprawdzi się w pracy z inną.

<sup>24</sup> A. Kozłowski: *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych*. Warszawa 1991, s. 13.

<sup>25</sup> Na potrzebę znajomości kontekstu kulturowego studentów zwraca uwagę E. Grosmann: *Historia literatury czy literatura?...*, s. 219. Lektor, który go zna, ma możliwość odwoływania się do obszarów już przez studenta oswojonych.

C. Karolaka<sup>26</sup>, nauczaniem w warunkach obcokulturowych, czyli samo rozumienie literatury także ma miejsce w obszarze obcokulturowym. W sytuacji jednojęzycznej, gdy nauczamy języka ojczystego jego rodzimych użytkowników, możemy odwoływać się do wspólnej wiedzy i wspólnych doświadczeń kulturowych, zestawiając je i porównując. Sytuacja jest zdecydowanie trudniejsza na zajęciach z obcokrajowcami, gdyż obszary kulturowe języka wyjściowego i docelowego mogą być zupełnie rozłączne (obszar między kulturą języka, którego uczymy, a tym, którym włada uczący się, praktycznie nie ma punktów wspólnych) lub pokrywać się jedynie częściowo<sup>27</sup>. A przecież, by właściwie osadzić tekst, często potrzebna jest kompetencja kulturowa, czyli znajomość faktów, rozumienie zjawisk charakterystycznych dla danego obszaru kulturowego<sup>28</sup>.

Odczytanie tekstu literackiego w warunkach obcokulturowych staje się więc procesem bardzo złożonym. Uczący się, po dokonaniu rekonstrukcji kontekstu kulturowego w języku docelowym, musi następnie go skonstruować zgodnie z normami i wzorcami obowiązującymi w jego obszarze kulturowym<sup>29</sup>. Uczenie się języka wiąże się więc ze stałym wykraczaniem uczącego się poza sferę własnej kultury, oznacza konieczność pokonywania barier i granic, w rezultacie których znajdzie się on w obszarze, nazwanym przez C. Kramsch, obszarem „trzeciego miejsca”<sup>30</sup> — miejsca, w którym kultury nadawcy i odbiorcy spotykają się. Owo trzecie miejsce ma jednak charakter wysoce indywidualny, uwarunkowany z jednej strony — kulturą obszaru wyjściowego oraz stopniem zanurzenia uczących się we własnej kulturze, z drugiej zaś — stopniem ich gotowości do wejścia w nieznaną im obszar kulturowy (odmienny może być bowiem ich poziom akceptacji nowej kultury, chęć poznania, przyjęcia za „swoje” nowych wzorów kulturowych). Z wspomnianych wyżej względów, teksty, które pojawiają się na zajęciach jako pierwsze, powinny być w pewien sposób bliskie doświadczeniom uczących się, ocierać się o ich świat<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> C. Karolak: *Dydaktyka literatury wobec potrzeb nauki języka w warunkach obcokulturowych*. Poznań 1999.

<sup>27</sup> Jeszcze z inną sytuacją mamy do czynienia w szkołach polonijnych, w których obszary te częściowo się pokrywają, ale nie można zakładać, że są one tożsame. Jest to częsty błąd popełniany przez autorów programów dla szkół polonijnych, którzy, bywa, wychodzą z założenia, że obszary te są wspólne. Jednakże zanurzenie młodzieży na co dzień w innej kulturze sprawia, że ich odbiór dzieła bywa niestandardowy.

<sup>28</sup> C. Karolak: *Dydaktyka literatury wobec potrzeb nauki języka w warunkach obcokulturowych...*, s. 16.

<sup>29</sup> Tamże, s. 50—51.

<sup>30</sup> Za W. Martyniukiem: *Wartość dydaktyczna tekstów w nauczaniu języka obcego...*, s. 95.

<sup>31</sup> B. Widawska na przykład poleca młodzieży polskiej uczącej się niemieckiego na Pomorzu opowiadanie C. Wolf, w którym jest wiele akcentów polskich, dzięki czemu uczniowie, odnajdując w losach bohaterki ślady przeżyć swoich bliskich, znajomych, chętnie angażują się w pracę nad tekstem, identyfikując się z przedstawianymi w nim problemami. Zob. B. Widawska: *Tekst literacki*

Dobór tekstów powinien być także uwarunkowany profilem kursu oraz rodzajem wykorzystywanej na nim metody działań dydaktycznych. Na większości kursów języka polskiego jako obcego prowadzonych przez polskie placówki akademickie stosuje się podejście, które stawia sobie za cel wykształcenie kompetencji komunikacyjnej uczącego, czyli umiejętności poprawnego posługiwania się językiem adekwatnym do kontekstu sytuacyjnego. Wybierając tekst, który ma stanowić integralną część programu nauczania języka obcego, warto zastanowić się nie tylko nad jego znaczeniem i przesłaniem, ale także nad jego funkcją w procesie dydaktycznym. Teksty literackie mogą bowiem stać się punktem wyjścia do poznawania rozmaitych funkcji językowych, takich jak: przekazywanie i uzyskiwanie informacji, wyrażanie opinii, przekonania, upodobania, obojętności, dystansu, ważności, rozczarowania, krytyki i reagowania na krytykę, perswazji, argumentacji itp. W tym względzie pomocna może okazać się klasyfikacja T. Hijssena<sup>32</sup>, która dzieli teksty nie według gatunku czy epoki, ale według ich użyteczności dydaktycznej, traktując jako dominujące kryterium zadania komunikacyjnego:

- informacyjne, przekazujące czytelnikom określone informacje;
- apelujące do fantazji i przemawiające do wyobraźni czytelnika;
- stwarzające czytelnikom możliwości identyfikowania się z sytuacją lub postaciami występującymi w utworze;
- wymagające od czytelnika świadomego lub podświadomego osądu moralnego lub estetycznego;
- oddziaływujące na czytelnika silnie emocjonalnie poprzez różne napięcia, zwroty akcji;
- przyciągające uwagę czytelnika specyfiką swej formy, językiem, strukturą, stylem wypowiedzi, a więc aspektami konstrukcyjno-strukturalnymi.

Na niższy poziom zaawansowania (A1, A2) odpowiedniejsze będą więc teksty literackie o charakterze informacyjnym oraz takie, które stwarzają czytelnikom możliwość identyfikowania się z prostą sytuacją. Teksty te powinny być krótkie i stanowić zamkniętą całość (mogą to być np. fragmenty poezji i prozy, będące opisem miejsc, ludzi itp.<sup>33</sup>). Brak pełnych możliwości zwerbalizowania emocji ze względu na słabą znajomość języka, jest przeszkodą dla wprowadzania na tym etapie nauki tekstów oddziaływujących bardzo emocjonalnie na czytelnika. Z tej samej przyczyny trudno proponować teksty apelujące do fantazji i wyobraźni.

---

*w nauce języka obcego — bogactwo języka, wielość interpretacji, uczucie i emocji.* „Języki Obce w Szkole” 1999, nr 4. S. Wolsza, nauczyciel Szkoły im. Jana III Sobieskiego w Chicago, zwraca z kolei uwagę (w prywatnej korespondencji), że dzieci chętniej czytają teksty poetów emigracyjnych lub takie, które dotyczą zagadnień emigracji, alienacji, odrzucenia, znanych im często z bezpośredniego doświadczenia.

<sup>32</sup> Za A. Kozłowskim: *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych...*, s. 20—21.

<sup>33</sup> Zob. *Programy nauczania języka polskiego jako obcego dla poziomu A1 i A2* (w przygotowaniu).

Wyrażanie osądu moralnego (lub estetycznego) jest z pewnością zadaniem o większym stopniu złożoności kognitywnej niż przekazywanie informacji. Wymaga ono także niezłej znajomości języka, dlatego też teksty wymagające od czytelnika sformułowania tego rodzaju sądu można proponować studentom na poziomie co najmniej średnim (B2). Aby zaś być świadomym tego, że pewne konstrukcje są specyficzne, że dany utwór ma charakterystyczny styl czy warstwę słowną — trzeba posiadać sporą wiedzę językową, dlatego też takie teksty powinny gościć na zajęciach studentów zaawansowanych (C1, C2). Teksty wielowarstwowe, wielowymiarowe, nieprzewidywalne w planie treści, pozwalające na pełną kontekstualizację kulturową (C. Kramersch), ze względu na swoją budowę<sup>34</sup> oraz samą organizację dyskursu, są także odpowiedniejsze na najwyższy poziom (C1, C2).

Kwestia, którą także warto rozważyć jako kolejne kryterium doboru materiału dydaktycznego — to język utworu. Na kursach o profilu ogólnym powinno się czytać przede wszystkim takie teksty, których słownictwo bliskie jest współczesnej polszczyźnie. Nie ma bowiem sensu, zwłaszcza na niższych poziomach zaawansowania, obciążać pamięci studenta wyrazami nieużytecznymi, niesfunkcjonującymi obecnie w języku. Proces rozbudowywania kompetencji leksykalnej powinien być tak ukierunkowany, by na niższych poziomach zaawansowania przebiegał przede wszystkim wszerz, czyli by studenci poznawali jak najwięcej słów z zakresu leksyki komunikacyjnie nośnej. Na wyższych poziomach zaawansowania, właściwie od poziomu B1, proces ten winien przebiegać dwutorowo: zarówno wszerz, jak i w głąb, ale dopiero na poziomie najwyższym (C1, C2) można pokazywać studentom takie wyrazy, które z racji swojego charakteru, pozostaną wyłącznie w ich pamięci biernej (np. archaizmy).

## JAK PRACOWAĆ Z TEKSTAMI LITERACKIMI?

Czytanie jest procesem ukierunkowanym, odpowiednio umotywowanym, pozwalającym czytelnikowi zrealizować określony cel poprzez zastosowanie odpowiedniej strategii czytelniczej. Człowiek rzadko czyta dla samego czytania. Z reguły sięga po teksty, kiedy chce się czegoś dowiedzieć, coś sprawdzić, coś zweryfikować. „Kartka pocztowa wywołuje u odbiorcy inne oczekiwania i wymaga uruchomienia innego aparatu poznawczego niż naukowa rozprawa, anons prasowy”<sup>35</sup>, rozkład jazdy pociągów czy wiersz. Dlatego też, by umożliwić uczącemu się uruchomienie właściwego aparatu poznawczego, należy jego lekturę ukierunkować poprzez zastosowanie odpowiedniej instrukcji. Należy zdecydowanie wystrzegać się poleceń typu: *Proszę przeczytać poniższy tekst*, gdyż pozostawiony z taką instrukcją uczący się nie bardzo wie, na czym skoncentrować swoją uwagę, które informacje winien uznać w tekście

<sup>34</sup> A także gęstość leksykalną i złożoność strukturalną.

<sup>35</sup> H. Mrozowska: *Kształcenie sprawności czytania dla usamodzielnienia uczniów jako odbiorców tekstów obcojęzycznych*. „Języki Obce w Szkole” 1998, nr 4, s. 309.

za istotne, a które może pominąć. Jeśli tego nie zrobimy, uczeń będzie czytał słowo po słowie, zdanie po zdaniu, struktura po strukturze, co przy lekturze tekstu trudniejszego może zablokować zrozumienie<sup>36</sup>. Jest to rozwiązanie, które nie uruchamia w żaden sposób aktywności (kreatywności) ucznia. Każę mu się koncentrować na wszystkim, czyli w rezultacie na niczym, przez co nie wymaga od niego żadnego zaangażowania — ani intelektualnego, ani też emocjonalnego. Takie czytanie stoi w głębokiej sprzeczności z zasadniczą ideą czytania, które jest bądź pobieżne, wybiórcze, bądź nawracające (częste wracanie do poszczególnych fragmentów w celu ich lepszego zrozumienia, zapamiętania, wchłonięcia). Nigdy też wszystkie zawarte w tekście informacje nie podlegają percepcji, nawet jeśli czyta go biegle i wprawny w lekturze rodzimy użytkownik języka.

By umożliwić studentom efektywną pracę z tekstem, należy zapoznać ich z podstawowymi strategiami czytania, czyli dostarczyć im odpowiednich do tego narzędzi. Właściwie strategie pracy z tekstem to przede wszystkim dobór odpowiednich i właściwie ukierunkowanych zadań. Wprowadzenie tekstu muszą więc poprzedzać działania, które ułatwią studentom jego właściwą percepcję, a przez to i recepcję. Mogą przybierać one różną formę, ale ich zasadniczym celem powinno być zogniskowanie uwagi uczniów wokół zagadnienia poruszanego przez tekst jeszcze przed jego przeczytaniem. Przy czym w tej fazie zajęć nasza uwaga powinna koncentrować się raczej na czytelniku niż na tekście. Z pedagogicznego punktu widzenia ważne jest bowiem to, by uczeń od samego początku nabrał indywidualnego stosunku do lektury<sup>37</sup>. Na tym etapie można wykorzystać znany w psychologii mechanizm antycypacji, bez której efektywne czytanie w zasadzie nie jest możliwe; „jej brak czyniłby proces czytania mozolnym odszyfrowywaniem wyrazu po wyrazie”<sup>38</sup>. Studenci mogą próbować antycypować formy (antycypacja formalna) lub treść poruszaną przez utwór (antycypacja semantyczna). Antycypacja form sprowadza się najczęściej do określania wyrazów, które kojarzą się studentom z tytułem utworu, semantyczna — to przewidywanie treści dzieła, losów bohaterów itp. Skojarzenia przyszłych czytelników, przy umiejętnej pomocy nauczyciela, stanowiąc mogą następnie leksykalną pomoc przy samej lekturze tekstu. Odgadywanie losów bohaterów, treści dzieła mogą zaś stać się punktem wyjścia do dyskusji po jego lekturze<sup>39</sup>.

W trakcie samego czytania tekstu ćwiczenia mu towarzyszące mogą być bardzo podobne do tych, które stosujemy w trakcie pracy z jakimkolwiek tekstem użyt-

<sup>36</sup> Czytanie nie polega na dekodowaniu wyraz po wyrazie informacji zawartej w tekście pisanym i przekładaniu jej na język mówiony, nie jest jedynie łańczeniem słów w porządku, w jakim występują w tekście, z ich potencjalnym znaczeniem słownikowym. Jest to proces polegający na przetwarzaniu treści informacyjnej oraz interpretacji komunikatu.

<sup>37</sup> B. Widawska: *Tekst literacki w nauce języka obcego...*, s. 359.

<sup>38</sup> H. Chodkiewicz: *O sprawności czytania w nauczaniu języka obcego*. Warszawa 1986, s. 41.

<sup>39</sup> Zob. B. Czwartos: *Antycypacja i jej rola wspomagająca w procesie uczenia się języka obcego*. „Języki Obce w Szkole” 1999, nr 5, s. 398—406.

kowym. Ich zadaniem powinno być ukierunkowanie pracy uczących się na konkretne zagadnienia. Prawdą jest, że tradycyjne ćwiczenia zamknięte (np. prawda/fałsz, wybór wielokrotny i wszelkie inne ćwiczenia o podobnym charakterze) często prowadzą studentów w jednym z góry wytyczonym przez nauczyciela kierunku i w związku z tym mogą blokować kreatywność odbioru. Mogą — jeżeli nauczyciel stosował będzie sztywne zasady weryfikacji zadania. „Zakłócenia” w interpretacji tekstu, wynikające np. z niewłaściwego zrozumienia wyrażenia lub metafory, w rezultacie których zadanie nie zostanie wykonane prawidłowo, można jednak zawsze wykorzystać w sposób twórczy, podążając śladem skojarzeń studenta i poszukując przyczyn zaburzenia lub innego odczytania treści.

Do pracy z tekstami wielowarstwowymi lepiej nadają się jednak zadania otwarte. Należy tak organizować zajęcia poświęcone czytaniu tekstów, by zachęcać uczących się do stawiania hipotez i ich weryfikowania, do zadawania pytań — techniki te angażują studenta, dzięki czemu łatwiej wchodzi on w interakcję z tekstem. W tej fazie zajęć powinno pojawić się kilka rozmaitych ćwiczeń, które w rezultacie pozwolą na wyłowienie głównej myśli tekstu, przedstawienie jego syntezy np. w postaci róży wyrazów lub mapy myśli.

W percepcji tekstu można pomagać cudzoziemcom także poprzez przekład intersemiotyczny (wspomagając/stymulując ją obrazem lub dźwiękiem). Zajęcia takie będą z pewnością bardziej urozmaicone. Otwierają one także możliwości bardziej aktywnego uczestnictwa przed tymi studentami, u których występuje mniej lub bardziej widoczna dominacja prawej półkuli<sup>40</sup>.

W pracy z tekstem literackim najciekawszy jest jednak etap ostatni, kiedy pozostawiamy odbiorcę niejako sam na sam z tekstem, a on musi sobie odpowiedzieć na pytanie, co tekst mu powiedział, jak go poruszył, czym odrzucił lub zniechęcił. Istotą jest bowiem szacunek dla indywidualnego, wręcz osobistego odczytania treści<sup>41</sup>. To odbiorca, niezależnie od tego, czy jest nim rodzimy użytkownik języka czy nie, nadaje bowiem tekstowi znaczenie poprzez odniesienie odczytanych w nim intencji do własnego dotychczasowego doświadczenia, a to umożliwi mu odsłonięcie, poszerzenie jego horyzontów (P. Ricoeur)<sup>42</sup>.

## PODSUMOWANIE

Teksty literackie mogą odgrywać znaczącą rolę w procesie nauczania języka obcego, gdy przyjmiemy za zasadę, że zajęcia językowe nie są ukierunkowane jedynie na przekazywanie odkrytej i ustalonej już wiedzy, a wspólnym doświad-

<sup>40</sup> Wagę stymulowania prawej półkuli w czasie zajęć językowych podnosi większość metodyków zajmujących się teorią i praktyką glottodydaktyczną.

<sup>41</sup> H. Mrozowska: *Kształcenie sprawności czytania dla usamodzielnienia uczniów...*, s. 314.

<sup>42</sup> Za W. Martyniukiem: *Wartość dydaktyczna tekstów w nauczaniu języka obcego...*, s. 37.

czeniu uczących się, dochodzeniem do wiedzy, odkrywaniem w nierutynowy sposób tego, co skrywa się w słowach między linijkami tekstu literackiego i odczytaniem w indywidualny sposób zawartych tam treści.

Większość studentów wierzy w moc literatury i poezji, wierzy, że ich wartość jest nieprzemijająca; nie pozwólmy im tej wiary zatracić, a w tych którzy jej nie mają — rozbudźmy przynajmniej ciekawość.

Kilka przydatnych wskazówek:

1. Teksty literackie powinny stanowić integralną część kursu, a nie jedynie przerywnik od ćwiczeń językowych lub materiał ilustracyjny dla zagadnień historyczno-literackich bądź językowych.
2. Uczący się powinni mieć częściowe prawo wyboru tekstów, które chcieliby poznać.
3. Dobór tekstów powinien być uwarunkowany możliwościami językowymi studentów (nie należy kierować się wyłącznie obecnością danego dzieła w kanonie obowiązującym w szkolnictwie rodzimym).
4. Zadania służące rozumieniu na poziomie planu wyrażania nie powinny być tak skonstruowane, by przerywać lekturę zbyt często. Przyjemność czytania powinna być zawsze na pierwszym planie.
5. Należy zachować równowagę między ćwiczeniami wzbogacającymi język, a tymi służącymi recepcji tekstu.
6. Jeśli to możliwe, należy wspomagać lekturę tekstu słuchaniem, oglądaniem obrazów itp. Przekład intersemiotyczny wspomaga percepcję i może wzbogacić recepcję.

#### BIBLIOGRAFIA

##### PRACE OGÓLNE

- Action Research in the Lower Silesia Cluster Colleges within Prince Project. Developing Learner Independence.* Red. A. Michońska-Stadnik, M. Szulc-Kurpaska. Legnica 1997.
- Bassnett S., Grundy P.: *Language through Literature — Creative Language Teaching through Literature.* London 1993.
- Chodkiewicz H.: *O sprawności czytania w nauczaniu języka obcego.* Warszawa 1986.
- Collin J, Plater S.: *Literature In the Language Classroom.* Cambridge 1991.
- Czwartos B.: *Antycypacja i jej rola wspomagająca w procesie uczenia się języka obcego.* „Języki Obce w Szkole” 1999, nr 5, s. 398—406.
- Duff A., Maley A.: *Literature.* Oxford 1996.
- Jackowska R.: *Intertekstualność w praktyce szkolnej.* W: *Nowoczesność i tradycja w kształceniu literackim.* Red. B. Myrdzik. Lublin 2000, s. 221—232.
- Janowska I.: *Tekst literacki w nauce języka obcego — bogactwo języka, wielość interpretacji, uczuć i emocji.* „Języki Obce w Szkole” 1999, nr 3, s. 227—238.
- Karolak C.: *Dydaktyka literatury wobec potrzeb nauki języka w warunkach obcokulturowych.* Poznań 1999.
- Kozłowski A.: *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych.* Warszawa 1991.



- Książek-Szczepanikowa A.: *Literatury obszar chroniony*. Szczecin 1999.
- Mrozowska H.: *Kształcenie sprawności czytania dla usamodzielnienia uczniów jako odbiorców tekstów obcojęzycznych*. „Języki Obce w Szkole” 1998, nr 4, s. 309—319.
- Mrozowska H.: *Tekst literacki jako strategia dydaktyczna w nauce języka obcego*. „Języki Obce w Szkole” 2001, nr 3, s. 24—30.
- Nation I.S.P.: *Learning Vocabulary in Another Language*. Cambridge 2001.
- Nowoczesność i tradycja w kształceniu literackim*. Red. B. Myrdzik. Lublin 2000.
- Standardy wymagań egzaminacyjnych*. Państwowa Komisja Poświadczenia Znajomości Języka Polskiego jako Obcego. MENiS. Warszawa 2004.
- Toczek-Luteijn B., Konopko M., Wantoch-Rekowska K.: *Teaching Literature. How to educate an independent reader*. W: *Action Research in the Lower Silesia Cluster Colleges within Prince Project. Developing Learner Independence*. Red. A. Michońska-Stadnik i M. Szulc-Kurpaska. Legnica 1997.
- Widawska B.: *Tekst literacki w nauce języka obcego — bogactwo języka, wielość interpretacji, uczucie i emocje*. „Języki Obce w Szkole” 1999, nr 4, s. 357—364.
- Zabrotowicz A.: *O metodach ogólnodydaktycznych w nauczaniu języka polskiego*. W: *Nowoczesność i tradycja w kształceniu literackim*. Red. B. Myrdzik. Lublin 2000, s. 83—94.

PRACE POŚWIĘCONE SPRAWNOŚCI CZYTANIA  
W NAUCZANIU JĘZYKA POLSKIEGO JAKO OBCEGO (WYBÓR)

- Czarnecka U., Gaszyńska M.: *Zrozumieć Polskę*. Kraków 1990.
- Martyniuk W.: *Autentyzm i autonomia w nauczaniu i uczeniu się języka obcego*. W: *Nauczanie języka polskiego jako obcego*. Red. W. Miodunka. Kraków 1997.
- Martyniuk W.: *Wartość dydaktyczna tekstów w nauczaniu języka obcego*. W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców*. Red. B. Ostromecka-Fraćzak. Łódź 1998, s. 91—96.
- Pasieka M.: *Co czytać? Czyli o tekstach dla średnio zaawansowanych*. W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców*. Red. B. Ostromecka-Fraćzak. Łódź 1998, s. 243—250.
- Seretny A., Lipińska E.: *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Kraków 2005.

PRACE POŚWIĘCONE NAUCZANIU LITERATURY POLSKIEJ JAKO OBCEJ

- Achtelik A.: *Tekst literacki jako źródło wiedzy o kulturze polskiej*. W: *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym*. Red. A. Dąbrowska. Wrocław 2004, s. 417—421.
- Cudak R.: *Interpretacja tekstu literackiego w edukacji studentów zaawansowanych*. W: *Polonistyka w świecie*. Red. J. Mazur. Lublin 2000, s. 235—242.
- Dąbrowska A., Pasieka M.: *Metody pracy z tekstem w nauczaniu języka polskiego jako obcego*. W: *Metodyka a nauka o literaturze i nauka o języku*. Red. D. Michułka i K. Bakuła. Poznań 2005, s. 381—386.
- Grossman E.: *Historia literatury czy literatura? Problemy nauczania dziewiętnastowiecznej literatury polskiej studentów obcokrajowców na poziomie zaawansowanym*. W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców*. Red. B. Ostromecka-Fraćzak. Łódź 1998, s. 215—222.
- Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*. Red. R. Cudak, J. Tambor. Katowice 2001.
- Michułka D.: *Miejsce literatury w nauczaniu cudzoziemców. Propozycja antologii*. W: *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym*. Red. A. Dąbrowska. Wrocław 2004, s. 421—432.
- Nauczanie języka polskiego jako obcego*. Red. W. Miodunka. Kraków 1997.
- Packalén M.: *Bariera języka i bariera różnic świadomościowych. O nauczaniu literatury polskiej w Szwecji*. W: *Polonistyka w świecie*. Red. J. Mazur. Lublin 2000, s. 243—248.

*Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców.* Red. B. Ostromecka-Frączak. Łódź 1998.

*Polonistyka w świecie.* Red. J. Mazur. Lublin 2000.

Próchniak W.: „Przeprowadzka” do nowego języka, czyli literatura jako wtajemniczenie. W: *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego.* Red. R. Cudak, J. Tambor. Katowice 2001, s. 205—214.

Sobotková M.: *Tekst literacki, jego wersja filmowa w procesie nauczania literatury i kultury polskiej w środowisku czeskim.* W: *Polonistyczna edukacja językowa i kulturowa cudzoziemców.* Red. B. Ostromecka-Frączak. Łódź 1998, s. 265—272.

Sobotková M.: *O nauczaniu literatury polskiej jako obcej w grupie studentów zaawansowanych w środowisku Uniwersytetu Palackiego w Olomuńcu.* W: *Polonistyka w świecie.* Red. J. Mazur. Lublin 2000, s. 259—266.

*Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym.* Red. A. Dąbrowska. Wrocław 2004.

## AUTORZY

- 
- 
- KAZIMIERZ ADAMCZYK Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska  
KALINA BAHNEWA Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała, Polska; Uniwersytet Sofijski „Św. Kliment Ohrydski”, Bułgaria
- KRYSZYNA BARKOWSKA Uniwersytet w Daugavpils, Łotwa  
WIKTOR CHORIEW Uniwersytet im. Łomonosowa, Moskwa, Rosja  
MACIEJ CHOWANIOK Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska  
TERESA DALECKA Uniwersytet Wileński, Litwa  
IVANA DOBROTOVÁ Uniwersytet im. Franciszka Pałackiego, Ołomuniec, Republika Czeska  
JIŘÍ FIALA Uniwersytet im. Franciszka Pałackiego, Ołomuniec, Republika Czeska
- ELWIRA M. GROSSMAN Uniwersytet w Glasgow, Wielka Brytania  
WIOLETTA HAJDUK-GAWRON Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska  
MICHAŁ HANCZAKOWSKI Uniwersytet im. Franciszka Pałackiego, Ołomuniec, Republika Czeska  
ELWIRA JEGLIŃSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polska  
IRINA JERMASZOWA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polska  
NIKOLAJ JEŽ Uniwersytet w Lublanie, Słowenia  
MICHAŁ KOPCZYK Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała, Polska  
KRZYSZTOF KRASUSKI Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska  
ISKRA LIKOMANOWA Uniwersytet Sofijski „Św. Kliment Ohrydski”, Bułgaria  
EWA LPIŃSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska  
OLGA MOROZOWA Polska Wyższa Szkoła Humanistyczna, Białoruski Instytut Prawoznawstwa, Białoruś

- LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY Uniwersytet im. Lájosa Kossutha, Debreczyn,  
Węgry; Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Pol-  
ska
- BEATA NOWACKA Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN Uniwersytet w Uppsali, Szwecja
- DANUTA PUKAS-PALIMAŁA Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska
- TOKIMASA SEKIGUCHI Tokijski Uniwersytet Języków Obcych, Japonia
- ANNA SERETNY Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska
- DARIUSZ SKÓRCZEWSKI Katolicki Uniwersytet Lubelski, Polska
- MARIE SOBOTKOVÁ Uniwersytet im. Franciszka Palackiego, Ołomu-  
niec, Republika Czeska
- GRAŻYNA BARBARA SZEWCZYK Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- ANNA ŚLIWA Gdańsk, Polska
- LIDIA TANUSZEWSKA Uniwersytet im. św. św. Cyryla i Metodego,  
Skopje, Macedonia
- EWA TEODOROWICZ-HELLMAN Uniwersytet w Sztokholmie, Szwecja
- PIOTR WILCZEK Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska
- JAN WOLSKI Uniwersytet Rzeszowski, Polska
- MONIKA WÓJCIAK Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań,  
Polska