

# LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

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

---

---

**UNIwersytet śląski w Katowicach**

# LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

TOM III  
OBECNOŚCI

POD REDAKCJĄ  
ROMUALDA CUDAKA



UNIWERSYTET ŚLĄSKI

K A T O W I C E



WYDAWNICTWO GNOME

2 0 1 0

Recenzenci  
Prof. dr hab. BOGUSŁAW BAKUŁA  
Prof. UJ dr hab. JÓZEF WRÓBEL

© Copyright 2010 by  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Wszelkie prawa zastrzeżone

Redakcja i korekta  
ZESPÓŁ

Projekt okładki i szaty graficznej  
MAREK FRANCIK

Publikację dofinansowano ze środków  
SENATU RP



ISBN 978-83-87819-60-6

Złożono czcionką Times  
Printed in UE

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

## SPIS TREŚCI

---

---

Słowo od redaktora	9
LEKTURY ZNAWCÓW	
CHOI SUNG EUN (ESTERA CZOJ): Poezja Wisławy Szymborskiej z perspektywy filozofii Lao-Zhuanga	15
MARGRETA GRIGOROVA: Mapa i ruch, czyli dialog nomadów i „taniec z mapami” na przykładzie książki <i>Bieguni</i> Olgi Tokarczuk w odniesieniu do twórczości Ryszarda Kapuścińskiego	37
WIKTORIA TICHOMIROWA: Portretowanie Niemców we współczesnej literaturze polskiej	57
KORESPONDENCJE. RECEPCJA JAKO „TWÓRCZA ZDRADA”	
KRIS VAN HEUCKELOM: Asymilacja asymilacji. Tematyka żydowska w dziewiętnastowiecznych niderlandzkich przekładach literatury polskiej	69
KALINA BAHNEVA: O pewnej nietradycyjnej recepcji polskiego ekspresjonizmu. Hymn <i>Święty Boże, Święty Mocny</i> Kasprowicza w tłumaczeniu Iwana S. Andrejczyna i Dory Gabe	83
KRYSTYNA BARKOWSKA: <i>Zała zeme</i> Andreja Upitsa i <i>Chłopi</i> Władysława Reymonta	108
DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK: Śladami literatury polskiej w twórczości Jáchyma Topola	115

## 6 Spis treści

### RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ

MARYLA LAURENT:  
Cztery okresy obecności literatury polskiej we Francji (1945–2008) 125

JÓZEF ZAREK:  
O literaturze polskiej w Czechach  
i jej współczesnych czeskich interpretacjach 137

JÓZEFA KRÓLCZYK-BREMER:  
Przegląd norweskich przekładów literatury polskiej od 1826 do 2008 roku 147

YI LIJUN:  
Recepcja literatury polskiej w Chinach 157

### OBECNOŚCI OSTATNICH LAT

WIKTOR CHORIEW:  
Najnowsze rosyjskie studia nad polską literaturą XX wieku 171

IZABELA MROCZEK:  
Czeskie przekłady prozy polskiej ostatnich lat 180

ĐURĐICA ČILIĆ ŠKELJO, FILIP KOZINA:  
Literatura polska w Chorwacji:  
inicjatywy instytucjonalne, wydawnicze i prywatne (1990–2009) 189

### GOMBROWICZ OBECNY?

WOJCIECH SOLIŃSKI:  
Gombrowicz w Czechach? 205

CRISTINA GODUN:  
Gombrowicz oczyma Rumunów 218

EWA SŁAWKOWA:  
*Ślub* Witolda Gombrowicza po arabsku 230

### HERBERT W KRAJACH OŚCIENNYCH

OŁESIA NACHLIK:  
Recepcja twórczości Zbigniewa Herberta na Ukrainie.  
Refleksje o człowieku i historii 243

MARIE SOBOTKOVÁ:  
Zbigniew Herbert w Czechach 255

KRZYSZTOF KRASUSKI: „Równy samemu sebe”. Słowacki odbiór twórczości Zbigniewa Herberta	270
---	-----

## OBECNOŚCI TWÓRCÓW, TWÓRCZOŚCI I DZIEŁ

MARTA KAŻMIERCZAK: Leśmian po rosyjsku – zarys recepcji	281
--	-----

JAŚMINA PUCHAŁA: Przekłady poezji Mirona Białoszewskiego na język rosyjski	293
---	-----

ADRIANA KOVACHEVA: Recepcja poezji Wisławy Szymborskiej w Bułgarii	301
---	-----

JACEK HNIDIUK: „Światowe echa”, czyli recepcja twórczości Adama Zagajewskiego w tekstach krytyków europejskich i amerykańskich	311
--	-----

AGATA FIRLEJ: Między prowincją a wielkim światem. <i>Wesele</i> Wyspiańskiego w inscenizacjach Petra Lébla (Doprapo 1989, Divadlo na Zábradli 1998)	317
---	-----

LUCYNA SPYRKA: Dramat polski na Słowacji po 1989 roku (przekłady i recepcja)	325
---	-----

## LITERATURA POLSKA W OBIEGU ZINSTYTUCJONALIZOWANYM

PAVOL WINCZER: Z kręgu problematyki syntezy literatury polskiej autorstwa polonisty zagranicznego przeznaczonej dla obcokrajowców	339
---	-----

ELWIRA M. GROSSMAN: O płynnej polskości, diasporycznych horyzontach i komparatystyce w Glasgow uwag kilka	345
---	-----

CHEONG BYUNG KWON: Koreańskie badania nad literaturą polską	357
--	-----

LIDIA TANUSZEWSKA: Nauczanie literatury polskiej na polonistyce w Macedonii	365
--	-----

## RÓŻNE RODZAJE OBECNOŚCI

MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN PARKMAN: Różne obecności literatury polskiej w Szwecji	373
--	-----

## 8 Spis treści

MAREK BERNACKI:

O prozie i poezji Romualda Mieczkowskiego  
– animatora kultury polskiej na Litwie

386

ANDREA F. DE CARLO:

Józef Ignacy Kraszewski i jego relacje z literatami włoskimi

394

MICHAŁ J. MIKOŚ:

Synowie Hermesa: północnoamerykańscy tłumacze literatury polskiej

404

LI YINAN:

Polska współczesna literatura kobieca w oczach Chinki-polonistki

414

## SŁOWO OD REDAKTORA

---

LITERATURA NIE ISTNIEJE INACZEJ JAK WŚRÓD CZYTELNIKÓW. DLATEGO TEŻ ZA JEDEN Z NAJISTOTNIJSZYCH obszarów badań nad literaturą należałoby uznać jej recepcję. Fenomen recepcji zwykło się postrzegać jako to wszystko, co przydarza się literaturze od momentu jej zaistnienia wśród publiczności literackiej. Zatem w takiej „globalizującej” wersji stanowi ona konglomerat różnorodnych zjawisk i sytuacji. Do recepcji zalicza się fakty z obszaru komunikacji i metakomunikacji literackiej, polem obserwacji czyni się rynek wydawniczy, księgarsko-biblioteczny, wszelkie możliwe reakcje pozalekturowe, cyrkulacje literatury związane z możliwościami jej funkcjonowania poza obiegiem *stricto* czytelniczym (literatura w mass mediach, adaptacje kinowe itp.), różnorodne sposoby przyjęcia przez publiczność, jak również interpretacje. Zjawiska widoczne z perspektywy dystrybucyjnego ujęcia publiczności są łączone z faktami, które nabierają wagi, kiedy publiczność traktujemy jako kolektywny (integratywny) podmiot działań<sup>1</sup>. Obserwacji podlega obieg czytelniczy, „dobrowolny”, literatury i obieg zinstytucjonalizowany, „przymusu”, przedmiotem opisu są zjawiska z zakresu obiegu czytelniczego i obiegu znawców<sup>2</sup>. Nowe projekty semantycznego wypełnienia pojęcia recepcji i wykreślenia jego zakresu przedmiotowego zwracają uwagę na fakt, iż literatura jest formą działania<sup>3</sup> i że rezonans czytelniczy wykracza przecież daleko poza przestrzeń ściśle literacką, obejmując również to, co z literaturą robią i do czego jej używają przedstawiciele innych dyscyplin<sup>4</sup>.

Oczywiście, opis recepcji jako konkretnego zdarzenia historycznego przy takim jej rozumieniu wymaga aparatury w istocie niemożliwej do zaprojektowania. Zwracano na to uwagę w rozprawach sumujących dokonania badań nad recepcją<sup>5</sup>. Dlatego też w empi-

---

<sup>1</sup> Propozycję dystrybucyjnego i integratywnego ujęcia publiczności sformułował Janusz Lalewicz w pracy: *Pojęcie publiczności i problem więzi społecznej*, w: *Publiczność literacka*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982.

<sup>2</sup> O obiegu czytelniczym i obiegu znawców zob.: J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania znawców*, „Teksty” 1974, nr 6.

<sup>3</sup> A. Skrendo, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa, Wyd. IBL, 2002.

<sup>4</sup> J. Madejski, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa, Wyd. IBL, 2002.

<sup>5</sup> Zob. H. Markiewicz, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, w: tegoż: *Wymiary dzieła lite-*

rycznych badaniach nad recepcją danej literatury z pokorą przystać musimy na niepełne, wycinkowe badania zjawisk i układanie mozaikowej w swej naturze panoramy wydarzeń oraz zgodzić się na zawężenie pojęcia recepcji i na ograniczenia w wykreślaniu przedmiotu opisu w zgodzie z przyjętym sposobem jej rozumienia. Nie trzeba pewnie przypominać, że sytuacja jeszcze bardziej się komplikuje, kiedy przedmiotem badań uczynimy literaturę tworzoną tu i teraz i – w istocie – przekaz wielotekstowy, albowiem w zakres badań wchodzi wówczas zagadnienie wyboru: co z „literatury” (i dlaczego, na jak długo itp.) jest faktycznie przedmiotem recepcji.

Wydaje się, że pozostawanie w kręgu „regionalnej”, krajowej recepcji literatury jest faktycznie zubożonym pisaniem jej historii. Z ontycznego punktu widzenia nie ma literatury krajowej, czy narodowej – każda jest, przynajmniej *in potentia*, uniwersalna i światowa. Uniwersalność lub narodowość są zatem tylko, wyostrajając sytuację, właściwością określonej literatury, często przecież przemijającą. Właściwość ta ma znaczenie w powstawaniu światowego rezonansu, aczkolwiek wpływ na to mają także czynniki istniejące po stronie odbiorcy. Dokumentując w ten sposób tezę o konieczności komplementarnego ujmowania recepcji, w której opisowi obecności w kraju towarzyszy opis obecności w świecie, wskazujemy jednocześnie na aspekty badawcze nieobecne w recepcji krajowej, a istotne w przypadku badań nad funkcjonowaniem literatury poza granicami. Obok polityki i strategii wydawniczej zagranicznych instytucji można dorzucić, bez ambicji systematyzacji, problemy takie, jak: strategie translatorskie, związki i korespondencje literatur, strategie wyboru i adaptacji, problemy związane z nauczaniem literatury polskiej jako obcej, interpretacje innokulturowe literatury.

Materiały pomieszczone w niniejszym tomie to pokłosie konferencji organizowanej przez dwie instytucje Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: Pracownię Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej oraz Szkołę Języka i Kultury Polskiej. Konferencja odbyła się w dn. 8–10 czerwca 2009 roku w Cieszynie. Była to już trzecia międzynarodowa konferencja poświęcona recepcji literatury polskiej za granicą. Pierwsza, zorganizowana w 2005 r., podjęła temat zagadnień recepcji i odbioru literatury polskiej w świecie<sup>6</sup>. Ogólna tematyka spotkania była motywowana również chęcią orientacji, czy proponowana problematyka leży w obszarze zainteresowań zagranicznych i polskich polonistów oraz slawistów. W 2007 r. centralnym problemem były lektury (interpretacje) literatury polskiej czynione przez zagranicznych znawców, jednakże ze względu na wagę badań dyskutowano również nad innymi zagadnieniami tworzącymi zjawisko recepcji<sup>7</sup>. Organizatorzy przyjęli bowiem, że w ramach ogólnego zagadnienia recepcji literatury polskiej poza granicami kraju, które sprawia, że konferencje mają charakter wielozakresowy, proponowany będzie także temat przewodni każdego spotkania.

Tematem tegorocznej konferencji stał się problem obecności rozumianej jako: obecność literatury polskiej w literaturach innych kręgów kulturowych (korespondencje, związki,

---

rackiego, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984; J. Chmielewska, *Ukryte założenia i aporie recepcji*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4.

<sup>6</sup> *Literatura polska w świecie*, t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice, Wyd. Gnome, 2006.

<sup>7</sup> *Literatura polska w świecie*, t. 2, *Lektury znawców*, red. R. Cudak, Katowice, Wyd. Gnome, 2008.

wpływy), obecność literatury polskiej w lekturach znawców (sposoby interpretacji tekstów literackich oraz sposoby obecności literatury polskiej w pracach polonistów zagranicznych), obecność literatury polskiej w zagranicznych obiegach zinstytucjonalizowanych (historie literatury polskiej pisane przez polonistów zagranicznych i tworzone dla odbiorców zagranicznych; literatura polska w podręcznikach i programach w szkołach średnich i uniwersytetach), zagadnienia translatorskie oraz adaptacje literatury polskiej. Zapropomowano dyskusję na temat form i sposobów obecności literatury polskiej w świecie w wyżej wymienionych kręgach.

W czasie konferencji, w obradach plenarnych i w sekcjach, wygłoszono ponad 40 referatów i komunikatów. Większość z nich znalazła się w niniejszym tomie. Zostały zgrupowane w książce w ramach kilku działów.

W dziale pierwszym (*Lektury znawców*) znajdują się autorskie interpretacje zagadnień z obszaru literatury polskiej. Estera Czoj podejmuje problem możliwości „dalekowschodniej” lektury wierszy Szymborskiej. Lektura tekstu Margrety Grigorevej jest interesująca ze względu na perspektywę „mapy” w czytaniu *Biegunów* Olgi Tokarczuk. Rosyjska badaczka Wiktoria Tichomirowa opisuje różnicowanie stereotypu portretowania Niemców w literaturze polskiej.

W dziale drugim (*Korespondencje. Recepcja jako „twórcza zdrada”*) zostały pomieszczone teksty komparatystyczne, mówiące o korespondencjach literatur i śladach literatury polskiej w obcych tekstach literackich, a także te, które pokazują istotne mechanizmy przekodowań dokonywanych z różnych powodów w przekładzie literatury polskiej na inne języki. O swoistej asymilacji tematyki żydowskiej obecnej w twórczości polskiej na gruncie niderlandzkich przekładów pisze Kris Van Heuckelom. Kalina Bahneva wyjaśnia przyczyny zamiany kodu ekspresjonistycznego na symboliczny w bułgarskich tłumaczeniach *Hymnów* Kasprowicza. Badająca związki i paralele literatury polskiej i łotweskiej Krystyna Barłowska proponuje komparatystyczną refleksję nad powieścią Upītsa i *Chłopami* Reymonta. Dorota Żygadło-Czopnik bada ślady literatury polskiej w twórczości Topola.

Dwa następne działy zawierają rozprawy będące syntetycznymi omówieniami recepcji literatury polskiej w poszczególnych krajach (prace Maryli Laurent, Józefa Zarka, Józefa Królczyk-Bremer, Yi Lijun w dziale *Recepcja literatury polskiej*) i poświęcone współczesnej recepcji najczęściej najnowszej literatury polskiej (artykuły Wiktora Choriewa, Izabeli Mroczek oraz Filipa Koziny i Ćurdicy Čilić Škeljo w dziale *Obecności ostatnich lat*). Potężnemu ładunkowi informacyjnemu tych tekstów, mówiących przecież często o recepcjach „egzotycznych”, towarzyszy również różnorodne rozumienie recepcji i wskazywanie różnych form obecności. Mowa tu i o studiach nad literaturą polską, i o przekładach. Znajdziemy także solidne socjologiczno-literackie studium poświęcone literaturze polskiej w Chorwacji.

Następne trzy działy (*Gombrowicz obecny?, Herbert w krajach ościennych, Obecności twórców, twórczości i dzieł*) to wystąpienia poświęcone recepcji poszczególnych pisarzy, jak również dramatów (Lucyna Spyrka) i adaptacjom *Wesela* (Agata Firlej). O recepcji Herberta piszą: Marie Sobotková, Krzysztof Krasuski i Olesia Nachlik. Tom proponuje również lekturę trzech zróżnicowanych aspektowo tekstów na temat pisarstwa autora *Pornografii*. Są to wystąpienia Wojciecha Solińskiego (obecność w Czechach), Cristiny Godun (Gombrowicz w oczach Rumunów) oraz refleksja z zakresu komunikacji między-

kulturowej Ewy Sławkowej związana z tłumaczeniem *Ślubu* na język arabski. O „lokalnych” recepcjach Leśmiana, Szymborskiej, Białoszewskiego i Zagajewskiego, koncentrując się często na problemach przekładowych, mówią wystąpienia Marty Kaźmierczak, Jaśminy Puchały, Adriany Kovachevej, Jacka Hnidiuka.

Przedostatni dział (*Literatura polska w obiegu zinstytucjonalizowanym*) zawiera teksty dotyczące: problemu pisania syntezy historycznoliterackiej dla cudzoziemców (Pavol Winczer), uprawiania polonistyki uniwersyteckiej i metodologicznego uatrakcyjniania programu (Elwira Grossman) oraz badań nad literaturą polską i nauczania jej na polonistykach (Cheong Byung Kwon, Lidia Tanuszevska).

Ostatni dział (*Różne rodzaje obecności*) jest ważny, albowiem wskazuje, iż taki temat jak „obecności”, prowokuje do innego, fascynującego w swej odmienności od dotychczasowych, oglądu literatury polskiej pisanej poza granicami kraju (drugi niejako aspekt „literatury polskiej w świecie”). To teksty Anny M. Packalén Parkman i Marka Bernackiego. Jest ważny także dlatego, że wskazuje na istotną rolę w badaniu obecności literatury tego, co poza tekstami: związków towarzyskich pisarzy, kształtowania się środowiska tłumaczy i ich preferencji, a także pozabadawczej refleksji nad odbiorem. Wagę tych zagadnień ujawniają wystąpienia Andrei de Carlo, Michała J. Mikosia, Li Yinan.

W konferencji uczestniczyli doświadczeni badacze od kilkunastu lat zajmujący się literaturą polską (i jej recepcją) i badacze młodzi, podejmujący dopiero działalność naukową. Można mówić pewnie o gronie stałych uczestników konferencji. Wystąpienia miały różny charakter gatunkowy – od rozpraw po przyczynki i naukowe impresje. Każde z nich wносиło jednak wkład do wiedzy, jaką zyskaliśmy na temat obecności literatury polskiej w świecie z poprzednich spotkań, kontynuując tematy i zagadnienia, proponując opisy nowych obszarów, uzupełniając tę wiedzę i poszerzając ją o kolejne wątki. Mam nadzieję, że tom materiałów konferencyjnych będzie również istotnym wkładem do badań nad recepcją naszej literatury prowadzonych od lat przez polskich i zagranicznych badaczy.

*Romuald Cudak*

---

---

# LEKTURY ZNAWCÓW

---

---



CHOI SUNG EUN (ESTERA CZOJ)

Hankuk University of Foreign Studies  
Seul

## POEZJA WISŁAWY SZYMBORSKIEJ Z PERSPEKTYWY FILOZOFII LAO-ZHUANGA\*

---

---

### WSTĘP

2 LIPCA 2007 ROKU UKAZAŁA SIĘ ANTOLOGIA POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ w moim tłumaczeniu na język koreański. Sam przekład zajął mi trzy lata. Książka jest zbiorem 170 wierszy wybranych z polskiej antologii *Wiersze wybrane* (2002). Zbiór został uznany za „Książkę Roku 2007” przez koreańskie Ministerstwo Kultury a do tej pory publikacja miała już 5 wznowień. W Korei wydaje się przeważnie tomy w nakładzie 2000 egzemplarzy, więc w ciągu dwóch lat sprzedano już w sumie 10 000 egzemplarzy. Nie można powiedzieć, że książka stała się wyjątkowym bestsellerem. Jednak jest to w pewnym znaczeniu sukces dlatego, że od przyznania Nagrody Nobla Szymborskiej minęło już ponad 10 lat, a nawet po jej otrzymaniu poetka była w Korei wciąż mało znana. Poza tym przed wydaniem książki nie było żadnej specjalnej okazji czy wydarzenia, które pomogłyby rozpropagować twórczość noblistki w Korei. Po wydaniu antologii nie było także żadnej akcji promocyjnej, ale ludzie zaczęli powoli kupować książkę Szymborskiej i pojawiło się dużo pozytywnych opinii i recenzji na jej temat w prasie i w Internecie.

Taka sytuacja udowadnia, że w poezji Szymborskiej jest coś, co przyciąga koreańskich czytelników do jej lektury. Jako koreańska tłumaczka i polonistka uważam, że jej poezja zawiera elementy, które są bliskie naszej mentalności i filozofii Wschodu. Może dlatego Koreańczykom spodobał się zbiór poezji noblistki.

Z tych samych powodów jestem zawsze zainteresowana badaniami porównawczymi nad literaturą Wschodu i Zachodu, zwłaszcza odkrywaniem pewnych paraleli

---

\* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2010. Praca napisana przy pomocy Funduszu na Rzecz Badań Uniwersytetu Języków Obcych Hankuk 2010.

między literaturą polską a literaturą Dalekiego Wschodu. Co więcej, czytanie utworów literatury polskiej uświadomiło mi, że istnieje wiele punktów wspólnych i podobieństw mentalnych między narodem polskim i koreańskim. Uważam, że właśnie te „uniwersalne odczucia ludzi” są podstawową, najważniejszą relacją niezbędną do porozumienia i komunikowania się ludzkości<sup>1</sup>.

Czasami na zajęciach ze studentami koreańskimi próbuję analizować wiersze Szymborskiej za pośrednictwem filozofii Wschodu, ponieważ sądzę, że za pomocą takiej metodologii utwory, które mogą być trudne do zrozumienia dla koreańskich studentów, można przedstawić w sposób łatwy i ciekawy. Myślę, że akurat wiersze Szymborskiej pozwalają na takie otwarte podejście i różnorodne interpretacje<sup>2</sup>.

Z punktu widzenia Zachodu poezję Szymborskiej można nazwać oryginalną, można też powiedzieć o niej, że jest nieco odmienna. Stanisław Balbus stwierdził, że twórczość Szymborskiej przeciwstawia się wyraźnie zasadniczej linii tradycji historii poezji, przynajmniej europejskiego kręgu kulturowego<sup>3</sup>. Moim zdaniem poglądy Szymborskiej, które są oryginalne i czasami nieco odmienne od widzenia zachodniej epistemologii, łatwiej przyjąć wtedy, kiedy odczytujemy jej utwory poprzez filozofię Wschodu, zwłaszcza poprzez ideę Lao-Zhuanga, ważnego i reprezentatywnego filozofa Dalekiego Wschodu.

W niniejszej pracy chciałabym się skupić na wątku „nieokreśloności”, „nicości” i „niebytu”, który pojawia się dość często w liryce Szymborskiej i w filozofii Lao-Zhuanga w podobnym znaczeniu<sup>4</sup>. Chciałabym jednocześnie zauważyć, że ta praca nie ma na celu stwierdzenia wyższości jednej kultury nad drugą. Chodzi tylko o to, żeby poznać głębiej obie kultury i wybrać z nich te elementy, które wzbogacają i zapewniają harmonię między Zachodem i Wschodem.

Istotną kwestią staje się pytanie, czym jest filozofia Lao-Zhuanga.

Idea Lao-Zhuanga, czyli filozofia taoistyczna to chińska doktryna pochodząca z czasów starożytnych, zainicjowana przez Lao Tzu (VI w. p.n.e.). Jego myśl kontynuował Zhuang Tzu (IV–III w. p.n.e.), a następnie tzw. szkoła taoistów. Taoizm głosił duchowo-materialną jedność świata, przejawiającą się w harmonii

<sup>1</sup> Nie mówię tu o „uniwersalizmie”, który jest ideologią globalizacji prowadzonej przez mocarstwa światowe, ale o uniwersalizmie, który dał początek różnorodności i pluralizmowi, to znaczy o relatywnym uniwersalizmie, który uznaje prawo do bycia innym.

<sup>2</sup> Chciałabym zaznaczyć, że to nie jest reprezentatywna opinia na temat poezji Szymborskiej w Korei czy na Dalekim Wschodzie. Raczej jest to moje osobiste zdanie, a jednocześnie jedna z wielu możliwości odczytania tej liryki, czyli jedna z licznych metod dydaktycznych i analitycznych dających wgląd w świat literacki poetki.

<sup>3</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata: o Wisławie Szymborskiej*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996, s. 132.

<sup>4</sup> Nieokreśloność i nicość to punkt wspólny, w którym spotykają się wszystkie nurty myśli chińskiej: konfucjanizm, taoizm i buddyzm zen.

wszystkich zjawisk nazywanej tao. W przeciwieństwie do konfucjanizmu taoizm kładł nacisk na wolność, spontaniczność i sceptycyzm wobec konwencji. Postawę intelektualno-kontemplacyjną stawiał wyżej niż konwencjonalną naukę<sup>5</sup>.

Może zacznijmy od słów Lao Tzu.

Wszystkie istnienia i rzeczy powstały z 'bytu', a 'byt' powstał z 'nicości'. (*Lao Tzu*, rozdz. 40)

W tym miejscu „nicość” nie jest potwierdzeniem niebytu czy nieistnienia, a raczej jest to pojęcie otwarte, płodne, posiadające nieograniczoną możliwość interpretacji.

Szymborska również próbuje obalić stereotyp i uproszczone myślenie kryjące się pod pojęciem „zdrowego rozsądku”, używając często słów „nie”, „nicość”, „niebyt” i „nieobecność”. W analizie Wojciecha Ligęzy „negacja u Szymborskiej nie przekreśla znaczenia pozytywnego, lecz wydobywa jego szczególnie aspekt”<sup>6</sup>. Po prostu „forma negatywna nie unicestwia rzeczy znajdujących się poza danym aktem percepcji, lecz obdarza je jak gdyby osobną świadomością”<sup>7</sup>.

Szymborska i Lao-Zhuang używali określeń „nicość” albo „niebyt” jako paradoksalnego dowodu istnienia bytu lub pojęć alternatywnych, które przekreślają funkcję negacji w odniesieniu do wszelkiej egzystencji. W ten sposób próbowali szukać nowego poznania świata wokół nas poprzez nową interpretację „nieokreśloności”, „niebytu” i „nicości.”

## METAJĘZYK W LIRYCE SZYMBORSKIEJ I W FILOZOFII LAO-ZHUANGA

Kluczowe zdanie często pojawiające się w filozofii Lao-Zhuanga to stwierdzenie, że „bezmiennność to początek nieba i ziemi”<sup>8</sup>. Ostatecznym celem filozofii Lao-Zhuanga jest „Tao”<sup>9</sup>. Tao nie można do końca wyrazić słowami. Często zdaje nam się, że Tao jest czymś próżnym czy marnym, ponieważ nie ma konkretnej formy i precyzyjnego kształtu, ale Tao zawiera bezgraniczną siłę tworzącą istotę

<sup>5</sup> Źródło: <http://portalwiedzy.onet.pl/39683,,,taoizm,haslo.html>.

<sup>6</sup> W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, s. 99.

<sup>7</sup> Tamże, s. 100–101.

<sup>8</sup> *Lao Tzu*, rozdz. 1.

<sup>9</sup> Tao dosłownie znaczy 'droga'. W szerszym kontekście piśmiennictwa chińskiego Tao oznacza zazwyczaj metodę (działania), sposób (wykonania czegoś), koncepcję, wreszcie światopogląd danej osoby. W kontekście taoistycznym Tao oznacza jednak dużo więcej. To pewna metazasada harmonii naturalnego świata, ideał absolutu, coś z definicji niewyraźne i niepoddające się racjonalnej analizie. *Taojia*, czyli 'szkoła Tao', to po chińsku taoizm. (Źródło: Zhuangzi, *Prawdziwa księga południowego kwiatu*, przeł. M. Jacoby, Warszawa, Iskry, 2009, s. 359).

gdzieś w głębokim wnętrzu danego przedmiotu. To znaczy, że Tao należy rozumieć jako „siłę istoty”, która zawiera genezę przedmiotu, bezimienne źródło jego powstania.

Według opinii François Julliena<sup>10</sup> „to właśnie w związku z Tao – tym kluczowym pojęciem myśli taoistycznej – nieokreśloność (dan) zaczynała w myśli chińskiej nabierać specjalnego znaczenia. Znalazło to wyraz w wielu znanych zwrotach, wykorzystujących charakterystyczną dla tej szkoły tendencję do gry paradoksami i odwracania powszechnych przekonań: motyw nieokreśloności uczestniczył od początku w tym, mającym szeroki zasięg, odwróceniu wartości, którego celem było ukazanie istoty rzeczy”<sup>11</sup>.

Lao Tzu podkreślał ograniczenia i ułomność języka w drodze do osiągnięcia Tao:

Kto coś wie, nic nie mówi, a ten co mówi, nic nie wie. (*Lao Tzu, rozdz. 56*)

Zhuang Tzu pisze podobnie w rozdziale pt. *Zeyang*<sup>12</sup> Części Mieszanej tzw. *Zapian* z dzieła *Zhuang Tzu*.

To, co da się osiągnąć językiem czy wiedzą, jest ograniczone tylko do powierzchowności przedmiotów<sup>13</sup>.

Z kolei Szymborska w swoim słynnym wierszu pt. *Trzy słowa najdziwniejsze* ostrzega nas, że nie należy mylić nadawania sztucznego znaczenia poprzez sztuczny język z prawdziwą naturą istoty bytu.

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,  
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.

Kiedy wymawiam słowo Cisza,  
niszczę ją.

Kiedy wymawiam słowo Nic,  
stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie.  
*Trzy słowa najdziwniejsze (Chwila, 2002)*

Myślę, że warto przypomnieć analizę Anny Węgrzyniak odnoszącą się do tego wiersza:

Słowa Przyszłość, Cisza, Nic precyzyjnie (bez metafor) określają koniec / kres / śmierć jako beczczas, bezgłos, nicość. [...] Każde z nich (‘najdziwniejszych słów’) – przy zastosowaniu antytezy – ulega odwróceniu, zostaje zamienione w swoje przeciwieństwo. Mocną stroną

---

<sup>10</sup> Sinolog i filozof. Profesor Université de Paris 7.

<sup>11</sup> F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, przeł. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006, s. 23–24.

<sup>12</sup> Jest to imię i nazwisko bohatera tego rozdziału.

<sup>13</sup> Cyt. za: Kim Sung Won, *Filozofia Lao-Zhanga*, Seul, Wyd. Myungmundang, 2002, s. 91.

nicości (co wzmacnia zapis) osłabia przeciwna 'strona człowieka', po której jest życie ('te-raz'), nie ma absolutnej ciszy, „istnieje raczej 'coś' niż 'nic'”<sup>14</sup>.

Szymborska pokazuje, że można osiągnąć powierzchnię jakiejś rzeczy za pomocą symbolicznego systemu, jakim jest język, ale nie da się tak dotrzeć do prawdziwej natury rzeczy, jej esencji. Akurat te trzy słowa: „Przyszłość”, „Cisza”, „Nic” obejmuje ontologiczną sprzeczność w momencie, kiedy są wymawiane przez ludzkie usta. W tym przypadku język oddziela rzeczy od ich prawdziwego, oryginalnego charakteru.

Ten wiersz przypomina słynną parabolę buddyzmu Zen o „Palcu, który wskazuje księżyc”. Budda wskazał księżyc palcem, ale ludzie przypatrywali się palcowi, a nie księżycowi. Jest to krytyka postawy ludzi o wąskich poglądach. W tej parabolii palec symbolizuje naukę lub język, a księżyc jest ostatecznym celem lub prawdziwym znaczeniem istoty. Jeżeli ludzie zwracają uwagę tylko na palec (powierzchnowy system), nie widząc księżycy (esencji), oznacza to, że palec (język lub nauka) nie odegrał wyznaczonej mu roli.

Poetka dotyka tej samej problematyki w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku*.

Zwiemy je ziarnkiem piasku.  
 A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.  
 Obywa się bez nazwy  
 ogólnej, szczególnej,  
 przelotnej, trwałej,  
 mylnej czy właściwej.  
 [ . . . . . ]  
 A wszystko to pod niebem z natury bezniebnym,  
 w którym zachodzi słońce nie zachodząc wcale  
 i kryje się nie kryjąc za bezwiedną chmurę.  
 Targa nią wiatr bez żadnych innych powodów,  
 jak tylko ten, że wieje.  
 Mija jedna sekunda.  
 Druga sekunda.  
 Trzecia sekunda.  
 Ale to tylko nasze trzy sekundy.  
 Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.  
 Ale to tylko nasze porównanie.  
 Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,  
 a wiadomość nieludzka.

*Widok z ziarnkiem piasku (Ludzie na moście, 1986)*

Poetka podkreśla, że to, co ludzie nazywają „ziarnkiem piasku”, tak naprawdę dla siebie nie jest ani ziarnkiem, ani piaskiem. Jest po prostu stanem natury. Ponadto

<sup>14</sup> A. Węgrzyniak, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glossy*, Bielsko-Biała, Wyd. ATH, 2004, s. 154.

poetka mówi, że jezioro, niebo, słońce, chmury, wiatr i nawet otaczający nas krajobraz oraz upływ czasu nie są biernymi zjawiskami stworzonym przez człowieka, ale są bytami istniejącymi same z siebie, czyli oddzielnym bytem, jego istotą<sup>15</sup>.

Zhuang Tzu następująco pokazał niedoskonałość ludzkiego języka w rozdziale pt. *O jedności bytów* Części Wewnętrznej tzw. *Neipian* z dzieła *Zhuang Tzu*:

Prawdziwego Tao nie da się wytłumaczyć poprzez koncepcję, a prawdziwego argumentu również nie da się wyrazić słowami.

Od momentu wyrażenia za pomocą języka i uzyskania pojęcia w swej nieprzekraczalnej ramie, to bezimienne źródło powstania zaczyna się oddalać od esencji.

W rozdziale pt. *Wnikliwy przemierza północ* Części Zewnętrznej tzw. *Waipian* z dzieła *Zhuang Tzu* wyraził podobną opinię:

Najwyższy poziom wypowiedzi jest to mowa bez języka i najwyższy poziom zachowania jest to postawa z biegiem natury bez żadnego sztucznego wysiłku<sup>16</sup>.

Szyborska również przyznaje się do ograniczeń swojego języka:

Nie starczy ust do wymówienia  
przelotnych imion twoich, wodo.  
Musiałabym cię nazwać we wszystkich językach  
wypowiadając naraz wszystkie samogłoski  
i jednocześnie milczeć – dla jeziora,  
które nie doczekało jakiegokolwiek nazwy...  
*Woda (Sól, 1962)*

W tym wierszu poetka poszukuje definicji żywiołu. Definicję stanowi cały utwór ze wszystkimi zawartymi w nim pojęciami materii płynnej<sup>17</sup>, ale próba jego określenia wody kończy się porażką. Sceptyczna postawa poetki w stosunku do możliwości ludzkiego języka przypomina w pewnym sensie słynną tezę Ludwiga Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”.

Według Zhuang Tzu natura czy przedmiot to nie jest istota, którą można do końca analizować ludzkim umysłem, a raczej jest niezależnym istnieniem już przed nadaniem jej językiem sztucznych nazw. Lao Tzu mówił też, że „znać swój

<sup>15</sup> Choi Sung Eun, *Metodyka nauczania koreańskich studentów poezji polskiej na przykładzie analizy wiersza Wisławy Szyborskiej „Widok z ziarnkiem piasku” za pośrednictwem idei Lao-Zhuanga*, w: *W poszukiwaniu nowych rozwiązań. Dydaktyka języka polskiego jako obcego u progu XXI wieku*, red. W.T. Miodunka i A. Seretny, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 266–267.

<sup>16</sup> Cyt. za: Kim Sung Won, *Filozofia Lao-Zhanga...*, s. 247.

<sup>17</sup> J. Rogoziński, „Nie starczy ust...”, w: *Radość czytania Szyborskiej*, red. S. Balbus, Kraków, Znak, 1996, s. 229.

własny brak wiedzy jest najcenniejszą wiedzą.” (Jest blisko Sokratesa i jego „Wiem, że nic nie wiem.”)

Wisława Szymborska w swoim odczycie noblowskim z dnia 7 grudnia 1996 roku wyraziła opinię zbliżoną do poglądu Lao-Zhuanga:

Natchnienie, czymkolwiek ono jest, rodzi się z bezustannego ‘nie wiem’. [...] Dlatego tak wysoko sobie cenię dwa małe słowa ‘Nie wiem’. Małe, ale mocno uskrzydłone. Rozszerzające nam życie na obszary, które mieszczą się w nas samych i obszary, w których zawieszona jest nasza niska ziemia.

Poetka podkreśla, że zrozumienie swojego braku wiedzy jest niesłychanie ważne, ponieważ taka skromna i szczerza postawa może być punktem wyjścia do poznania czegoś. Prawdziwa mądrość polega na uświadomieniu sobie ograniczoności wiedzy i ułomności intelektu, dlatego Witold Gombrowicz mówił, że „im mądrzej, tym głupiej”.

Ogólnie mówiąc, człowiek poznaje istotę przedmiotów i zjawisk za pomocą zmysłów i przyjmuje wiedzę innych za pośrednictwem języka. Jednak w tym momencie nasze doświadczenie zostaje otoczone ograniczonymi pojęciami i pewnymi normami, a w rezultacie przebieg świadomości i myśli zostaje zamknięty w wąskiej, sztucznej ramie. W takiej ograniczonej sytuacji człowiek spostrzega i rozumie dany przedmiot, porównując go z innymi przedmiotami, które już istniały. Tylko na tym poziomie. Już na początkowym etapie wypowiedzenia zaczynają pojawiać się ograniczenia i sprzeczności językowe. Dlatego Szymborska i chińscy filozofowie przypominają o ważności bezpośredniego kontaktu z istotą rzeczy bez pomocy języka. Dążąc do otwartego tekstu przekraczającego pewną granicę, Lao Tzu i Zhuang Tzu mówili, że „bezimiennność to jest początek nieba i ziemi”, a Szymborska w swojej liryce starała się posługiwać metajęzykiem.

## PODSTAWOWE PYTANIE DOTYCZĄCE GENEZY BYTU

Człowiek dla Szymborskiej to ten, kto umie się dziwić i umie stawiać pytania. A właściwie wszystko zaczyna się od pytania: „Kim jestem?” Jest to podstawowe pytanie metafizyczne. Niepewność istnienia, niepewność swojego miejsca w nieskończoności, przypadek – to każe zastanawiać się nad własną tożsamością i autentycznością.

Czemu w zanadto jednej osobie?  
Tej a nie innej? I co ja tu robię?  
W dzień co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe?  
W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?

Dlaczego tylko raz osobiście?  
Właśnie na ziemi? Przy małej gwieździe?  
Po tylu erach nieobecności?

*Zdumienie (Wszelki wypadek, 1972)*

Warto przypomnieć analizę tego wiersza dokonaną przez Krzysztofa Myszkowskiego:

W tym wierszu można zobaczyć obraz wycofywania się aż do nieobecności i do nieistnienia z wyrazistych, jednostkowych istnień. W tym wycofywaniu się z samego siebie jest próba utożsamienia się z innymi, próba udziału. Podmiot liryczny zastanawia się nad swoją tożsamością i nad jej pozbywaniem się<sup>18</sup>.

U Szymborskiej jednym z najczęściej pojawiających się tematów jest „nie-trwałość”, „bezszałość” i „nieokreśloność” istnienia, czyli dylematy metafizyczne. Dlatego jej lirykę nazywano często „poematem egzystencjalnym”. Człowiek, który nieustannie zadaje sobie pytania dotyczące genezy i sensu swojego życia, jest po prostu niepewną i niestałą istotą, obcą dla siebie osobą:

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,  
kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.  
Pomarło mi rodzeństwo, kiedy wypelzłam na ląd  
i tylko któraś kostka świętuje we mnie rocznicę.  
Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,  
odchodziłam od zmysłów bardzo dużo razy.  
[ . . . . . ]  
Podziało się, przypadło, na cztery wiatry rozwało.  
Sama się sobie dziwię, jak mało ze mnie zostało:  
pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju,  
która tylko parasol zgubiła wczoraj w tramwaju.

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

Według opinii Małgorzaty Baranowskiej „w tej liryce poetka identyfikuje się ze współmieszkańcami Ziemi i uczestnikami ewolucji. Jeszcze ma w sobie jakąś prehistoryczną kostkę, a całą historię ziemi ze zwierzętami, roślinami i mitami miała w sobie, ale ta wspólnota gdzieś znikła”<sup>19</sup>. Poetka traktuje własny życiorys tak, jakby urodziła się w trybie przypuszczającym. Jednocześnie nie opuszcza jej poczucie przypadkowości własnego losu: „pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju”<sup>20</sup>.

Dlatego Szymborska nazwała rzeczywistość „biurem znalezionych rzeczy”, miejscem, w którym ludzie stracili swoją tożsamość w trakcie nawiązywania

<sup>18</sup> K. Myszkowski, *Rymowanka, lopian i sowa*, „Kwartalnik Artystyczny” 2004, nr 4 (44), <http://www.kwartalnik.art.pl/2004/4/myszkowskir.htm>.

<sup>19</sup> M. Baranowska, *Wisława Szymborska – poezja istnienia*, [http://goddam.pl/?page\\_id=330](http://goddam.pl/?page_id=330).

<sup>20</sup> M. Baranowska, *Tajemnica i istota Dwukropka*, 2006, <http://www.jupiteronline.at/article.php?story=20060928010229602>.

mnóstwa skomplikowanych kontaktów z innymi rzeczami. Według autorki ludzkie ciało to tylko chwilowo pożyczona „skorupa” czy „futro”. Takie poglądy wynikają z postawy akceptującej zataczanie koła czasu, a nawet można odczytać to jako aluzję do reinkarnacji w filozofii buddyjskiej<sup>21</sup>.

Poetka zwraca uwagę na niestabilność, chwiejność i chwilowość ludzkiego żywota. W cytowanym wierszu podmiot zrzuca zwyczajny wizerunek siebie i poszukuje swej fundamentalnej istoty poprzez proces rozbierania, dekonstrukcji i pozbawia siebie swojej istoty, „dziejąc się, przepadając, rozwiewając na cztery wiatry.” Tu możemy znaleźć ścisły związek punktu widzenia Szymborskiej z ideą Zhuang Tzu, który pisał tak: „Kiedy odrzucimy swoją sztuczną formę i zapominamy o sobie razem ze wszystkimi rzeczami, wtedy dopiero możemy zjednoczyć się z prawdziwym bytem i naturą”<sup>22</sup>.

Porównując jego filozofię z poglądami Szymborskiej piszącej o niemożności odnalezienia samego siebie, warto przypomnieć przypowieść zwaną „Snem motyla” (*Hu Die Meng*) Zhuang Tzu. Jest ona znana z tego, że rzeczywistość przeplata się w niej ze snem. W tej historii sen staje się faktem, a rzeczywistość zamienia się w fabułę. Oto treść tej przypowieści.

Pewnego dnia Zhuang Tzu miał sen na jawie. We śnie Zhuang Tzu stał się motylem. Ponieważ było tak miło i przyjemnie, że lata lekko po niebie, Zhuang Tzu zapomniał, iż jest Zhuang Tzu. Nagle zbudził się i znów był rzeczywistym Zhuang Tzu. W tym momencie Zhuang Tzu zadał sobie takie pytanie: Nie wiem. Czy ja zostałem motylem we śnie, czy motyl stał się mną we śnie?

A przecież Zhuang Tzu i motyl stanowczo różnią się od siebie! To się nazywa przemianą bytu. (Zhuang Tzu, *Sen Motyla*, rozdz. pt. *O jedności bytów* Części Wewnętrznej tzw. *Neipian*)

Zhuang Tzu wymyślił tę historię, aby skrytykować jednolity podział na podmiot (Zhuang Tzu) i przedmiot (motyl), a poza tym pokazał nam nowy sposób myślenia, który obala stereotyp rozdzielenia jawy i snu, świadomości i podświadomości, rzeczywistości i fantazji. Ludzki system myślenia i percepcji jest w pewnym stopniu ograniczony, więc można powiedzieć, że nie istnieje wiedza tak naprawdę wszechstronna, która łączyłaby wszystko w całość i którą każdy jednakowo mógłby zaakceptować. W związku z tym świat, który widzimy własnymi oczami, mógłby być fikcją<sup>23</sup>.

Może to jest zbieg okoliczności? W liryce Szymborskiej pojawia się również motyl w przestrzeni, tam, gdzie nie ma, z punktu widzenia antropocentryzmu,

<sup>21</sup> Taki pogląd jest w pewnym sensie inny niż światopogląd chrześcijaństwa, które głosi linearność przebiegu czasu poprzez cykl: narodziny – życie – śmierć – sąd ostateczny.

<sup>22</sup> Cytat z rozdziału pt. *O swobodzie i wyrozumiałości* Części Zewnętrznej tzw. *Waipian* z dzieła *Zhuang Tzu*.

<sup>23</sup> Trzeba zwrócić uwagę na to, że idea Lao-Zhuanga zburzyła fałszywy wizerunek istnienia poprzez interpretację go w nowy sposób, a nie po to, żeby zaprzeczyć rzeczywistości. Żaden pojedynczy byt nie jest oddzielony od reszty zjawisk.

sztucznej granicy między podmiotem a przedmiotem. Spostrzegawczy podmiot liryczny uchwycił cień motyla na swojej ręce.

Doszło do tego, że siedzę pod drzewem,  
na brzegu rzeki,  
w słoneczny poranek.  
Jest to zdarzenie błahe  
i do historii nie wejdzie.  
[ . . . . . ]  
A jednak siedzę nad rzeką, to fakt.  
I skoro tutaj jestem,  
musiałam skądś przyjść,  
a przedtem  
w wielu jeszcze miejscach się podziewać,  
całkiem tak samo, jak zdobywcy krain,  
nim wstąpili na pokład.  
[ . . . . . ]  
Zawiły jest i gęsty haft okoliczności.  
Ścieg mrówki w trawie.  
Trawa wszyta w ziemię.  
Deseń fali, przez którą przewleka się patyk.  
[ . . . . . ]  
Tak się złożyło, że jestem i patrzę.  
Nade mną biały motyl trzepoce w powietrzu  
skrzydełkami, co tylko do niego należą  
i przelatuje mi przez ręce cień,  
nie inny, nie czyjkolwiek, tylko jego własny.  
  
Na taki widok zawsze opuszcza mnie pewność,  
że to co ważne  
ważniejsze jest od nieważnego.

*Może być bez tytułu (Koniec i początek, 1993) [podkr. moje – E.C.]*

W tym wierszu można znaleźć dwie postaci „Ja”. Pierwsza postać to „ja” jako obiekt, który siedzi nad rzeką. Druga postać to „ja” jako podmiot, jednocześnie podmiot liryczny i obserwator, który patrzy z odległości na siebie siedzącego nad rzeką, jakby patrząc na innego człowieka. W momencie, kiedy uda nam się spojrzeć na siebie obiektywnie, odrzucając zafałszowaną i skrzywioną samoświadomość, wtedy dopiero możemy poznać prawdę bytu, że „ja” jest tylko błąhą, żywą istotą, która ledwie splata minimalne wzory razem z mrówką, trawą czy falą w zawiłym, gęstym hafcie okoliczności. W takim świecie nie można kategorycznie stwierdzić, że jedno życie jest ważniejsze, a drugie jest mniej ważne. Kryterium takiej oceny zostało stworzone przez wyłącznie ludzki punkt widzenia. Jeżeli przypatrzymy się relacji między „mną” a „motylem” z punktu widzenia pluralizmu, unikając absolutnych pojęć, nie możemy osądzić, kto jest podmiotem,

a kto nie jest. Z tego powodu nie możemy być pewni, że to, co wydaje nam się ważne, jest ważniejsze od pozornie nieważnego. Autorka w ten sposób wskazuje nam fikcję antropocentryzmu. Dzięki temu można odczytać ten utwór jako wiersz ekologiczny.

Zhuang Tzu przytacza o podobnym znaczeniu przypowieść o cieniu, stwierdzając, że „nie wiemy akurat, dlaczego tak się złożyło, a jednak też nie wiemy, dlaczego tak się nie składało” z rozdziału pt. *O jedności bytów* Części Wewnętrznej tzw. *Neipian* ze swojego dzieła *Zhuang Tzu*:

Pewnego dnia kontur cienia zadał pytanie cieniowi.

„Przedtem szedłeś, a teraz stoisz; przedtem siedziałeś, a teraz wstałeś. Skąd taka niestałość w postępowaniu?”

Cień odpowiedział tak.

„Czy zachowuję się tak, bo coś (innego) na mnie oddziałuje? Czy to, co na mnie działa, nie zachowuje się tak, bo coś (innego) na nie oddziałuje? Czy działam niczym wąż na swoje łuski (żeby pełznąć), albo niczym konik polny na swe skrzydła, (żeby latać)? Skąd mam wiedzieć, dlaczego zachowuję się właśnie tak albo inaczej?”<sup>24</sup>

Przedstawiając dialog między cieniem a konturem cienia, Zhuang Tzu próbuje przekonać nas do relatywności stosunków i elastyczności myślenia wobec każdego bytu, każdego przedmiotu i każdego zjawiska. Tworzy się tutaj bardzo efektowna odmiana paradoksu.

François Jullien tłumaczy głębokie znaczenie „nieokreśloności rzeczy” w następujący sposób:

Kiedy różnorodne smaki przestają się sobie przeciwstawiać, tworzą *jedność* w obrębie *całości*: to nieokreśloność pozwala nam na dotarcie do niezróżnicowanego źródła wszystkich rzeczy; jej neutralność jest wyrazem właściwości przynależnych *centrum*. Na takim etapie rzeczywistość nie jest już „zablokowana” w swoich poszczególnych, odrębnych przejawach. Materialna rzeczywistość staje się przejrzysta, otwarta na transformacje. [...] Nieokreśloność prowadzi nas do granicy rzeczywistości dostępnej zmysłom, tam, gdzie się ona zaczyna rozmywać, rozpyływać: prowadzi nas „poza” ten świat. To przekraczanie nie wiedzie nas jednak do innego świata, w jego metafizycznym wymiarze, świata niedostępnego poznaniu zmysłowemu<sup>25</sup>.

Pytanie o genezę istnienia i jego naturę można również znaleźć w cytowanym poniżej wierszu Szymborskiej:

Jestem kim jestem.  
Niepojęty przypadek  
jak każdy przypadek.

<sup>24</sup> Zhangtzi. *Prawdziwa księga południowego kwiatu...* (przeł. M. Jacoby), s. 42.

<sup>25</sup> F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności...*, okładka.

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

W garderobie natury  
 jest kostiumów sporo.  
 Kostium pająka, mewy, myszy polnej.  
 Każdy od razu pasuje jak ulał  
 i noszony jest posłusznie  
 aż do zdarcia.

Ja też nie wybierałam,  
 ale nie narzekam.  
 Mogłam być kimś  
 o wiele mniej osobnym.  
 [ . . . . . ]  
 Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,  
 a to by oznaczało,  
 że kimś całkiem innym.

*W zatrzęsieniu (Chwila, 2002)*

Tematem wiersza jest wielość form istnienia w naturze i miejsce człowieka w naturze w stosunku do różnych innych istot. Podmiot liryczny powiada, że świat jest teatrem, a żywe istoty łącznie z ludźmi są aktorami odgrywającymi w nim określone role. Natura natomiast jest reżyserem owego spektaklu. Nikt nie może wybrać sobie ani roli, ani kostiumu. Wszyscy mają z góry określone zadania, a nikt ich sobie nie wybrał – każdy dostał swoje i musi je wypełnić do końca.

Na tej ogromnej estradzie – w tzw. ekosystemie albo w przyrodzie – osoba mówiąca „ja” była ubrana akurat w powłokę człowieka i w ten sposób uczestniczyła spontanicznie w biegu życia. Pod tym względem „ja” jest takim samym elementem wszechświata jak pająk, mewa czy polna mysz. Jeżeli wypchniemy pogląd antropocentryczny poza obręb naszej świadomości i zaczniemy wpatrywać się w siebie „okiem natury”<sup>26</sup> bez sztucznej domieszki, możemy zrozumieć, że „mogłabym być kimś całkiem innym, żyjącym w zatrzęsieniu”. Takie zrozumienie pozwala nam uświadomić sobie, że ja mogłam/mogłem być „sobą”, ale jednocześnie mogłam/mogłem być kimś „innym.” To oznacza, że mogłabym/mogłbym być zarówno „podmiotem”, jak i „przedmiotem”, czyli jestem „istotą relatywną”, posiadającą bezgraniczne możliwości. Dzięki dekonstrukcji własnego bytu można poszerzyć swój horyzont poznawania i percepcji.

<sup>26</sup> Por. Choi Sung Eun, *Metodyka nauczania koreańskich studentów poezji polskiej...*, s. 266.

Wiersz ten można odczytać, korzystając z filozofii Zhuang Tzu, który mówił, że „ja i ty oboje możemy być snem, a nawet moje mówienie, iż ‘jesteś snem’, mogłoby być mową we śnie”<sup>27</sup>. Szymborska i Zhuang Tzu proponują, abyśmy spojrzeli na siebie z dystansem na etapie spokojnej kontemplacji, mając wyraźną świadomość tego, że w tej chwili śnimy. Pokazuje to, że jeżeli uda nam się dotrzeć do stanu, w którym całkowicie brak pojęć i form, to dopiero wtedy możemy się przebudzić, przekraczając granicę powierzchownej wiedzy. Musimy długo kontemplować, aby zechciały nam objawić najgłębsze znaczenie swojego bytu, swojej autentyczności. W ten sposób filozof podkreśla, że epistemologiczne uporządkowanie rzeczywistości przeszkadza w bezpośrednim kontakcie z istotą rzeczy.

Szymborska, która przeciwstawia się bezwarunkowej generalizacji i dychotomicznemu podziałowi, sugeruje, że „podział na ziemię i niebo, to nie jest właściwy sposób myślenia o tej całości” (*Niebo, Koniec i początek* 1993). Popularny motyw nieba został przedstawiony w wierszu w niezwykle i niecodzienny sposób. Poetka przedstawia niebo za pomocą cech powietrza lub pustki. Jest ona wnikliwym, wrażliwym i kpiącym obserwatorem. Przygląda się niebu, zachowując elastyczne, pluralistyczne i harmonijne myślenie. Każdy z nas jest przepelniony niebem, czyli kosmosem, i jesteśmy częścią kosmosu. Ponieważ niebo łączy się z kosmosem, więc niebo jest tu, wśród nas. W związku z tym można wnioskować, że niebo u Szymborskiej jest nieoderwaną i nieprzerwaną całością i kosmosem składającym się organicznie ze wszystkich rzeczy i życia. Dopiero mając tak szeroki horyzont, możemy zrozumieć słowa poetki takie, jak: „Rzecz, która spada w przepaść, spada z nieba w niebo” albo: „Niebo jest wszechobecne nawet w ciemnościach pod skórą” (*Niebo, Koniec i początek* 1993).

Tokimasa Sekiguchi uważa, że:

gdyby podać ten wiersz jako klasyczne zdania, nad którymi mają pracować osoby praktykujące *zen* albo jako fragmenty z pisma *Dōgena*<sup>28</sup>, u nikogo nie wzbudziłyby podejrzania, z wyjątkiem tych, co znają wszystkie teksty Szymborskiej i *zen*. Ten wiersz zawiera nawet całkiem zgrabną wykładnię. [...] Nie tylko zresztą w treści, ale również w formie i retoryce teksty te znacznie się do siebie zbliżają. Apofatyzm, czyli teologia negatywna, oksymoron, lito-ta, erotema, enumeracja, akumulacja itd. – o tych znamionach retorycznych już dość napisano, a są to ulubione metody również autorów pism i kazań *zen*<sup>29</sup>.

Filozofia Lao-Zhuanga również podkreśla rozchwianie systemu wartości. Dla mistrzów *zen* zestawienia słów, takie jak: „życie” i „śmierć”, „racja” i „brak racji”, „możliwość” i „niemożliwość” stają się synonimami, ale jednocześnie są

<sup>27</sup> Cytat z rozdziału pt. *O jedności bytów* Części Wewnętrznej tzw. *Neipian* z dzieła *Zhuang Tzu*.

<sup>28</sup> Dōgen (1200–1253): założyciel zenistycznej szkoły Sōtō w Japonii.

<sup>29</sup> T. Sekiguchi, *Radykalność i otwartość liryki Wisławy Szymborskiej*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 2: *W kręgu znawców*, red. R. Cudak, Katowice, Wyd. Gnome, 2007, s. 34.

antonimami. Opatrują je stwierdzeniem, iż pojęcia te zunifikowały się. Warto tu zwrócić uwagę na wypowiedź Martina Heideggera: „Człowiek jest istotą niestałą, którą rzucono w powietrze, gdzie ‘nicość’ czeka, otwierając swoje wielkie usta. Pytanie o nicość stawia nas samych, którzy zapytujemy, pod znakiem zapytania.”<sup>30</sup> Tezy Heideggera dają nam dużo do myślenia w XXI wieku, kiedy nastąpił chaos świata z powodu zniszczenia środowiska i zburzenia wartości.

W związku z tym można wyciągnąć wniosek, iż Szymborska, przeciwstawiając się zwyczajnemu pojęciu nieba, myśli podobnie jak filozofowie Wschodu wyrażający relatywistyczny światopogląd w przypowieści „Sen motyla”. Zarówno Szymborska, jak i Lao Tzu i Zhuang Tzu odkrywając różnorodne znaczenia i funkcje nicości, wprowadzili nową metodę interpretacji jej wartości, która zawiera bezgraniczną możliwość stawania się istnień.

### NICOŚĆ JAKO GENEZA ISTNIENIA W POEZJI SZYMBORSKIEJ I W IDEI LAO-ZHUANGA

Tak wiele jest Wszystkiego,  
że Nic jest całkiem nieźle zasłonięte.

*Rzeczywistość wymaga (Koniec i początek, 1993)*

„U Szymborskiej Nicość jest wobec bytu metafizycznie nadrzędna, ponieważ ze wszystkich stron otacza wszystko, co bytuje” – mówi Stanisław Balbus<sup>31</sup>.

Lao Tzu stwierdził, że „byt istniejący może mieć pewne zyski i korzyści dzięki niewidzialnej działalności niebytu”. W ten sposób filozof Lao Tzu starał się pokazać nowe, otwarte znaczenie „niebytu” i „nicości”.

Jedno koło wozu składa się z trzydziestu sprych. Dzięki odstępom między sprychami koło może toczyć się do przodu. Tak samo, kiedy robimy naczynie – wyrabiając glinę myślimy o pustym, wolnym środku, aby można tam było coś włożyć. (*Lao Tzu, rozdz. 11*)

W pierwszej chwili wydaje się, że puste miejsce czy pusta przestrzeń nie są przydatne i nie odgrywają żadnej roli. Jednak w rzeczywistości spełniają swą misję, pomagając w działaniu wozu czy tworząc naczynia. W tym momencie relacja między bytem a niebytem nie jest antagonistyczna. Raczej jest to relacja wzajemnego uzupełniania się.

Szymborska też próbuje oglądać naturę bytu przez pryzmat nicości.

<sup>30</sup> M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Pomian, Warszawa, Czytelnik, 1977, s. 39, 46.

<sup>31</sup> S. Balbus, *Wisława Szymborska, czyli Pytanie w Odpowiedzi na Pytanie*, w: *Radość czytania Szymborskiej...*, s. 281.

Nicość przenicowała się także i dla mnie.  
 Naprawdę wyrzuciła się na drugą stronę.  
 Gdzież ja się to znalazłam –  
 od stóp do głowy wśród planet,  
 nawet nie pamiętając, jak mi było nie być.  
 [ . . . . . ]  
 ile po tamtej stronie pustki na nas przypada,  
 ile tam ciszy na jednego tu świerszcza,  
 ile tam braku łąki na jeden tu listeczek szczawiu,  
 a słońce po ciemnościach jak odszkodowanie  
 w kropli rosy – za jakie głębokie tam susze!  
 [ . . . . . ]  
 Przerwa w nieskończoności dla bezkresnego nieba!  
 Ulga po nieprzeżreni w kształcie chwiejnej brzozy!  
 [ . . . . . ]  
 A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie.  
 I doprawdy nie widzę w tym nic  
 zwyczajnego.

\*\*\* *Nicość przenicowała się także i dla mnie (Wszelki wypadek, 1972)*

W tym wierszu Szymborska snuje rozważania o miejscu jednostki ludzkiej na Ziemi, o jej możliwościach poznania otaczającego świata, o niezwykłości życia człowieka, który stworzony został przez odwrócenie, „przenicowanie” nicości. Poetka zaczyna ten wiersz niezwykle – od nicości, na którą ludzie generalnie nie zwracają uwagi. Pomimo że nie da się jej przeniknąć ani poznać, poetka nieustannie interesuje się nią i procesem przechodzenia od nicości do bytu. Poetka pisze nawet, że sama wywodzi się z nicości i uważa, że jej istnienie ma dług wdzięczności wobec nicości: „[...] ile po tamtej stronie pustki na nas przypada, / ile tam ciszy na jednego tu świerszcza, / w kropli rosy – za jakie głębokie tam susze!”. W ten sposób poetka próbuje odkryć w naszej codzienności tajemnicę istnienia świata. W rezultacie Szymborska zorientowała się, że istnienie podlega nicości w dużym stopniu, a nawet nicość jest koniecznym i niezbędnym warunkiem bytu.

Stanisław Balbus pisze tak:

U Szymborskiej nicość ‘istnieje’, poprzedza i warunkuje wszelki „plus-byt”. Jednakże każda jej chwilowa i minimalna ‘nieobecność’ jest zagwarantowana właśnie i wyłącznie przez ‘szczegóły i epizody’, małe, ulotne, lecz pewne w swym kruchym istnieniu<sup>32</sup>.

Poetka, trochę inaczej niż Lao Tzu i Zhuang Tzu, mocno utożsamia się ze swoim światem, natomiast nie identyfikuje się z nicością. Pisze o tej sferze: „tam”, „po tamtej stronie”, natomiast o swoim świecie: „tu”, „tutaj”, „tutejsze”. Wyraża w ten sposób swoją ścisłą więź ze światem, w którym istnieje poprzez

<sup>32</sup> Tamże.

przyznawanie się do istnienia drugiego świata z przewagą nicości. Pod tym względem niebyt mógłby być pozytywnym odpowiednikiem istnienia.

Ten sam wątek Szymborska kontynuuje w swoim najnowszym tomiku pt. *Tutaj*.

Nie wiem jak gdzie,  
ale tutaj na Ziemi jest sporo wszystkiego.  
[ ..... ]  
Może gdzie indziej jest wszystkiego więcej,  
[ ..... ]  
Może gdzie indziej są miejsca podobne,  
jednak nikt nie uważa ich za piękne.

*Tutaj (Tutaj, 2009)*

Szymborska próbuje ukazać nam świat tutaj (jedyne, jaki istnieje), ale oczyszczony z jego nieprzejrzyistości, na nowo pełen możliwości i przeniknięty nieskończonymi emocjami.

Zhuang Tzu w rozdziale pt. *Niebo i ziemia* Części Zewnętrznej tzw. *Waipian* napisał: „Rzeczy oglądaj w ciemnościach, a dźwięku słuchaj w ciszy”. W innym miejscu podkreślił, że „należy pozbyć się zjawisk widzianych naszymi oczami i przyjąć postawę spokoju bez żadnych żądań”<sup>33</sup>.

Z kolei w rozdziale pt. *Najwyższa radość* Części Zewnętrznej tzw. *Waipian* z dzieła *Zhuang Tzu* napisał, że „jeżeli zastanowimy się głęboko nad genezą bytu przed naszymi narodzinami, to w istocie nie było ani życia, ani formy, a była tylko nicość”<sup>34</sup>.

Dla Zhuang Tzu życie każdego bytu pochodzi z nicości i do niej wraca.

Dalszy ciąg antynomicznych zestawień u Szymborskiej można znaleźć w wierszu *Dworzec*. Poetka próbuje rozszerzyć sferę swojego oglądu nie tylko ku zdarzającym się wypadkom, ale również ku wypadkom niemającym miejsca (nieistniejącym):

Nieprzyjazd mój do miasta N.  
odbył się punktualnie.  
Zostałeś uprzedzony  
niewysłanym listem.  
Zdażyłeś nie przyjść  
w przewidzianej porze.  
Pociąg wjechał na peron trzeci.  
Wysiadło dużo ludzi.  
Uchodził w tłumie do wyjścia  
brak mojej osoby.

<sup>33</sup> Cytat z rozdziału pt. *Jesienna czysta powódź* Części Zewnętrznej tzw. *Waipian* z dzieła *Zhuang Tzu*.

<sup>34</sup> Kim Sung Won, *Filozofia Lao-Zhanga...*, s. 225.

[.....]

Całość stała na swoim miejscu.  
Szczegóły poruszały się  
po wyznaczonych torach.

Odbyło się nawet  
umówione spotkanie.

Poza zasięgiem  
naszej obecności.

W raju utraconym  
prawdopodobieństwa.

*Dworzec (Sto pociech, 1967)*

Niedojście do skutku, nienarodzenie się jest ważnym i ulubionym tematem poezji Szymborskiej. Wiersz mówi o spotkaniu, które się nie odbyło. Autorka pokazuje w sposób malarski, że jakaś siła musi sprawić, żeby konkretny wypadek się nie wydarzył. Po prostu ledwie zdążyło się uniknąć zajścia danego wydarzenia we właściwym momencie, czyli dzieje się coś, co sprawia, że pewne wydarzenie nigdy nie miało miejsca. „Niewysłany list”, „nieprzyjście w przewidzianej porze”, „umówione spotkanie poza zasięgiem naszej obecności” stały się kluczem do nowej interpretacji różnych zdarzeń w powtarzającym się cyklu powstania i ginięcia niezależnie od naszej woli.

Podobną tematykę Szymborska porusza w wierszu pt. *Nieobecność* z tomu *Dwukropek*.

Niewiele brakowało,  
a moja matka mogłaby poślubić  
pana Zbigniewa B. ze Zduńskiej Woli.  
I gdyby mieli córkę – nie ja bym nią była.  
[.....]  
Niewiele brakowało,  
a mój ojciec mógłby w tym samym czasie poślubić  
pannę Jadwigę R. z Zakopanego.  
I gdyby mieli córkę – nie ja bym nią była.  
[.....]  
Może obie spotkałyby się nawet  
w tej samej szkole i tej samej klasie.  
Ale żadna z nich para  
żadne pokrewieństwo,  
a na grupowym zdjęciu daleko od siebie.

Dziewczynki, stańcie tutaj – wołałby fotograf –  
Te niższe z przodu, te wyższe za nimi.  
I ładnie się uśmiechnąć, kiedy zrobię znak.  
Tylko jeszcze policzcie, czy jesteście wszystkie?  
– Tak, proszę pana, wszystkie.

*Nieobecność (Dwukropek, 2006)*

Szyborska używa konstrukcji warunkowej, której nadrzędną formułą staje się fraza: „Mogłam być sobą – ale...” (*W zatrzęsieniu*). Identyfikacja zamysłu organizuje wiersz *Nieobecność* – anaforycznie powraca warunkowe „Niewiele brakowało...”<sup>35</sup>

Wiersz zaczyna się od rozważań typu „co by było, gdyby...”. Powszechne są takie rozmyślania: gdyby mama poślubiła innego, to mnie by nie było, miałiby inną córkę, w dodatku ta córka miałaby cechy, których ja nie mam. W ten sposób podmiot liryczny dalej wyobraża sobie nieistniejącą sytuację. Gdyby rodzice weszli w całkiem inne związki małżeńskie, jeśli z tych związków urodziły się dwie córki, to pewne jest, że żadna z nich nie byłaby bohaterką wiersza. Być może byłyby koleżankami w klasie. Jest to sytuacja jak najbardziej prawdopodobna. Dzięki swej naturalności to, co nie miało miejsca, od pewnego momentu, przybrało postać rzeczywistości.

Ostatnia strofa jest szczególnie ważna, ponieważ spełnia rolę pomostu pomiędzy obecnością a nieobecnością, pomiędzy światem faktu a światem wyimaginowanym. W nieobecnej, symulowanej sytuacji hipotetyczna postać (fotograf) sprawdza obecność, żeby zrobić pamiątkowe zdjęcie. Na jego polecenie dwie wyimaginowane dziewczyny upewniają go o swojej obecności. Nieobecność łączy się w sposób znakomity z obecnością na zasadzie wstęgi Möbiusa, na której nie ma różnicy między stroną wewnętrzną a zewnętrzną. Po prostu u Szyborskiej nie ma wielkiej granicy między obecnością a nieobecnością. Każde zamknięcie to otwarcie. Dla poetki to się kończy, zatem to się zaczyna.

Podobne zainteresowanie Szyborskiej nieobecnością można znaleźć w wierszu pt. *Wszelki wypadek*. Autorka dostrzega liczne, różnorodne przyczyny, powody, wydarzenia czy motywy, które nie pojawiały się w rzeczywistości.

Zdarzyć się mogło.  
 Zdarzyć się musiało.  
 Zdarzyło się wcześniej. Później. Bliżej. Dalej.  
 Zdarzyło się nie tobie.  
 [ . . . . . ]  
 Wskutek, ponieważ, a jednak, pomimo.  
 Co by to było, gdyby ręka, noga,  
 O krok, o włos  
 Od zbiegu okoliczności.

*Wszelki wypadek (Wszelki wypadek, 1972)*

Głównym tematem tekstu jest coś zwane przypadkiem, losem, trafem, łutem szczęścia lub niesamowitym zbiegiem okoliczności. Życie człowieka składa się ze splotu najrozmaitszych przypadków. W rezultacie wszystko, czego nie było,

<sup>35</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Wisława Szyborska – stary mistrz*, „Dynamis”, <http://www.dynamis.pl/dl/?id=264>.

zdarzyłoby się, gdyby wydarzyło się na przykład jeden krok dalej do przodu lub do tyłu. Minimalna różnica decyduje o naszym losie.

Wisława Szymborska traktuje nieistnienie jako „drugą stronę” istnienia, alternatywną i możliwą. W ten sposób sugeruje, że należy mieć pluralistyczne i otwarte poglądy, które różnią się w pewnym sensie od systemu epistemologicznego.

Koncepcja poetki polegająca na wywróceniu nicości na drugą stronę przybliży prawdę o istnieniu. „Nicość to u Szymborskiej geneza każdego istnienia. Nie sposób jej więc pominąć czy zlekceważyć. Tło nieistnienia towarzyszy kreacji własnego kosmosu.”<sup>36</sup> W związku z tym głównym celem dokonywania takich eksperymentów przez autorkę jest pokazanie „kosmicznej perspektywy”<sup>37</sup>, przekraczającej naszą metafizyczną nieczułość:

Szczeliną między faktem a zmyśleniem  
uszedł naszej uwagi. Odporny  
na każdy los. Strąca ze siebie każdą, jaką mu dają postać.  
Cisza zrosła się nad nim, bez blizny po głosie.  
Nieobecność przybrała wygląd horyzontu.  
Zero pisze się samo.

*Wiersz ku czci (Sól, 1962)*

Nie wiadomo dokładnie, kto wymyślił liczbę zero. Wiemy tylko, że w 876 roku po raz pierwszy opisano tę liczbę w Indiach, a potem przekazano to pojęcie przez Arabię do Europy. Edward Rice w książce pt. *Wschodnie definicje* wyjaśnił znaczenie „zera” następująco:

W Indiach, gdzie każda liczba pełni symboliczną rolę, zero ma szczególnie ważne znaczenie. Zero symbolizuje spokój wewnętrzny, punkt zwrotny w pojęciach antagonistycznych, równowagę między różnorodnymi cechami, metafizyczną pustkę, a wreszcie nirwanę<sup>38</sup>.

W cytowanym wierszu Szymborska podkreśla, że zero, które powstało z nieobecności, pozbywa się formy, czyli wyzwala się z wszelkiego przywiązania do sztuczności i dociera do poziomu transcendentального, niezniszczonego poprzez ludzki język mający od samego początku ograniczone możliwości.

Zhuang Tzu w rozdziale pt. *Xu Wugui*<sup>39</sup> Części Mieszanej tzw. *Zapian* z dzieła *Zhuang Tzu* napisał:

Kiedy nasze stopy depczą ziemię, miejsca bezpośredniego nadeptnięcia są naprawdę małe, ale dopiero świadomość tego, że istnieje otwarta przestrzeń (wokół nas), na której nie stoją nasze stopy, daje nam swobodę chodzenia.

<sup>36</sup> W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 108.

<sup>37</sup> A. Wiatr, *Z dołu i z góry. O „Dwukropku” Wisławy Szymborskiej*, „Twórczość” 2006, luty, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz\\_tworczość\\_0206\\_wiatr](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz_tworczość_0206_wiatr).

<sup>38</sup> E. Rice, *Eastern Definitions*, New York, Anchor Books, 1980, s. 359–360.

<sup>39</sup> Jest to imię bohatera tego rozdziału.

Człowiek, który stoi na minimalnej części w tym nieogarnionym wszechświecie, może istnieć i żyć dzięki nieustannej działalności innych bytów, których nie widzi i nie może dotknąć. Jednak myśli, że wyłącznie użyteczny jest tylko ten szczebel, na który wstąpi, a pozostałe części i resztę świata w ogóle lekceważy. Takie ograniczone spojrzenie tworzy dystans między ludzkością a innymi bytami żyjącymi w strukturze ekosystemu. W poezji Szymborskiej i filozofii Lao-Zhuanga można znaleźć współorganiczny, współegzystencjalny, zintegrowany pogląd na naturę wywodzący się z pojmowania nicości jako genezy istnienia i siły przyrody.

### ZAKOŃCZENIE

Pomimo ogromnej odległości geograficznej i czasowej, można znaleźć punkty wspólne i podobieństwa między poezją Szymborskiej a filozofią Lao-Zhuanga.

Czytając poezję Szymborskiej, możemy doznać czasami takiego uczucia, jakbyśmy stanęli wobec pustego miejsca poza logiką i percepcją. Takie puste miejsce, podobnie jak pustka wypełniająca całe tło obrazu w malarstwie Dalekiego Wschodu, zachęca czytelników w sposób naturalny do współczucia, wzajemnego zrozumienia i dialogu. W tej pustej przestrzeni czytelnicy mogą mieć okazję do spokojnego rozważania i metafizycznej medytacji.

Szymborska, podobnie jak Lao Tzu i Zhuang Tzu, zwraca uwagę na to, że niewidzialny dla ludzkich oczu ruch „nicości” jest bezkresnym, nieskończonym źródłem siły potrzebnym do powstania i uruchomienia każdego życia, bytu, istnienia. Nicość u Szymborskiej ma w sobie funkcje vitalne. Jest to negacja dla stwierdzenia pozytywnego, etap poprzedzający akceptację integralności wszechświata.

Poetka ironicznie przygląda się niezdarzającemu się wydarzeniu, nieobecnej sytuacji nieudanego spotkania czy nienawiązanej relacji. Uważa ludzki język za ograniczony system symboli i wskazuje, że nie pozwala on do końca wytłumaczyć bezmiennego źródła każdego istnienia. Poznanie świata wyrażające się w jego nazywaniu jest ograniczone przez konstrukcję naszego umysłu i naszego języka. W filozofii starożytnych Chin ważne miejsce zajmuje również problematyka metod i granic poznania, szczególnie poznania świata przyrody. Lao Tzu i Zhuang Tzu dążyli do stworzenia „metakonceptji”, która przekracza pierwotne, dosłowne znaczenia. Dla nich zarówno byt żyjący, jak i martwe rzeczy i zwyczajne przejawy życia nie są biernymi przedmiotami zauważalnymi przez człowieka. Raczej są to współlistoty, które razem z ludzkością tworzą harmonię środowiska. Szymborska nie sądzi, aby człowiek wyróżniał się spośród innych form bytu. Według niej człowiek jest istotą równą reszcie świata (zwierzętom, roślinom, przedmiotom).

Poezja Szymborskiej staje się zapisem wrażliwości na ból nie tylko człowieka, ale i każdego stworzenia, a nawet rzeczy. Ta ekologiczna wrażliwość poetki, moim zda-

niem, jest wyróżnikiem całej jej poezji. Świadczy o tym dystans, ironia, emocjonalna powściągliwość, a także subtelna, perfekcyjnie skomponowana forma jej wierszy.

Filozofująca liryka Szymborskiej, u której źródeł (jak i filozofii Lao-Zhuanga) leży elementarne zadziwienie sobą i światem, wystrzega się namaszczenia i operuje stylem lekkim i kolokwialnym, a także takimi środkami, jak: humor, ironia i paradoks. „Taka sprzeczność otwiera nowe możliwości bezcennej wiedzy o niewiedzy, bez której nie moglibyśmy się uważnie rozglądać po świecie, a nieobecności wartości jako domaganie się ich zaistnienia”<sup>40</sup>.

Szymborska często dokonuje paradoksalnego odwrócenia pojęć i stereotypów, co charakteryzuje również ideę Lao-Zhuanga, w celu ujawnienia fikcyjnej i urojonej strony ludzkiej percepcji.

Szymborska, która ma oryginalne, pluralistyczne poglądy oraz kosmiczną, bujaną siłę wyobraźni, przeciwstawia się zwyczajnemu dychotomicznemu podziałowi na ziemię i niebo, życie i śmierć, rzeczywistość i sen, obecność i nieobecność. Poprzez dekonstrukcję, otwieranie i chaos autorka zaprasza nas do współdziałania w rozmyślaniu nad genezą bytu i otwiera perspektywy uniwersalne.

Szymborska stworzyła „estetykę nicości”, która umożliwiła zmianę granicy bytu w bezgraniczną możliwość istnienia, a jej poezja stała się nową alternatywą pod koniec XX wieku, kiedy ludzkość przeżywa kryzys egzystencjalny.

**Dr Choi Sung Eun (Estera Czój)**, Associate Professor w Departamencie Studiów Polskich seulskiego Hankuk University of Foreign Studies. Kierownik Literature Translation Department of Center for Interpreting & Translation. Autorka rozpraw z zakresu poezji i prozy polskiej XX wieku, komparatystyki literackiej, tłumaczka literatury polskiej na koreański. Wybrane tłumaczenia: *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II (2004), *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza (2005), *Wiersze wybrane* Wisławy Szymborskiej (2007), *Wiersze wybrane* Zbigniewa Herberta (2008), *Wiersze wybrane* Tadeusza Różewicza (2008), *Legends i klechdy polskie* (2008), *Heban* Ryszarda Kapuścińskiego (2010).

Wybrane artykuły: *Zafascynowanie kulturą Dalekiego Wschodu na przełomie XIX i XX wieku w literaturze polskiej* (2002), *Wpływ haiku na literaturę polską – na podstawie analizy wybranych utworów* (2003), *Studia porównawcze poezji pokolenia Kolumbów z poezją koreańskiego poety Yun Tongju* (2004), *Obraz Koreanek na początku XX wieku – na podstawie dwóch utworów: „Ol-soni, kisań” Wacława Sieroszewskiego i „Opowieść o Bang Han Rim” nieznannej autorki koreańskiej* (2005).

#### WISŁAWA SZYMBORSKA'S POETRY FROM THE PERSPECTIVE OF LAO-ZHUANG'S PHILOSOPHY

Szymborska's views, which are original and different from the point of view of Western epistemology, can be understood easier if we interpret them through the philosophy of the East. Especially through Lao-Zhuang's thought representing a significant philosophical view of the Far East.

In her dissertation, the author focuses on the motif of “indefiniteness”, “nothingness” and “non-being” which frequently appears in Szymborska's lyric poetry and Lao-Zhuang's philosophy in

<sup>40</sup> W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 17.

a similar meaning. The author indicates that, in the same way as Lao Tzu and Zhuang Tzu, Szymborska notices that the movement of “nothingness” invisible to the eye, is a boundless, infinite source of power needful to create and initiate every life, being and existence. For Szymborska “nothingness” bears all the vital functions. Szymborska often paradoxically reverses concepts and habits, which is also characteristic of Lao-Zhuang’s idea. In order to reveal the fictitious and imaginary side of human perception, Szymborska has created “the aesthetics of nothingness” which allows changing the boundary of being into a boundless possibility of existence.

MARGRETA GRIGOROVA

Uniwersytet im. św. św. Cyryla i Metodego  
Wielkie Tyrnowo

## MAPA I RUCH, CZYLI DIALOG NOMADÓW I „TANIEC Z MAPAMI”

NA PRZYKŁADZIE KSIĄŻKI *BIEGUNI* OLGI TOKARCZUK  
W ODNIESIENIU DO TWÓRCZOŚCI  
RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

---

---

SPOGLĄDANIE NA LITERATURĘ POPRZEZ OBRAZ I MAPĘ TO JEDNA Z METOD badawczych powszechnie przyjętych w naukach humanistycznych. W literaturoznawstwie metodą tą bada się i poddaje opisowi twórczości tzw. „autorów podróżujących”, dla których mapa i obraz są istotnymi elementami interpretacji świata przez podróżnika, jak też przekazywanie przesłania wyrażonego przez podróżujące ja.

W pracy tej mapa interesuje nas po pierwsze – jako mapa geografii celów i idei podróźniczych w literaturze; a po drugie – jako dołączony do tekstu i ilustrujący go rysunek, który pełni w tekście funkcję supozycyjną. W obszarze zainteresowania badawczego pozostały również formy relacji między tekstem a wizualnym obrazem mapy, między autorem a otaczającym go fizycznym światem i światem mapy fizycznej.

Szata graficzna książki *Bieguni* (2007) Olgi Tokarczuk<sup>1</sup>, za którą w 2008 roku autorka otrzymała Literacką Nagrodę Nike jest bogata w mapy, które stanowią integralną część tej specyficznej encyklopedii podróży. Pierwsza, stara, osiemnastowieczna mapa Europy, pojawia się jeszcze na okładce książki, w środku której umieszczono kolejne – z XIX, XX, XIII wieku i potem znów z XX, z różnych stron świata. Umieszczone w książce pełnią funkcje supozycyjne w odniesieniu do tekstu. Są z nim zsynchronizowane, dzięki czemu stają się elementem stylistyki tekstu, poprzez który autorka prowadzi z czytelnikiem refleksyjną zabawę i tworzy wraz z nim nową mapę, własną, pełną zagadek i paradoksów wynikających z faktu, że ta autorska zabawa mapami ma prowadzić do odrzucenia map

---

<sup>1</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007.

i przewodników, ponieważ nie ma innych książek, które tak szybko starzeją się jak mapy czy przewodniki:

Opisywanie jest jak używanie – niszczy; ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane zaczyna blaknąć, zanikać. Dotyczy to zwłaszcza miejsc. Ogromnych spustoszeń dokonała literatura przewodnikowa, to była inwazja, epidemia. [...] Prawda jest straszna – opisać to zniszczyć<sup>2</sup>.

Tokarczuk stara się opisywać świat bez map i przewodników w sensie klasycznym. Jednak je tworzy, kreując obrazy powstałe w wyniku myślenia magicznego, wieloaspektowości zdarzeń i ich przechodniości, przechodzenia z jednego doświadczenia poznawczego w drugie – swoistego rodzaju nowego wedyzmu interpretacji relatywnej<sup>3</sup> w aspekcie otaczającej człowieka przestrzeni, z wykorzystaniem zasad mechaniki kwantowej.

Kiedy wyruszam w podróż, znikam z map. Nikt nie wie, gdzie jestem. W punkcie, z którego wyruszyłam czy w punkcie, do którego dążę? Czy istnieje jakieś pomiędzy. Czy obowiązuje mnie to samo prawo, z którego dumna jest fizyka kwantowa – że cząstka może istnieć jednocześnie w dwóch miejscach? Czy inne, o którym jeszcze nie wiemy i którego nie udowodniono – że można podwójnie nie istnieć w jednym i tym samym miejscu?<sup>4</sup>

Według praw tego myślenia mechano-magiczno-kwantowego Tokarczuk, człowiek może być tu i tam, na początku i na końcu, wszędzie i nigdzie, zarówno w jednej, jak w wielu płaszczyznach przestrzennych, kulturowych, historycznych. Mogą więc istnieć nieistniejące mapy. Według Tokarczuk ta nowa, „nieuchwytna” mapa odpowiada duchowi współczesności.

Na „pośpieszny”, „nieciągly”, szarpany styl współczesnego życia, przedstawiany w powieści *Bieguni* jako motyw podróży, zwraca uwagę krakowski literaturoznawca Marian Stala, który, jako członek jury, podczas uroczystego wręczenia Tokarczuk nagrody „Nike” w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, powiedział:

Książka *Bieguni* traktuje o istocie podróżowania, o ruchu, zmienności jako istocie dzisiejszej egzystencji. Olga Tokarczuk opisuje świat, w którym nie ma punktów stałych. Pisarka znalazła literacki kształt dla tematu podejmowanego dziś przez filozofów<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Tamże, s. 79.

<sup>3</sup> Patrz *Bhagavad-gita Taka Jaką Jest*, z sanskrytu na angielski przeł. A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, z angielskiego na polski przeł. NN, Bhaktivedanta Book Trust, 2007. *Bhagavad-gita* (Pieśń Pana) to Ewangelia hinduizmu, jest częścią szóstej księgi (*parvan*) wielkiego eposu indyjskiego „*Mahabharata*”, która jest esencją staroindyjskiej mądrości, jednym z największych duchowych i filozoficznych dzieł świata. Ostatnio szczególną uwagę zwraca się na fakt, iż teorie mechaniki kwantowej oraz elektryczna teoria kosmosu bardzo często korzystają z teorii bliższych naukom płynącym z Wed.

<sup>4</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 60.

<sup>5</sup> Cyt. za: B. Marzec, *Nike dla Olgi Tokarczuk za powieść o tęsknocie*, „Rzeczpospolita” z dnia 05.10.2008.

W *Biegunach* Tokarczuk rozwija, charakterystyczną dla swej twórczości, apokryficzną „biblizację” świata i po raz kolejny przedstawia go w kalejdoskopie zdarzeń jako mozaikę złożoną z tysięcy małych i większych jednostek ludzkich losów, przeżyć i wyobrażeń, umieszcza je w różnych warstwach czasowych, wiąże prawami synchronii.

Główna idea jedności świata w książce polega na tym, że autorka przedstawia świat jako miejsce podróży, a podróż samą w sobie jako autonomiczny model czasoprzestrzenny:

Czas wszystkich podróży, to wiele czasów w jednym, cała mnogość. To czas wysp, archipelagi porządku w oceanie chaosu, to czas, który produkują dworcowe zegary, wszędzie inny, czas umowny, południkowy, więc nikt nie bierze go zbyt poważnie<sup>6</sup>.

Podobne spostrzeżenia spotkamy w książce *Spacer poranny* (2009) Ryszarda Kapuścińskiego<sup>7</sup>. *Spacer poranny* wydano w drugą rocznicę śmierci pisarza z reprodukowaną w książce naszkicowaną przez autora mapą. Kapuściński, wędrowiec kontynentalny, opisał w tekście swój codzienny, mały spacer po „magicznym” Polu Mokotowskim w Warszawie<sup>8</sup>. W wydaniu książkowym *Spaceru porannego* faksymile maszynopisu z odręcznymi poprawkami autora wyraźnie uwidacznia myślenie autora za pomocą mapy. Dziś można stwierdzić, że bez udziału map – tych starych i nowych, fizycznych i politycznych, geograficznych i konturowych, artystycznych i historycznych, twórczość tego wielkiego polskiego podróżnika nie miałaby tak szerokiego i uniwersalnego wymiaru. Ze starych map ulubioną i najważniejszą była dla Kapuścińskiego mapa Herodota z Halikarnasu, a przede wszystkim sposób jej kreowania, z którego reporter stworzył własną filozofię dziejów, przedstawioną w książce *Podróże z Herodotem*<sup>9</sup>. W książce tej Kapuściński porównuje swe podróże po Azji i Afryce z przygodami starożytnego kronikarza, prowadzi dywagacje i często przytacza zabawne lub ciekawe anegdoty ze swoich własnych wypraw po Azji i Afryce oraz z *Dziejów* Herodota, co czyni, że relacje między starym i nowym atlasem świata są w jego twórczości jeszcze bardziej interesujące. Można zatem powiedzieć, że reportaże umieszczone w książce *Podróże z Herodotem* są „ubrane” w mapę z czasów Herodota, a koherentna z treścią okładka już na wstępie podkreśla, że książka będzie przewodni-

<sup>6</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 62.

<sup>7</sup> R. Kapuściński, *Spacer poranny*, Warszawa, Agora, 2009. Warto zwrócić uwagę, że sam tekst *Spacer poranny* znaleziono w notatkach pisarza i opublikowano po raz pierwszy w warszawskim dodatku do „Gazety Wyborczej”, dwa dni po śmierci reportera („Gazeta Wyborcza” z dnia 25.01.2007).

<sup>8</sup> Pole Mokotowskie to przed II wojną światową ponad 200-hektarowy kompleks parkowy z lotniskiem, torem wyścigów konnych, ogródkami działkowymi i terenem defilad wojsk Marszałka Piłsudskiego; dziś jest to park rekreacji blisko centrum miasta, między trzema dzielnicami Warszawy: Mokotowem, Ochotą a Śródmieściem ([www.polamokotowskie.pl](http://www.polamokotowskie.pl)).

<sup>9</sup> R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków, Znak, 2004.

kiem tak po nowych, jak i starych dziejach. Zaakcentowano w niej synchroniczność, istniejącą i działającą w czasie i przestrzeni. Warto nadmienić, że również Herodot w *Dziejach* sięga do przeszłości, czyniąc z niej historyczną realność równoległą, z którą obcuje, pisząc swe „dzieje” i to jeszcze bardziej łączy tych dwóch autorów.

Świat Herodota, jak pisał Kapuściński w powieści-reportażu *Podróże z Herodotem*, „jest światem mórz i jezior, wysokich gór i zielonych dolin, oliwki i wina, prosa i jagniąt, [to] pogodna Arkadia, która co kilka lat splywa krwią [...], a centrum tego świata było Morze Egejskie, jego wybrzeża i wyspy, skąd Herodot wyruszał w swoje podróże w przestrzeni i czasie na spotkanie wielokulturowej natury świata”<sup>10</sup>.

Kapuściński, podobnie jak Herodot, chciał uchwycić w swojej twórczości cały świat i chciał tego dokonać poprzez podróże; przyznaje, że bywały czasy, gdy wyprawy w przeszłość pociągały go bardziej niż aktualne podróże korespondenta i reportera<sup>11</sup> i – dodaje – „działo się to w chwilach zmęczenia teraźniejszością. „Wtedy fascynowało [go] przekroczenie granicy w czasie”<sup>12</sup>.

Przecież ja intensywnie podróżuję od 1956 roku – a więc ponad czterdzieści lat jestem „w drodze”, czyli „w podróży”. I w tym czasie poznałem – oczywiście na tyle, ile można poznać – cały świat. Byłem na wszystkich kontynentach, we wszystkich większych regionach świata. Myślę więc, że taka synteza buduje się w człowieku stopniowo. Powstaje w jego świadomości, w jego wrażliwości [...] Jestem zafascynowany światem, a nie poszczególnymi miejscami na ziemi<sup>13</sup>.

W podobnym tonie wypowiada się Olga Tokarczuk na spotkaniu autorskim, które odbyło się 11 stycznia 2008 roku w Klubie „Mucha” w Przemyślu. Na pytanie z sali, jak zrodził się pomysł książki *Bieguni*, Olga Tokarczuk powiedziała:

Chciałam w tej książeczce zawrzeć jakieś własne doświadczenie świata. Wiem, że to brzmi bardzo podniośle – doświadczenie całości. Kiedy zaczynałam pisać, miałam poczucie, że nie interesuje mnie opisywanie pojedynczych wątków, ale całościowe doświadczenie świata, ponieważ przez ostatnie kilka lat bardzo dużo się działo w moim życiu. Chciałam napisać taką książkę, która byłaby w stanie scalić te wszystkie narracje<sup>14</sup>.

Z drobnych narracji i kalejdoskopowych pejzaży, z kolaży uczuć i odczuć oboje pisarze starają się scalić obraz świata w swej twórczości. Wyrażają się globalnie, choć poddają jednostkowym narracjom, a chęć posiadania całości porządkuje

<sup>10</sup> Tamże, s. 81.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Kraków, Znak, 2003, s. 78.

<sup>14</sup> *Pieczeń na niebycie. Spotkanie z Olgą Tokarczuk* (11 stycznia 2008 roku, Klub „Mucha” w Przemyślu). *Spotkanie prowadził prof. Jerzy Jarzębski*, „Przemyski Przegląd Kulturalny” 2008, nr 1 (8), s. 35.

i scala strukturę fragmentaryczną. Oboje tworzą całościowe kompozycje z fragmentarycznych ułamków, przez które mogą doznawać świat.

Podobnie jak dla Herodota i Kapuścińskiego, również dla Tokarczuk spoiwo przeszłości w czasie i przestrzeni to skomplikowane złożenie wzajemnie obejmujących się historycznych i współczesnych dygresji, rozumianych jako odejście od głównego tematu wypowiedzi i wprowadzenie wątków w inną, luźną lub wcale nie mającą związku z główną wypowiedzią, treść. O ile jednak dla Herodota podstawą do dygresji twórczych są wyprawy geograficzno-etnograficzne dotyczące Lidii, Persji, Babilonii czy Egiptu, a dla Kapuścińskiego – czasy Herodota, to dla Tokarczuk – czasy biegunów, rosyjskiej sekty nieustannych wędrowników z XVII wieku, której członkowie uważali, że świat jest dziełem szatana, a ten ma najłatwiejszy dostęp do człowieka, gdy ten zatrzymuje się na dłużej w jednym miejscu.

Skąd jednak takie zestawienie – Ryszard Kapuściński i Olga Tokarczuk? Czy nie są to zbyt odległe gatunki, czy nie nazbyt różni twórcy? Odpowiedź brzmi – nie. Mimo ogromnych różnic między ich artystycznymi językami i modelami kreatywnymi są oni jednymi z największych podróżników w gronie polskich pisarzy ostatnich dekad. Są nowymi nomadami, piszącymi o nowym, nomadycznym świecie. Oboje myślą globalnie. Preferowane przez nich strefy geograficzne i kierunki świata pozostają ze sobą w opozycji – Kapuścińskiego ciągnie do skwaru Czarnego Kontynentu, Tokarczuk – do Holandii i północnego świata Islandii albo na brzegi Singapuru. Za tą opozycją kryją się co prawda odmienne kulturowe tematy i ideowe przesłania, ale według Kapuścińskiego południe Afryki jest metaforą dziecięcej otwartości tego kontynentu, jego uśmiechu i gościnności, a według Tokarczuk Holandia najlepiej wyraża wszechwidzialność, wszechprzenikalność i wszechobecność, otwartość życia i możliwość wejrzenia do każdego miejsca i do każdego losu.

Sama marzyłam, żeby patrzeć, sama nie będąc widzialną. [...] Najlepszym miejscem do takiego treningu jest Holandia – tam ludzie, przekonani o swojej całkowitej niewinności, nie uznają firanek i po zmierzchu okna zamieniają się w małe sceny, na których aktorzy grają swoje wieczory<sup>15</sup>.

Z formalnego punktu widzenia można stwierdzić, że tych dwojga autorów nie można i nie warto porównywać, jednak po równoległej lekturze tekstów można się szczerze zdziwić zbieżnością prezentacji treści, która, mimo istotnych różnic, narzuca się w czasie lektury. Nieoczekiwanie można natrafić na szereg niemal identycznych aforyzmów, związanych ze światem i podróżą. Obojgu autorom przyświeca wiele wspólnych idei, które jednak poddają odmiennej interpretacji. Cechy wspólne ich twórczości stały się jednym z tematów przewodnich. Wyzna-

<sup>15</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 203–204.

czają one to, co jest bliskie lub jednakie w ich myśleniu o istocie ruchu w czasie i przestrzeni i ogólnie o mapie świata. Jako formę prezentacji przyjęto umowy dialog między oboma dziełami, zakładając, że mapy świata w *Biegunach* Olgi Tokarczuk mają przede wszystkim wymiar psycho-symboliczny. „To, co mnie rani, wymazuję ze swoich map” – pisze Tokarczuk<sup>16</sup>.

Dla Tokarczuk każdy zewnętrzny znak to wewnętrzna sytuacja poddana kreacji artystycznej. Tymczasem język Kapuścińskiego jest opisowo-mimetyczny.

Olga Tokarczuk lubi świat, choć nigdy nie przestaje widzieć w tym świecie cierpienia i wszechobecności śmierci. Jako psycholog z wykształcenia Tokarczuk jest na tyle sceptyczna, że czasami może wydawać się, iż w jej utworach istnieje sugestia, że w świecie przeważają pesymistyczne nastroje wzmocnione niezmienną obecnością śmierci, której jedną z form przejawiania się jest jej mocne egzystencjalne uświadomienie. Kapuściński podobnie postrzega śmierć, ale tworzy jej wizerunek przede wszystkim w planie politycznym, a nie w kontekście filozoficznego czy psychologicznego dramatu jednostki, co pozwala mu pozostać optymistą, choć jest świadkiem humanitarnego dramatu i politycznego upadku całych narodów. „Stoimy w ciemności, otoczeni światłem” – głosi tytuł ostatniego rozdziału *Podróży z Herodotem*<sup>17</sup>.

Gra światła i cieni jest bardzo istotnym elementem stylistyki twórczej również w zbiorze reportaży afrykańskich wydanych pod symbolicznym tytułem *Heban* (1998). Dla niez mordowanego dziennikarza-podróżnika świat to wielka szansa dla ludzi, ale ludzi poważnie go traktujących, bo – jak pisał – świat, w który wchodzimy, jest Planetą Wielkiej Szansy, ale nie szansy bezwarunkowej, lecz otwartej tylko dla traktujących swoje zadania serio, dających tym dowód, że siebie samych traktują serio<sup>18</sup>.

We współczesnej krytyce literackiej twórczość obojga autorów często bywa określana terminem *silva rerum*, co w języku łacińskim oznacza „las rzeczy” i w okresie staropolskim było często wykorzystywaną formą prezentacji treści i rzeczy luźno ze sobą powiązanych, choć sobie przynależnych w zbiorze. *Silva rerum* u Kapuścińskiego i Tokarczuk to jednak nie jest charakterystyczny dla okresu staropolskiego świat rzeczy, lecz typowy dla okresu współczesnej globalizacji świat ludzi. Oboje gorąco wyrażają w nim autentyzm ludzkich losów, tych pojedynczych i tych zbiorowych. Kapuściński pisze:

Czasami opisując to, co robię, często uciekam do łacińskiego zwrotu *silva rerum* – las rzeczy. To jest mój świat – las rzeczy i ja żyję i podróżuję w nim. Żeby pojąć świat, trzeba go przeniknąć tak całkowicie, jak tylko możliwe<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 111.

<sup>17</sup> R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem...*, s. 250.

<sup>18</sup> R. Kapuściński, *Ten inny*, Kraków, Znak, 2006, s. 75.

<sup>19</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera...*, s. 77.

U Olgi Tokarczuk sposób dotarcia do każdego zakątka globu jest inny. Autorkę pociągają magiczne myślenie i przestrzenne głębinę, chce być obecna wszędzie, widzieć wszystko i jednocześnie pozostać niewidzialna dla obserwowanego świata. Tę koncepcję, jakby to wyraził Karl R. Popper – „epistemologię bez podmiotu poznającego” czy „wiedzę obiektywną” o „otwartym wszechświecie”, zauważa się również we wcześniejszych dziełach pisarki<sup>20</sup>. Jednak poszukiwanie artystycznej tożsamości poprzez spojrzenie Innego Tokarczuk finalizuje właśnie w *Biegunach*. W książce tej autorka patrzy na świat oczyma rosyjskiej sekty z XVII wieku i to służy realizacji jej projektu podróży. Chce wiedzieć wszystko i powiedzieć wszystko o wszystkim językiem sformułowanej przez Arystotelesa teorii poznania, której sedno opiera się na tym, by podtrzymywać ruch. U Tokarczuk dynamika świata ma również cechy pojęcia natury, które oznacza nie tyle dany eidetyczny stan całości, ile ogół procesów, które ten stan warunkują.

W twórczości zarówno Olgi Tokarczuk, jak Ryszarda Kapuścińskiego kreacje natury i przestrzeni historii powtarzają się w wiecznym produkowaniu samych siebie i ekstrapolują dynamiczny proces stawania się na równie dynamiczny cel stawania. Choć artystyczne wymiary tej ekstrapolacji u obojgu twórców są różne, wspólna pozostaje w nich idea nomadycznej współczesności. Wspólne cechy myślenia globalnego o świecie przejawiają się poprzez to, że ci oboje twórcy przyjmują dynamizm świata jako miejsce spotkania ludzi z różnych krajów, narodów i kultur i to właśnie nieustanne spotykanie się (stawanie się) jest główną charakterystyką współczesnego świata.

Do tego stanu generatywnych procesów odsyła również antropologia zbioru wykładów Ryszarda Kapuścińskiego, wygłoszonych w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu, na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie z okazji przyznania mu tytułu doktora *honoris causa*, w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie, jak też podczas Międzynarodowego Sympozjum Pisarzy w Grazu w Austrii, a wydanych pod tytułem *Ten Inny* (2006).

Zatrzymaj się. Obok ciebie jest inny człowiek. Spotkaj się z nim [...] Spójrz w twarz Innego, którą on ci ofiaruje. Poprzez tę twarz przekazuje ci siebie – przybliży cię do Boga<sup>21</sup>.

Z koncepcją nomadycznej współczesności, biegu, pośpiechu i spotkania „innego” związana jest również artystyczna koncepcja Olgi Tokarczuk, według której świat jest miejscem nieustannej wędrówki i spotkania pielgrzymów, tyle że w jej

<sup>20</sup> Porównaj teorie Poppera: K.R. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 1992; K.R. Popper, *Wszechświat otwarty. Argument na rzecz indeterminizmu*, przeł. A. Chmielewski, Kraków, Znak, 1996 i wcześniejsze prace autorki, szczególnie: O. Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.

<sup>21</sup> R. Kapuściński, *Ten Inny...*, s. 76.

kreacji świata spotkanie z innym pielgrzymem doprowadza do jego patoanatomicznej destrukcji.

Z pielgrzymki autorka tworzy klamrę utworu i aż trzy razy powtarza, że „celem pielgrzymki jest inny pielgrzym”<sup>22</sup>, trzy razy też obserwujemy rozpad anatomicznej cielesności pielgrzyma, proces jego destrukcji sprowokowany wszechobecnością śmierci. A śmierć jest tym pielgrzymem, który czeka na końcu drogi.

W twórczości Kapuścińskiego spotkanie osoby z inną osobą ma sens nie egzystencjalno-symboliczny i diaboliczny, jak u Tokarczuk, lecz komunikatywny i wynikający z obcowania w jednolitej i różnorodnej płaszczyźnie humanistycznej. Kapuściński pisze:

Będziemy w nim ciągle spotykać nowego Innego, który powoli zacznie wylaniać się z chaosu i zamętu współczesności. – Możliwe, że ten Inny zrodzi się ze spotkania dwóch przeciwstawnych nurtów tworzących kulturę współczesnego świata – z nurtu globalizującego naszą rzeczywistość i z drugiego, zachowującego nasze odmienności, nasze różnice, naszą niepowtarzalność. [...] I dlatego winniśmy szukać z nim dialogu i porozumienia<sup>23</sup>.

Różnorodność jest główną cechą ulubionej przez Kapuścińskiego Afryki. Różnorodność jest też bardzo ważnym odkryciem dla Olgi Tokarczuk.

Interesujące jest również porównanie stosunku obojga autorów do metaforycznego pytania: *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*, czyli „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?”, którym wybitny francuski malarz Eugène Henri Paul Gauguin zatytułował obraz namalowany na Tahiti w 1898 r., usiłując, podobnie zresztą jak wczoraj Kapuściński, a dziś Tokarczuk, znaleźć metaforę dla „korzeni człowieka”. W *Biegunach* odnajdujemy wyraźną parafrazę Gauguinowskiego pytania w refleksji o autostopowiczach:

Wieczorami docierają do owych hosteli i przy jedzeniu zaczynają sobie wzajemnie zadawać Trzy pytania podróży: Skąd pochodzisz? Skąd przyjechałeś? Dokąd jedziesz? Pierwsze pytanie wyznacza oś pionową, dwa następne – osie poziome<sup>24</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że poszukiwanie efektu wykorzenia i przekroczenia związane jest w pewnym stopniu z toposem kultury pogranicza oraz z pochodzeniem autorów z terenów pogranicza. Wielką nadzieję w pomocy przy szukaniu odpowiedzi na to wyżej cytowane Gauguinowskie pytanie Kapuściński i Tokarczuk odnaleźli w filozofii ruchu jako idei przestrzennej przynależności człowieka do świata natury, która jest w ruchu.

<sup>22</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 25, 138, 361.

<sup>23</sup> R. Kapuściński, *Ten Inny...*, s. 75.

<sup>24</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 67.

## ŚWIAT W RUCHU, CZŁOWIEK W RUCHU

W wielu partiach materiału literackiego autorka usiłuje przekonać, że nigdy nie czuła potrzeby zatrzymania się i pozostania w jednym miejscu, w bezruchu. Idea intelektualnego tułactwa po różnych przestrzeniach kulturowych i historycznych obszarach, myśl o konieczności nieustannego ruchu-podróży i potrzebie poczucia ciągłej płynności dnia codziennego, filozoficzna koncepcja czasu jako osi świata oraz siły twórczej i niszczącej poddane są w twórczości Tokarczuk i Kapuścińskiego uniwersalizacji.

W książce *Biegumi* Olga Tokarczuk pisze:

Moja energia bierze się z ruchu, z trzęsienia autobusów, z warkotu samolotów, z kołysania promów i pociągów<sup>25</sup>.

W koncepcji tej ruch jest czynnością wznoszącą, wartościującą. Tokarczuk pisze:

Zawsze lepsze będzie to, co jest w ruchu, niż to, co pozostaje w spoczynku<sup>26</sup>.

Ruch nadaje materii energii, ożywia ją i wyraża jej życie. Znakomity znawca spraw klasycznych Samuel Henry Butcher, syn jeszcze bardziej znamienitego w tej dziedzinie ojca o tym samym imieniu, pisał, że „ruch to siła twórcza i produktywna zasada Wszeczeńswiata”<sup>27</sup>. Tak jak grecki filozof Arystoteles, pisarka przekonuje, że tylko „mobilność jest realnością”<sup>28</sup> i stara się tę ideę wyrazić przedstawić w książce *Biegumi*, kreując jednocześnie wcielenie ruchu w materię ludzkiej kultury. Podobne koncepcje widoczne będą również w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. W *Autoportrecie reportera* Kapuściński pisze:

Moje myślenie rodzi się w ruchu. Zmiana miejsca, ludzkich twarzy to rzeczy, które wywierają na mnie duży wpływ i skłaniają do rozmyślań. Przechuwając w sobie taki mechanizm, chciałem jeździć, podróżować [...] Wciąż staram się coś odkrywać, czegoś poszukiwać, kontynuując wątki podróżnicze. To są już takie moje pasje, z którymi się urodziłem. Inny nie będę<sup>29</sup>.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński, badacz twórczości Kapuścińskiego w tej jego części, która odnosi się do pracy reporterskiej, myślenie w ruchu autora *Hebam* wiąże z wymogami pracy reportera prasowego<sup>30</sup>. Można jednak też stwierdzić, że

<sup>25</sup> Tamże, s. 12.

<sup>26</sup> Tamże, s. 8.

<sup>27</sup> S.H. Butcher, *Aristotele's Theory of Poetry and Fine Art, the creative force, the productive principle of the universe*, VI ed., London 1927, s. 116, e-book, Jun 2008.

<sup>28</sup> O. Tokarczuk, *Biegumi...*, s. 256.

<sup>29</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera...*, s. 29–30.

<sup>30</sup> K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.

dla Kapuścińskiego ruch to podróż, a podróż to impuls do tworzenia nie tylko dziennikarskich relacji, ale też symulacji kulturowych i rozładowywania akumulacji twórczej. Powszechnie znanym faktem jest, że przed każdą literacką czy reporterską podróżą Kapuściński zawsze się przygotowywał do trasy, co polegało na tym, że zbierał informacje na temat miejsca, które zamierza odwiedzić, gromadził fakty z historii, a gdy przyjeżdżał na miejsce, notował pierwsze doznane tam wrażenia, które zestawiał z nowo zdobytymi informacjami, by w końcu oddać się twórczej refleksji i tę właśnie refleksję uwiecznić w zapisie reportersko-literackim. W ten sposób Kapuściński rozładowuje twórczą akumulację.

Słowo „akumulacja” będzie zatem kluczowe dla omawianych autorów, bowiem kulturowe „włóczęgostwo” jest widoczne w całej twórczości obojga pisarzy. Można nawet uznać, że nomadyzm jest dla nich programowy. W twórczości Tokarczuk i Kapuścińskiego impulsy ruchu są pierwiastkami kreacji, które odznaczają się tylko różnym brzmieniem. Oboje – Tokarczuk i Kapuściński – przyglądają się ludzkim losom, wsłuchują się w ludzkie historie – tak całych narodów, jak pojedynczych ludzi. Przemieszczanie się, podróżowanie to dla nich nie tylko akt o aspekcie poznawczym, ale też akt twórczy zrodzony z niemal wiecznego ruchu w świecie, jego ciągłych zmian i przeobrażeń, czyli artystycznego urzeczywistnienia wariabilizmu, filozoficznej koncepcji Heraklita z Efezu o wiecznym *panta rhei*, gdzie wszystko na świecie jest zmienne, płynne, nietrwałe a ta właśnie płynność i zmienność jest najbardziej stabilną koncepcją rozwoju kultur i człowieka.

### AKSJOLOGICZNY ASPEKT RUCHU

W twórczości Ryszarda Kapuścińskiego i Olgi Tokarczuk ruch jest poddany aksjologii, jest synonimem życia. Oboje autorzy urzeczywistniają w swojej „twórczości o ruchu” koncepcję Arystotelesa, który w księdze VII *Fizyki* pisał:

Wszystko, co jest poruszane, jest poruszane przez coś, co z kolei jest poruszane przez coś innego, a wszystko, co ma zdolność do wywoływania ruchu, ma jako takie odpowiednią zdolność do doznawania go<sup>31</sup>.

Całą Afrykę Kapuściński postrzega jako świat ruchu, a mieszkańca Afryki przedstawia jako człowieka w drodze. W *Hebanie*, w rozdziale *Droga do Kumasi* Kapuściński pisze:

Ludność Afryki to była gigantyczna, splątana i krzyżująca się i pokrywająca cały Kontynent się w ciągłym ruchu, w nieustannym falowaniu<sup>32</sup>,

<sup>31</sup> Arystoteles, *Fizyka*, księga VII, 257a, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, t. 2, tłum. K. Leśniak, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 1990, s. 181.

<sup>32</sup> R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa, Czytelnik, 2005, s. 24.

w rozdziale *Zrywając się w ciemnościach* zaś podkreśla:

cała Afryka jest w ruchu, jest w drodze, w pogubieniu<sup>33</sup>.

W twórczości Kapuścińskiego o Afryce ruch to sacrum życia. W rozdziale *Zrywając się w ciemnościach* Kapuściński snuje opowieść o spotkaniu z bosonogim Etiopczykiem, który szedł z Północy na Południe w poszukiwaniu swego brata, a jego wędrowka-pielgrzymka miała bardziej sakralne niż praktyczne znaczenie. Przejście z Północy na Południe było symbolicznym przejściem z ciemności w jasność, z niewiedzy w wiedzę, z pustki w pełnię, a cała pielgrzymka – symbolicznym wypełnianiem pustki po utracie bliskiego. Ulubionymi bohaterami Kapuścińskiego w jego afrykańskich reportażach są Tuaregowie, Somalijczycy, społeczności Dinka i Nuer. Bardzo ciekawie Kapuściński przedstawia modele ich nomadzkiego życia, cele ich podróży i przyczyny niemożliwości przyjęcia osiadłego trybu życia.

Mariusz Dzięglewski, który badał twórczość reporterską Kapuścińskiego w aspekcie kulturologicznym, pisze o Tuaregach:

Neograniczona przestrzeń pustyni jest dla Tuaregów najwyższą wartością, duchową ojczyzną. [...] oni nie uważają się za obywateli żadnego państwa i nie podporządkują się żadnej władzy. Społeczność Tuaregów unika wszelkich kontaktów ze światem zewnętrznym. Tuaregowie żyją osobno fizycznie i mentalnie w trudno dostępnej Saharze<sup>34</sup>.

Ideał wolności, duchowej i politycznej niezależności jest podstawą dla ducha nomadów z każdego zakątka globu.

Podobnego wymiaru symbolicznego nabierają również *Bieguni* Olgi Tokarczuk, niezwykle inspirująca monografia podróży oparta na filozofii ruchu, na wibrującym rytmie świata. Aby żyć i nie wpaść w ręce Złego, Tokarczuk zaleca „ruszać się, kiwać się, kołysać się, ruszać się, ruszać”:

Kiwaj się, ruszaj się, ruszaj. Tylko tak mu umkniesz. Ten, kto rządzi światem, nie ma władzy nad ruchem i wie, że nasze ciało w ruchu jest święte, tylko wtedy mu uciekasz, kiedy się poruszasz. On zaś sprawuje władzę nad tym, co nieruchome i zmartwiałe, nad tym, co bezwolne i bezwładne<sup>35</sup>.

Tylko w ruchu jest zbawienie.

## RUCH A MAPA

Olga Tokarczuk, jak Arystoteles, twierdzi, że z powodu ruchu istnienie mapy nie jest możliwe, albo inaczej – ze względu na ustawiczny ruch istnieją mapy

<sup>33</sup> Tamże, s. 224.

<sup>34</sup> M. Dzięglewski, *Reportaże Ryszarda Kapuścińskiego – źródło poznania społeczeństw i kultur*, Lublin, Wyd. KUL, 2009, s. 184.

<sup>35</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 291.

nieistniejące. Dla niej, podobnie jak dla starogreckiego filozofa, świat znajduje się w nieustannym ruchu, a ponieważ ruch jest zgodny z naturą świata i człowieka (bowiem – jak pisał Arystoteles – „nic nie może być zmuszone do ruchu wbrew swej naturze”<sup>36</sup>), wszelkie mapy i przewodniki po świecie i ludzkiej kulturze tracą sens, o ile nie będą zgodne ze swą naturą. Właśnie dlatego we fragmencie *Biegunów* zatytułowanym *przewodniki* autorka zaprzecza wszelkim próbom topograficznego opisu, skalowania i mapowania świata i wyraża pogląd, że literatura tego typu czyni czytelnikowi więcej szkody niż pożytku. Zdaniem autorki tego typu literatura to epidemia spustoszenia w kulturze człowieka. Topograficzny opis niszczy opisywany świat, osłabia jego indywidualnie jednostkowe miejsca i zaciera poznawcze kontury. Próba opisu jest dla niej zatem podejściem naiwnym, bo jeśli świat znajduje się w nieustannym ruchu, to nigdy nikomu nie uda się odnaleźć tych samych miejsc, o których czytało się w przewodnikach. Do głównych przyczyn niemożliwości stworzenia mapy Tokarczuk zalicza: ruch świata, jego zmienność i relatywność postrzeżeń. Z tego powodu topograficzna mapa świata w twórczości Olgi Tokarczuk nie istnieje. „Kiedy wyruszam w podróż, znikam z map” – głosi pisarka<sup>37</sup>.

Dla Tokarczuk mapa oznacza zamkniętą i intymną przestrzeń każdego indywidualnego człowieka, podczas gdy dla Ryszarda Kapuścińskiego mapa dotyczy narodów, jest pojęciem otwartym i zmiennym.

Kapuściński podkreśla w swej twórczości, że mapy nieustannie zmieniają się w ciągu historii. Zmienia je nie tylko ruch w historii, ale i ruch masy ludzkiej i pojedynczego człowieka. Reporter był naocznym świadkiem trudnych narodzin krajów Trzeciego Świata i równocześnie przebywał w czasach Herodota, obserwując konflikt międzykontynentalny – inwazję Azji (Persja) na Europę. On odkrył za pomocą swego przewodnika Herodota, że historyk musi być reporterem-nomadą. Żeby uchwycić płynną współczesność i dobrze wsłuchiwać się w nią, by zapisać ją w pamięci, działał jak antropolog, z przekonaniem, że narody mają odmienne systemy wartości i różne światy wierzeń, różne mapy i przewodniki, różne środki orientacji, odpowiadające ich wyobrażeniom czasu, przestrzeni i otaczającego świata. W twórczości Kapuścińskiego relatywizm mapy jest jednym z jego przeniknięć. Afryka przedstawiana jest jako królestwo różnorodności, najlepszy nauczyciel antropologa. Morze jej ludów jest jak faliste przypyływy i odpływy oceanu różnorodności. Istnieją mapy Afryki, zrobione przez Europejczyków-kolonizatorów i odkrywców, istnieją mapy tego kontynentu zupełnie innego typu – mapy ruchliwych tubylców. Kapuściński pisze:

<sup>36</sup> Arystoteles, *Fizyka*, księga VII, 254..., s. 175.

<sup>37</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 60.

Europejczycy trzymali się wybrzeży, swoich portów, traktierni i statków, niechętnie i sporadycznie spuszczać się w głąb. Brakowało bowiem dróg, bali się wrogich sobie ludów i tropikalnych chorób<sup>38</sup>.

Kapuściński przedstawia mieszkańca czarnej Afryki jako człowieka w drodze, wyposażonego w przewodniki typu intuicyjnego i magicznego, powstałe w jego indywidualnym wnętrzu, w środku niego samego i ukonstytuowane z i wobec otaczającej go przestrzeni. Duchowo otwiera on i zamyka granice własnej mapy, nie uznaje kartografii, bo i czemu miałyby ona służyć – odnalezieniu drogi w bezkresie piasku czy nieprzenikliwości lasów równikowych? Można powiedzieć, że w zderzeniu kultur to, w jaki sposób mieszkaniec Europy traktuje mapę afrykańskiej przestrzeni z labiryntami regionalnych bóstw, duchów i ścieżek po pustyni, jest ekwiwalentne wobec sposobu, w jaki mieszkaniec Afryki oceni przydatność wyrysowanej kartograficznie i wydrukowanej na papierze mapy afrykańskiego buszu i piasku.

### POCZĄTEK PODRÓŻY TO PRZEKROCZENIE GRANICY

Olga Tokarczuk twierdzi, że tworzenie prawdziwej mapy świata opiera się na krokach wiodących „poza świat”. Mapa świata jest jednocześnie w człowieku i poza nim (odpowiadają temu formuły śródtytułów w rozdziałach: *Świat w głowie* i *Głowa w świecie*). W sposób wizualny autorka przedstawia tę koncepcję poznawczą, opisując swe dziecięce „Ja”, które przy nadejściu nocy siedzi na parapacie domu, a gdy dom pogrąża się w ciemności, gdy nikt go nie obserwuje, nie śledzi – rusza w podróż. Warto zwrócić uwagę, że Tokarczuk zgodnie z koncepcją *Świat w głowie* i *Głowa w świecie* kontynuuje poznawcze idee szkicowane w swoich wcześniejszych książkach, jak na przykład *Podróż ludzi Księgi* (1993) czy *Dom dzienny, dom nocny* (1998), w której, jak pisze Marek Zaleski, „świat rzeczywisty dokonuje się za sprawą opowieści. Ale i odwrotnie – opowieść zyskuje swoją ważność i magiczną siłę, gdy żywi się realnością”<sup>39</sup>.

Szczególnie w książce *Biegumi*, a wcześniej w *Podróż ludzi Księgi* oraz w *Prawieku i innych czasach*, jak pisał Stanisław Burkot, Tokarczuk unika ułatwień dla czytelnika. Burkot pisze:

Wielekroć, zwłaszcza w *Domu dziennym, domu nocnym*, zapisuje sny, proponuje ich internetową rejestrację, ale odrzuca teorię Freuda, jego symboliczną lekcję snów. Sny są tylko zamazaną repetycją wcześniejszych przeżyć – i jest to w istocie bliskie koncepcji Alfreda Adlera. Do wnętrza człowieka wejść można przez mowę, ale ona rodzi się wewnątrz ciała<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> R. Kapuściński, *Heban...*, s. 63.

<sup>39</sup> Z opisu książki, M. Zaleski, „Gazeta Wyborcza”, styczeń 1999, cytaty podaję za Biblioteką.pl.

<sup>40</sup> S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, s. 380.

Te wyprawy autorki po „księgę” materializują się we śnie, zapisanym w *Domu dziennym, domu nocnym*, w sposób, jakby wchodziła do wnętrza człowieka:

Wchodzę do wnętrza ludzi przez ich usta. Ludzie są w środku zbudowani jak domy – mają klatki schodowe, obszerne halle, sienie zawsze oświetlone zbyt słabo, tak że nie można zliczyć drzwi do pokoiów, amfilady pomieszczeń, wilgotne komory, wykaflowane służowate łazienki z żeliwnymi wannami, schody z poręczami naprężonymi jak żyły, węzły korytarzy, przeguby półpięter, pokoje gościnne, pokoje przechodnie, pokoje przewiewne, w które wpada nagle prąd ciepłego powietrza, schowki, załomy i skrytki, spiżarnie, w których zapomniało o zapasach<sup>41</sup>.

Natomiast na okładce książki *Podróż ludzi Księgi* Tokarczuk pisze:

Pisanie powieści jest dla mnie przeniesionym w dojrzałość opowiadaniem sobie samemu bajek. Tak jak to robią dzieci, zanim zasną. Posługują się przy tym językiem z pogranicza snu i jawy, opisują i zmyślają. Taka jest właśnie ta książka, pisana z naiwną wiarą dwudziestokilkuletniego dziecka, że cokolwiek przydarzy się ludziom, ma swój sens. Ku mojemu zdziwieniu powstała jednak gorzka, może nawet okrutna historia złudzeń i wszelkiego niespełnienia<sup>42</sup>.

Nie bez powodu kreowany przez Tokarczuk literacki świat można porównywać do koncepcji literackich rumuńskiej pisarki i publicystki Simony Popescu, a szczególnie do idei wyrażonych w powieści *Wylinka (Exuvii)*<sup>43</sup>, w której świat jest postrzegany przez pryzmat wrażeń po przeczytanych książkach, w której z otaczającego świata najlepiej jest uciec – albo w świat lektury, albo w jego ogląd oczyma dziecka. Zarówno dla Popescu, jak i dla Tokarczuk podróż w świat zaczyna się od przekroczenia granicy parapetu. Dla Popescu parapet okazuje się początkiem świata, dla Tokarczuk – krańcem. Bohaterowie Tokarczuk znajdują go po omacku, przypadkiem i po to właśnie, by go przekroczyć. Przekroczenie krańca świata doprowadza do odnalezienia tożsamości, indywidualnego przeżycia wielkiego uczucia „Jestem”. To wszechobecne „Jestem” w poszukiwaniu tożsamości jest jednym z kluczy do świata również w książce *Bieguni*, podobnie zresztą, jak w *Wylince* Popescu.

O tego typu przekroczeniu granicy czasowej i przestrzennej pisze również Ryszard Kapuściński w *Podróżach z Herodotem*, ale w twórczości Kapuścińskiego dążenie do przekroczenia granicy stoi zawsze na początku drogi, jeszcze zanim pomyśli, by sięść na parapet. Granicę tę przekracza intelektualnie, najpierw sięgając po tekst Herodota, następnie fizycznie – wyjeżdżając i emocjonalnie wracając jako nowy człowiek z pomysłem na nową książkę. To jego dążenie do

<sup>41</sup> O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, cyt. z: iBook, wydanie bez stron, pdf, <http://www.scribd.com/doc/14477186/Tokarczuk-Olga-Dom-Dzienny-Dom-Nocny>, data pobrania 02.10.2009 r.

<sup>42</sup> O. Tokarczuk, tekst na okładce, w: *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa, Wyd. W.A.B, 1999.

<sup>43</sup> S. Popescu, *Wylinka*, przeł. J. Strusińska, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2002.

przekroczenia granicy lekko zatrzeć może tylko niezapomniane przeżycia zetknięcia z granicą, pokonania jej, zaciekawienie tym, co znajduje się poza nią:

Trasa prowadziła mnie do pogranicznych wiosek. Zdarzało się to jednak rzadko. W miarę bowiem zbliżania się do granicy ziemia spustoszała, spotykało się coraz mniej ludzi. Ta pustka zwiększała tajemniczość takich miejsc, a zwróciło także, że w pasie przygranicznym panuje cisza. Ta tajemniczość i ta cisza przyciągały mnie, intrygowały. Kusiło mnie, żeby zobaczyć, co jest dalej, po drugiej stronie. Zastanawiałam się, co się przeżywa, przechodząc granicę. Co się czuje? Co myśli? [...] Po tamtej stronie – jak jest? Na pewno – inaczej<sup>44</sup>.

### WODY HERAKLITOWE, PŁYNNOŚĆ I WSPY

Olga Tokarczuk jest zwolennikiem filozofii wariabilistycznej hołdującej zmiennej naturze rzeczy, twierdząc, że wszystko przemija, wszystko się zmienia, wszystko płynie (*panta rhei*) jak w heraklitowej rzece – ale płyną i rzeki, i morza, i ludzkie osobowości, i jaźnie... Ciągłe stawanie się i przemijanie jest najważniejszą cechą bytu. Nie przypadkiem pierwsza mapa, która pojawia się w książce *Bieguni*, to mapa rzek, nie przypadkiem pierwsza podróż prowadzi przez pole do rzeki. Olga Tokarczuk wspomina, że jej pierwsza rzeka nie była wielka:

To zaledwie Odra; ale i ja wtedy byłam mała. Posiadała swoje miejsce w hierarchii rzek, co sprawdziłam potem na mapach, dość drugorzędne, ale zauważalne, wicehrabina z prowincji na dworze królowej Amazonki [...] Przepływała, defilowała, zajęta swymi celami ukrytymi za horyzontem, gdzieś daleko na północy. Nie było można zawiesić na niej wzroku, bo wciągała go za horyzont aż traciło się równowagę<sup>45</sup>.

Rzeka niesie ze sobą ideę wiecznego ruchu, dążenie do bezkresu. Rzeka to również ludzkie „Ja” płynące w czasie – niejednolite, niestateczne, to kształtująca się osobowość istoty ludzkiej. Człowiek nie jest niezmienny, zmienia się z dnia na dzień, z minuty na minutę. Podobnie jak nie może wejść dwa razy do tej samej rzeki, tak samo nie można spotkać tego samego człowieka. Autorka umieszcza w książce mapę z wykazem długości niektórych światowych rzek. To jeden z wielu rysunków będących supozycją tekstu, które nadają powieści cechy dokumentalne, narzucają poczucie prawdziwości i autentyzmu. To również część imitacji w demonstracji naukowego dyskursu, prowadzonego w książce przez autorkę równoległe z wykładami o podróżach.

Na kolejnych kartach książki autorka przedstawia morze, człowieka morza i jego psychologię. Poprzez postać wielorybnika Eryka odsyła do prototekstu, czyli powieści amerykańskiego pisarza Hermana Melville'a pod tytułem *Moby Dick*,

<sup>44</sup> R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem...*, s. 13.

<sup>45</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 7.

czyli *Biały Wieloryb* uznawanej za jedno z arcydzieł literatury światowej i klasykę literatury amerykańskiej.

*Moby Dick*, czyli *Biały Wieloryb* to utwór ceniony zarówno przez Tokarczuk, jak i Kapuścińskiego. Wykreowana przez Hermana Melville'a postać Eryka, do której odwołuje się Tokarczuk, to człowiek, który przez dziesięć lat podróżuje po wszystkich morzach „okrągłej” ziemi w poszukiwaniu samego siebie. W rozmowach z nim mówiono o ludzkim „powierzeniu się wodzie”, o „odbijaniu się od brzegu”, o wątkach z *Odysei*. Choć okazuje się, że tożsamość podróżniczą Eryka należy bardziej wiązać z wyspami, z ideą izolacji – takiego „można by [...] rozpoznać na każdej wyspie świata...”. Jego wyspa, to parafraza obrazu Itaki, wyspa oddzielenia i samotności. Tokarczuk pisze:

Stan wyspy to stan niezaburzonego żadnym wpływem z zewnątrz pozostawiania we własnych granicach [...] Tylko Ja wydaje się realne<sup>46</sup>.

W takim sensie motyw *panta rhei* Heraklita nie występuje w twórczości Kapuścińskiego. Nie ma w niej „rzeki gnostycznego płomienia” Olgi Tokarczuk. Jego podróż jest etnograficzna, kulturowo-antropologiczna, ma jasne, codzienne wymiary.

Kapuściński pokonuje stan wyspy samodzielnie dzięki poczuciu bliskości z drugim człowiekiem, poprzez ideę świętości gościa. Ciekawość świata budzi w nim optymizm, który określił w sposób następujący:

Wciąż staram się czegoś poszukiwać i coś odkrywać, kontynuując wątki podróżnicze. To są już takie moje pasje, z którymi się urodziłem. Inny nie będę. Póki jeszcze mogę, jeżdżę i będę jeździć. Pomimo ogólnego przekonania, że wszystko wiemy, ciągle jest jeszcze bardzo wiele rzeczy na tym świecie do odkrycia<sup>47</sup>.

## LOTNISKA TO SĄ NAJPRAWDZIWSZE MIASTA NA ŚWIECIE

Dla Olgi Tokarczuk lotniska pełnią funkcję nowych miast, a nawet regionalnych stolic globu, które nabrały własnej tożsamości.

Oto wielkie lotniska, które gromadzą nas, obiecując przesiadkę na następny samolot; to porządek połączeń i rozkładów na usługach ruchu [...] Niedługo będzie można powiedzieć, że to miasta dołączyły do lotnisk w charakterze miejsc pracy i sypialni. Wiadomo przecież, że prawdziwe życie odbywa się w ruchu. W czym lotniska miałyby być gorsze od zwykłych miast?<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Tamże, s. 110.

<sup>47</sup> *Lapidarium, czyli „nowy tekst”*, z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Stanisław Bereś, „Odra” 1996, nr 6; S. Bereś, „Nowy tekst”, czyli w centrum zdarzeń, rozmowa z R. Kapuścińskim, w: *Historia literatury polskiej w rozmowach: XX – XXI wiek*, Warszawa, Wyd. W.A.B, 2003, s. 114.

<sup>48</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 62–63.

W interesujący sposób Tokarczuk maluje obraz jednego z lotnisk, a w szczególny sposób interpretuje obraz pewnej drewnianej podłogi, o której mówi się, że jest lasem ofiarnym. W książce Tokarczuk motyw lotniska nakierowuje na semantykę lotu i nieba jako elementów epistemologii w podróży. Tymczasem Ryszard Kapuściński w lotniskach widzi przede wszystkim anonimowy tłum planety, samotność pasażerów, miejsce pozbawione prawdziwego elementu obcowania. Kapuściński nie zgadza się z tezą postawioną przez kanadyjskiego medioznawcę Marshalla McLuhana na początku lat 60. XX wieku, że świat zaczyna przypominać „globalną wioskę”. Kapuściński uważa, że wprowadzony w *Galaktyce Gutenberga* termin „globalna wioska” (*global village*) jest wielką pomyłką, bowiem, jak pisze:

McLuhan był katolikiem o wielkiej misjonarskiej pasji i wyobrażał sobie, że nowe medium uczyni nas wszystkich braćmi żyjącymi w jednej wspólnotcie wiary. To określenie McLuhana, powtarzane dziś bez zastanowienia, okazało się jedną z największych pomyłek współczesnej kultury. Bo istota wioski polega na tym, że jej mieszkańcy znają się blisko, obcują ze sobą, dzielą wspólny los. Tymczasem niczego takiego nie można powiedzieć o społeczeństwie naszej planety, które raczej przypomina anonimowy tłum na jednym z wielkich lotnisk, tłum pędzących w pośpiechu, wzajemnie obojętnych i nieznających się ludzi<sup>49</sup>.

Można polemizować z tego typu interpretacją terminu „globalna wioska”, zwłaszcza w odniesieniu do koncepcji McLuhana, który zachłysnął się nowymi technologiami i nastaniem ery szybkiej komunikacji, ale jak nikt inny wykazywał również jej niedostatki zwłaszcza w aspekcie komunikowania społecznego. McLuhan pisał o *globalnej wiosce* raczej w aspekcie wszechświata otwartego Karla Poppera, którego opis społeczeństw otwartych umieszczony w książce *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie* jest bardzo bliski opisowi globalnej wioski przedstawionej przez McLuhana na marginesie rozważań nad *Królem Learem* Williama Shakespeare'a. McLuhan uważa, że dziś telewizja jest takim samym motorem napędowym jak w czasach Shakespeare'a druk i dlatego postrzega je jako siły sprawcze, które w XVII wieku (książka), w drugiej erze Gutenberga oraz w latach 60. XX wieku (telewizja) stały się motorem fali intelektualnych sporów o kształt społeczeństwa przeinformowanego ze względu na nową rzeczywistość. Shakespeare, a za nim McLuhan, zauważają, że zmiany świadomościowe w społeczeństwie szesnastego wieku dokonały się ze względu na przeinformowanie poprzez druk i ze względu na początek tworzenia map<sup>50</sup>.

McLuhan pisze:

Mapa była nowością w szesnastym wieku, w erze kartograficznego rzutu Mercatora, oraz kluczem do nowego obrazu peryferii władzy i bogactwa. Kolumb, zanim został nawigatorem,

<sup>49</sup> R. Kapuściński, *Inny w globalnej wiosce*, „Znak” 2004, nr 1.

<sup>50</sup> Por. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. E. Różalska, w: tegoż, *Wybór tekstów*, Poznań, Zysk i s-ka, 2001, s. 149–169.

był kartografem; a odkrycie faktu, że można kontynuować kurs po linii prostej, tak jakby przestrzeń była jednolita i ciągła, stanowiło główną zmianę w świadomości człowieka renesansu. Co więcej, mapa od razu przywołuje główny temat *Króla Leara*, a mianowicie izolację zmysłu widzenia jako rodzaj ślepoty<sup>51</sup>.

Odrzucenie mapy będzie zatem namacalnym wymiarem bezosobowości empirycznego umysłu, o jakim stara się pisać Tokarczuk i pod tym względem jest ona bliższa koncepcji globalnej wioski McLuhana niż Kapuściński, który bardziej niż przez ekscentryzm zwykłego, jednostkowego ludzkiego doświadczenia postrzega świat poprzez „osobliwość narodów” i traktuje koncepcję globalnej wioski jako zbiorowisko komunikującego się społeczeństwa, a nie przeinformowanego indywidualnie w nowatorski sposób człowieka, w którym, jak pisał McLuhan, „początkowy szok stopniowo mija, kiedy społeczność przyswaja sobie nowy sposób percepcji we wszystkich obszarach działalności i skojarzeń”<sup>52</sup>.

Kapuścińskiego, Tokarczuk i McLuhana pod względem ideowym łączy zdecydowanie więcej niż nieakceptowalność map, podział świata na zachodni (piśmienny, czasowo-przestrzennie linearny) i afrykański (dźwiękowo-przestrzenny, nieliniarny)<sup>53</sup> i choć opisanie tego związku wykracza poza ramy niniejszego tekstu, warto wskazać, że lotnisko, jako miejsce w czasie i przestrzeni, służy nie komunikowaniu lecz komunikacji.

Kapuścińskiego, podobnie jak McLuhana, nadmiar informacji dławi, ale zdaniem Tokarczuk to właśnie przeładowana informacją Wikipedia jest „najprawdziwszą encyklopedią świata”, ponieważ każdy człowiek posiadający dostęp do sieci może być jej współautorem, powstaje ona w ruchu, ciągle się coś do niej dodaje, ciągle coś się zmienia, uzupełnia.

## NOC I BEZRUCH JAKO WARTOŚCI DEMONICZNE

Przestrzenią demoniczną dla Kapuścińskiego i Tokarczuk jest noc. Noc i ciemność to dla Tokarczuk bezruch, świat śmierci i królestwo ciemności. W taki sposób bowiem przedstawia w książce teologię biegunów, którzy wierzą, że w nocy otwierają się schody do piekła, że obejmuje ona mózg Penelopy, okrywa obraz Chrystusa – topielca, symbol ginącej materii. W teologii tej to, co nieruchome, podlega złu, zaś to, co jest w ruchu, wymyka się złu, podlega deifikacji. Deifikowane jest święte<sup>54</sup>.

Podobne widzenie nocy prezentuje również Kapuściński, ale wykazuje, że noc to przede wszystkim bezruch, czas na sen, to okres niebezpieczeństwa i złych demonów.

<sup>51</sup> Tamże, s. 149.

<sup>52</sup> Tamże, s. 167.

<sup>53</sup> Por. tamże, s. 160.

<sup>54</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 256–257.

W Afryce kierowcy boją się, unikają podróży nocą – ciemność ich niepokoi [...] Czegoś się boją, zmagają się z jakimś demonem<sup>55</sup>.

## ŚCIANA I POZA ŚCIANĄ

Największą niespodzianką w książce *Bieguni* jest ściana. Warto przypomnieć, że jednym z podmiotów w książce Olgi Tokarczuk jest Śmierć. Pod koniec powieści *Bieguni* niespodziewanie natrafiamy na ścianę. Znajduje się ona w środku labiryntu, do którego dochodzą opisywani przez Tokarczuk pielgrzymi.

W środku labiryntu nie ma ani skarbu, ani Minotaura, z którym trzeba stoczyć walkę; droga kończy się nagle ścianą – białą jak całe miasto, wysoką jak mur nie do pokonania – podobno jest to ściana jakiejś świątyni, ale fakt pozostaje faktem: doszliśmy do kresu, dalej – nic nie ma. Oto, jak niektórzy sądzą, dotarliśmy do kresu podróży<sup>56</sup>.

Ale to nie jest kres podróży i nie jest to ostatnia przygotowana przez Tokarczuk niespodzianka dla czytelnika. Dekonstrukcją optymistycznego otwarcia labiryntu nie zamyka tej encyklopedycznej powieści. Ściana jawi się w niej jako przegroda dla ruchu i musi zostać pokonana, aby świat kręcił się dalej.

Zaraz otworzy się brama. Co jest poza Bramą? Znowu pojawiają się lotniska, tym razem odsyłające do obrazu Raju, do kołycki odrodzenia i nowego życia. Tam są wszyscy ludzie, robią „rachunek sumienia”, sprawdzają, czy wszystko jest w porządku – paszport i bilet, bagaż. Stewardessy sprawdzają paszporty.

Piękne jak anioły, sprawdzają nasze kompetencje do podróży. W ich uśmiechu ukryta jest, jak nam się zdaje, jakaś obietnica, że może urodzimy się ponownie i tym razem będzie to właściwy czas i właściwe miejsce<sup>57</sup>.

To kres podróży, a może dopiero jej początek. *Panta rhei*.

*Pragnę wyrazić podziękowanie prof. dr. hab. Jerzemu Jarzębskiemu z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz dr. Andrzejowi Nowosadowi z Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego za cenne uwagi krytyczne przy powstawaniu tego tekstu.*

---

**Dr Margreta Grigorova**, doc. w Instytucie Sławistyki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu św. św. Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie w Bułgarii. Szczególnym zainteresowaniem badaczki cieszy się literatura polska w kontekście literatur słowiańskich i środkowoeuropejskich. Prowadzi badania literackiego motywu ruchu i podróży między innymi w twórczości Josepha Conrada, Gustawa

<sup>55</sup> R. Kapuściński, *Heban...*, s. 193.

<sup>56</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni...*, s. 451.

<sup>57</sup> Tamże.

Herlinga-Grudzińskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Olgi Tokarczuk. Autorka książek: *Хоризонти и пътища на полската идентичност (Horyzonty i drogi polskiej tożsamości); Литературни посвещения. Ритуални зони на словото в полската литература (Rytualne strefy słowa w literaturze polskiej)*.

A MAP AND MOVEMENT OR A DIALOGUE OF NOMADS AND “A DANCE WITH MAPS” ON THE EXAMPLE OF OLGA TOKARCZUK’S BOOK *BIEGUNI (THE RUNNERS)* WITH REFERENCE TO RYSZARD KAPUŚCIŃSKI’S WORK

In the dissertation, a map interests the author from two points of view. Firstly, as a map of geography of destinations and travelling ideas in literature, and secondly, as a drawing attached to the text, which in the text plays a suppositional role.

In her novel *Bieguni (The Runners)*, Olga Tokarczuk is playing a reflective game with the reader and creates with him a new map of their own which is full of riddles and paradoxes stemming from the fact that the author’s playing with maps is to lead to the act of rejecting maps and guide books. The main idea of the world’s unity is conveyed in the book by depicting the world as a place of travel, while the journey itself is an autonomous time-spatial model. Similar observations are found in Ryszard Kapuściński’s work.

A map is for Tokarczuk an enclosed intimate space of every individual, whereas for Kapuściński a map concerns nations and is an open and relative concept. In his writings, Kapuściński constantly emphasizes the changing nature of all maps throughout history. In spite of the differences between their artistic languages and creational modes, Olga Tokarczuk and Ryszard Kapuściński are among the biggest travelers in the circle of Polish writers of recent decades. They are new nomads reflecting upon the new, nomadic world. In their work, movement is subject to axiology, and it is a synonym of life.

WIKTORIA TICHOMIROWA

Uniwersytet im. Łomonosowa  
Moskwa

## PORTRETOWANIE NIEMCÓW WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE POLSKIEJ

---

---

PRZEZ CAŁE STULECIA WSPÓLNEJ HISTORII POLAKÓW I NIEMCÓW OBRAZ SĄSIADA na trwałe wszedł do polskiej świadomości zbiorowej i wpisał się na stałe do kultury i literatury. Tradycyjnie Niemiec był przez Polaków przyjmowany jako prototyp „obcego”, co zostało odzwierciedlone w ludowej etymologii słowa. Aleksandra Niewiara w badaniach nad wizerunkiem innych nacji u Polaków, prowadzonych na podstawie materiału językowego z wybranych tekstów z XVII wieku (dzienniki i pamiętniki, relacje z podróży), których autorami byli przedstawiciele polskiej szlachty, dowiodła, że Niemcy postrzegani w nich byli jako zawodowi żołnierze, a pod względem cech charakteru byli ludźmi „wyniosłymi” i „nieufnymi”, „okrutnymi z natury”<sup>1</sup>. Autorzy podkreślali odwagę bojową Niemców, ale oceniali ich negatywnie z punktu widzenia kodeksu rycerskiego.

W wyniku licznych polsko-niemieckich konfliktów wyobrażenia o Niemcach przybrały kształt zastygłego stereotypu „wroga”, co znalazło wyraz w języku polskim. Przysłowie „Póki świat światem, nie będzie Niemiec Polakowi bratem” datuje się na XVIII wiek i nie wychodzi z użycia do wieku XX. Ten negatywny stereotyp Niemca posiadał dodatkowo jeszcze jedną – mistyczną – płaszczyznę. „Niemiec” był utożsamiany z diabłem, którego w dawnych czasach „ubierano” w niepolski strój<sup>2</sup>. Choć w stereotypie Niemca można było odnaleźć również cechy pozytywne (pracowitość, czystość, dokładność, precyzyjność), w ogólnym obrazie dominowały negatywne barwy. W polskiej świadomości Niemiec wróg początkowo występował jako Krzy-

---

<sup>1</sup> A. Niewiara, *Inni w oczach wojowników sarmackich – o stereotypie narodowości w XVII wieku*, w: *Język a kultura*, t. 12, *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria i metodologia analizy empirycznej*, red. J. Anusiewicz i J. Bartmiński, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 177.

<sup>2</sup> A. Dąbrowska, *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*, red. D. Kopcińska, M. Krajewska, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 1998, s. 233.

żak, potem Prusak, który w okresie zaborów „pluł [Polakom – W.T.] w twarz” i „germanił” ich dzieci – jak pisała w *Rocie* Maria Konopnicka. W latach 30. XX wieku pojawił się stereotyp Niemca nazisty obdarzonego cechami Hitlera i demonicznie wynoszącego się ponad anonimowy tłum<sup>3</sup>. W tej ewolucji negatywnego stereotypu coraz bardziej ginęło jego ludzkie oblicze<sup>4</sup>. II wojna światowa nieuchronnie uzupełniła galerię obrazów wroga o nowy stereotyp – Niemca faszysty.

W poezji okresu wojennego Niemiec jawił się przede wszystkim jako „butny” najeźdźca, który zostawia po sobie „stos trupów”, pyszałkowaty („pycha germańska”) posiadacz „Europy i [...] pół świata”, patrzący z wysoka na inne narody<sup>5</sup>. Między innymi dzięki poezji satyrycznej w świadomości zbiorowej formują się i utrwalają uogólnione obrazy Niemca: „Co Niemiec – to cham”, „Germańcy to świnię”. W opisie wyglądu na miejscu cech ludzkich pojawiają się oznaki zwierzęce: „pysk”, „łapy”, „rudy świński włos”, „rybie gały”.

Jednak lata wojny i okupacji pokazały też inne spojrzenie Polaków na Niemców. Jego głównym źródłem są notatki w dziennikach przedstawicieli inteligencji twórczej. Wiele świadczy tam o moralnym i psychologicznym ciosie, jakiego doznali Polacy, dla których Niemiec był symbolem wysokiej kultury, o niezrozumieniu faktu, że ten „wielki naród” (K. Wyka<sup>6</sup>) mógł tak zawinąć wobec innych narodów. Nieprzypadkowo w literackich i paraliterackich tekstach z lat wojennych można znaleźć tak dużą ilość porównań do niemieckiej kultury (nazwy dzieł sztuki, nazwiska ich twórców, cytaty, niemieckojęzyczne wtręty itd.), które ujawniają żywe polsko-niemieckie związki, szczególnie uaktywnione w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Po wojnie, kiedy wyszła na jaw prawdziwa skala zbrodni dokonanych przez hitlerowskie Niemcy, obraz Niemca w polskiej świadomości i literaturze został zastąpiony przez uproszczoną formułę „kata”, zawodowego mordercy, który beznamytnie robi swoją „robotę”.

Powszechna „niemiecka obecność” była charakterystyczna dla wszystkich gatunków literatury powojennej. Przedmiotem zwiększonego zainteresowania prozy, poezji i dramaturgii stał się na kilka dziesięcioleci faszizm, psychologia hitlerowca<sup>7</sup>. Obraz Niemca zyskał dwa wcielenia typowe dla negatywnego stereotypu: demonicznej „płowej bestii” i nędznej w swej podłości istoty, co szczególnie wyraźnie dało o sobie znać w prozie lat 1945–1949. O niezgodnym z prawdą

<sup>3</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *Między lustrami. Polacy o Niemcach – Polacy o Polakach*, „Polonistyka” 1999, nr 3, s. 175.

<sup>4</sup> Tamże, s. 176.

<sup>5</sup> J. Szczawiej, *Poezja Polski Walczącej 1939–1945. Antologia*, t. 1, 2, przedm. K. Rusinek, wstęp J. Szczawiej, Warszawa, PIW, 1974, t. 2. s. 246, 263; t. 1, s. 371.

<sup>6</sup> K. Wyka, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 235.

<sup>7</sup> Więcej na ten temat patrz: K. Koźniewski, *Niemiec w naszej literaturze powojennej*, „Polityka” 1982, nr 31, s. 5–13.

historyczną zaszczepianiu obu schematycznych obrazów pisał w 1948 roku Kazimierz Wyka, analizując książkę Seweryny Szmaglewskiej *Dymy nad Birkenau* (1945): „[...] jeden to ten posąg germańsko-nordycki, piękny, okrutny i milczący, automatyczne narzędzie zła. Budują go przeważnie pisarze nieznający języka niemieckiego. Drugi, bardziej obyczajowo potraktowany, to ten Niemiec, który będąc SS-manem też w końcu jest człowiekiem, ponieważ bywa małą świnią, lubi łapówki i nie chce iść na front. Budują go przeważnie pisarze znający język niemiecki”<sup>8</sup>. Zdaniem Kazimierza Wyki Szmaglewskiej udało się uniknąć tych stereotypowych obrazów, ponieważ nawet w warunkach obozu koncentracyjnego Niemcy w jej książce są „zróznicowani psychologicznie”. Właśnie dzięki prawdzie psychologicznej *Dymy nad Birkenau* wyróżniają się na tle innych utworów o podobnej tematyce.

W wyniku zaszczepianych przez komunistyczną propagandę standardowych wzorców w kulturze pod wpływem myślenia politycznego epoki stalinizmu, dzielącego wszystkie sfery życia społecznego na „dobro (sprawa socjalizmu) i „zło” (wszystko, co socjalizmowi przeszkadzało), a także utworzenia w 1949 roku dwóch państw niemieckich w literaturze polskiej pierwszego powojennego dziesięciolecia (do połowy lat 50.) powstał i utrwalił się stereotyp Niemca faszysty i Niemca antyfaszysty. Ów dychotomiczny podział doprowadził do powstania szeregu utworów, których bohaterami byli „dobrzy” i „zli” Niemcy. Do „dobrych” zaliczali się niemieccy komuniści i „młodzi Niemcy”, czyli nieznający faszyzmu obywatele nowego państwa niemieckiego. „Złych” symbolizowali byli hitlerowscy kaci i ich sprzymierzeńcy mieszkający w RFN. Oba obrazy zyskały pełen wyraz w poezji socrealistycznej.

Jednak tworzony w pośpiechu pozytywny obraz Niemca nie mógł w tych latach wyrzeć jakiegokolwiek istotnego wpływu na polską świadomość narodową. Odwołajmy się do opinii Zbigniewa Jarosińskiego, który badał zjawisko socrealizmu w literaturze pięknej i stwierdził, że „młody Niemiec” uwolniony od wojennej przeszłości był z tego powodu „w niewielkim tylko stopniu niemiecki”. Był on „raczej po prostu NRD-owcem [...] pozbawionym historycznej tożsamości” i pozostawał dla Polaków, którzy pamiętali o zbrodniach nazistów, „okolicznościową konstrukcją propagandową”, nie dotykającą istoty polsko-niemieckiego konfliktu<sup>9</sup>.

W związku z tym nie sposób nie podkreślić prawdziwego zainteresowania procesami zachodzącymi w Niemczech, które wyrażała w latach 40. i 50. polska publicystyka. Pierwsze miejsce zajmowały tu książki reportaże Edmunda Jana Osmańczyka *Sprawy Polaków* (1946) i *Niemcy 1945–1950* (1951) oraz inne zbiory artykułów i reportaży poświęcone tematyce niemieckiej. Autor (urodził się na Śląsku, jako korespondent wojenny uczestniczył w zdobyciu Berlina) dobrze znał Niemców, ich charakter narodowy i ostrzegął swoich rodaków przed niedocenian-

<sup>8</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści*, wyd. 3, Warszawa, Czytelnik, 1989, s. 82.

<sup>9</sup> Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa, Wyd. IBL, 1999, s. 222.

niem pozytywnych cech sąsiedniego narodu, takich jak pracowitość, poczucie porządku oraz przed jednostronnie negatywnym podejściem do Niemców, które zapanowało w polskiej świadomości po okupacji<sup>10</sup>. Przecież w tych latach, jak można przeczytać w powieści Artura Daniela Liskowackiego *Eine kleine* (2000), dla Słowian słowo „porządek” znaczyło „tyle, co słowo Niemiec, a słowo Niemiec tyle, co [...] faszysta”<sup>11</sup>.

Aż do lat 80. XX wieku niemiecka problematyka w polskim piśmiennictwie ujmowana była przez dychotomię „kat – ofiara”. Świat „katów” pokazywany był znacznie prościej, niż świat ich „ofiara”. Na szerokim tle rozwiązań proponowanych wówczas przez polską literaturę piękną dają się zauważyć dążenia największych pisarzy do zgłębienia istoty systemu totalitarnego, który zrodził faszyzm, jak też psychologii zniewolonej przezeń jednostki. Zofia Nałkowska w *Medalionach* (1946) skoncentrowała się głównie na losie ofiar, jednak w najbardziej znanym opowiadaniu *Profesor Spanner* podjęła próbę obnażenia mechanizmów niszczącego wpływu faszyzmu na ludzką psychikę. Jeszcze głębiej wniknął w psychologię „kata” i „ofiary” Tadeusz Borowski, który w opowiadaniach oświęcimskich (*Pożegnanie z Marią*, 1948; *Kamienny świat*, 1948) przedstawił niezrównaną analizę nazistowskiego obozu koncentracyjnego.

W latach 40. i 50. odstępstwem od stereotypowego obrazu Niemców stała się powieść Jana Dobraczyńskiego *Najeżdźcy* (1946–1947), a także dramat Leona Kruczkowskiego *Niemcy* (1949) i Adolfa Rudnickiego *Manfred* (1954). Opisując świat z punktu widzenia pisarza katolickiego, Jan Dobraczyński poświęcił swój utwór losom trzech niemieckich żołnierzy na tle szerokiej panoramy działań wojennych (w Polsce, Rosji, Afryce i Anglii). Poruszył problemy faszyzmu, stosunku Niemców do narodów krajów okupowanych, pokazał ewolucję wewnętrzną jednego z bohaterów, ocalałego podczas wojny, który przeszedł następnie na katolicyzm. Pierwsza wersja sceniczna dramatu Kruczkowskiego została zaopatrzona w polityczny prolog i epilog, utrwalające stereotypy Niemca faszysty i jego przeciwległego bieguna. Po kilku latach od premiery w krakowskim Starym Teatrze w 1949 roku komentarz do dramatu, napisany pod wpływem sytuacji politycznej, został usunięty i od roku 1955 czytelnicy i widzowie oglądali sztukę w pierwotnym zamyśle autorskim – jako próbę wyjaśnienia ludzkich postaw i postępów bez stawiania znaku równości między przynależnością do narodu niemieckiego i hitleryzmem. Adolf Rudnicki połączył akcję sztuki z motywem jedności moralnej wszystkich bojowników o wolność i międzynarodowej solidarności antyfaszystów. Tym samym nadał problematyce niemieckiej bardziej uniwersalną perspektywę.

<sup>10</sup> Zob. R. Matuszewski, *Literatura polska 1939–1991*, Warszawa, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 1992, s. 47.

<sup>11</sup> A.D. Liskowacki, *Eine kleine*, Szczecin, Wyd. 13 Muz, 2000, s. 182.

Po 1956 roku w ciągu dwóch kolejnych dziesięcioleci w literaturze PRL zarysowała się tendencja do większego psychologizmu w prezentacji bohaterów i motywów związanych z niemiecką tematyką. Pojawił się obraz „zwykłego” Niemca. Pisarze zaczęli dążyć do pokazania jego ludzkich stron, opowiadać historie rodzinne. Te nowe dla twórczości literackiej tendencje rozwijała proza Kornela Filipowicza, powieści Zofii Posmysz, poemat publicystyczny Stanisława Grochowiaka *Totentanz in Polen* (1969), którego specyfika polegała na kontrapunktowym połączeniu głosu poety i głosu zbrodniarza nazistowskiego. Najwyrazistszą próbą „de-demonizacji” Niemca faszysty stała się książka Kazimierza Moczarskiego *Rozmowy z katem* (1977), której pierwszy fragment opublikowała „Polityka” w 1968 roku. Moczarski dał pogłębioną analizę faszyzmu nie tylko jako zjawiska politycznego, ale mającego swoje korzenie psychologiczne i kulturowe. Taki właśnie aspekt powyższej tematyki po raz pierwszy wniósł do literatury Andrzej Kuśniewicz. W swojej powieści *Eroica* (1963) pokazał różne źródła kształtowania psychiki esesmana, przyczyniając się tym samym do łamania stereotypu kata. Zarówno w tym, jak i w innych utworach pisarz daleki był od szablonu w ukazywaniu Niemców tylko jako wrogów, co starała się zaszczerpić ówczesna oficjalna ideologia.

Koniec lat 70. można ocenić jako okres dalszych zmian w obrazie Niemca. Do świadczących o tym sygnałów wysyłanych przez literaturę krytyk Leszek Szaruga zalicza wiersze Krzysztofa Karaska zebrane w tomie *Prywatna historia ludzkości* (1979). Oprócz wierszy i prozy poetyckiej znalazł się tam poemat *Deutsches requiem*, w którym przedmiotem refleksji była „dusza niemiecka” lat 30. we wszystkich swoich wlotach i upadkach<sup>12</sup>.

Kolejne dziesięciolecie zapoczątkowało istotny przełom w wyobrazeniach Polaków o zachodnim sąsiedzie. Do literatury weszły pokolenia urodzone w latach 50. i 60. Stopniowo odchodziła w przeszłość, nie znikając jednak całkowicie z polskiej pamięci, II wojna światowa. Zmieniało się spojrzenie na Holocaust, istotę Zagłady i jej miejsce w historii ludzkości: kwestia ta przestała być odbierana jako wyłącznie niemiecka i stała się w pewnym stopniu również problemem samych Polaków. Jeszcze nie zakorzenia się w opinii publicznej, ale już coraz częściej pojawia jako pretekst do dyskusji, idea pojednania z narodem niemieckim, którą jako pierwszy postanowił wysunąć polski Kościół katolicki w *Oređziu biskupów polskich do biskupów niemieckich* (1965). Pomimo że w Polsce nie zapomniano zbrodni hitlerowskich czasów okupacji, o czym przypominało oređzie, znalazła się w nim odważna jak na tamte czasy myśl o niesprawiedliwości, jakiej się dopuszczono w stosunku do ludności niemieckiej byłych wschodnich terenów Niemiec. Myśl ta została wyrażona w formule zgodnej z duchem chrześcijańskiej moralności: „Udzielamy przebaczenia i prosimy o przebaczenie”. Stało się to powodem do ataków oficjalnej propagandy na polski episkopat i do

<sup>12</sup> L. Szaruga, *Od stereotypów do wyzwolenia z historii*, „Polonistyka” 1999, nr 3, s. 145.

oskarżeń o zdradę interesów narodowych, czego skutkiem był cenzuralny zakaz publikacji pełnego tekstu dokumentu. W tamtych latach polska świadomość nie znajdowała miejsca na litość dla tych Niemców, którzy również ucierpieli z powodu wojny i faszyzmu, dlatego pisarzom trudno było odejść od obrazu wiecznej ofiary, w którym wołało się widzieć społeczeństwo – jak pisze niemiecki slawista Heinrich Olschovsky<sup>13</sup>. W opinii publicznej lat 80. myśl o tragedii uchodźców z Prus Wschodnich, odpowiedzialności Polaków za dziedzictwo niemieckiej kultury materialnej na tych ziemiach była zjawiskiem rzadkim. Jednak dzięki drugoobiegowym publikacjom<sup>14</sup> mimo wszystko docierała do określonych kręgów czytelniczych, jakkolwiek jeszcze się w nich nie zakorzeniła.

Pod wpływem tych i innych procesów (mowa jest tutaj tylko o najogólniejszych tendencjach w polskiej rzeczywistości i literaturze) w twórczości literackiej lat 80. XX wieku utrwała się dwojakie spojrzenie na Niemców. Z jednej strony nie zanika powstały w latach wojny i w powojennych dziesięcioleciach stereotyp Niemca nazysty, z drugiej zaś rośnie dystans wobec tego stereotypu. Pisarze różnych pokoleń, w tym debiutanci z lat 80., dążą do przeciwstawienia narzuconemu przez propagandę podziałowi Niemców na „dobrych” i „złych” interpretacji artystycznych polsko-niemieckich stosunków, które dzisiaj odbierane są jako swego rodzaju alternatywa dla istniejących szablonów – zarówno pod względem ujęcia tematu, jak też obrazu Niemca.

Na przełomie lat 80. i 90. polsko-niemiecka historia przy pomocy środków literackich zostaje przeniesiona ze sfery polityki i ideologii do obszaru kontaktów międzyludzkich, gdzie działają konkretne osoby należące do różnych kultur. W tym kontekście bardzo charakterystyczne są rozwiązania fabularne powieści Andrzeja Szczypiorskiego *Początek* (1986), a także proza jednego z najbardziej wyróżniających się polskich pisarzy współczesnych Pawła Huellego – „niemieckie” motywy w jego powieści *Weiser Dawidek* (1987), które zostały potem rozwinięte w opowiadaniach tworzonych na przełomie lat 80. i 90. (*Opowiadania na czas przeprowadzki*, Londyn, 1991). Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje opowiadanie *Przeprowadzka*, w którym zawarta jest literacka interpretacja problemu przymusowych migracji, będących źródłem psychologicznych konfliktów między Polakami i Niemcami. Cofając czytelnika do lat 50., do wydarzeń z własnego życia związanych z przeprowadzką rodziny narratora do Gdańska, do domu, który przedtem był własnością Niemki, autor w niewielkim utworze pokazał nie tylko różny stosunek Polaków (dorosłych i dzieci) do Niemców, ale też powiedział nam, co za tym stoi – niezależne od woli bohaterów decyzje co do ich

<sup>13</sup> Г. Ольшовский, *Литературные воспоминания о немецко-польской истории*, w: „Studia Polonica”, Moskwa 2003, s. 448.

<sup>14</sup> J.J. Lipski, *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy (uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków)*, Warszawa, NOWA, 1981.

łosów, które powodują, że w tym samym punkcie przestrzeni geograficznej jedni zdobywają, a inni tracą swoją ojczyznę.

Procesy zachodzące w społecznym i kulturalnym życiu Polski w latach 90. w decydującym stopniu wpłynęły na dalszą ewolucję literackiego stereotypu i szerszego rozumienia „niemieckości”. Najnowsza literatura traktuje niemieckość ambiwalentnie. Z jednej strony jako śmiercionośną siłę niszczącą, negatywny element wspólnej historii, natomiast z drugiej – jako pozytywne dziedzictwo kultury, osiągnięcie ludzkiej cywilizacji<sup>15</sup>. Nieprzypadkowo w jednym ze swoich publicznych wystąpień Stefan Chwin powiedział, że bliski jest mu duch niemieckiego gotyku, niemieckiego romantyzmu<sup>16</sup>. W przestrzeni polsko-niemieckiego pogranicza niemieckość stanowiła o kulturalno-językowej specyfice poszczególnych miast, regionów i ich społeczności. Wielu polskich pisarzy styczeńsi zażyło do artystycznego zbadania tego „obcego”, które częściowo stało się „swoim”, przyjrzenia się od środka niemieckiemu światu w jego bezpośredniej styczności ze światem polskiej kultury.

Zwiększona uwaga wobec tego, co jest „inne”, różne od „swojego” przyczynia się w pewnym sensie do umocnienia utrwalonego sposobu widzenia Niemca jako „obcego”. Literatura nie neguje go ani nie podaje w wątpliwość. Jednak właśnie na tej podstawie tworzy nowy obraz Niemca, a nawet – dokonuje przesunięć i przestawień w jego wartościowaniu. Pisarzy przyciąga sama odmienność przedstawicieli innej ludzkiej społeczności, możliwość, albo też raczej próba „dotarcia do istoty obcego”<sup>17</sup>. Analizując powieść Chwina *Haneman* (1995), która otworzyła nowe perspektywy dla literackiego odzwierciedlenia wydarzeń II wojny światowej, Heinrich Olshovsky dostrzega jedną z jej niewątpliwych zalet w tym, że pisarz odszedł od klisz literackich. Główny bohater został pokazany jako in-trowertyk, melancholik i romantyk, podczas gdy stereotyp każe widzieć Niemca jako kogoś energicznego, brutalnego, o silnej woli<sup>18</sup>. Do tego rodzaju konstatacji wiedzie myśl o „nacechowanym współczuciem współistnieniu” między Hanemanem i jego polskim otoczeniem, kiedy nie zanika „poczucie kulturowej obcości”, ale „nie powstaje też nienawiść”<sup>19</sup>. Z podobnym miernikiem do rezultatów takiego doświadczenia w literaturze ojczystej podchodzi Ewa Wiegandt, przyznając, że „gdańskie książki” leczą Polaków z niemieckich urazów<sup>20</sup>.

Wielu innych prozaików proponuje pozytywny obraz Niemca – nie w duchu propagandowej retoryki z poprzedniej epoki, lecz z nutą szczerzej sympatii i szacunku dla narodu niemieckiego. Współczuciem dla rdzennych mieszkańców

<sup>15</sup> Zob. np. K. Ćwiklak, *Bliscy nieznanomi. Proza pogranicza wobec narodowych stereotypów*. „Poloniistyka” 1999, nr 3, s. 167–168.

<sup>16</sup> Zob. J. Madejski, *Autobiografia (S. Chwin: Kartki z dziennika)*, „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 18–19.

<sup>17</sup> Г. Ольшовский, *Литературные воспоминания...*, s. 451.

<sup>18</sup> Tamże, s. 453.

<sup>19</sup> Tamże, s. 451.

<sup>20</sup> Cyt. za: K. Ćwiklak, *Bliscy nieznanomi...*, s. 168.

Śląska, którym w przededniu wyzwolenia Polak chce odebrać ich gospodarstwo, przeniknięta jest powieść Feliksa Netza *Urodzony w Święto Zmarłych* (1995). O ludzkich uczuciach Niemców do Polaków jako o swoistej indywidualnej manifestacji ich sprzeciwu wobec świata przemocy opowiada książka Marka Jastrzębca-Mosakowskiego *Ślady na piasku* (1994) rekonstruująca przedwojenną historię Prus Wschodnich oraz opowiadanie Mariana Pankowskiego *Moja SS Rottenführer Johanna* (1997).

W nowy dla literatury polskiej, zróżnicowany i zapadający w pamięć obraz Niemca wcielają się nie tylko ludzie – bohaterowie poszczególnych narracji. Coraz częściej w najnowszej prozie rolę „innego” odgrywają rzeczy, które noszą w sobie ślady poprzednich właścicieli. „Obce” przedmioty wyróżniają się na tle „swojskiego” świata szczególnym wyglądem i ukrytą w nich tajemnicą, którą należy odkryć. Narracja o konkretnym materialnym przedmiocie stopniowo przechodzi w opowieść o związanych z nim ludziach, ich losach, jak się następnie okazuje, wplecionych we wspólny rytm polsko-niemieckiej historii i pamięci o trudnej przeszłości. Rzeczy nieme, niemieckie – jak pisze A.D. Liskowacki – w nieunikniony sposób odsyłają do ich interpretacji, wyjaśnienia znaczeń, rodząc sytuację kontaktu „swojego” i „obcego” (czyli podstawę dla powstania dowolnego stereotypu), zaś w naszym przypadku – nierzadko połączenia „obcego” ze „swoim”. Sferę kształtowania się nowych wyobrażeń Polaków o Niemcach wypełniają też inne znaki niemieckości w jej lepszym wcieleniu: topografia byłych niemieckich miast (a wraz z nią również ich historia), opisy domów, willi, zabytków architektury i sztuki, tytuły utworów muzycznych, nazwiska wielkich uczonych, filozofów, pisarzy itp.

Ta cecha prozy lat 90., która przyjmuje „obce” w całej różnorodności jego wcieleń na podstawie swoistego dialogu kulturalno-historycznego ze „swoim”, dostrzegalna jest w szeregu utworów. Wyróżnimy tu *Hanemana* i wcześniejszą powieść Chwina *Krótką historią pewnego żartu* (*Sceny z Europy Środkowowschodniej*) (1991), prozę Pawła Huellego, prozaiczny cykl trzech utworów Liskowackiego – szkice wspomnieniowe *Ulice Szczecina* (1995), książkę z pogranicza gatunkowego (opowiadanie-esej), *Cukiernica pani Kirsch* (1998) i wspomnianą już powieść *Eine kleine*. W podobnym kluczu niemiecki temat ujmują w swoich opowiadaniach młodzi prozaicy – Mirosław Jasiński (*Skarb Montezumy*) i Mirosław Sychalski we wspólnym zbiorze *Opowieść heroiczna* (1989), a także w innych tekstach.

Hybrydalność „swojego” i „obcego” znajduje wyraz między innymi w dwujęzycznych nazwach niemieckich miast: Danzig – Gdańsk u Chwina, Stettin – Szczecin u Liskowackiego, Breslau – Wrocław u Chwina i w zbiorze esejów Andrzeja Zawady *Bresław. Eseje o miejscach* (1996), w którego tytule obie nazwy geograficzne zostały symbolicznie połączone w jedno toponimiczne imię własne – neologizm Bresław. O spleceniu przestrzeni narodowych, w których

bytują różne kultury, mówią stare i nowe nazwy ulic, placów i innych obiektów polsko-niemieckiego pejzażu kulturowego (Chwin, Liskowacki i in.). Ich przywrócona do życia historia świadczy o minionym dualizmie kulturalnym jako o konsekwencji naturalnych okoliczności życiowych Polaków i Niemców, a także o tragicznych skutkach II wojny światowej.

Ważnym osiągnięciem literatury lat 90. jest dążenie do wydobycia pamięci z niebytu, opisanie emocji i uczuć ludzi, którzy utracili niegdyś swoją ziemię rodzinną i szukają teraz w miejscach dzieciństwa śladów swoich korzeni. Jest to sfera bliskich Polakom i Niemcom sytuacji i stanów ludzkich, która staje się jednym z nowych elementów reinterpretacji dawnych stereotypów.

Jeszcze jedna możliwość rewizji utrwalonych wyobrażeń Polaków o Niemcach otworzyła się w związku ze zwrotem w literaturze na przełomie XX i XXI wieku ku problemom świadomości narodowo-etnicznej oraz tożsamości narodowej i indywidualnej. Porównanie swojego „ja” z „innym”, wyznaczenie granic „swojego” i „obcego” sprzyja procesowi kształtowania własnej tożsamości. Jednocześnie na obszarze polsko-niemieckiego pogranicza nie brakuje przykładów, kiedy w próbach samookreślenia bohaterów literackich można dostrzec jawną przewagę czynnika geograficznego nad narodowościowym i historycznym. Jest to szczególnie zauważalne w twórczości tych pisarzy, którzy rozwijają temat wyboru ojczyzny duchowej. Oczywiście literatura – jeśli nie unika trudnych tematów – nie może się ograniczyć wyłącznie do czynnika geograficznego w prezentowaniu czytelnikom poglądów na różne narody, ale dzisiaj buduje ona ich obrazy w oparciu o inną już podstawę, wykorzystując przeważnie materiał kultury.

Ważne byłoby porównanie zmiany literackiego stereotypu ze zmianą obrazu Niemca we współczesnym społeczeństwie polskim, który kształtuje się w świadomości zbiorowej tylko częściowo pod wpływem literatury.

Badania etnolingwistyczne oraz dane sondaży socjologicznych prowadzonych w Polsce w latach 90. pokazują, że u schyłku XX wieku dokonała się wyraźna zmiana w tradycyjnych poglądach Polaków na Niemców oraz przewartościowanie ocen. Jerzy Bartmiński wyróżnia w historii polskiego stereotypu Niemca pewne ustalone społecznie punkty widzenia („obcy” – dla prostego człowieka, „pludrak” – dla szlachcica, zaborca i wróg – dla polskiego patrioty broniącego niepodległości narodowej, hitlerowiec i zbrodniarz – dla ofiary przemocy militarnej), kończąc ten imponujący paradygmat utrwalonych wyobrażeń ostro kontrastującym z nim wizerunkiem Niemca: dla młodego inteligenta szukającego własnego miejsca we współczesnym świecie Niemiec jest pracowitym, bogatym i kulturalnym Europejczykiem<sup>21</sup>. Zdaniem Bartmińskiego wskazuje na to nowy etap funkcjonowania stereotypu: oceny Niemca stają się bardziej pozytywne, na plan

<sup>21</sup> J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin, Wyd. UMCS, 2007, s. 256–260.

pierwszy wysunięte zostają aspekty „cywilizacyjne” związane z pracą, gospodarnością, dyscypliną społeczną, rosnące uznanie budzą cechy szczególnie pożądane w nowej rzeczywistości społecznej w Polsce<sup>22</sup>.

Według danych ankiety niemieckiego tygodnika „Der Spiegel” (opracowana przez instytuty i specjalistów obu krajów, przeprowadzona w 1991 r.) polscy respondenci wymienili 13 pozytywnych i tylko 3 negatywne cechy (spośród 16 znajdujących się na liście) „typowego” Niemca<sup>23</sup>. Obraz Niemca został wysoko oceniony w środowisku polskich studentów (na podstawie wyników badań prowadzonych przez Jerzego Bartmińskiego)<sup>24</sup>.

Dzisiaj w społeczeństwie polskim można zaobserwować nastroje świadczące o rosnącym zaufaniu i sympatii nowych pokoleń Polaków do Niemców. Tę realną tendencję w ich myśleniu odzwierciedla i ze swej strony umacnia literatura, w której rozwój obrazu Niemca płynie innym nurtem. Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że wyjaśnienie skomplikowanego mechanizmu wypierania z obszaru artystycznego stereotypów negatywnych przez pozytywne stanowi zadanie niewykonalne bez szerokiego kontekstu politycznego, społecznego i kulturalnego związanego z problematyką wzajemnej percepcji narodów.

Przetłumaczyła Justyna Gładys

**Dr hab. Wiktoria Tichomirowa**, Katedra Słowiańskich Języków i Kultur Wydziału Języków Obcych i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Moskiewskiego im. Łomonosowa. Zajmuje się analizą stereotypów etnicznych we współczesnej literaturze polskiej oraz jej kontekstów socjokulturowych. Autorka książki *Polskaja proza o Wtoroj mirowoj wojnie w socyokulturnom kontekście, 1989–2000* (2004). Ostatnie publikacje w języku polskim to: *Literatury lagrowej obszary nieodslonięte. Kulturowe oblicza Innego* (2008); „w każdym znaku drzemie owo monstrum – stereotyp” (*Rusycyzmy w polskim dyskursie lagrowym*) (2009).

W serii *Literatura polska w świecie* opublikowała: *Jak nas widziano „przez zakratowane okienka”?* *Wizerunek Rosji i Rosjanina w polskiej prozie lagrowej* (t. 2, *W kregu znawców*).

#### PORTRAYING GERMANS IN CONTEMPORARY POLISH LITERATURE

The author addresses the issues of Polish perception of Germans in post-war literature, with consideration of historical-cultural context. The text shows changes undergoing in the views of Poles on Germans, which is expressed in a tendency to supplant the negative ethnic stereotypes that existed until the late 1980s, with a new permanent portrayal, which, in comparison with the previous epochs, contains far more positive features.

<sup>22</sup> Tamże, s. 259.

<sup>23</sup> „Forum” 1991, nr 38, s. 9. Niemcy zachodni byli nastawieni do Polaków bardziej krytycznie, wyróżniając 12 cech negatywnych i tylko 4 pozytywne.

<sup>24</sup> J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku...*, s. 246–265.

---

---

**KORESPONDENCJE.  
RECEPCJA JAKO „TWÓRCZA ZDRADA”**

---

---



KRIS VAN HEUCKELOM

Katholieke Universiteit  
Leuven

**ASYMILACJA ASYMILACJI.  
TEMATYKA ŻYDOWSKA W DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH  
NIDERLANDZKICH PRZEKŁADACH LITERATURY POLSKIEJ**

---

---

WSTĘP

MIMO ŻE TOPIKA ŻYDOWSKA POJAWIAŁA SIĘ W LITERATURZE EUROPEJSKIEJ JUŻ w czasach bardzo odległych, większe upowszechnienie tej tematyki nastąpiło dopiero w beletrystyce dziewiętnastowiecznej. W ślad za żydowskim ruchem oświeceniowym zaczęły się wtedy ukazywać książki przedstawiające istotne zmiany kulturowe i obyczajowe, które zachodziły w obrębie europejskich społeczności żydowskich. Ów nurt żydowski w literaturze nasilał się jeszcze w XX wieku, szczególnie w okresie powojennym, kiedy wielokrotnie podejmowano tematykę cierpienia narodu żydowskiego w czasie Holocaustu. Nie dziwi zatem fakt, że literackie kreacje Żydów i społeczności żydowskich, zarówno z żydowskiego, jak i z nieżydowskiego punktu widzenia, stały się w ciągu ostatnich dekad częstym przedmiotem badań literacko-naukowych. W większości przypadków jednak problematyka żydowska była (i nadal bywa) badana w wąskim kontekście poszczególnych literatur narodowych<sup>1</sup>. Niewiele natomiast pisano o szczególnej

---

<sup>1</sup> Zob. m.in. M.J.M. Weijtens, *Nathan en Shylock in de Lage Landen. De Jood in het werk van de Nederlandse letterkundigen uit de negentiende eeuw*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1971; E.L. Panitz, *The Alien in Their Midst. Images of Jews in English Literature*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University, 1981; E. Marks, *Marrano as Metaphor. The Jewish Presence in French Writing*, New York, Columbia University Press, 1996; W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin, Dabar, 1996; R. Robertson, *The 'Jewish Question' in German Literature (1749–1939). Emancipation and Its Discontents*, Oxford, Oxford University Press, 1999; G. Safran, *Rewriting the Jew. Assimilation Narratives in the Russian Empire*, Stanford, Stanford University Press, 2000; G.M. Levine, *The Merchant of Modernism. The Economic Jew in Anglo-American Literature, 1864–1939*, New York, Routledge, 2003.

roli odgrywanej przez tematykę żydowską w przekładach literackich. Artykuł ten ma na celu wypełnić tę lukę, skupiając się na recepcji dziewiętnastowiecznej literatury polskiej o tematyce żydowskiej w niderlandzkim obszarze językowym<sup>2</sup>.

## LITERATURA POLSKA W NIDERLANDACH

Odbiór literatury polskiej w niderlandzkim obszarze językowym jest niewątpliwie jednym z najslabiej przebadanych problemów w dziejach zagranicznej recepcji literatury polskiej. Jak wynika z bardzo niewielu prac poświęconych polsko-belgijskim i polsko-holenderskim stosunkom kulturowym, tradycja kontaktów polsko-niderlandzkich sięga dawnych czasów<sup>3</sup>. Długotrwały charakter związków między terenami obecnej Belgii i Holandii a Polską nie oznacza jednak, że kontakty te przełożyły się na obopólne zainteresowanie w dziedzinie literatury. Historia obecności literatury polskiej w Niderlandach rozpoczęła się dopiero pod koniec osiemnastego wieku, kiedy nakładem holenderskiego wydawnictwa ukazała się powieść *De onstervelijke reiziger* (*Nieśmiertelny podróżny*), 1791. Wydanie to, które zawiera niderlandzki przekład *Historii* Ignacego Krasickiego, uchodzi za najstarsze niderlandzkie tłumaczenie dzieła literackiego napisanego po polsku. Przekład ten był jednak przypadkiem zupełnie odosobnionym i nie stanowił przełomowego momentu w polsko-niderlandzkich kontaktach literackich<sup>4</sup>. Po ukazaniu się *De onstervelijke reiziger* upłynąć miało jeszcze kilkadziesiąt lat, zanim wyszło kolejne niderlandzkie tłumaczenie polskiej literatury.

Prawdziwy przełom w obecności literatury polskiej w Niderlandach nastąpił dopiero na początku XX wieku, kiedy dał się zaobserwować znaczny wzrost

<sup>2</sup> Niderlandzki krąg językowy to jeden z mniejszych obszarów językowych w Europie, obejmujący Holandię i północną część Belgii (Flandrię). Ziemie te zostały połączone ze sobą w późnym średniowieczu i zostały podzielone pod koniec XVI w., kiedy północne Niderlandy uzyskały niepodległość, a południowa część pozostała przy Hiszpanii. Po ponownym połączeniu na początku XIX w. Królestwo Zjednoczonych Niderlandów znowu rozpadło się w r. 1830 wskutek rewolucji belgijskiej. Północne Niderlandy przyjęły wówczas kształt obecnej Holandii, podczas gdy południowa część przekształciła się w Królestwo Belgii. W chwili obecnej, obszar niderlandzkojęzyczny liczy około 23 milionów mieszkańców.

<sup>3</sup> Nieliczne dotychczasowe badania źródłowe przeprowadzone w tym zakresie ukazują, że związki historyczne między Niderlandami a Polską datują się od czasów średniowiecznych i że miały one wymiar zarówno handlowy i gospodarczy, jak i naukowy oraz kulturowy. Zob. na ten temat M.B. Styk, *Belgia w relacjach Polaków. Antologia (XVI–XX w.)*, Lublin, TN KUL, 1999; L. Thijssen, *Polska i Niderlandy. 1000 lat kontaktów*, Zutphen, Walburg Pers, 2003; J. Leska-Ślęzak, *Polacy w Holandii. Przeszość i teraźniejszość*, Toruń, Adam Marszałek, 2003.

<sup>4</sup> Zob. K. Van Heuckelom, *Nieśmiertelny podróżny*. „Historija” Ignacego Krasickiego w „dolno-niemieckiej szacie”, „Prace Historycznoliterackie – Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2003, nr 97–98, s. 23–42.

tłumaczeń literackich z języka polskiego na język niderlandzki. Przełom ten częściowo tłumaczy się rosnącą międzynarodową popularnością twórczości Henryka Sienkiewicza, a szczególnie jego powieści *Quo vadis*. W ciągu kilku lat zanotowano ponad dziesięć przekładów Sienkiewicza na język niderlandzki, a liczba ta jeszcze wzrosła po przyznaniu autorowi *Trylogii* literackiej nagrody Nobla<sup>5</sup>. Wiele elementów wskazuje zatem na to, że międzynarodowy sukces Sienkiewicza na początku XX wieku był istotnym czynnikiem katalizującym popularyzowanie literatury polskiej w niderlandzkim kręgu językowym.

O wiele mniej wyraźnie przedstawia się sytuacja w wieku dziewiętnastym. Między publikacją niderlandzkiego przekładu *Historii* (w r. 1791) a pierwszym holenderskim wydaniem *Quo vadis* (w r. 1898) ukazało się zaledwie parę polskich książek w niderlandzkim przekładzie, mianowicie:

1. Julian Niemczewicz [sic!], *Levi en Sara. Een joodsche familie-geschiedenis in Polen (Levi i Sara. Żydowska historia rodzinna w Polsce)*, Amsterdam 1825.
2. Julian Niemczewicz [sic!], *Johan Tenczynski. Een verhaal uit de geschiedenis van Polen in de XVI eeuw (Johan Tenczynski. Opowieść z historii Polski w XVI w.)*, Amsterdam 1829.
3. J.I. Kraszewski, *Jermola. Een Poolsch verhaal (Jermola. Polska opowieść)*, Arnhem 1869.
4. E.P. Orzeszko, *Meir Ezofowicz. Een verhaal uit het leven der Poolsche joden (Meir Ezofowicz. Opowieść z życia polskich Żydów)*, Haga 1886.
5. E.P. Orzeszko, *Een vrouwenleven (Życie kobiety)*, Utrecht 1898.

Mimo ograniczonej liczby przetłumaczonych utworów daje się tu zaobserwować kilka znamienych tendencji. Po pierwsze, widoczny jest fakt, że wszystkie dziewiętnastowieczne przekłady ukazały się w północnej części Niderlandów, czyli w Holandii. Brak niderlandzkich przekładów na terytorium Belgii wiąże się niewątpliwie z tym, że kraj ten był wówczas zdominowany przez elity frankofońskie, zarówno w dziedzinie polityki, jak i w dziedzinie kultury. Pierwsze niderlandzkie przekłady literatury polskiej zaczęły się ukazywać w Belgii dopiero na początku XX wieku, kiedy język niderlandzki uzyskał większe znaczenie. Po drugie, trudno nie zauważyć, że wśród nielicznych przetłumaczonych autorów powtarzają się nazwiska Juliana Ursyna Niemcewicza i Elizy Orzeszkowej. Jak wynika z bardziej szczegółowych dostępnych nam danych bibliograficznych, niderlandzkie tłumaczenia Orzeszkowej przeżywały swój rozkwit pod sam koniec XIX w., kiedy ukazały się również przekłady takich utworów, jak *Mirtala* i *Silny Samson*. Po trzecie, nie da się zaprzeczyć, że przetłumaczone dzieła nie należą – mówiąc z dzisiejszej perspektywy – do najbardziej skanonizowanych utworów

<sup>5</sup> Podane w tym artykule dane bibliograficzne dotyczące literatury polskiej w niderlandzkim przekładzie pochodzą w dużej mierze z: R. Pieters, J. van Damme, F. Vyncke, *Poolse literatuur in Nederlandse vertaling. Bibliografie 1791–1976*, „Slavica Gandensia” 1977, nr 4, s. 51–91.

XIX wieku (aczkolwiek jest to niewątpliwie klasyka, bardziej lub mniej znana). Po czwarte, nie sposób pominąć również faktu, że znaczna część przetłumaczonych utworów dotyczy tematyki żydowskiej. Są wśród nich najważniejsze utwory z tzw. nurtu żydowskiego w dziewiętnastowiecznej prozie polskiej, mianowicie *Lejbe i Siora* Juliana Ursyna Niemcewicza (które to dzieło otwiera topikę judaistyczną w polskiej beletrystyce) oraz *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej<sup>6</sup>. Rola tematyki żydowskiej w korpusie tłumaczeń zyskuje jeszcze na wadze, jeżeli dołączymy do tej listy wyżej wymienione przekłady *Mirtali* i *Silnego Samsona* Orzeszkowej.

Na zakończenie tych wstępnych rozważań warto zwrócić uwagę także na fakt, że od lat trzydziestych do lat sześćdziesiątych XIX w. następuje znacząca przerwa w holenderskiej działalności translatorskiej. Chyba niezupełnie przypadkowo ten etap „ciszy” wydawniczej zbiega się czasowo z okresem międzypowstaniowym w Polsce. Był to w wielu krajach europejskich czas rosnącego zainteresowania tragicznymi losami Polski oraz jej mieszkańców. Doprowadziła do tego nie tylko kwestia polskich rozbiorów, ale także zacięta walka o niepodległość, która wywoływała wiele rozmaitych reakcji i dyskusji na kontynencie europejskim<sup>7</sup>. Jak wynika z badań historycznych, Niderlandy były podzielone wobec zmagania wolnościowych Polaków. W stosunku Belgów do „sprawy polskiej” dominowała raczej sympatia ze względu na to, że Belgowie sami walczyli o niepodległość (z królem holenderskim) i postrzegali Polaków jako sojuszników<sup>8</sup>. Holendrzy natomiast skłonni byli poprzeć rosyjską politykę wobec Polski, nie tylko ze względu na szczególne paralele z sytuacją polityczną w Niderlandach, ale także ze względu na ścisłe związki rodzinne między dynastią holenderską a Romanowami. Tuż po powstaniu listopadowym doprowadziło to wśród Holendrów do swojego rodzaju „polonofobii”, szczególnie w wypowiedziach politycznych i komentarzach prasowych<sup>9</sup>. Owe negatywne uczucia wobec polskich dążeń wolnościowych do pewnego stopnia znalazły także wyraz w niektórych dziewiętnastowiecznych niderlandzkich utworach literackich<sup>10</sup>. Można zatem powiedzieć, że

<sup>6</sup> Zob. W. Panas, *Pismo i rana...*, s. 7–40.

<sup>7</sup> Świadczą o tym na przykład takie propolskie zjawiska jak *Polenfreundschaft* i *Polenfreundevereine* zainicjowane przez Niemców z okazji powstania listopadowego oraz jego stłumienia. Podobne inicjatywy powstały również we Francji i – w mniejszym stopniu – w Anglii. Zob. na ten temat: *Polskie powstania narodowe na tle przemian europejskich w XIX wieku*, red. A. Barańska, W. Matwiejczak, J. Ziółek, Lublin, TN KUL, 2001.

<sup>8</sup> Zob. L. Vandersteene, *Polonofilie, nationalisme en nationale identiteit: Belgische reacties op de eerste Poolse vluchtelingen van de 'Grote Emigratie'. (1831–1832)*, „Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis” 2000, nr 1–2, s. 49–130.

<sup>9</sup> Zob. I. Goddeeris, *Dutch Reactions to the Polish National Insurrections (1830–70)*, „Acta Poloniae Historica” 2007, nr 2, s. 139–169.

<sup>10</sup> W okresie 1830–1845, czyli w pierwszej dekadzie po powstaniu listopadowym, ukazała się w północnych Niderlandach niejedna powieść, której akcja rozgrywa się w Polsce. Przeważa w nich

w omawianym okresie międzypowstaniowym Holendrzy nie dali dojść do głosu samym Polakom, ale raczej mówili za nich, przedstawiając kraj i jego mieszkańców w niekorzystnym świetle<sup>11</sup>.

### TOPIKA ŻYDOWSKA JAKO KATALIZATOR PRZEKŁADÓW NA JĘZYK NIDERLANDZKI

Szczególna pozycja zajmowana przez Niemcewicza i Orzeszkową na liście przetłumaczonych autorów i utworów wyraźnie wskazuje na to, że topika żydowska była w XIX w. swoistym katalizatorem przekładów literackich z języka polskiego na język niderlandzki. Obecność Niemcewicza w literaturze niderlandzkojęzycznej została zainicjowana przez publikację przekładu *Lejbe i Siory* w r. 1825. Cztery lata później ukazała się w przekładzie następna książka Niemcewicza (*Jan z Tęczyna*), przy czym okładka tego wydania wyraźnie nawiązuje do „sławy” Niemcewicza jako autora *Lejbe i Siory*<sup>12</sup>. Taka sama zasada powtórzyła się w ostatnich dekadach XIX wieku, kiedy niderlandzki przekład *Meira Ezofowicza* zapoczątkował obecność prozy Orzeszkowej w Holandii i pociągnął za sobą inne tłumaczenia jej twórczości (mianowicie *Marty*, *Mirtali* i *Silnego Samsona*).

Katalizująca rola odgrywana przez problematykę żydowską w praktyce translatorskiej i wydawniczej nie powinna dziwić, biorąc pod uwagę, że w ówczesnej Holandii, a szczególnie w regionie stołecznym, mieszkała dosyć liczna wspólnota żydowska<sup>13</sup>. Jednocześnie jednak nasuwa się pytanie, jaką funkcję przekłady te miały pełnić i pełniły w kulturze docelowej. Jak wiadomo, zarówno *Lejbe i Siora* Niemcewicza, jak i „żydowskie” książki Orzeszkowej posiadają znamienne cha-

---

obraz Polski jako miejsca nieustannych klęsk i nieszczęść. Chodzi m.in. o takie książki jak *Constance, of De verdeeling van Polen (Konstancja, czyli Rozbiory Polski)* Frederika Jakobsa (1831), *Valeria en Octavia Oginski, of De slagtoffers der Poolsche staatsomwenteling (Waleria i Oktawia Ogińscy, czyli Ofiary polskiej rewolucji)* z r. 1832 (autorstwa niejakiego J.H.), *Iwan en Pauleska: Poolsche romance (Iwan i Pauleska. Polski romans)* Adriaana van der Hoopa (1836) oraz *De Rinaldo van het Noorden, of De roover-bruid: een Poolsch volksverhaal (Rinaldo Północy, czyli Rabuś i panna młoda. Polska opowieść ludowa)* autorstwa A.D. van Burena Schele (1840). Zob. na ten temat K. Van Heuckelom, *Złodzieje i złote rączki. Polskie stereotypy w Niderlandach*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 1 (1), s. 101–114.

<sup>11</sup> Dopiero po powstaniu styczniowym owa północnoniderlandzka „polonofobia” stopniowo zniknęła, także na płaszczyźnie literackiej. Kilka lat po powstaniu styczniowym ukazała się historyczna powieść dla młodzieży *De Poolse ballingen (Polscy wygnañcy)* napisana przez D.H. Meijera. Jej autor nie tylko oskarżył kraje europejskie o brak zainteresowania losami Polski, ale także z wielką empatią przedstawił ciężkie życie polskich bohaterów, którzy wyróżniają się męstwem i szlachetnością.

<sup>12</sup> Niemcewicz przedstawiony jest na okładce przekładu jako „schrijver van de *Levi en Sara*” („autor *Lejbe i Siory*”).

<sup>13</sup> W roku 1814 w Holandii żyło ok. 37 000 Żydów. Ówczesny Amsterdam był jednym z największych skupisk Żydów w Europie Zachodniej. Zob. na ten temat J.C.H. Blom, R.G. Fuks-Mansfeld, I. Schöffner, *Geschiedenis van de Joden in Nederland*, Amsterdam, Balans, s. 208.

rakter dyskursywny i poruszają problem emancypacji Żydów w dziewiętnastowiecznej Polsce. Fakt, że ówczesna Holandia była nieco bardziej zaawansowana w procesie emancypacji i równouprawnienia ludności żydowskiej, wywołuje pytanie o to, kto zainicjował te przekłady, co się stało w przekładzie oraz jak przekłady te były odbierane<sup>14</sup>.

### LEJBE I SIORA PO NIDERLANDZKU

W celu wstępnej eksploracji wyżej przedstawionych zagadnień warto przyjrzeć się bliżej niderlandzkiemu przekładowi *Lejbe i Siory*, który otwiera problematykę tematyki żydowskiej w niderlandzkim tłumaczeniu<sup>15</sup>. Dostępne nam dane bibliograficzne wskazują na to, że przekład ten został zainicjowany nie w środowisku holenderskich Żydów, ale przez „rdzennych” Holendrów. Książka ukazała się w r. 1825 nakładem Ten Brink & De Vries, stołecznego wydawnictwa o orientacji chrześcijańskiej<sup>16</sup>. Przekładu dokonał anonimowy holenderski tłumacz, opierając się na niemieckim wydaniu z tego samego roku<sup>17</sup>.

Posługując się terminologią translatologiczną, można określić poetykę translatorską przyjmowaną przez tłumacza jako klasycystyczną. Oznacza to, że tłumacz nie kępował się wprowadzać znamienych zmian i „poprawek” do tekstu docelowego. Wskutek tego emancypacyjny program przedstawiony przez polskiego autora uległ istotnym zmianom. Jak wiadomo, Niemcewicz nazwał swoją powieść „romansem w listach”, ale gatunek ten służył głównie po to, aby przekazać polskim czytelnikom poglądy autora na temat „kwestii żydowskiej”. Propagował

<sup>14</sup> Holandia wprowadziła równouprawnienie dla wszystkich społeczności religijnych w r. 1795, w ślad za powstaniem tzw. republiki батаwskiej. Za króla Wilhelma I (1815–1840) zwalczano użycie języka jidysz we wspólnocie holenderskich Żydów, zarówno w szkolnictwie, jak i w obrzędach religijnych. Pierwsze żydowskie czasopisma w języku niderlandzkim zaczęły się ukazywać w latach czterdziestych XIX w. Elity żydowskie przeszły na język niderlandzki już wcześniej. Zob. na ten temat J.C.H. Blom, R.G. Fuks-Mansfeld, I. Schöffel, *Geschiedenis van de Joden...*, s. 192.

<sup>15</sup> Zob. M. Sermeus, „*De vleugelen der fantasie en der fictie door eene hoogere bedoeling gekluisterd?* Een contextuele en vertaalkundige analyse van J.U. Niemcewicz' „*Levi en Sara*”, Leuven, K.U.Leuven (nieopublikowana praca magisterska).

<sup>16</sup> O profilu wydawnictwa świadczy następująca selekcja książek, które ukazały się jego nakładem w latach dwudziestych XIX w.: *De christen-leeraar in navolging van zijnen grooten meester (Nauczyciel chrześcijański w ślad za swoim wielkim Mistrzem)*, 1823; *Homilien over geschiedkundige onderwerpen uit het leven van Jezus volgens de verhalen der evangelisten (Homilie na tematy historyczne wzięte z życia Jezusa na podstawie opowieści ewangelistów)*, 1824; *Lazarus, voor troostbehoevende christenen (Lazarz, dla chrześcijan potrzebujących pocieszenia)*, 1824; *Karaktertrekken en merkwaardige gebeurtenissen uit de lijdensgeschiedenis van Jezus, voorgesteld in eenige homilien (Charakterystyka oraz cudowne wydarzenia wzięte z martyrologii Jezusa, przedstawione w kilku homiliach)*, 1825.

<sup>17</sup> Julian Niemcewicz [sic], *Levi und Sara. Briefe Polnischer Juden. Ein Sittengemälde*, Berlin, Ferdinand Dümmler, 1825.

on program włączenia Żydów w społeczeństwo polskie, odrzucając złe wpływy wywierane przez Talmud, Kabałę i chasydów<sup>18</sup>. W kontekście naszej analizy najciekawsze są akurat te fragmenty powieści, które mają charakter publicystyczny i dotyczą „kwestii żydowskiej” w Polsce porozbiorowej. Jak wynika z wielu fragmentów analizowanego przekładu, holenderski tłumacz dążył do swojego rodzaju uniwersalizacji problemów opisanych przez Niemcewicza w *Lejbe i Siorka*. W odróżnieniu od niemieckiego tłumacza często zastępował on wyrazy nawiązujące do sytuacji polskich Żydów ogólniejszymi słowami i określeniami. Świadczy o tym m.in. poniższy fragment z Listu XXI, a szczególnie zaznaczone kursywą wyrazy<sup>19</sup>:

**Lejbe i Siorka (1821)**

Skarżymy się, że *nasz rząd polski* trzyma w ucisku, że nas nie dopuszcza do praw obywatelskich, że nam tamuje drogi przemysłu i wyniesienia; lecz cóż rząd ten odpowiada na skargi i żądania nasze? Chcecie używać zarówno z nami praw obywatelstwa, lecz po czymże poznamy, że jesteście obywatelami, *Polakami*? [...] wszak wy sami wyznajecie, że *Polska* nie jest ojczyzną waszą, żeście tylko przechodnikami w tym kraju. (86)

**Levi und Sara (1825)**

Wir beklagen uns, daß die *Polnische Regierung* uns in Unterdrückung hält, daß sie uns keine staatsbürgerlichen Rechte zugesteht und uns die Wege zur Aufklärung und Veredlung abschneidet. Aber was antwortet der Staat auf unsere Klagen und Beschuldigungen? – „Wollt Ihr die bürgerlichen Rechte gleich uns genießen, so müsst Ihr uns auch beweisen, dass Ihr Bürger, daß Ihr *Polen* seyd! [...] Erklärt Ihr doch offen, daß *Polen* euer Vaterland nicht sey, und daß Ihr bloße Pilger wäret. (193)

**Levi en Sara (1825)**

Wij beklagen ons dat de *regering der landen, die wij bewonen*, ons onderdrukt, dat zij ons de regten der burgers van den Staat onthoudt, en ons de regten der burgers van den Staat onthoudt, en ons de wegen ter verlichting en veredeling afsnijdt. Maar wat antwoordt de Staat op onze klagen en beschuldiging? „Wilt gij de burgerlijke regten, gelijk wij, genieten, dan moet gij ook bewijzen, dat gij wezenlijk *inwoner* en burger zijt? [...] Gij verklaart immers openlijk, dat *ons land* uw vaderland niet is, en dat gij slechts pelgrims zijt. (146–147)

**Tłumaczenie przekładu**

Skarżymy się, że *rząd krajów, w których mieszkamy*, trzyma nas w ucisku, że nas nie dopuszcza do praw obywateli tego państwa i że nam tamuje drogi oświecenia i uszlachetnienia. Lecz co odpowiada rząd na nasze skargi i oskarżenia? Chcecie, tak jak my, używać praw obywatelstwa, to musicie udowodnić, że naprawdę jesteście *mieszkańcami* i obywatelami. [...] Wyznajecie przecież otwarcie, że *nasz kraj* nie jest waszą ojczyzną, że jesteście tylko pielgrzymami.

Inny zabieg translatorski o podobnym efekcie uniwersalizującym polega na dodaniu przydawek o szerszym znaczeniu. Świadczy o tym np. następujący fragment z tego samego listu (XXI). Zabieg ten sprawia wrażenie pewnej nielogiczności, skoro dodana przydawka (*i inni Żydzi*) jest w sprzeczności z informacją zawartą w drugiej części tego samego zdania (*nasi współwyznawcy w innych krajach*):

<sup>18</sup> Postępowy program Niemcewicza uosabiają tytułowe postacie żydowskie: Lejbe (oświecony właściciel manufaktury) i Siorka (jego ukochana) oraz hrabia Edmund Tęczyński (polski patriota i przyjaciel Lejbe). Obskurantyzm żydowski reprezentuje Jankiel (przywódca chasydów i religijny fanatyk) oraz Moszko (ojciec Siorki), który chce wydać swoją córkę za Jankiela. Dzięki niezłomnej postawie Siorki oraz pomocy hrabiego Tęczyńskiego wszystko kończy się szczęśliwie, zarówno dla dwojga „kochanków”, jak i dla „nawróconego” ojca Siorki.

<sup>19</sup> Wyróżnienia kursywą pewnych fragmentów tych i późniejszych cytatów są moje. Przytoczone w nawiasie liczby oznaczają stronę, na której znajduje się dany cytat. Cytaty z polskiego tekstu źródłowego pochodzą z następującego wydania: Julian Ursyn Niemcewicz, *Lejbe i Siorka czyli listy dwóch kochanków. Romans*, Kraków, Univeritas, 2004.

*Lejbe i Siora* (1821)

Smutną jest rzeczą uważać, jak daleko starszyzna nasza zostawiła *Izraelitów polskich* w tyle tej cywilizacji, w której współ z nami wierzący innych krajów tak wielkie uczynili postępy. (88)

*Levi und Sara* (1825)

Es ist eine traurige Betrachtung, zu sehen, wie weit die *Polnischen Israeliten* durch die Schuld ihrer Aeltesten hinter jener Civilisation zurückgeblieben sind, in welcher unsere Glaubensgenossen in andern Ländern so weite Fortschritt gemacht haben. (200)

*Levi en Sara* (1825)

Het is treurig te moeten zien, hoever de *Poolsche en andere Joden* door de schuld hunner oudsten ten achterere zijn, ten aanzien van de beschaving, in welke onze geloofsgenoten in andere landen zulke aanzienlijke vorderingen gemaakt hebben. (151)

## Tłumaczenie przekładu

Smutno zauważyć, jak daleko *polscy i inni Żydzi* pozostali w tyle poprzez winę swojej starszyzny, w porównaniu z cywilizacją, w której nasi współwyznawcy w innych krajach zrobili takie znaczne postępy.

Polski kontekst przedstawionego przez Niemcewicza programu oświeceniowego znika z pola widzenia z innych jeszcze powodów. Jak wiadomo, autor *Lejbe i Siory* nie tylko krytykował polskich Żydów (za ich brak lojalności wobec Polski), ale także potępiał tych Polaków, którzy za mało dbają o swoją polskość. Wskazuje na to jedno ze stwierdzeń zawartych w Liście I:

*Lejbe i Siora* (1821)

Rodowitym każdego językiem jest język tej ziemi, na której się człowiek urodził. (10)

*Levi und Sara* (1825)

Muttersprache eines Juden ist die Sprache des Landes, worin der Mensch geboren wird (4)

*Levi en Sara* (1825)

De moedertaal van elken Jood behoort de taal van dat land te zijn, in hetwelk hij, zoewel als ieder ander inwoner, geboren wordt. (3)

## Tłumaczenie przekładu

Językiem ojczystym każdego Żyda powinien być język tej ziemi, na której on, tak jak każdy inny mieszkaniec, się urodził.

Autor ma tu na myśli nie tylko Żydów niewładających polszczyzną, ale również polskich szlachciców, którzy wolą mówić po francusku niż po polsku. W ostatnich rozdziałach powieści występuje kilka polskich postaci (np. matka hrabiego Edmunda Tęczyńskiego), których wypowiedzi są przytaczane przez Niemcewicza niemal konsekwentnie w wersji francuskiej. Jako wzorcowy patriota natomiast przedstawiony jest sam Edmund Tęczyński, który wykazuje silne przywiązanie do swojego kraju i języka ojczystego. W przytoczonym wyżej tłumaczeniu widać wyraźnie, że ten ogólny przekaz skierowany zarówno do polskich Żydów, jak i do samych Polaków nabiera innego sensu poprzez dodanie rzeczownika *Żyda*. Chociaż zmianę tę częściowo możemy przypisać niemieckiemu tłumaczowi (*eines Juden*), autor niderlandzkiego przekładu poszedł jeszcze krok dalej (dodając między przecinkami *tak jak każdy inny mieszkaniec*)<sup>20</sup>.

Poza skłonnością holenderskiego tłumacza do uniwersalizacji sytuacji polskich Żydów, w niderlandzkim tłumaczeniu daje się również zaobserwować tendencję

<sup>20</sup> Fakt, że niderlandzkie tłumaczenie o wiele bardziej uwypukla żydowski kontekst niż polski element w ogólnym przesłaniu książki, uwidacznia się również w tym, że holenderski tłumacz przełożył na język niderlandzki wszystkie francuskie wypowiedzi przytoczone przez Niemcewicza (podczas gdy niemiecki tłumacz zgodnie z intencją Niemcewicza pozostawił te fragmenty w języku francuskim, zachowując w ten sposób efekt zamierzony przez autora).

do wprowadzania nut patriotycznych. Zważywszy, że w wielu krajach europejskich dziewiętnasty wiek stanowił apogeum rozwoju tożsamości narodowej, zabieg ten nie powinien aż tak dziwić. Najbardziej znamienity tego przykład znajdujemy w następującym fragmencie nawiązującym do postawy patriotycznej Edmunda Tęczyńskiego (List XXXI):

*Lejbe i Siora* (1821)

Edmund, gorliwy dobra powszechnego i narodowości polskiej obrońca, grzecznie, w żywych atoli wyrazach, zbijał zdanie przeciwnika swego. Nie przeczę, mówił on, iż w nowych wynalazkach, pięknych sztukach, a nawet i literaturze dalecy jeszcze jesteśmy od tej doskonałości, którą się szczycą *Francja, Anglia, Włochy i Niemcy*. (121)

*Levi und Sara* (1825)

Edmund, ein eifriger Beschützer alles Guten im Vaterlande, schlug die Urtheile seines Gegners bescheiden, aber mit eindringlicher Lebhaftigkeit, aus dem Felde. „Ich leugne nicht“ – sagte er – „daß wir in neuen Erfindungen und schönen Künsten, auch in der Literatur, noch weit von jener Vollkommenheit entfernt sind, welcher *Deutsche, Engländer, Franzosen und Italiener* sich rühmen können.“ (279)

*Levi en Sara* (1825)

EDMUND, die een ijverig verdediger van al het goede is, dat in zijn vaderland gevonden wordt, wederlegde de bewijzen van zijne partij wel bescheiden, maar tevens grondig en vurig. „Ik ontken geenszins – zeide hij – dat wij in nieuwe uitvindingen en schoone kunsten, zelfs in de letterkunde, nog ver van die volmaaktheid verwijderd zijn op welke de *Duitschers, Nederlanders, Italianen, Franschen en Engelschen* roemen kunnen.“

*Tłumaczenie przekładu*

EDMUND, który jest gorliwym obrońcą wszystkiego dobrego, co się znajduje w jego ojczyźnie, odparł skromnie, ale także dogłębnie i zarliwie dowody swojego przeciwnika. „W ogóle nie przeczę – rzekł on – że w nowych wynalazkach i sztukach pięknych, nawet w literaturze, dalecy jeszcze jesteśmy od tej doskonałości, którą się mogą chwalić *Niemcy, Holendrzy, Włosi, Francuzi i Anglicy*.“

Podczas gdy niemiecki tłumacz „subtelnie” zmienia hierarchię kultur europejskich poprzez przestawienie szyku wyrazów, holenderski tłumacz idzie jeszcze krok dalej i nie krępuje się wymienić własnego kraju obok czołowych kultur europejskich<sup>21</sup>.

W kontekście omawianych tu zagadnień warto zaznaczyć, że patriotyzm wykazywany przez tłumacza wiąże się również z przedstawioną przez Niemcewicza „kwestią żydowską”. Z jednej strony, uniwersalizujący charakter niderlandzkiego przekładu sprawia wrażenie, że holenderski tłumacz zamierzał rozszerzyć kwestię Żydów polskich na teren innych krajów europejskich, w tym również Holandii. Z drugiej zaś strony dbał on także o to, aby jego własny kraj nie został przedstawiony w niezbyt korzystnym świetle. Dotyczy to m.in. sprawy wielowiekowej tradycji prześladowania Żydów na kontynencie europejskim (List XIX):

<sup>21</sup> Inny wymowny tego przykład to fragment z Listu II, w którym występuje – jedyne w polskim tekście – bezpośrednie nawiązanie do żydowskiej obecności w Holandii. Jak wiadomo, w swoich młodych latach Niemcewicz odwiedził Holandię (w towarzystwie księcia Adama Czartoryskiego), musiał zatem wiedzieć o dużej społeczności żydowskiej mieszkającej w Amsterdamie. Świadczy o tym treść drugiego listu (napisanego przez Moszkę – ojca Siory – do przyjaciela): „Słuchaj, co powiem. Siora moja i postać, i posągiem najpierwszego w Brześciu, w Brodach, w Amsterdamie nawet rabina uszczęśliwić by mogła.” Patriotycznie nastawiony holenderski tłumacz zmienia konstrukcję „w Amsterdamie” na „in het beroemde Amsterdam” („w słynnym Amsterdamie”, 16).

**Lejbe i Siora (1821)**

Rozproseni po powierzchni ziemi, prześladowani najprzód od pogan, później od chrześcijan w Niemczech, Francji, Hiszpanii, Anglii, paleni, wytępiani, wypędzani, w *jednej Polsce* znaleźliśmy schronienie i opiekę. (76)

**Levi und Sara (1825)**

Verbreitet über die ganze Oberfläche der Erde, verfolgt zuerst von den Heiden, dann von Christen, in Deutschland, Frankreich, Spanien und England, – verbrannt, ersäuft, verjagt, haben wir endlich in *dem einzigen Polen* Rettung und Schutz gefunden (168)

**Levi en Sara (1825)**

Verspreid over de gansche oppervlakte der aarde, vervolgd eerst door Heidenen, toen door de Christenen, in Duitsland, Frankrijk, Spanje en Engeland; verbrand; verdrongen, verjaagd, hebben wij *eindelijk in Holland* en vooral in *Polen* redding en bescherming gevonden. (128)

**Tłumaczenie przekładu**

Rozproseni po całej powierzchni ziemi, prześladowani najpierw przez pogan, później przez chrześcijan, w Niemczech, Francji, Hiszpanii i Anglii; paleni, topieni, wypędzani, *nareszcie w Holandii i przede wszystkim w Polsce* znaleźliśmy ocalenie i ochronę.

Holandia jest zatem przedstawiana przez tłumacza jako kraj tolerancyjny, postępowy i cywilizowany, który w odróżnieniu od czołowych krajów europejskich nigdy nie angażował się w działalność antyżydowską. Poza tym, patriotyzm ten dotyczy nie tylko dalekiej przeszłości, ale także czasów bardziej współczesnych<sup>22</sup>.

Na podstawie powyżej przedstawionych faktów możemy określić anonimowego autora niderlandzkiego przekładu *Lejby i Siory* jako patriotycznie nastawionego rzecznika emancypacji żydowskiej w Holandii. Jak już wspomnieliśmy, klasycystyczna poetka tłumaczeniowa pozwalała na ulepszanie tekstu źródłowego, zarówno pod względem stylistycznym, jak i pod względem ideowym. Fakt, że tłumacz postanowił uniwersalizować główne przesłanie powieści Niemcewicza, omijając sporo nawiązań do kontekstu polskiego, świadczy o jego pozytywnym nastawieniu do idei Niemcewicza. Jego wtrącenia patriotyczne z kolei miały uświadomić holenderskiego czytelnika, że sytuacja Żydów w Holandii jest jednak lepsza niż opisana przez Niemcewicza sytuacja Żydów polskich. Program asymilacyjny przedstawiony przez polskiego pisarza uległ zatem swoistej holenderskiej asymilacji.

### LEJBE I SIORA WŚRÓD HOLENDRÓW

Szczególna postawa prezentowana przez tłumacza uwidacznia się również w krytycznoliterackiej recepcji *Levi en Sara* w Holandii. O tym, że powieść Niemcewicza na pewno nie przeszła niezauważona w kulturze docelowej, świadczą liczne jej recenzje opublikowane w latach 1826–1827<sup>23</sup>. Autorzy tych (ano-

<sup>22</sup> Kiedy Niemcewicz (w Liście XXI) wspomina o tym, że w niektórych miastach niemieckich wprowadzono język krajowy do obrzędów żydowskich, holenderski tłumacz nie waha się wymienić tu również Amsterdamu („i tak we Frankfurcie nad Menem, w Hamburgu, w Dessau, we Wrocławiu, w Berlinie itd.” (87–88) / „So geschah’s in Frankfurt a. M., Hamburg, Dessau, Breslau, Berlin u. s. w.” (198) / „dit had plaats te Frankfort aan den Mein, te Hamburg, Dessau, Breslau, Berlijn, Amsterdam, enz.” (150) / „miało to miejsce we Frankfurcie nad Menem, w Hamburgu, w Dessau, we Wrocławiu, w Berlinie, w Amsterdamie itd.”).

<sup>23</sup> Zob. m.in. „Letterkundig magazijn van wetenschap, kunst en smaak” 1826, nr 1, s. 230–231; „Boekzaal der geleerde wereld: een tijdschrift voor de Protestantsche kerken in het koninkrijk der Nederlanden” 1826, nr 1, s. 146–152; „Vaderlandsche letteroefeningen” 1827, nr 1, s. 654–657.

nimowych) recenzji nie zwrócili uwagi na walory literackie powieści, ale skupili się przede wszystkim na treści książki<sup>24</sup>. Ogólnie rzecz biorąc, holenderscy krytycy literaccy przyjęli *Levi en Sara* z (całkowitą lub częściową) aprobatą. Książkę Niemcewicza uważano za pouczającą, użyteczną i wartościową pozycję. Nieraz powoływano się na autora jako na wielki autorytet, „jednego z najwybitniejszych polskich uczonych”, który miał „bardzo ważny udział w sprawach Polski”<sup>25</sup>. Poza tym to, co zostało opisane w *Lejbe i Siorze*, ogólnie uważane było za wiarygodne i zgodne z prawdą. Nie wszyscy recenzenci jednak dali się przekonać przez Niemcewicza o tym, że jego postępowy program emancypacji Żydów mógłby się kiedyś urzeczywistnić bądź w Polsce, bądź w innych krajach.

Wśród holenderskich krytyków wyłaniają się tu dwa nurty myślowe, które w pewien sposób nawiązują do dwoistej strategii translatorskiej przyjmowanej przez holenderskiego tłumacza, tzn. dążenie do uniwersalizacji polskiej „kwestii żydowskiej” w połączeniu z elementami patriotycznymi. Z jednej strony, sam fakt, że jeden z recenzentów postanowił przytoczyć w całości żydowski program emancypacyjny zawarty w jednym z ostatnich listów utworu Niemcewicza, wskazuje na życzliwą i entuzjastyczną akceptację idei polskiego autora w kontekście holenderskim<sup>26</sup>. Z drugiej zaś strony, inny recenzent wyraził swoje głębokie wątpliwości co do trafności przedstawionego przez Niemcewicza manifestu oświeceniowego, uderzając w tony patriotyczne:

Sytuacja Żydów w naszej Ojczyźnie różni się znacznie od tej w Polsce i w innych miejscach. [...] Walcząc o wolność religii i wyznania, nasza Ojczyzna jako pierwsza oferowała niemal wszędzie wypędzonemu Izraelowi spokojne i bezpieczne miejsce zamieszkania. [...] Pewne jest to, że sytuacja Żydów w Holandii, szczególnie w naszym państwie konstytucyjnym, jest zbyt odmienna od sytuacji Żydów polskich, abyśmy mogli spodziewać się czegoś dobrego po przetłumaczonym utworze, w celu większego oświecenia i cywilizowania Żydów w naszej Ojczyźnie<sup>27</sup> [to i pozostałe tłum. moje – K.V.H].

To, co zajmowało wspomnianych recenzentów, nie odbiega zatem od pytania, jakie nurtowało samego tłumacza, tzn. czy dyskurs emancypacyjny Niemcewicza

<sup>24</sup> Jeden z recenzentów trafnie wyeksponował przewagę treści nad formą w *Lejbe i Siorze*, zauważając, że u Niemcewicza „skrzydła fantazji i fikcji często zniewalane są przez wyższy zamiar” („de vlegelen der fantasie en der fictie worden hier dikwijls door een hoogere bedoeling gekluisterd”). Zob. „Letterkundig magazijn van wetenschap”...

<sup>25</sup> „Letterkundig magazijn van wetenschap”...

<sup>26</sup> „Boekzaal der geleerde wereld...”

<sup>27</sup> „De toestand der Joden in ons Vaderland verschilt merkkelijk van die in Polen en elders. [...] Strijdende voor de vrijheid van Godsdiens en geweten, ruimde ons Vaderland het eerst eene rustige en veilige verblijfplaats in aan het bijna overal verstooten Israëel. [...] Zoo veel is zeker, dat de toestand der Joden in Nederland, vooral onder ons grondwettig bestuur, te veel verschilt met dien van de Poolsche Joden, dan dat wij van dit vertaalde werk iets goeds mogen verwachten voor de meerdere verlichting en beschaving der Joden in ons Vaderland.” Zob. „Vaderlandsche letteroefeningen”..., s. 656.

da się zaadaptować do potrzeb holenderskiego społeczeństwa tak, aby nie stawiać własnego kraju w niezbyt przychylnym świetle?

Obok tych dwóch opcji powracających w krytycznoliterackich komentarzach na temat *Levi en Sara* wyłania się jeszcze jeden nurt myślowy, który jest zupełnie nie do pogodzenia z nimi. Polega on na całkowitej dezaprobacie książki Niemcewicza, zarówno ze względu na sytuację Żydów w Polsce, jak i ze względu na ich sytuację w Holandii. Postawa taka dochodzi do głosu najdobitniej w książce, która ukazała się kilka miesięcy po pojawieniu się *Levi en Sara* na amsterdamskim rynku wydawniczym<sup>28</sup>. Jak pokazuje jej tytuł (*Duch nauki talmudycznej. Glosa do powieści Levi en Sara*), jest to osobna książka poświęcona w całości niderlandzkiemu przekładowi *Lejbe i Siory*. Napisał ją znany wówczas w amsterdamskim środowisku żydowskim oświecony nauczyciel i publicysta Moses Lemans<sup>29</sup>. W odróżnieniu od pozostałych – chrześcijańskich – recenzentów Lemans bardzo ostro zaatakował Niemcewicza, zarzucając mu, że jego „romans w listach” roi się od głupstw i nieścisłości. Twierdził on m.in., że „w istocie nie ma w tej książce ani jednego listu, prawie ani jednej stronicy, która nie zasługuje na uwagi wyższej lub niższej rangi; gdybyśmy chcieli wszystko przebadać, sprostowanie stałoby się o wiele dłuższe niż samo dziełko”<sup>30</sup>. Według Lemansa Niemcewicz w ogóle nie orientował się w sprawach i obyczajach żydowskich, co uwidacznia się w ogromnej liczbie błędów merytorycznych<sup>31</sup>. Zaprzeczył on również w sposób stanowczy, jakoby to, co zostało opisane przez Niemcewicza, w ogóle mogło dotyczyć holenderskich Żydów<sup>32</sup>. Poza tym, ze względu na nierzetelność informacji zawartych w *Lejbe i Siory*, Lemans także podał w wątpliwość opis życia polskich Żydów: „To, co być może, mogłoby dotyczyć polskich Żydów, w mniemaniu, że wszystko zostało narysowane zgod-

<sup>28</sup> M. Lemans, *De geest der talmudische leer, of Toelichting tot den roman Levi en Sara*, Amsterdam, G. Portielje, 1826.

<sup>29</sup> Moses Lemans należał do postępowych amsterdamskich Żydów, którzy byli zaangażowani w reformy edukacyjne holenderskiego króla Wilhelma I. Przez wiele lat pracował jako nauczyciel języka hebrajskiego i matematyki w Amsterdamie. Poza tym był redaktorem kilku podręczników i książek o tematyce żydowskiej (m.in. słownik hebrajsko-niderlandzki, gramatyka języka hebrajskiego i żydowski modlitewnik w niderlandzkim tłumaczeniu). Zob. M. Sermeus, „*De vleugelen der fantasie en der fictie door eene hoogere*”...

<sup>30</sup> „Er is wezenlijk geen enkele brief, ja bijkans geene enkele bladzijde in het boek, waarop geene aanmerkingen van meer of minder belang kunnen gemaakt worden; en zoo wij alles wilden uitpluizen, zouden wij de wederlegging veel verder kunnen doen uitdijgen, dan het werk zelf.” M. Lemans, *De geest der talmudische...*, s. 2–3.

<sup>31</sup> Książka Lemansa obejmuje m.in. szczegółowe omówienie treści Talmudu (s. 4–28), który Niemcewicz mylnie odróżnia od tzw. Miszny i Gemary. Autor *Ducha nauki talmudycznej* ukazuje, że Niemcewicz niesłusznie przeciwstawia się talmudyzmowi. Podziela natomiast negatywną opinię Niemcewicza o chasydach, dodając jednocześnie, że rabinowie i gminy żydowskie nie są z nimi w kontakcie.

<sup>32</sup> Jak wykazała nasza analiza, nie całkiem bez winy jest tu autor przekładu, który w pewnych miejscach przenoślił punkt ciężkości z polskich Żydów na Żydów w ogóle.

nie z prawdą, nie ma miejsca w naszym kraju”<sup>33</sup>. Kończąc swoją miazdzącą krytykę *Levi en Sara*, Lemans doszedł do wniosku, że „my z naszej strony nie możemy uwierzyć temu, co twierdzi Pisarz, skoro złapaliśmy go na tyłu nieprawdach; ale wiemy także, że najwięksi teologowie o dobrym imieniu, poczciwości i zasługach, mieszkali w Polsce od niepamiętnych czasów”<sup>34</sup>.

### EPILOG: LEJBE I SIORA KSIĄŻKĄ ANTYSEMICKĄ

Z powyższych rozważań wyraźnie wynika, że niderlandzki przekład *Lejbe i Siory* pełnił szczególną funkcję w kulturze docelowej. Wydanie to służyło nie tyle celom artystyczno-literackim, ile celom politycznym, w ramach trwającego w Holandii procesu emancypacji i asymilacji społeczności żydowskiej. Poza tym, jak ukazuje osobliwa recepcja przekładu, książka Niemcewicza miała mocny efekt polaryzujący. Podczas gdy tłumacz oraz niektórzy recenzenci starali się pogodzić dyskurs oświeceniowy Niemcewicza z holenderskim kontekstem, tamtejsza wspólnota żydowska (w osobie Mosesa Lemansa) zdecydowanie go odrzuciła. Owa negatywna atmosfera wokół *Lejbe i Siory* przetrwała do czasów bardziej współczesnych, znajdując swój znamieny wyraz w opublikowanej po drugiej wojnie światowej historii Żydów holenderskich, która określa *Levi en Sara* jako „antysemicką powieść”<sup>35</sup>.

Powyższe rozważania ukazują, że problem emancypacji Żydów odgrywał nader szczególną rolę w dziewiętnastowiecznych kontaktach literackich między Polską a Niderlandami. Trzeba jednak mieć świadomość, że *Lejbe i Siora* stanowi zaledwie pierwszy etap o wiele dłuższego procesu. Pytanie, czy bardziej wyrafinowane podejście Elizy Orzeszkowej do „kwestii żydowskiej” w podobny sposób dzieliło dziewiętnastowieczną holenderską opinię publiczną, na razie musi pozostać sprawą otwartą, lecz będzie ono na pewno przedmiotem dalszych badań.

---

**Prof. dr Kris Van Heuckelom**, Katholieke Universiteit Leuven (Belgia), Instytut Sławistyki. Autor rozpraw z zakresu literatury i kultury polskiej, tłumacz poezji polskiej. Książki: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (2004), *Perspectives on Slavic Literatures*

<sup>33</sup> „Hetgeen dus op de Poolsche Joden misschien toepasselijk zoude kunnen zijn, in de veronderstelling dat alles naar waarheid geschetst zij, heeft hier te lande althans geene plaats.” M. Lemans, *De geest der talmudische...*, s. 3.

<sup>34</sup> „Wij voor ons kunnen niet alleen geen geloof slaan aan hetgeen de Schrijver beweert, daar wij hem op zoo vele onwaarheden betrappt hebben; maar wij weten tevens, dat de grooste theologanten van naam, braafheid en verdiensten, ten allen tijde in *Polen* gewoond hebben, die niet dan deugd en ware godsdienst met menschenmin vereenigd, geleerd en voortgeplant hebben”. Tamże, s. 41.

<sup>35</sup> Zob. J. Meijer, *Erfenis der emancipatie. Geschiedenis van het Nederlandse Jodendom in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Haarlem, Bakenes, 1963, s. 67.

(2007, współred. David Danaher), *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (2009, współred. Dieter De Bruyn).

ASSIMILATION OF THE ASSIMILATION: JEWISH MOTIFS IN  
NINETEENTH-CENTURY DUTCH TRANSLATIONS OF POLISH LITERATURE

This article deals with 19<sup>th</sup>-century translations of literary fiction from Polish into Dutch. Significantly, by the end of the 19<sup>th</sup> century, only a fistful of Polish literary texts had been made available in Dutch. However, what the corpus of extant translations seems to lack in quantity, is made up for in quality. Most of the translated works (including well-known novels such as Julian Ursyn Niemcewicz's *Lejbe i Siora* and Eliza Orzeszkowa's *Meir Ezołowicz*) seem to have in common that they revolve around Polish-Jewish topics, in particular the issue of Jewish emancipation in 19<sup>th</sup>-century Poland. As it turns out, the translation of such novels about Polish Jews served not only artistic, but also political needs in the target system. An exploratory analysis of one of these translations (i.e., *Levi en Sara*, published in Amsterdam in 1825) clearly indicates that the Dutch translator attempted to universalize some of Niemcewicz's ideas and subtly adapted the Polish author's plea for Jewish emancipation to local political concerns (by removing, among other things, explicit references to the Polish setting of the novel). Among Dutch Jews, however, Niemcewicz's novel was met with harsh critique and eventually earned the label of being "anti-Semitic".

KALINA BAHNEVA

Akademia Techniczno-Humanistyczna  
Bielsko-Biała  
Uniwersytet im. św. Klimenta Ochrydzkiego  
Sofia

**O PEWNEJ NIETRADYCYJNEJ RECEPCJI  
POLSKIEGO EKSPRESJONIZMU.  
HYMN ŚWIĘTY BOŻE, ŚWIĘTY MOCNY KASPROWICZA  
W TŁUMACZENIU IWANA S. ANDREJCZYNA I DORY GABE**

---

---

I

PRZYJAŃ ORAZ DUCHOWE KONTAKTY MIĘDZY JANEM KASPROWICZEM A DORĄ Gabe (1888–1983) – bułgarską poetką oraz znakomitą tłumaczką literatury polskiej i profesorem Bojanem Penewem (1882–1927), prekursorem polonistyki bułgarskiej nie mogą być oddzielone od twórczych relacji między nimi, które w doniosły sposób kształtują recepcję literatury polskiej w Bułgarii. Wyrazem tegoż duchowego związku między Kasprowiczem, wybitnym przedstawicielem polskiego modernizmu, a Dorą Gabe jest tłumaczenie *Hymnów*, których książkowe wydanie ukazało się w 1924 r. Temu tłumaczeniu, jak i poprzedzającym je publikacjom oddzielnych hymnów w czasopismach literackich jest poświęcona rozprawa *Dora Gabe jako tłumaczka i popularyzatorka poezji Kasprowicza* Teresy Dąbek, która stanowi część jej książki *Twórczość przekładowa Dory Gabe*.

Jakie osobliwości tłumaczenia Dory Gabe przyciągają uwagę polskiej bułgarystki? Zaznaczając, że Gabe bezbłędnie odczytuje treści uczuciowe *Hymnów* oraz potrafi wniknąć w odrębność poszczególnych poematów, Dąbek wytyka jednocześnie szereg niedostatków bułgarskiej interpretacji. Na brak oddania „całej specyfiki artystycznej” niektórych hymnów wpływają: niewystarczająco adekwatne przetworzenie pojęć chrześcijańskich, słabiej zaakcentowana polemika antychrześcijańska, zredukowana konkretność w przekazaniu charakterystycznej dla Kasprowicza naturalistycznej obrazowości oraz sposób oddawania specyficznych dla tej części jego twórczości archaizmów, a także prozaizmów i dialekty-

zmów. Widoczna tendencja do upoetycznienia hymnów oraz większa niż wyjawiona w tekstach oryginału „dążność do zharmonizowania stylowego” wynikają – według badaczki – ze wspaniale opanowanego przez tłumaczkę języka symbolistycznego, na podstawie którego ukształtowana jest wersja bułgarska hymnicznych poematów Kasprowicza<sup>1</sup>.

Konkretna analiza translatorskiej interpretacji Dory Gabe stawia szereg pytań. Dotyczą one stosunku tłumaczenia do pierwowzoru i tym samym problematyzują relacje między dominującymi nastawieniami estetycznymi polskiej i bułgarskiej wyobraźni artystycznej w latach 20. ubiegłego wieku, a stąd i sposobu obcowania między dwoma specyficznymi narodowymi modelami przetwarzania świata.

Silne przywiązanie przekładów Dory Gabe do obrazowości symbolistycznej nie przejawia się po raz pierwszy w tłumaczeniach *Hymnów* Kasprowicza. Podobne nastawienie jest widoczne także w interpretowanych przez tłumaczkę bułgarską *Sonetach krymskich* A. Mickiewicza, włączonych do antologii *Полски поети (Poeci polscy)*, 1921 r. Podporządkowane tej tendencji jest także translatorskie podejście do romantycznego poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego. Wspaniale tłumaczenie wybranej części sonetowego dziedzictwa Mickiewicza (*Do samotności, Stepy Akermańskie*), a także kongenialnie przetworzenie (1925 r.) *Anhellego* wynika nie tylko z indywidualnego daru tłumaczki, ale i z „naturalnie” korespondujących między sobą: romantyczną obrazowością oryginału i bliskim interpretatorce bułgarskiej językiem symbolizmu.

Podstawą podobnego „zrośnięcia się” wyobraźni twórczej Dory Gabe z poetyką symbolistyczną jest wyraźna i mocna obecność symbolizmu w bułgarskim modernizmie, jak również jego pełnowartościowa oraz dłuższa czasowo obecność niż następujących po nim awangardowych kierunków, w tym i ekspresjonizmu.

W jakim stopniu jednak artystycznie pokrewny tłumaczce styl symbolistyczny wchodzi w dialog z poetyką intencją *Hymnów* i z nieobcą im poetyką ekspresjonistyczną?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, powinniśmy nie tylko uwzględnić obecne w hymnicznej twórczości polskiego modernisty aspekty światopoglądu ekspresjonistycznego, ale i ich twórcze przeżycie – indywidualne artystyczne doświadczenie Kasprowicza do podstawowych zasad estetyki ekspresjonizmu.

Jan Józef Lipski pisze:

Ciekawe, że początki ekspresjonizmu Kasprowiczyńskiego są synchroniczne z analogicznymi zjawiskami w Niemczech, jeśli nawet nie wyprzedzają ich nieco, nie mogą więc być uważane za rezultat wpływu ekspresjonizmu niemieckiego na Kasprowicza. Ekspresjonizm *Hymnów* wyprzedza pod wielu względami wyklarowaną, dojrzałą poetykę liryki ekspresjonistycznej w Niemczech. Różni zaś te zjawiska nie tylko odrębność indywidualności artystycz-

<sup>1</sup> T. Dąbek, *Twórczość przekładowa Dory Gaby*, Wrocław, Wyd. PAN, 1969, s. 89–115.

nej Kasprowicza, lecz również organiczny związek jego poezji zarówno z mentalnością, światopoglądem i kulturą warstwy, z której wyszedł – chłopstwa polskiego, jak przede wszystkim z prometejską atmosferą polskiego romantyzmu (nie bez racji krytyka przyrównywała *Hymny do Wielkiej Improwizacji*; przy całej różnicy epok, poetyki, postawy, co by się też nie sądziło o stopniu, w jakim Kasprowiczył mógł zbliżyć się artystycznie do arcydzieła Mickiewiczowskiego – tu właśnie szukać należy jednego z zasadniczych punktów odniesienia tej poezji). [...]

Kasprowiczył stworzył w tym cyklu oryginalną, indywidualną i w znacznej mierze prekursorską wobec przyszej praktyki ekspresjonizmu poetykę, która cechuje się ponadto dużą zwartością i jednolitością, i konsekwencją<sup>2</sup>.

Nie można powiedzieć, że dążność Kasprowiczył do poznania świata w duchu poetyki ekspresjonistycznej jest całkowicie obca bułgarskiej tłumaczkę polskiego modernisty. Interesujący jest fakt, że podobna sposobność poetki przejawia się właśnie w przypadkach jej translatorskiego obcowania ze wzorcami poezji polskiej, których przekład nasila ekspresyjną obrazowość pierwowzoru. Przykładem podobnej interpretacji wzorców polskiego romantyzmu może być tłumaczenie fragmentu *Księgi dziesiątej (Emigracja. Jacek) Pana Tadeusza*, który Dora Gabe publikuje w antologii *Poeci polscy pod tytułem Буря (Burza)*<sup>3</sup>. Zachowanej intencji artystycznej pierwowzoru nie zakłóca pomysł tłumaczki przekształcenia obrazu rozpetanej burzy w swoistą reminiscencję jednego z najbardziej zmysłowych opisów złowieszczego panującego żywiołu natury w poezji bułgarskiej – w poemacie *Градуйка (Burza gradowa)* Pejo Kraczołowa Jaworowa (1877–1914). Artystyczne pokrewieństwo przekładu z bułgarskim wzorcem polega na tym, że przekład bułgarski jakby przygłusza niuanse romantycznej kontemplacji natury, a wyobrażenie burzy jako potężnego żywiołu natury ustępuje w nim miejsca Jaworowskiemu przeżyciu żywiołu w wymiarach egzystencjalnej klęski. Celne w tym przypadku wydaje się stwierdzenie, że

[o]ko impresjonisty jedynie dostrzega, ono nie mówi, a tylko przyjmuje pytania, nie odpowiadając. Zamiast oczu impresjonisci posiadają jeszcze jedną parę uszu, lecz nie mają us<sup>4</sup>.

Podporządkowanie występujących w *Hymnach* Kasprowiczył elementów ekspresjonistycznej wizji świata poetyce symbolizmu w tłumaczeniu Dory Gabe w większym stopniu wynika z innych przyczyn. Istotne są tu pewne artystyczne „ustalenia” w bułgarskiej interpretacji poematów polskiego modernisty, poprzedzające przekłady naszej poetki.

<sup>2</sup> J.J. Lipski, *Wstęp*, w: J. Kasprowiczył, *Wybór poezji*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. LI–LXI.

<sup>3</sup> D. Gabe-Penewa, *Polski poeci*, Sofia, Wyd. Polsko-bułgarskoto druzestwo, 1921, s. 11–14.

<sup>4</sup> H. Bahr, *Expressionismus*, München, Wyd. Delphin-Verlag, 1920, s. 95–96. Cyt. za: E. Sugarew, *Byłgarskijat ekspresjonizm*, Sofia, Wyd. Dyrzawno izdatelstwo „Narodna prosweta”, 1988, s. 45 [jeśli nie zaznaczono inaczej tłum. z języka bułgarskiego moje – K.B.].

## II

Początek translatorskiego obcowania z tym działem twórczości Kasprowicza zawdzięczamy poecie Iwanowi S. Andrejczinowi (1872–1934), który tłumaczył hymn *Święty Boże, Święty Mocny*, wydając go pod pseudonimem Mich. Żekow (Мих. Жеков) w 1910 r. w numerze 3. pisma „Вечеринки и утра” jako *Свети Боже, Свети Кренки*<sup>5</sup>.

Związek przekładu Andrejczina z poetyką symbolistyczną nie powinien dziwić. Andrejczin to jeden z propagatorów symbolizmu francuskiego, który popularyzował w wydawanym w latach 1907–1910 czasopiśmie „Із нов pyt”. Jak pisze Gałązka, Andrejczin „we wczesnej twórczości podejmował głównie tematykę społeczną, którą porzucił na rzecz utrzymanej w duchu modernistycznym liryki osobistej. [...] Nastroje dekadencjne i tematyka miłosna określają charakter jego poezji. Wypowiadał się najchętniej w wierszu lirycznym i poemacie prozą. Najważniejsze tomiki: *Песни. Нову стихове*, 1902 (*Pieśni. Nowe wiersze*), 1902, *Книга за любовта и жената*, 1910 (*Księga o miłości i o kobiecie*), *Книга за любимата*, 1914 (*Księga o ukochanej*). [...] Swoje poglądy zawarł w tomie *Книгата и животът*, 1903 (*Literatura i życie*) oraz *Книга за театъра*, 1910 (*Księga o teatrze*). Był aktywnym antologistą”<sup>6</sup>.

Być może najłatwiej byłoby scharakteryzować przekład ten jako nie do końca udolny. Taka ocena byłaby niedaleka od prawdy. Właściwie w sposób podobny postępuje Bojan Penew, krytykując translatorskie poczynania Iwana Wazowa w przypadku *Sonetów krymskich* Mickiewicza<sup>7</sup>. Surowy sąd krytyka nie uwzględnia jednak znaczącej roli przekładów Wazowa dla rozwoju epiki w bułgarskim życiu literackim w latach 90. XIX wieku. Wprowadzone przez Wazowa przeobrażenia w tekstach poetyckich Mickiewicza korespondują z pewnym wiodącym nastawieniem ideowym oraz estetycznym w twórczości bułgarskiego klasyka. Jest to dążenie do ukonstytuowania formy epickiej, której różnorodność poszukiwania przez twórców bułgarskich pod koniec wieku XIX do lat 20. ubiegłego stulecia niejedno mają imię<sup>8</sup>. Po wyzwoleniu (1878 r.) spod pięciowieko-

<sup>5</sup> I.S. Andrejczin, *Weczerinki i utra*, Sofia, Wyd. Zora na D. Kostakiew, 1910, nr 3, s. 265–272.

<sup>6</sup> *Bułgarskie programy i manifesty literackie*, wybór, przekład i opracowanie W. Gałązka, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1983, s. 51.

<sup>7</sup> B. Penew, *Byłgarskite przewodi na Krimski soneti*, Sofia, Wyd. Kliment Ochrydski, 1926, s. 12–22.

<sup>8</sup> „Sen o eposie” w literaturze bułgarskiej po wyzwoleniu spod pięciowiekowego jarzma tureckiego wiąże się nie tylko z dążeniem do stworzenia *sensu stricto* eposu narodowego (Penczo Stawejkow, *Krwawa pieśń*, 1911–1913), lecz także z epickim cyklem Wazowa *Epopeja zapomnianych* (1881–1884), w którym wielki pisarz narodowy opiewa bohaterów odrodzeniowych oraz wojowników o niepodległość. Dążenie do formy epickiej, jako najbardziej prestiżowego rodzaju literackiego dla odradzającej się literatury narodowej, przejawia się w mistyfikacyjnym dziele *Weda Słowena* (t. I – 1874, t. II – 1881), jak i w tłumaczeniach Wazowa z literatury polskiej (*Alpuhary*, *Epilogu Pana Tadeusza*, *Sonetów krymskich*). Naruszając szereg tematycznych oraz artystycznych cech pierwowzoru, przekła-

wego jarzma tureckiego forma epicka okazuje się potrzebna nie tylko dla twórczego samopoczucia Wazowa i jego wizerunku narodowego wieszczą, lecz i dla duchowej konsolidacji narodu bułgarskiego oraz do poświadczenia jego wielowiekowej tradycji kulturowej.

Z perspektywy bułgarskiego rozwoju literackiego w dużej mierze oddalony od pierwowzoru przekład Andrejczina ma znaczenie dla zachowania oraz wzmocnienia status quo symbolizmu bułgarskiego. Interpretacja bułgarskiego poety, która jest utrzymana w duchu symbolizmu, utrwała pozycję poezji symbolistycznej, której estetyczne zasady są zachwiane przez zainteresowanie wchodzącymi do życia artystycznego awangardowymi kierunkami, w tym i ekspresjonizmem. Tłumaczenia Andrejczina nie osiągają społecznego oddźwięku, jakim cieszą się następujące po nich interpretacje Dory Gabe *Hymnów* Kasprowicza, lecz w swoisty sposób przyczyniają się do wyraźniej zarysowanej po pierwszej wojnie światowej tendencji do wyjaśniania istoty modernizmu i rozważań nad jego artystycznymi przeobrażeniami.

Nigdy wcześniej bułgarska literatura nie była tak różnorodna, jak w tych latach – pisze z okazji pierwszego dziesięciolecia XX wieku Edwin Sugarew. – Stare współdziała z nowym. Tłumaczy się więcej niż kiedykolwiek – tłumaczy się również rzeczy, które burzą tradycyjny sposób myślenia i skostniałe wyobrażenia o wartościach literackich. Na teatralnych afiszach nazwisko Wazowa występuje obok Strindberga i Przybyszewskiego. [...] Wielki problem, który przed ludzkim rozumem i sumieniem stawia wojna, wymaga swojego natychmiastowego rozwiązania: śmierć starych ideałów wymusza powstanie nowych – ich poszukiwanie jest krwią literatury w tych dramatycznych latach. A kiedy w sztuce poszukuje się czegoś nowego, bez dokładnie określonych celów, na wierzch wypływa to, co modernistyczne i awangardowe – piętno każdego okresu przejściowego<sup>9</sup>.

W dużej mierze zarysowany rozdźwięk między Kasprowiczowskim oryginałem a tłumaczeniem Andrejczina wynika przede wszystkim z opuszczenia tych fragmentów w hymnie polskiego twórcy, które są skoncentrowane na wyrazie ziemskiej, realnej ludzkiej niedoli oraz są poetyckim spojeniem obrazu nieszczęśliwego losu z konkretnym cierpieniem człowieka ze wsi. W tym przypadku Andrejczin jakby paradoksalnie potwierdza jeden ze swoich zarzutów wobec literatury bułgarskiej, który wypowiedział w manifestie literackim *Nową drogą* (1907):

Ale jest coś jeszcze, co usilnie domaga się kultywowania powieści społecznej. Język. Język nasz jest bardzo ubogi pod względem etymologicznym. My jeszcze nie wiemy, jak rolnik, kowal, krawiec, kożusznik, kotlarz... nazywają swoje narzędzia. Nie znamy jeszcze tego

---

dy te jednocześnie mogą być odbierane jako przykład pożądanej „epizacji” ówczesnej literatury bułgarskiej. Por. K. Bahneva, *Metoda przekładowa i ewolucja myślenia poetyckiego. Trzy strategie translatorskie w przekładach „Sonetów krymskich” Mickiewicza*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 1: *Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice, Gnome, 2006, s. 227–234; K. Bahneva, *Sen o epopei. Na przykładzie bułgarskiego tłumaczenia Alpuhary i „Epilogu” Pana Tadeusza*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 2: *W kręgu znawców*, red. R. Cudak, Katowice, Gnome, 2007, s. 88–102.

<sup>9</sup> E. Sugarew, *Bylgarskijat...*, s. 14–15.

bogactwa wyrażeń figuratywnych, którymi posługuje się każda grupa społeczna. Nie znamy nazw roślin i zwierząt, posługujemy się obcymi<sup>10</sup>.

Wpisane w modlitewne zwrócenie się do Boga, wyliczone obawy nieszczęsnego indywiduum są być może zbyt niepoetyckie dla bułgarskiego tłumacza, który woli pozostać przy uogólnionym obrazie zwanym przez niego „słjapata, nieszczęsna Sydba” („ślepy, nieszczęśliwy Los”). Tym samym zostaje nierozwinięty istotny dla przedstawienia przez Kasprowicza tzw. „ślepej Doli” plan prawie autentycznego unaocznienia nieszczęść, które zagrażają istnieniu wiejskiego człowieka. W ten sposób z wariantu Andrejczina odpadają wersy, w których podmiot liryczny konkretyzuje swoje błagalne życzenia do Boga, prosząc go o „rzeźwiący deszcz”, o obronę przed gradem, „który nam zboże zsiecze, nim dojrzeje”, o utrzymanie „z daleka” pomorów, „które nam biją / ostatnią krowę z obory!”. Krag wyizolowanych przez tłumacza fragmentów obejmuje i wersy poświęcone zaufaniu osoby lirycznej w moc Bożą, dzięki której chwasty kąkołu nie zdołają zniszczyć żytnich kłosów, Bóg wstrzyma chmury, które nie zatopią w ulewie „sнопów w polu”, a mróz nie zwarzy owoców ciężkiej ludzkiej pracy<sup>11</sup>.

Znany bułgarskiemu czytelnikowi z poematu *Градуйука* (*Burza gradowa*) Jarworowa (1878–1914), jak i z jego poematu *Ha нивама* (*Na niwie*) obraz syzyfowych prac wiejskiego człowieka tu w dużej mierze jest przekreślony. Bułgarski tłumacz, związany przez swoją poezję z tendencjami modernistycznymi, woli określić powtarzający się w nieskończoność tragizm ludzkiej egzystencji nie w perspektywie konkretnego przyziemnego czy socjalnego, a w aspektach ponadczasowych, w wymiarze symbolicznego zła, wyzutego z materialnej bezpośredniości.

<sup>10</sup> I.S. Andrejczin, *Nową drogą, w: Bułgarskie programy...*, s. 55.

<sup>11</sup> Wspomniana konstatacja odnosi się do następujących wersów z hymnu *Święty Boże, Święty Mocny*, które są nieobecne w bułgarskiej wersji:

Daj pięknym łanom  
rzeźwiący deszcz!  
Nie zsyłaj gradu,  
który nam zboże zsiecze, nim dojrzeje...  
Nie trać naszego dobytku  
w owcach i koniach!

Trzymaj z daleka pomory,  
które nam biją  
ostatnią krowę z obory!  
Ze żyta wypełń sporysze  
i chwast kąkołu  
i w rękę trzymaj te chmury  
by się nie rwały  
i nie topiły w ulewie  
sнопów w polu  
[...]

Niech mróz spóźniony nie warzy nam kwiecica (J. Kasprowicz, *Wybór...*, s. 192.).

Takie podejście do tekstu tłumaczy też następne pominięcie, które odnosi się do – nieuwzględnionych w wersji bułgarskiej hymnu – drastycznych obrazów rozpetanych krwawych ludzkich swarów i bratobójstw:

w synu na ojca zapalczywość budzi,  
wynaturzony gniew,  
że syn przed ojcem zamyka swój dom!  
Bratu na brata wciska krwawy nóż, a nasze siostry i żony  
na straszny rzuca srom...

Bezpośrednio korespondujący z tym tematem jest obraz Szatana, uosabiający żywioł zła oraz podległy jego władzy ród ludzki. Szatan, przyrównany przez Andrejczina – podobnie jak u Kasprowicza – do krwiożerczego lwa w pustyni („A Djawoły, kato lew iz pustiniata”), zostaje w przekładzie bułgarskim, gdyż odpowiada wspólnej symbolizmowi i ekspresjonizmowi skłonności do uogólniania kategorii etycznych. We fragmencie dotyczącym złowrogich poczynań Szatana zabrakło jednakże hiperbolizowanej wizji jego złowieszczej władzy nad ludzkością (*morły narodów wszczyzna*), która koresponduje z nastawieniem wyobraźni ekspresjonistycznej do stwarzania rozległych, prawie gigantycznych naturalistycznych syntez rozpowszechniającego się zła.

Być może nie bez znaczenia dla bardziej rozpowszechnionego („unormowanego”), mniej abstrakcyjnego niż w pierwowzorze Kasprowicza, traktowania zła i tym samym bardziej przybliżonego do bułgarskiej tradycji ludowej personifikowania jego istoty jest zamiana obrazu Szatana na figurę Diabła. Według *Praktycznego słownika biblijnego*: „Najlepiej interpretować słowo szatan jako określenie samej jego istoty: szatan jest istotą niebieską usposobioną wrogo do człowieka i mu się sprzeciwiającą. Z tak rozumianej istoty wyprowadzono dwa teologumena, które początkowo wiązano z samym Jahwe, a pod wpływem religii perskiej stopniowo upersonifikowano”<sup>12</sup>. Są to „zły duch Jahwe”, duch kłamstwa, postać „wyraźnie różna od Jahwe” oraz „Szatan” (już jako nazwa własna), który jest przeobrażonym gniewem Jahwe. „W ten sposób został zapoczątkowany rozwój, który doprowadził do późnożydowskiego ujęcia szatana jako wroga człowieka, a zwłaszcza jako przeciwnika Boga; z tym ujęciem polemizuje Nowy Testament”<sup>13</sup>.

W Starym Testamencie „diabeł uchodzi za przeciwnika Boga”, „Bóg jednak ma [...] władzę” nad „złym duchem”. Jako „moc Chaosu (potwór morski)” diabeł ustawicznie zagraża „dziełu stworzenia i w postaci potęg politycznych czy jako »wróg« jednostki (*Psalmy*) burzy życie człowieka pozostającego w zbawczej sferze Boga”. Takie pojmowanie diabła sugeruje już interpretację, w której rolę odgrywa jego

<sup>12</sup> *Praktyczny słownik biblijny*, opracowanie zbiorowe katolickich i protestanckich teologów pod redakcją A. Grabner-Haidera, Warszawa, Wyd. Księży Pallotynów, 1994, s. 1264.

<sup>13</sup> Tamże.

„anielskie” pochodzenie: diabeł „uchodzi za anioła, który kiedyś odpadł od Boga i który stara się teraz nakłonić ludzi do nieposłuszeństwa”. Jednak jego „ataki można odeprzeć jedynie dzięki rygorystycznemu posłuszeństwu Prawu [...]”. Co więcej, „wspólnota z Qumran bierze pod uwagę nawet możliwość [...], że tylko przynależność do wspólnoty qumrańskiej, zapewnia wybranie i ocalenie w przyszłości, kiedy dozna upadku diabeł. W Nowym Testamencie Jezus głoszący królestwo Boże i uobecniający w swym postępowaniu przebaczącą miłość Boga jest Tym, który pozbawia diabła władzy, chociaż będzie on jeszcze zagrażał wspólnotom chrześcijańskim aż do wystąpienia Antychrysta jako moc grzechu, który totalnie określa człowieka (J 8,44) i od którego mogą go uwolnić nie »uczyniki«, lecz tylko łaska Boża”<sup>14</sup>.

Wybór Andrejczina nazwania zła – to wybór bardziej „łagodnego”, a zarazem wyobrazalnego, „namacalnego” jego obrazu. Występujące rysy mitologiczne w figurze diabła, jak i możliwości odniesienia jego istoty do rodowodu anielskiego, przyczyniają się do odbierania zła jako kategorii bardziej dostępnej, a jednocześnie kojarzącej się z możliwością jej zwalczania, przewyciężenia. Ta ostatnia, „optymistyczna” perspektywa obezwładnienia wroga Boga potęguje również wspomniane rozumienie diabła w Nowym Testamencie:

Szatan i demony [...] zostały, jako straszliwa rzeczywistość teologicznie personifikująca przeciwnika panowania Boga [...], ostatecznie pokonana przez Jezusa [podkr. K.B.]. Jego uczniowie przewyciężają zło mocą uznania panowania Boga<sup>15</sup>.

Obserwowanego odstępstwa tłumacza bułgarskiego od nazwania zła w hymnie Kasprowicza nie można odizolować od niejednokrotnie (*Poeta polski, Cechy podstawowe naszej literatury współczesnej*) wygłaszanych przez Bojana Penewa zarzutów wobec literatury bułgarskiej, krytykowanej przez niego za brak „filozoficznych i moralno-religijnych motywów”. W tym sensie zmiany translatorskiej nie można także wyabstrahować z opinii krytyka o przyziemnym i realistycznym charakterze naszej świadomości literackiej, rzutującym na traktowanie treści irracjonalnych oraz metafizycznych:

Znaczna większość artystów słowa bułgarskiego nie zna tragicznej walki o wykreowanie duszy ludzkiej – nie własnej, a w ogóle duszy ludzkiej. Niedostępne są dla nich przepojone cierpieniem dążenia do moralności ogólnoludzkiej. Nie znają oni z własnego wewnętrznego doświadczenia cierpień przedstawionych w powieści rosyjskiej dziwaków-nieszczęśników, nie potrafiących wyjaśnić sobie sensu życia, cierpiących, że nie mogą odkryć sensu, szukających Boga – w sobie lub poza sobą – i wdawczy się w autoanalizy i samobiczowanie się, w religijne wizje i uogólnienie – przeżywających dobro i zło nie w ich relacji do życia praktycznego, a jako dwie wrogie siły mistyczne, wciągające człowieka w swą odwieczną walkę. Trzeba przyznać: nasza poezja jest dość uboga w motywy filozoficzne i moralno-religijne. Wyjątek czynią, i tylko w pewnym stopniu, Penczo Slawejkow, P.J. Todorow i Peju Jaworow

<sup>14</sup> Tamże, cytaty ze s. 243.

<sup>15</sup> Tamże, s. 1486.

– trzech nasi pisarze, którzy próbują rozwiązywać problemy psychologiczne i dopracowują się światopoglądu moralnego. Ale i u nich pierwiastek narodowy bierze górę<sup>16</sup>.

Dokonana przez Andrejczina zmiana redukuje, wpisane w obraz Szatana odnoszący się do starotestamentowego pojęcia zła (w tym i do jego relacji z dobrem, np. dualizm eschatologiczny), „wielkie” treści filozoficzne oraz estetyczne (grzech – kara – nawrócenie – zbawienie), które zostają rozwinięte, dopełnione i w tym sensie „wyjaśnione”, w swoisty sposób „zamknięte”, dopiero w Ewangelii. Poprzestając na obrazie Diabła, który jest jakoby zawężonym, zredukowanym przejawem szatańskości, tłumacz zaniża stopień niezwykle złożonego i niepoddającego się jednoznaczному filozoficznemu rozstrzygnięciu stosunku między złem (ujętym przez Kasprowicza w perspektywie pierwszego grzechu ludzkości) a ludzkim cierpieniem. Redukcja rzutuje i na bardziej powierzchowne ujęcie wiecznie otwartego problemu męki niewinnych oraz odbija się w mocno stłumionych – w porównaniu z polskim pierwowzorem – poetyckich wyrazach oburzenia z powodu problemu (nie)zasłużonego cierpienia człowieka. Przeobrażenie zła, które poprzez zamianę Szatana na Diabła zawiera perspektywę definitywnego pokonania Diabła – anioła ciemności, zdaje się jednak potwierdzać zaakcentowane przez Bojana Penewa stałe nastawienie bułgarskiej myśli artystycznej do świata pozaziemskiego. Nastawienie to wiąże się z artystyczną próbą przekształcenia rzeczywistości pozadoczesnej w realność zrozumiałą („czytelną”), bliską oraz ziemską<sup>17</sup>.

Jeśli dalej rozwiniemy paradygmat przykładów obejmujących nieobecność kluczowych fragmentów hymnu Kasprowicza, przełamujących wyraz ludzkiego cierpienia przez skrajnie napięte emocjonalnie, odrażające i drastyczne wizje poetyckie, które przesuwają spojrzenie od symbolistycznego „ja” w kierunku awangardowego „my”<sup>18</sup>, to moglibyśmy wskazać i pominięty pochod ludzkiej zbiorowości, w poniżeniu kroczącej ku nieosiągalnemu celowi:

trupimi piszczelami znaczone chorągwie  
 idziem o głodzie  
 w ten znojny,  
 w ten nieszczęśliwy czas, w którym konają wieki  
 i wraz się rodzą nowe

<sup>16</sup> B. Penew, *Cechy podstawowe naszej literatury współczesnej*, w: *Bułgarskie...*, s. 113.

<sup>17</sup> B. Penew, *Uwod*, w: *Byłgarska literatura. Kratyk istoriczeski oczerk*, Sofia, Wyd. Chemus, 1946, s. 13–14.

<sup>18</sup> W rodzimej myśli krytycznej teoretyczne wyjaśnienie zamiany „ja” na „my” znajduje swój najpełniejszy wyraz w twierdzeniu Geo Milewa: „Nasz duch, nasze walki, nasze uczucia oraz nasze dążenia, życie nasze i cały nasz byt są częścią, oderwaną od bytu narodu; odrębny – w całej swojej doskonałości – wychodzi z ciemnego łona matki – narodu. Świadomość tego (znana od dawna prawda) jest jedynym, co powinno określać stosunek do tragedii socjalnej naszego narodu. Właśnie to zbiorowe poznanie, które naznacza swoim piętnem patologiczno-egoistyczne „ja” i – w imię ludzkości – oznajmia pokornie, lecz z głębi, »my«: my – naród.” G. Milew, „*Narod – stado*”, w: tegoż, *Stichotworenija. Poemi. Krytyka*, Sofia, Byłgarski pisateľ, 1980, s. 482.

na cięższą jeszcze niedolę –  
 idziemy, biedną pochyliwszy głowę,  
 jak ten zsieczony las –  
 idziemy, a kres tak daleki!<sup>19</sup>

Wykreowana przez Andrejczina wizja marszu wymęczonej masy ludzkiej raczej przypomina niejasno zarysowany obraz beznadziejnie podążającej na Sąd Ostateczny ludzkości z wydanego w 1912 r. (dwa lata po ukazaniu się bułgarskiego przekładu *Święty Boże...*) poematu lirycznego *Градът (Miasto)* bułgarskiego symbolisty Nikołaja Liliewa (1885–1960) niż krwawy pochód upokorzonych i cierpiących ludzi z hymnu Kasprowicza. Z szeregu refrenowo wyeksponowanych w tekście oryginału fragmentów, bezpośrednio poświadczających nieustanny tragizm egzystencji w wersji bułgarskiej być może najbardziej dobitnie rozbrzmiewa okrzyk: „Kopcie samotny grób!”. Zaakcentowanie tego krzyku, jak i skoncentrowanie się na „przylegających” do obrazu grobu naturalistycznych detali rozkładającego się ludzkiego ciała jest uzasadnione. Jego umotywowana obecność w tekście Andrejczina wiąże się nie tylko z pojęciem grobu jako tradycyjnego miejsca ostatniego spoczynku człowieka, lecz przede wszystkim z artystyczną wymową tych realiów w poezji bułgarskiej, która jest zbieżna z poetyckim ujęciem samotnego grobu w hymnie Kasprowicza. Myślę tu o poezji genialnego Christo Botewa (1848–1876): „A potem niechaj wystygną mi żyły, / Potem niech uschnę w ciemnościach mogiły!” (*Do matki*), „Powiedz, matko, żeby o mnie / Pamiętali i szukali / Białych kości mych na skałach, / Tam gdzie orłów skalne gniazda, / A mej czarnej krwi na ziemi” (*Na pożegnanie w 1868 roku*), „I ty tam, kuku, ptaku przeklęty, / Nad czym grobem tak groźnie kleczesz?” (*Powieszenie Wasyła Lewskiego*)<sup>20</sup>. Mam na myśli również poemat *Pieśni hajduckie* Jaworowa: „A na grobie, oj, nieradość, / oj, przeklęta młodość, / krzyż bukowy – krzyż junacki, / na krzyżu ptaszyna. / [...] / sen wyśniłem, sen proroczy, / śniłem o grobowej nocy”<sup>21</sup>. Nie można także nie pamiętać o wierszach Penczo Sławejkowa (1866–1912) z tomu poetyckiego *Sen o szczęściu*, w którym podmiot liryczny wiąże swoją przyszłość z nakreśloną wizją samotnego grobu pośród zakątka niemej pustyni:

Samoten grob w samotен kyt,  
 pustinia około nemee –  
 az znaja toz samotен kyt  
 i toja grob samotен de e  
 (*Samoten grob w samotен kyt...*)<sup>22</sup>

<sup>19</sup> J. Kasprowic, *Wybór...*, s. 196–197.

<sup>20</sup> Cytaty pochodzą z wierszy Ch. Botewa pomieszczonych w: *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej (Od IX wieku do roku 1944)*, wyb. E. Konstantinow i W. Gałązka, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 38–54.

<sup>21</sup> P. Jaworow, *Pieśni hajduckie*, w: *Niewidzialne...*, s. 131.

<sup>22</sup> P. Sławejkow, *Samoten grob, samotен kyt...*, w: *Sybrani syczenienija*, Sofia, Bułgarski pisateľ, 1958, t. 2, s. 169.

[Samotny grób, samotny kąt,  
wokół pustynia niema –  
ja wiem gdzie jest ten samotny kąt  
i ten samotny grób]

W związku z poprzednio wymienionymi odstępstwami od polskiego pierwowzoru nie mogłabym nie odnotować również wyeliminowania tak ważnej dla wyrażenia cierpienia poetyki przytłumionego krzyku, zdławionego głosu oraz jęku. „Wyjęcie” z bułgarskiego przekładu wyrażenia „a pierś nasza łka” – na pierwszy rzut oka nieznaczącego i niby mało ważnego w porównaniu z wyżej wymienionymi przykładami brakujących części tekstu Kasprowicza – redukuje istotną dla ekspresjonizmu estetykę krzyku, której kultowy wzorzec stanowi obraz Edvarda Muncha *Krzyk*. Co więcej, łkanie to jakby wskrzesza w pamięci słowa Psalmisty: „Z głębokości wołam do Ciebie, o Panie”<sup>23</sup>. Łkanie piersi, podobnie jak w wierszu *Głos* Herberta, być może jest rozpaczliwym poszukiwaniem głosu niemego świata i tym samym przypomina, że jesteśmy głusi, „napiętnowani kalectwem” i że „musimy zatem / wziąć się pod rękę / iść przed siebie / ku nowym widnokręgom / ku skurczonym gardłom / z których wydobywa się / niezrozumiałe bułgotanie”<sup>24</sup>. Przywołajmy jeszcze raz słowa H. Bahra:

Oko impresjonisty jedynie dostrzega, ono nie mówi, a tylko przyjmuje pytania, nie odpowiadając. Zamiast oczu impresjoniści posiadają jeszcze jedną parę uszu, lecz nie mają ust. Ponieważ człowiek epoki burżuazyjnej nie jest niczym więcej niż uchem, wsluchuje się on w świat, lecz nie dotyka go tchnieniem. On nie ma ust, sam jest niezdolny do mówienia, do osądzania świata, wyrażania prawa ducha. A ekspresjonista otwiera usta ludzkości – ona wystarczająco długo tylko słuchała i milczała, teraz pragnie na nowo wyrazić odpowiedź ducha<sup>25</sup>.

Być może Iwan S. Andrejczin, „skuszony” tytułowym zwrotem się do Boga (*Święty Boże, Święty Mocny*), wielokrotnie powtarzającym się w formie refrenu w tekście hymnu, chce poprzestać przede wszystkim na modlitewnej rozmowie z Panem, ze Świętym, Nieśmiertelnym, Mocnym Bogiem. Nie zapominajmy, że hymn Kasprowicza, który w duchu chrześcijańskiej modlitwy utwierdza siłę opatrności i łaski Bożej, wyrasta ze „starej, błagalnej pieśni kościelnej proszącej Boga o ochronę przed klęskami. Pieśń ta bywa też nazywana »Suplikacją«, jako najbardziej znana spośród szeregu kościelnych pieśni błagalnych objętych tą nazwą”<sup>26</sup>. W tym sensie takie przeżywanie Boga jest umotywowane nie tylko ideowym nastawieniem hymnu Kasprowicza, ale jest zbieżne z pewną artystyczną linią bułgarskiego symbolizmu. Mam tu na myśli poezję Nikołaja Liliewa,

<sup>23</sup> *Psalm CXXX, 1*, w: *Biblia to jest całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Warszawa, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, 1985, s. 582.

<sup>24</sup> Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997, s. 18.

<sup>25</sup> H. Bahr, *Expressionismus*, s. 95–96. Cyt. za: E. Sugarew, *Byłgarskijat...*, s. 45.

<sup>26</sup> J. Kasprowicz, *Wybór...*, s. 183.

która obfituje w przyciszone i pokorne poetyckie modlitwy, wznoszone do Boga poszukiwanego przez cierpiący podmiot liryki tego symbolisty jako wiecznie żywa ostoja ludzkiego ducha.

Polska tradycja literacka, na podstawie której w dużym stopniu Kasprowicz w swoich hymnicznych poematach kształtuje i rozwija temat grzeszności rodu ludzkiego, jak i wizję jego bezgranicznego cierpienia oraz trudnego pojednania się z tragizmem istnienia, daje jednak inne duchowe wymiary interpretowanej relacji: człowiek – Bóg. Dialog między człowiekiem a Bogiem, podczas którego zostaje utwierdzona moc woli Bożej, jest niewyobrazalny bez tragicznych przeżyć renesansowego „ja” w *Trenach* Kochanowskiego, sceptycznie rozważającego o opatrności Bożej. Także twórcze poznanie Bożego gniewu, ale i Jego łaski jest niemożliwe bez ich dramatycznego problematyzowania przez człowieka polskiego romantyzmu – bez tragicznego buntu Konrada w części III *Dziadów*. Do tej aktywnie rozważanej oraz twórczo przeżywanej przez poprzedników Kasprowicza idei Boga *Hymny* polskiego modernisty dodają nowe ideowe i estetyczne akcenty.

Kasprowicz uspołecznia relację człowiek – Bóg, jest to tendencja, która tradycyjnie ożywia twórczość polskiego modernisty. W podobnie realizowanym po pierwszej wojnie światowej w literaturze europejskiej nurcie socjalizacji podstawowych egzystencjalnych relacji dochodzi do głosu aktywna pozycja podmiotu lirycznego, lecz także przeobrażony status twórcy, który jest „manifestacją zbiorowej narodowej duszy, wyrazem narodowej duszy, prorokiem narodowej duszy”<sup>27</sup>. Polski poeta poszukuje istoty boleśnie nurtującego go związku między człowiekiem a Bogiem na podstawie wizji ludzkiej zbiorowości, tragicznie wyznającej wiarę w opatrność Bożą albo koncentruje tę interesującą go relację w obrazie człowieka, (nie)sprawiedliwie zranionego gniewem Boga, a następnie miłosiernie przez Niego obłaskawionego, poddanego Jego łasce. Dramatycznie przeżyte poszukiwanie Boga emanuje w narodzinach jednego z najwspanialszych obrazów w hymnicznej poezji Kasprowicza. Jest to obraz otwierający hymn *Święty Boże...*, którego pierwsze wersy ewokują obraz śmiertelnie zranionego oraz skrwawionego przez blask słońca oka człowieka, a w dalszych wersach utworu, jak i w partiach finałowych, obraz odbicia oka ludzkiego w lśniącym w „obramieniu Trójkąta” oku Bożym:

Skrzydłami trzepoce  
jak ptak ten nocny,  
któremu okiem kazano skrwawionem  
patrzeć w blask słońca...  
[.....]  
w obramieniu Trójkąta  
Twe oko lśni  
nad węglem niebiańskiej bramy...

<sup>27</sup> G. Milew, *Gławata mi – kyrwaw fener s raztroszeni stykla*, w: tegoż, *Žestokijat prysten*, Stara Zagora, Wyd. Wezni, 1920. Cyt. za: E. Sugarew, *Bylgarskijat...*, s. 57.

[.....]  
 Ty Nieśmiertelny,  
 proch gwiazd przesypuj w Swej klepsydrze złotej  
 i plódź żywoty,  
 [.....]  
 aby tak wyschły, jak łza,  
 którą już oko me płakać nie może;<sup>28</sup>

Oko Boże wypełniające Trójkąt – symbol Trójcy Świętej jest powołane do przeniknięcia istoty świata i opatrnościowego czuwania nad nim. Jako symbol opatrności, oko Boże wyraża pełnię, całość obecności Boga. Wpisana w obramujący go Trójkąt idea jedności jest kontynuacją oznaczenia światła (słońca) w przedchrześcijańskich symbolach, wyrażających jednoczącą siłę życiodajnej, słonecznej jasności i ciepła.

Trójkąt, w przeciwieństwie do czworoboku odznaczającego się stabilnym spokojem, wywołuje wrażenie życia i ruchu. W starożytności był *symbolem światła*, dlatego lampy i lichterze najczęściej miały trzy nóżki albo wisiały na trzech łańcuszkach.

Trójkąt równoboczny, którego linię stanowi jedność trzech takich samych wielkości, stał się symbolem trój-jedynego Boga. Ponieważ w trójkącie tym każdy bok jest elementem pośredniczącym i jednoczącym dla dwóch pozostałych, owa troistość ukazuje się jako *j e d n o ś ć* [podkr. K.B.].

Według świadectwa św. Zenona z Werony w pierwszych wiekach chrześcijaństwa wręczano neofitom medale albo enkoliopony z wrytym trójkątem. Znak ten miał przypominać chrześcijanom, że zostali ochrzczeni w imię Trójcy Przenajświętszej. Trójkąty takie, niezależnie od formy, zawsze są połączone z monogramem Chrystusa albo z  $\alpha$  i  $\omega$ , być może w nawiązaniu do słów z *Listu do Kolosan*; „W nim bowiem mieszka cała Pełnia: Bóstwo” (2,9).

Od średniowiecza trójkąt, jako symbol Trójcy Świętej, bywał niekiedy otaczany wieńcem promieni podobnym do słońca, najczęściej jednak występował w powiązaniu z innymi symbolami (ręki Bożej, oka opatrności Bożej, gołębiczy – symbol Ducha Świętego, tetragramem)<sup>29</sup>.

Jeśli dla ikonicznego wyobrażenia boskości w starożytności oraz w chrześcijaństwie obraz jedyne go wszechwidzącego oka bożego jest obrazem naturalnym<sup>30</sup>, to

<sup>28</sup> J. Kasprówic, *Wybór...*, s. 183–189.

<sup>29</sup> D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1990, s. 58–59.

<sup>30</sup> „Wiele ludów starożytnych uważało oko za *symbol boga-słońca*. Z tej racji, że słońce istnieje dla wszystkich ludzi, wszystko, co istnieje, obdarza swoim światłem, przenika swoimi promieniami przez najmniejszą szparę, nasuwa się myśl, że nic nie może się przed nim ukryć, że widzi wszystko. Egipcjanie przedstawiali Ozyrysa pod obrazem oka spoczywającego na berle o kształcie skrzywionej laski. Oko oznacza wszechwiedzę, berło – władzę panującego (por. Cyryl Aleksandryjski, *Adversus libros athei Juliani IX*). Asyryjczycy przedstawiali oko słoneczne ze skrzydłami (skrzydła – promienie; takie samo wyobrażenie znajdujemy u Mt 3,20). Grecy wyrażali myśl, że bóg-słońce widzi wszystko, nadając mu przydomek... *πανόπτης*, tj. wszechwidzący, wszystko obejmujący wzrokiem. Tak zwany *Hymn orficki* wielbi go jako »krążące wokół oko świata, oko sprawiedliwości i światło życia«.

skoncentrowanie się na ludzkim oku jako pojedynczym wyrazie naszego wzroku, jako jedynym oznaczeniu ludzkiego spojrzenia, kojarzy się z deformacją, z kalcetwem, z naruszeniem naturalnych proporcji ludzkiego wizerunku i zmysłów. Możliwość odczytania obrazu skrwawionego ludzkiego oka, które „zachodzi mgłą”, jako uogólniającego nazwania dualnej formy „oczy” wiąże się również z możliwością odniesienia tegoż obrazu do kolejnych poetyckich znaków duchowo i fizycznie rozbitego człowieka, do jego wypaczonej cierpieniem figury i dysharmonicznego ludzkiego oblicza:

A oko moje zachodzi mgłą  
która jest skonem  
i mego serca, i duszy mej!<sup>31</sup>

Deformacja jest podstawowym wyrazem artystycznym ekspresjonizmu. W danym przypadku takie podejście poetyckie rozbija przyrodnią dualność ludzkich oczu, narusza ich całość oraz jedność i, rozstrajając ich harmonijne istnienie, eksponuje bolesny sens elementu pojedynczego, fragmentu naturalnej całości. Podobne fragmentaryczne ukazanie ludzkiej postaci kojarzy się z rolą fragmentu, istota którego („minimum środków”, „zageszczenie”, „synteza”) konstituuje filozoficzny i estetyczny sens tak zwanej przez Geo Milewa (1895–1925) „nowej sztuki”<sup>32</sup>.

Podobnie rozumieli go Rzymianie. Wyrażenie »oko świata«, użyte na określenie słońca, pobrzmiewa jeszcze w chrześcijaństwie, u św. Ambrożego (por. Ambroży, *Hexaemeron* IV 8). Pismo Święte posługuje się obrazem oka jako symbolem wszechwiedzy, czujności i ojcowskiej troski Boga (por. Za 3,9; 4,10), ale także jako symbolem Jego badawczego spojrzenia sędziego: »Oczy Pana nad słońce dziesięć tysięcy razy jaśniejsze, patrzą na wszystkie drogi człowieka i widzą zakątki najbardziej ukryte« (Syr 23,19). [...] Język starochrześcijański i sztuka starochrześcijańska potwierdzają, jak przejmujący był wyraz oczu Chrystusa. Abercusz, biskup z Hierapolis (II w.), w napisie nagrobnym nazywa siebie uczniem »niepokalanego Pasterza, [...] który oczy ma wielkie dosięgające wszystkiego« (*Napis nagrobny Abercjusza*, tekst napisu, przełożył ks. J. Bilczewski, w: A. Buber S.J., *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966, s. 489), a Klemens Aleksandryjski przedstawia Syna Bożego jako Tego, który »cały jest światłem, pochodzącym od Ojca, cały jest okiem« (*Kobierce* VII 5, 1, przełożyła J. Niemirska-Pliszczyńska, w druku) (D. Forstner OSB, *Świat...*, s. 347–348).

<sup>31</sup> J. Kasproicz, *Wybór...*, s. 183.

<sup>32</sup> „Fragment jest dzieckiem nowej epoki – nowej literatury, nowej sztuki – pisze Geo Milew w swoim artykule *Fragment* (1919) –

Literatura antyczna zna fragment jedynie jako aforyzm moralistyczny: Epiktet i inni.

Romantyzm zna filozoficzno-krytyczny fragment Novalisa i Friedricha Schlegla.

Epoka współczesna jednak zna fragment we wszystkich sztukach: poezji, malarstwie, muzyce, teatrze.

Fragment jest dzieckiem nowej sztuki. Nowa sztuka jest fragmentaryczna. Niepełna lub: niedopełniona wyjaśniającymi szczegółami bezpośredniej logiki.

Nietzsche: »Mówię i nie mam czasu udowodniać«. Przyczyna fragmentu: »Moją dumą jest powiedzieć w dziesięciu zdaniach to, co każdy inny powiedziałby w całej książce – czego każdy inny nie powiedziałby w całej książce...«.

Mallarmé: »Tam, gdzie jest dążenie do *stylu*, będzie wiersz«.

Wiersz jest fragmentem. Styl prowadzi do fragmentu. Albowiem styl jest syntezą. Syntezą myśli i syntezą środków. Zageszczeniem.

W szerszym planie kierunków awangardowych (obejmującym również doświadczenie surrealizmu), wykonana przez polskiego modernistę „wiwiseksijska” organów ludzkiego wzroku przypomina o kultowym początku filmu Luisa Buñuela *Pies andaluzyjski*, aktualizując obraz rozcinanej brzytwą źrenicy ludzkiego oka. Poetycki „chwyt” Kasprowicza, rozdwarzający obraz oka między postrzeganiem go jako uogólniającym wyrazem formy dualnej, a jej nienaturalnym rozbięciem, wyjawia chęć dramatycznego „rozegrania” relacji między przyjętym uogólnionym

Dla osiągnięcia swego celu – efektu artystycznego – sztuka używa minimum środków.

Minimum środków: zagęszczenie: fragment: styl.

Nie tylko jedna fragmentaryczna myśl – aforyzm – jest fragmentem.

Dziś cała sztuka jest fragmentaryczna. Styl prowadzi do fragmentu.

Styl: synteza: fragment.

Sztuka: styl: fragment.

Styl, krańcowo doskonały, rodzi fragment. Styl stwarza efekt artystyczny.

Dlatego: fragment, sztuka fragmentaryczna posiada wielką moc.

Fragment oznacza: nie powiedzieć wszystkiego. Nie związać wszystkich odrębnych części logicznymi pomostami.

Logika jest analizą.

Sztuka jest syntezą: fragmentem. Utwór artystyczny zbudowany jest nie z jasnych elementów logicznych, lecz z odległych asocjacji psychologicznych. Im odleglejsze są te asocjacje, tym bardziej fragmentaryczna jest sztuka. Bardziej porwana – z logicznego punktu widzenia: bardziej zagęszczona – z punktu widzenia stylu.

[...]

[...] Obraz logiczny osiąga się zawsze poprzez bezpośrednią analizę. Rezultatem jest: adekwat rzeczywistości: nie-sztuka.

Sztuka poszukuje i wydobywa z rzeczy ich esencję; nie rzeczy – a esencję rzeczy; nie fakty – a sens faktów: syntezę.

Wniosek: sztuka jest *subiektywna*. W przeciwieństwie do rzeczywistości logicznej – obiektu – i jego analitycznego adekwatu: eposu obiektywnego. Sztuka jest subiektywna: – *liryka*.

[...]

Liryka: asocjacja: synteza: subiektywność.

Liryka jest sztuką nowej epoki. Nowa epoka odrzuca obiektywną sztukę starożytności.

[...]

Sztuka liryczna posługuje się aluzją faktów – symbolami, powiązanych z sobą asocjacją. Niemożliwa jest jakaśkolwiek drobiazgowość obrazu. Fragment.

[...]

Im wrażliwsza, chłonniejsza i zdolna do skojarzenia rzeczy poprzez asocjacje, poprzez aluzję ich sensu – poprzez *intuicję* – staje się dusza, tym bardziej fragmentaryczna będzie sztuka.

Rozwiązanie zagadki: poezja współczesna – sztuka współczesna w ogóle – wydaje się ciemna, niejasna, gdyż jest fragmentarycznym połączeniem odległych asocjacji, powiązanych z sobą w oparciu o intuicję.

Sztuka współczesna jest ciemna dla ciemnych dusz – dla dusz pozbawionych intuicji; dla dusz mogących percypować jedynie fakty – materię faktów, a nie sens tychże faktów.

A sztuka poszukuje i dobywa z faktów – z rzeczy – ich sens i przeobraża fakty i rzeczy – poprzez intuicję – w symbole.

Sztuka – czy to »symbolizm« (w poezji), czy »ekspresjonizm« (w malarstwie) – posługuje się rzeczami jako intuicyjnymi symbolami; symbolami ucieleśniającymi sens, esencję rzeczy. Dlatego sztuka nie może być nigdy realizmem: – tzn. jasnym, obiektywnym, logicznym powiązaniem samych rzeczy. Jest ona subiektywnym połączeniem symboli. Dlatego jest »niejasna« – »ciemna« – i fragmentaryczna.

Tylko we *fragmentcie* może zostać zawarty, zsyntetyzowany – sens rzeczy. Za różnorodnością i ogromną liczbą rzeczy kryje się ich sens; za drobiazgowością; za maximum materii, form i faktów. Sztuka musi ograniczyć to maximum, odrzucić szczegółowość – i ukazać sens (ideę platoniczną) skryty za maximum rzeczy i faktów. Oznacza to: zmniejszenie liczby rzeczy i faktów, którymi się posługuje – przekształcenie elementów rwalnych w symbole.

*Minimum środków: fragment.”*

G. Milew, *Fragment*, w: *Bułgarskie programy...*, s. 82–85.

nazwaniem ludzkiego organu przyjmowania światła i wszystkich obrazów świata zewnętrznego, a określeniem destrukcyjnym, rozszczepiającym jego przyrodnie jestestwo. Ten poetycki obraz w swoisty sposób problematyzuje nie tylko przyrodniczą fenomenalność ludzkich oczu, lecz i rozumienie wzroku oraz widzenia jako fenomenu kultury:

Widzeniu nadawano w kulturze greckiej znaczenie religijne i, odwrotnie, religię grecką można traktować jako religię oglądu. *Σποπτετα* (od *ὄπλοπα* – widzę) nazywano trzeci i ostatni stopień, którego dostępowali wtajemniczeni w misteria eleuzyjskie<sup>33</sup>.

Bolesna operacja w poetyckim ujęciu hymnu Kasprowicza wzmacnia poczucie egzystencjalnego tragizmu. Jego skoncentrowanie się w obrębie części, nienaturalnie oddzielonej od całości, przyczynia się do „zagęszczenia” posłania imperatywu etycznego oraz do wzmocnienia humanistycznego przesłania. Bolesnie wyeksponowane oko człowieka, które jest symbolem wewnętrznego, duchowego oglądu, nazwanego przez Platona „okiem duszy”<sup>34</sup>, jest świadectwem psychicznej traumy ciężko chorej i głęboko zranionej duszy ludzkiej.

Andrejczin podąża jednak innym torem. Być może również ze względu na pewny niedościgniony wzorzec poetycki symbolizmu bułgarskiego. Jest to wiersz Pejo Jaworowa *Две хубави очи* (*Prześliczne twe oczy*). Dążenie podmiotu lirycznego do poznania idealnej harmonii odbija się w obrazie oczu – zwierciadła duszy. Właśnie artyzm tego niepowtarzalnego tekstu poetyckiego („Prześliczne twoje oczy. Dusza dziecka płocha. / W dwoju przesłicznych oczach – muzyka – promienie”<sup>35</sup>), którego dążenie do poznania idealnej harmonii odbija się w obrazie oczu – zwierciadła duszy, jak i wielokrotnie opiewane przez naszego poetę symbolistę oczy wymarzonej ukochanej (np. porównanie oczu do niebios gwiazdnych – „Oczyste ti sa zvezdni nebesa”) w wierszu *Ела!* (*Przyjdź!*)<sup>36</sup>, czy spoglądanie w oczy lubej („wpatrzony w ukochane twe oczy”) z wiersza *Ще бъдем в бяло* (*Przyjdziesz w bieli*)<sup>37</sup> okazują się ważne dla Andrejczina.

W związku z zaznaczonym rozdwojeniem formy dualnej „oczy” mogę tylko przypomnieć, że nawet w swoich najbardziej tragicznych przeżyciach osoby lirycznej w poezji Jaworowa nie dochodzi do wyodrębnienia ludzkiego oka jako metonimicznego wyrazu ludzkiego tragizmu. W poemacie *Нощ* (*Noc*) wyrazem cierpiącego istnienia są bezskutecznie poszukujące sennego wytchnienia „płonące oczy” lirycznego „ja”; w wierszu *Дние в нощ* „bezdenne piekło zionie / Od spojrzeń oczu”, w *Недеще я разбужда* (*Nie budźcie jej*) zasypiająca na łonie nocy

<sup>33</sup> D. Forstner OSB, *Świat...*, s. 347.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> P. Jaworow, *Prześliczne twoje oczy*, w: *Niewidzialne...*, s. 135.

<sup>36</sup> P.K. Jaworow, *Sybrani syczynenia*, Sofia, Bułgarski pisatel, 1977, Tom pyrwi, s. 140.

<sup>37</sup> P. Jaworow, *Przyjdziesz w bieli*, w: *Niewidzialne...*, s. 143.

bezdonna dusza jest upodobniona do osieroconego dziecka, które „zamknęło oczy i łagodnie się uśmiecha” (zatworilo oczy / i krotko se usmichwa). Podobny jest obraz rozmarzonej i milczącej duszy oraz obraz oczu, z których cicho kapią łzy w *Благовецение (Zwiastowanie)*<sup>38</sup>, natomiast w *В часа на синята мъгла (W godzinie błękitnej mgły)* oczy osoby lirycznej oglądają bawiące się za oknem dzieci, których figury kojarzą się z więdnącym kwiatem: „Edin li cwiat pred moite oczy uwiahna?” („Czy nie zwiadł już niejeden kwiat na oczach moich?”)<sup>39</sup>.

Przykłady te, jak i wiele innych, których przytoczenie ilustrowałoby podstawowe wzorce poetyckie czołowych przedstawicieli bułgarskiego symbolizmu, nie mogą nie wpływać na decyzje translatorskie tłumacza. Redukując aspekty nieprzyjemnego symbolizmowi, zdeformowanego, sfragmentaryzowanego ludzkiego oblicza, Andrejczin podporządkowuje swój przekład bardziej estetycznej koncepcji osobowości ludzkiej. „Dla ekspresjonistów charakterystyczny jest etyzm, a więc prymat wartości moralnych, jak dla symbolistów estetyzm”<sup>40</sup>. Zgodnie z tą zasadą symbolistycznego obrazowania, wspomniany obraz „okiem [...] skrwawionym” jest przetransformowany w „s oczy ot kryw oblени” („oczami oblane krwią”). Zaś jeden z następnych wersów: „A oko moje zachodzi mgłą”<sup>41</sup>, który kontynuuje możliwość skoncentrowania cierpienia w obrębie ludzkiego oka, zostaje przeobrażony w „Oczite mi mygła zastila”<sup>42</sup> („Oczy moje przesłania mgłą”).

Mocno „zautoryzowany” przekład Andrejczina narusza dialog między Bogiem a człowiekiem, niezwykle interesująco wywiedziony przez Kasprowicza na podstawie obrazowej relacji: oko ludzkie – oko Boże. Wersja bułgarska w ogóle eliminuje fragment dotyczący oka Bożego lśniącego w obramowaniu Trójkąta, a poprzednio zacytowane fragmenty, odnoszące się do zachodzącego mgłą oraz skrwawionego oka cierpiącego człowieka, przybierają następujący wyraz:

Bezposoztno az udriam s krila,  
kat nosztna ptica, kojato gleda  
na skynczewija bliasyk  
s oczi ot kryw oblени...  
[.....]  
Oczite mi mygła zastila,  
i taz mygła e gibel za syrceto,  
za duszata smyrt e taz mygła.  
[.....]

<sup>38</sup> P.K. Jaworow, *Sybrani...*, s. 179.

<sup>39</sup> P. Jaworow, *W godzinie błękitnej mgły*, w: *Niewidzialne...*, s. 144.

<sup>40</sup> *Wstęp*, w: J. Kasprowic, *Wybór...*, s. LX.

<sup>41</sup> J. Kasprowic, *Wybór...*, s. 183.

<sup>42</sup> J. Kasprowic, *Sweti Boże, Sweti Krepki w: Weczerinki...*, s. 265.

Da sychnat kato syłzi w oczite,  
koito wecz ne mogat i da płaczat,  
i da umirat kato mene<sup>43</sup>

Kontynuując przykłady dotyczące poetyckiego przeobrażenia w bułgarskim przekładzie, które niepotrzebnie estetyzują tekst polskiego oryginału, trzeba niewątpliwie wskazać również zamianę wyrażenia „me wargi” w wersach: „Dlaczego moje li wargi / mają wyrzucić krwawą pieśń?!” na „moite usta” („moje usta”): „zaszczo sał ot moite usta / pesen kyrwawa e głyzna da izliza?”<sup>44</sup>.

Pierwsze wyrażenie, które jest zwrócone w stronę bardziej wyszczególniającego i zmysłowego wykrzyknienia krwawej pieśni („Dlaczego moje li wargi / mają wyrzucić krwawą pieśń?!”) <sup>45</sup>, kojarzy się z fizycznym odczuwaniem oraz eksplozywnym „wyrzucaniem” ludzkiego bólu we wspomnianym obrazie Muncha *Krzyk*, natomiast druga fraza odnosi niewyartykułowany wyraz ludzkiego dramatu do bardziej ogólnie oraz neutralnie nazwanego organu ludzkiej mowy.

Z tej perspektywy budzi ciekawość dostosowywanie przekładu do ważnych wzorców zachodnioeuropejskiego modernizmu – na przykład do znanego poematu *Kruk* Edgara Allana Poeo. Wprowadzony przez I.S. Andrejczina obraz kruków (zamiast „kraczącej wrony” w polskim pierwowzorze), rozsypujących dziobem „zmarłe próchno” pochyłych krzyżów na rozdrożach, tu w swoisty sposób uogólnia recepcję kultowego utworu amerykańskiego modernisty. Niezależnie od faktu, że bułgarskie tłumaczenie poematu *Kruk* (*The Raven*, 1845) pojawia się prawie dziesięć lat po opublikowaniu *Sweti Boże, Sweti Krepki*, utwór Poeo jest znany przedstawicielom symbolizmu bułgarskiego. Przenikające do ich twórczości cytaty albo parafrazy *Kruka*<sup>46</sup> utrwalają niesamowicie oryginalnie ujęty w utworze E.A. Poeo żywioł wszechobecnego zła oraz jego rolę jako czynnika determinującego ludzkie istnienie. Ten interesujący artystyczny oddźwięk intencji

<sup>43</sup> Tamże, s. 265–272.

<sup>44</sup> Tamże, s. 266.

<sup>45</sup> J. Kasprowicz, *Wybór...*, s. 184.

<sup>46</sup> Według N. Nankowa, autora *Motiwyt „Nevermore” na Edgar Allan Poe i bygarskata simwolistyczna poezija* (*Motyw „Newermore” Edgara Alaina Poeo i bułgarska poezja symbolistyczna*), wiodący wątek w poemacie amerykańskiego modernisty jest widoczny w wierszu D. Debeljanowa *Nevermore*, w poemacie Jaworowa *Szeptot nasame* (*Osamotniony szept*) oraz w wierszu Trajanowa *Tyżen priwet* (*Smutne pozdrowienie*), opublikowanego w trzech wariantach w: 1909, 1912 oraz w 1928 r. Trajanow jest także autorem tekstu lirycznego *Lenora*, poświęconego pamięci E.A. Poeo. Tekst ten, opublikowany w tomie poetyckim *Panteon* (1934), stanowi swobodną poetycką interpretację utworów Poeo *Kruk* oraz *Lenore* (*Lenore*, 1844–1849), a w drugiej i trzeciej zwrotce konkretnie nawiązuje do motywu „Nevermore”. Interesujące spostrzeżenie Nankowa dotyczy sparodiowanej obecności tego motywu w opowiadaniu *Syła Mladenowa* Elina Pelina (1877–1949) oraz dokonanej przez tegoż autora tłumaczenia (z rosyjskiego) poematu *Kruk*. Por. N. Nankow, *Motyw...*, <http://www.liteos.de/nikita.htm>.

twórczej Poego znajduje najbardziej wyraźne brzmienie w wierszu Dimczo Debeljanowa (1887–1916) *Nevermore* (ukazującego się w trzech wersjach w 1907, 1908 i 1910 r.) i w tym sensie wydanego przed publikacją znanego przekładu *Гарванѣт* (*Kruk*) Georgiego Michajłowa, który w 1919 r. prezentuje poematy amerykańskiego pisarza w *Първа книга* (*Pierwsza książka*) z wydawniczej serii *Книги за библиофилни* (*Książki dla bibliofilów*) czasopisma „Везни”. Dowodem poszukiwanego przez Debeljanowa związku z ideowym światem obcego wzorca poetyckiego jest fraza „nikогда вече” („Nigdy więcej”), która, powtarzając tytułowy wyraz, koncentruje swoją uwagę na wybijającym się obrazie złowieszczego ptaka albo ducha demona („ptica ili duch na Demon”)<sup>47</sup>.

Tak naprawdę zmiana, której dokonuje Andrejczin, wymieniając obraz kraczących wron na figury złowrogich kruków, jest w pewnym sensie umotywowana obrazowym ujęciem zła w tekście Kasprowicza. Tekst ten rozdwaja poetyckie ujęcie panoszącego się na świecie zła, odnosząc go w następnych partiach poematu właśnie do makabrycznej wizji krążących kruczyczych stad, które „żądliwie chłoną” roznoszący się nad ziemią „śmiertelny wiew”:

zglodniałych kruków krążą stada  
 chmura ściemniona  
 i wysunąwszy dzioby,  
 żądliwie chłoną  
 ten wiew, który idzie od ziemi  
 trujący śmiertelny wiew...<sup>48</sup>

Podobne obrazowe rozdzielenie zła jest charakterystyczne dla polskiej tradycji literackiej i konkretnie – dla polskiego modernizmu. Interesującym przykładem jest tytuł znanego opowiadania Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*, który eksponuje rozwinięty w utworze naturalistyczny obraz nieurzeczywistnionego i skazanego na samotność buntu.

Artystyczne opowiedzenie się bułgarskiego przekładu za mroczną figurą kruka jest powiązane z obrazem kraczącego kruka w znanej elegii Christo Botewa (1848–1876) *Обесването на Васил Левски* (*Powieszenie Wasyla Lewskiego*). Emanująca z obrazu ptaka złowróżność oraz odraza korespondują z atmosferą narodowej żałoby z powodu utraty świętej dla Bułgarów postaci Wasyla Lewskiego<sup>49</sup>. Tej śmierci towarzyszy na zawsze upamiętniona (także w bułgarskiej świadomości pozaliterackiej) postać kruka, ptaka przekłętego oraz figury groźnych kruków:

<sup>47</sup> E.A. Poe, *Garwanyt*, przew. G. Michajłow, <http://www.de-zorata.de//forum/index.php?topic=16.0>.

<sup>48</sup> J. Kasprowic, *Wybór...*, s. 186–187.

<sup>49</sup> Wasil Iwanow (później Lewski) (1837–1873), legendarny bojownik o wolność Bułgarii, zwany także Apostołem Wolności. Schwytany przez Turków, w 1873 r. był stracony przez powieszenie.

O, matko moja, miła, rodzona,  
 Czemu tak rzewnie, żałośnie płaczesz?  
 I ty tam, kruku, ptaku przeklęty,  
 Nad czym grobem tak groźnie kraczesz?  
 [ . . . . . ]  
 I kraczą kruki groźnie, złowieszczo,  
 Wycie psów, wilków na pola leci,  
 Starcy się modlą kornie do Boga,  
 Płaczą niewiasty i kwilą dzieci.<sup>50</sup>

### III

Wyodrębnioną skłonność do odczytania hymnu *Święty Boże, Święty Mocny* w duchu poetyki symbolistycznej rozwija następna bułgarska interpretacja utworu Kasprowicza, zrealizowana przez Dorę Gabe i zatytułowana *Свети Боже (Święty Boże)*. Wykorzystanie elementów estetyki symbolizmu wiąże się tu przede wszystkim z możliwością jej rozpowszechnienia na większym obszarze poetyckim. W odróżnieniu od swojego poprzednika, Gabe nie narusza objętości polskiego oryginału i tym samym przekształca całość pierwowzoru w artystyczną przestrzeń, podwładną obrazowości symbolistycznej. Interpretacja bułgarskiej poetki jest związana w sposób szczególny ze światem artystycznym Jaworowa, którego odkrycia poetyckie okazują się decydujące dla translatorskich wyborów tłumaczki.

Ważnym przejawem inspirowania się Gabe poetyckimi wizjami Jaworowa jest wyabstrahowana konkretyzacja rzeczywistości i upodobanie do konceptualizacji świata jako bezgranicznego i bezdenne morskiego przestworu. Tendencja ta jest uchwytana także w przekładzie Andrejczina, gdzie prowadzi do wprowadzenia nieistniejącego w polskim tekście obrazu morskich otchłani („morski bezdni”):

Zrzuć z siebie, Ojcze, nietykalne blaski!  
 Zgarnij ze Siebie tę bożą,  
 tę władającą moc, co nad wiekami  
 nieugaszoną płomienieje zorzą  
 i światłość daje światom,  
 i światy w swoim ogniu na popioły trawi!<sup>51</sup>

Chwyrli ot sebe si, o Otcze, rizata lyczista,  
 ostawi Si silata kato Władika na sweta,  
 szto, podobno na zarja nad *morski bezdni*,  
 gori nad *propastta bezdynna* na wekowete!<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Ch. Botew, *Powieszenie Wasyla Lewskiego*, w: *Niewidzialne...*, s. 53–54.

<sup>51</sup> J. Kasprowic, *Wybór...*, s. 185.

Dopełniając w ten sposób wyobrażenie o nieobjętej mocy Boga (określonego przez Andrejczina jako „Władyka świata”), obraz kontaminuje dwa podstawowe imiona, które symbolizm bułgarski głównie dzięki poezji P.K. Jaworowa nadaje światu: świat – morze (*Краи морето*) i świat – bezdenna wodna przepaść (*Nirwana*):

*Swetyt – more... I njawga szto li  
sled mene tuk szte proliczi  
ot prežiwenite newoli?  
(Kraj moreto)<sup>53</sup> [Przy morzu]*

*Spjat wecznite vodi, bezbreznite vodi – bezdynni,  
no w tjach ne se ogleždat nebesata zvezdni,  
i brodim nij naokoło bezsynni,  
i trypnem pred bezmyłwnite im bezdni.  
(Nirwana)<sup>54</sup>*

Kontynuując stworzony przez Andrejczina artystyczny model świata, w wielu miejscach przekład Gabe prawie dosłownie odtwarza cytaty z Jaworowej *Nirwany*. W miejsce polskiego wyrażenia „wyschnięte [...] wody” z wersu: „łkaniem wyschnięte chcę poruszyć wody”<sup>55</sup>, pojawia się fraza „zaspalite wody”<sup>56</sup> [uśpione wody]. W swoim dramatycznym marzeniu o przebywaniu poza istniejącą rzeczywistością, osoba liryczna Jaworowa stwarza wyimaginowaną wizję odwiecznego, zewnętrznie uśmierzonego, lecz w swojej głębi niespokojnego świata. Istota bytu, skoncentrowana w obrazie przepelnionych tajemnicą, jakoby pozornie śpiących (uśpionych) wszechwiecznych wód („spjat wecznite vodi”) przypomina znaną wizję istnienia pogranicznego, trwania pomiędzy stawianiem się a unicestwieniem z wiersza Kasprowicza *Nie było bytu, ani też niebytu*:

*Nie było bytu, ani też niebytu...  
Nie było głębi powietrznego morza,  
Która wypełnia od szczytu do szczytu  
Bezmiar przestworza...  
[.....]  
nad wszystkim i nad niczem było tylko Jedno,  
Wszystkiego i niczego niedosięgle sedno,  
Spokój i tężno,  
Bezruch i ruch<sup>57</sup>*

<sup>52</sup> I.S. Andrejczin, *Sweti Bože...*, w: *Weczerinki...*, s. 185 [tu i dalej podkreślenia moje – K.B.].

<sup>53</sup> P.K. Jaworow, *Sybrani...*, s. 73.

<sup>54</sup> Tamże, s. 203.

<sup>55</sup> J. Kasprowic, *Wybór...*, s. 186.

<sup>56</sup> J. Kasprowic, *Himni*, prewela ot polski D. Gabe-Penewa, Sofia, Wyd. Polsko-bułgarskoto družestwo, 1924, s. 66.

<sup>57</sup> J. Kasprowic, *Wybór...*, s. 147–148.

W tym sensie można powiedzieć, że i tłumaczenie Andrejczina, i interpretacja Dory Gabe są zbieżne z duchem poetyckim twórczości Kasprowicza, lecz jest to zbieżność z już przeżytym etapem twórczym młodopolskiego autora. Jest to okres powstawania i wydania tomu *Krzak dzikiej róży*, w skład którego wchodzi cykl *Nad przepaściami* i z którego wywodzi się wiersz *Nie było bytu...* Światopoglądową kanwą tej zbieżności jest modernistyczne zainteresowanie się filozofią Wschodu, która okazuje się „wspólnym miejscem” dla Jaworowej *Nirwany*, jak i dla wiersza *Nie było bytu...* Kasprowicza. „Kasprowicz opatrzył ten wiersz przypisem: »Z motywów wedyckich«. (*Wedy* – starożytne święte księgi Hindusów.) – tłumaczy Jan Józef Lipski<sup>58</sup>. – Jest to parafraza jednego z najważniejszych hymnów *Rig-Wedy* (najstarsza z ksiąg *Wedy*, tzw. *Księga pieśni*). Kasprowicz korzystał zapewne z przekładu niemieckiego i sam wprowadził ważne pod względem światopoglądowym zmiany (osłabił przeświadczenie o emanacyjnym charakterze świata, uwydatnił natomiast dwoistość Bóg – świat).”

Swoistym artystycznym odgłosem wyżej nakreślonej tragicznie niedoścignionej harmonii bytu, nieobcej wschodniej myśli estetycznej, jest wiersz Jaworowa *Замоченуу (Zesłańcy)*, którego obrazowość również przyczynia się do ukształtowania ważnych decyzji translatorskich Dory Gabe:

*Woda i ład – świat niedościgły  
Zostanie dla nas tylko snem!*<sup>59</sup>

Wyraźniej zaznaczona tu tendencja w tłumaczeniu Gabe przejawia się przy oddawaniu modlitewnych prośb skierowanych przez wiejskiego człowieka do Boga. Prośby te wykładają bezpośrednio niedolę polskiej wsi i, jak już zostało odnotowane, z powodu szeregu naturalistycznych oraz autentycznych opisów istnienia polskiego chłopca są usunięte z przekładu Andrejczina. Poetka bułgarska nie pozbawia swojej interpretacji tych fragmentów, ale nierzadko przeobraża je zgodnie z poetyckim duchem bułgarskich wzorców symbolistycznych.

Na przykład:

O Panie!  
Nie daj wysychać *studniom!*<sup>60</sup>  
O Gospodi!  
Stori da ne presychwat nashite *wodi!*<sup>61</sup>

Niebezpośrednie przedstawienie świata w wymiarach nieobjętego żywiołu wodnego przejawia się w kolejnej transformacji translatorskiej. Według niej bicie

<sup>58</sup> Tamże, s. 147.

<sup>59</sup> P. Jaworow, *Zesłańcy*, w: *Niewidzialne...*, s. 127.

<sup>60</sup> J. Kasprowicz, *Wybór...*, s. 192.

<sup>61</sup> J. Kasprowicz, *Himni, prewela ot polski...*, s. 73.

dzwonu rozbryzguje się („se razpliskwa”) po suchych łąkach. Tu po raz kolejny tłumaczka odbiega od zmysłowo odczuwalnej katastroficznosci pierwowzoru, gdzie kładzie się nacisk na męcząco ścielący się jęk dzwonu („A dzwon się rozlega, / z jękiem się czołga po spalonej łące”<sup>62</sup>) i poświadcza się przywiązanie do pojęcia, które w sposób pośredni odnosi się do już zaznaczonego symbolistycznego kreowania świata. Świata – bezdennej morskiej przepaści, ale i idealnego przestworu poskromionej, zastygłej wody.

Nie tyle obraz „naszite wodi” [nasze wody], ile „zaspalite wodi” [uśpione wody], który odzwierciedla wiodący aspekt symbolistycznej conceptualizacji świata, wskazuje na dramatyczne poszukiwania wyrazów tego, co harmonijne i idealne. I w ten sposób tekst Dory Gabe zaniża stopień usilnie akcentowanej w polskim hymnie idei o egzystencjalnym tragizmie ludzkiego indywiduum i ziemskich projekcjach zła.

Wpisane w wyrażenie „zaspalite wodi” [uśpione wody] poetyckie wyobrażenie o śnie odsyła do kultowej książki dla poezji bułgarskiej z początku przeszłego wieku. Jest to tom poetycki *Сън за щастие*, 1907 r. (*Sen o szczęściu*) modernisty Penczo Sławejkowa. Symbolizm bułgarski, który reprezentuje tom poetycki Sławejkowa, konstruuje swoją teorię właśnie w oparciu o relację sen – rzeczywistość, wywyższając świat snu ponad życie. W śnie urzeczywistnia się ideał, który przeciwstawia się znikomości ziemskiego świata.

Pisarz – modernista nie afirmuje świata, który go otacza, szuka punktu oparcia i wartości poza tym światem. Często przypomina pod tym względem – i nie tylko pod tym – poetę romantycznego. Wartości podstawowe i związany z nimi stosunek do świata są w modernizmie różne i przeważnie ich wybór decyduje o przynależności pisarza do tego lub innego kierunku wewnątrz modernizmu<sup>63</sup>.

W jakim kierunku powinny podążać dalsze poszukiwania, które wyjawyłyby przyczyny rozbieżności między dominującą poetyką *Hymnów* Kasprowicza a ich przekładami bułgarskimi? Na pewno w stronę bułgarskiej tradycji hymnicznej, której rozkwit wiąże się ze spuścizną twórców piśmiennictwa słowiańskiego – św. św. Cyryla i Metodego (na przykład *Hymn o Klimencie Rzymskim* autorstwa Konstantyna Cyryla) oraz z działalnością presławsko-ochrydskiej szkoły hymnograficznej (IX–X w.). Została ona stworzona przez przybyłych do Bułgarii uczniów Świętych Braci po ich śmierci. Równie doniosły etap rozwoju rodzimej hymnografii jest związany z tyrnowską szkołą piśmiennictwa (XIII–XIV w.) i działalnością rylskiej szkoły hymnograficznej, która powstała w latach 70. XV w. w związku z przeniesieniem relikwii św. Iwana Rylskiego z Tyrnowa do Monasteru Rylskiego. Znana jest także sofijska szkoła hymnograficzna, upamiętniająca

<sup>62</sup> J. Kasprowicz, *Wybór...*, s. 186.

<sup>63</sup> *Wstęp*, w: J. Kasprowicz, *Wybór...*, s. LX.

czynny męczenników sofijskich, sprzeciwiających się tureckim zaborcom i reprezentowana przez takich autorów, jak pop Pejo czy mnich Andrzej. Orientują oni treść swoich utworów hymnicznych ku rzeczywistości i w ten sposób łączą treści sakralne z realnym obrazem ówczesnego świata bułgarskiego.

Ważna jest także hymnistyka bułgarska z początku ubiegłego stulecia do lat 20. XX wieku. Ten rozwój twórczości hymnicznej, współczesnej już powstałym oraz powstającym tłumaczeniom *Hymnów* Kasprowicza, można prześledzić w poezji Penczo Sławejkowa. Autor *Hymnów o śmierci nadczłowieka* (1907) na podstawie syntezy historiozoficznej kreuje rozległą wizję, postulującą, że „człowiek – pokorny sługa boży okazuje się równym Bogu współtwórcą świata i nietzscheańskim Übermenschem, w którym urzeczywistnia się cel historii”<sup>64</sup>.

Poniekąd zbliżone do Sławejkowskiego rozumienia postawy ludzkiej są *Hymny i ballady* (1911) Teodora Trajanowa (1882–1945), w których dociekania metafizyczne oraz motywy eschatologiczne łączą się z reminiscencją dotyczącą światłej przeszłości narodu oraz z wyeksponowaną postacią człowieka władczego, herezyka, barbarzyńcy, kapłana. Te hymniczne utwory, w których pobrzmiwają nuty nacjonalistyczne, są również swoistą próbą skonfrontowania ludzkiego ducha z mocą Bożą i w tym sensie różnią się od hymnicznej twórczości Liliewa – od jej modlitewnego nastawienia do pokornego, boleśnie samotnego przeżywania rozterek życiowych, opiewanych stron natury lub kraju ojczystego.

Przenikające do literatury bułgarskiej wzorce hymniczne z poezji polskiej (*Hymn o zachodzie słońca* Słowackiego, *Dies irae* Żuławskiego)<sup>65</sup> są utrzymane w zgoła odmiennej niż *Hymny* Kasprowicza stylistyce i w tym sensie również nie sprzyjają przybliżeniu filozoficznej oraz poetyckiej głębi tego działu dziedzictwa poetyckiego polskiego autora.

Być może najbliższa interpretacjom Andrejczina oraz Gabe jest twórczość poetów „wrześniowców”: Nikoły Furnadżijewa (1903–1968) i Asena Razcwetnikowa (1897–1951), których wiersze, tematycznie związane z bratobójczymi walkami w 1923 r., są nasycone ekspresyjnie wyrażonymi nastrojami zagłady, zbrutalizowanymi metaforami, mitologiczną obrazowością, jak i ujętymi w wątki biblijne (Chrystus, Kain) oraz wyrażonymi w poetyce baśniowej przeżyciami elegijnymi. Ten model artystycznego kreowania świata jest jednak nie tyle czasowo, ile światopoglądowo obcy tłumaczom bułgarskim, którzy pozostając „w siłach” symbolizmu, stwarzają wzorzec poezji hymnicznej, „odpowiadający” wciąż jeszcze żywotnym tendencjom symbolistycznym. Co więcej, podobne „utrwalenie” symbolizmu bułgarskiego sprzyja jego odbiorowi jako jednego z najbardziej interesująco artystycznie przeżytych oraz najdłużej egzystujących rodzimych kierunków modernistycznych.

<sup>64</sup> T. Dąbek, *Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 122.

<sup>65</sup> J. Żuławski, *Dies irae*, w: D. Gabe-Penewa, *Polski...*, s. 131.

---

**Dr hab. Kalina Bahneva**, prof. ATH w Bielsku-Białej, doc. Uniwersytetu Sofijskiego im. św. Klimenta Ochrydzkiego. Literaturoznawczyni, badaczka polsko-bułgarskich związków literackich, tłumaczka literatury polskiej na język bułgarski. Autorka książki *Преселението на художественото слово (Wędrowki słowa poetyckiego)*, 1993, poświęconej poetyce bułgarskich przekładów polskiej poezji romantycznej i modernistycznej oraz francuskiego symbolizmu od końca XIX w. do lat 20. XX wieku oraz autorka prac w zakresie komparatystyki słowiańskiej, historii literatury polskiej oraz literatury bułgarskiej. Obecnie w druku są jej książki *Боян Пенев. Любов. Писма. Наука і През граница. Размисли за полската и българската литература*. Tłumaczyła m.in. dramaty Witkacego. Odznaczona medalem *Zasłużony dla kultury polskiej* (1991).

ON CERTAIN NONTRADITIONAL RECEPTION OF POLISH EXPRESSIONISM:  
HYMN *ŚWIĘTY BOŻE, ŚWIĘTY MOCNY* (*HOLY GOD, HOLY MIGHTY*) BY  
KASPROWICZ IN TRANSLATIONS BY IVAN S. ANDREJCIN AND DORA GABE

The topic of the dissertation is two translations of Kasprowicz's hymn *Święty Boże, Święty Mocny* (*Holy God, Holy Mighty*) from the 1920s: one by a poet and literary critic Ivan Andrejcin (1872–1934) and the other by a poet and translator of Polish literature Dora Gabe (1888–1983). The analysis of these translations demonstrates the reduction of expressionist poetics, characteristic for Kasprowicz's *Hymns*, and the strengthening of symbolic vividness. This tendency is connected to the dominant position of symbolism in Bulgarian literature of that time and the translators' consciousness.

The discrepancies between the original and its translation are also an effect of the specificity of Bulgarian hymn tradition and uniqueness of a Bulgarian modernist hymn. The article also revises the concept of "truth in translation".

KRYSTYNA BARKOWSKA

Uniwersytet w Daugavpils

## ZALĀ ZEME ANDREJA UPĪTSA I CHĻOPI WŁADYSŁAWA REYMONTA

---

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.

Na początku XX wieku na Łotwie znany staje się Władysław Reymont. W języku łotewskim ukazują się jego opowiadania *Uratowany* (1904), *Na morzu* (1906), *W jesienną noc* (1908), *Tomek Baran* (1908, 1912), *Ostatni* (1911, 1912) oraz inne. Również w tym okresie trwały prace nad tłumaczeniem *Ziemi obiecanej* (1911). Mimo że dzieła Reymonta docierały do czytelnika łotewskiego w tłumaczeniu na język rodzimy, był on czytany przede wszystkim w wydaniach rosyjskich. O poczytności utworów polskiego twórcy świadczą częste dyskusje łotewskich krytyków i literatów. Tak na przykład w 1899 roku w artykule *Par poļu jaunlaiku romānīstiem (O współczesnych polskich powieściopisarzach)* Jānis Rainis wspomina o Reymoncie jako jednym z „najbardziej utalentowanych pisarzy młodego pokolenia”<sup>1</sup>. W swoim artykule wskazuje Rainis znaczenie *Komediantów* i *Fermentów*, wspomina także o *Ziemi obiecanej*. Rainis zauważa talent polskiego twórcy i podkreśla jego wyczułoną zdolność obserwacji, entuzjazm młodości, jego realizm i dążenie do ukazania dramatyzmu sytuacji. W 1910 roku

---

<sup>1</sup> Zob. J. Rainis, *Par poļu jaunlaiku romānīstiem*, „Kopotī raksti”, Rīga, 1983, t. 18, s. 251.

na łamach łotewskiego dziennika<sup>2</sup> ukazał się obszerny artykuł pt. *Polski Homer* autorstwa Antonsa Birkerts, pisarza i krytyka. Warto podkreślić, że właściwie natychmiast po ukazaniu się *Chlopów* w krytyce łotewskiej pojawiły się pierwsze komentarze. W 1913 roku powieść zwróciła na siebie uwagę Andrejsa Upītsa. Powieść poznał on w przekładzie rosyjskim i natychmiast napisał recenzję. Dzieło wywarło wielkie wrażenie na młodym wówczas łotewskim pisarzu, a problemy zasygnalizowane przez Reymonta okazały się bardzo bliskie Upītso-wi. Oceniał on *Chlopów* jako „jeden z najbardziej monumentalnych i najcenniejszych obrazów chłopstwa w literaturze światowej”<sup>3</sup>. Recenzja świadczy, że Upīts odnalazł bliskiego sobie pisarza, a problematyka zarysowana przez Reymonta głęboko go poruszyła.

Co ciekawe, w spuściźnie krytycznej Upītsa tego typu recenzji jest niewiele. Łotewski krytyk nie tylko wysoko ocenia dzieło Reymonta, ale i przeprowadza paralele z utworami o tematyce chłopskiej łotewskich autorów: *Mērnīeku laiki* (*Czas miernicznych*) braci Kaudzisów i opowieściami Ansīšu Jēkabsa. Upīts twierdzi:

Nowoczesny człowiek roli, rozmach jego epopei, głębia opowieści świadczą o obiektywnym znaczeniu kulturalno-historycznym, nieposiadającym odnośników w literaturze łotewskiej [...]. Utwór Władysława Reymonta stać się może wzorem takiej kulturalno-historycznej opowieści<sup>4</sup>.

Widzimy tu nie tylko wysoką ocenę polskiego pisarza, ale również otwartość Upītsa na zewnętrzne impulsy twórcze, gotowość podjęcia wezwania pochodzącego z obcej literatury, o ile może to pomóc w rozwiązywaniu problemów literatury łotewskiej, w podejmowaniu ważnych inicjatyw kulturalnych.

Charakterystyka *Chlopów* jako powieści kulturalno-historycznej wydaje się znacząca. Łotewski krytyk i pisarz wysoko ocenia ten rodzaj powieści, usiłuje nawet wypracować jego podstawy teoretyczne i zrealizować je we własnej twórczości. Upīts jako kulturalno-historyczne określał swoje powieści *Laikmetu griežos* (*Przełom epok*), *Zaļā zeme* (*Zielona ziemia*, 1945), *Plaisa mākoņos* (*Przerwa w obłokach*). Łotewski twórca, wykorzystując istniejący termin, przydaje mu znaczenia bardziej ogólnego, odpowiadającego powieści epickiej. Uważał on powieść kulturalno-historyczną za odrębny rodzaj prozy epickiej. W napisanym już po drugiej wojnie światowej artykule *Kultūrvēsturiska romāna koncepcija* (*Koncepcja powieści kulturalno-historycznej*)<sup>5</sup> formułuje on podstawowe kryteria dotyczące tego typu powieści. Należą do nich: obrazowa przejrzystość epoki, precyzyjnie określone środowisko historyczno-geograficzne, w którym toczy się

<sup>2</sup> A. Birkerts, *Poļu Homers*, „Dzimtenes Vēstnesis”, Rīga 1910, 17.06.

<sup>3</sup> A. Upīts, *Vladislavs Reimonts, Zemnieki*, „Domas” 1913, nr 10, s. 1215 [wszystkie tłum. z łotewskiego moje – K.B.].

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> A. Upīts, *Kultūrvēsturiska romāna koncepcij*, „Kopotī raksti”, Rīga 1952, t. 20, s. 420–426.

akcja. Wobec chłopskiej powieści ważne jest rozszerzenie życia jednego domu do obszaru gminy, aby przynajmniej w miniaturze uwidocznić właściwą dla określonej epoki strukturę gospodarczą i społeczną.

Upīts dostrzegł w *Chłopach* Reymonta szereg zasad kompozycyjnych, które wydały mu się ważne dla stworzenia dzieła w wielkim stylu:

Nie da się pisać epopei współczesnej, nie wolno dawać tytułu *Chłopi*, nie wolno nazywać tylko jednego człowieka, dwu, trzech, jednej czy paru rodzin. Reymont ukazuje społeczność gminy jako całość, jako utworzoną charakterystyczną zbiorowość, która jest odbiciem ogółu chłopstwa polskiego z jego osobliwościami [...]. Reymont zna sztukę tworzenia kolektywu z poszczególnych charakterów indywidualnych i w ich konflikcie – tak, by za każdym człowiekiem czuło się całą grupę ludzi, by w konflikcie choćby dwu czy trzech osób widać było życie całej gminy [...]. W centrum opowieści znajduje się piękna, zmysłowa i grzeszna Jagna – jedna z najświetniejszych i najbardziej pociągających postaci kobiecych w piśmiennictwie światowym. Z nią i przez nią tocząca się opowieść spleta się trochę i wtedy Reymont ukazuje wielkie masowe ruchy mas chłopskich – zebranie gminne, bal w karczmie, walka w lesie, sąd nad grzesznicą itd. Można zauważyć, z jaką miłością twórca portretuje swój naród, z jakim szacunkiem odnosi się do tej wewnętrznej siły uciskanego uboższego polskiego chłopstwa. Znaczące są słowa na końcu powieści: Straszna to rzecz, gniew całego narodu – straszna to rzecz<sup>6</sup>.

Ten długi cytat pozwala stwierdzić, że Upīts zaakceptował społeczne przesłanie powieści Reymonta, chociaż był zwolennikiem poglądów socjalistycznych. Wydaje się, że *Chłopi* byli czynnikiem decydującym w wyborze Upītsa tematu grup społecznych dla jego utworów.

*Zaļā zeme* jest jednym z najważniejszych utworów w literaturze łotewskiej poświęconych tematyce chłopskiej. Tytuł powieści jest bardzo symboliczny: zielona ziemia – ziemia-Arkadia, która daje szczęście, o której marzą biedni chłopi, przeciwstawia się ziemi kamiennej, nieurodzajnej, którą za ciężką pracę i stosunkowo wielkie pieniądze otrzymują od pana. Jednak i u Upītsa, i u Reymonta człowiek opanowuje i pokonuje nieurodzajne ugory. Przekonuje o tym historia Szymka Paczesia, który własnym wysiłkiem, niby jakiś pionier z fiordów Norwegii (*Błogosławieństwo ziemi* Knuta Hamsuna), zwycięsko wychodzi z zapasów z ziemią, przekształca nieurodzajny, skalisty grunt w przyjazną jemu i jego rodzinie Matkę Żywicielkę. Najemca Osis wykazuje równie wielkie przywiązanie do ziemi, uważa ją za dobro najwyższe. Chłop łotewski żyje dzięki ziemi, dla ziemi i dla niej się również żeni. Posiadanie ziemi to nie tylko gwarancja spokojnej egzystencji, to także szacunek otoczenia i mocna pozycja w rodzinie. „Człowiek bez gruntu jak bez nóg, tuła się ino, a donikąd nie zajdzie”<sup>7</sup>. Ziemia jest dla chłopów świętością, z pragnienia jej posiadania wyrasta również i konflikt pokoleniowy. Tak w powieści Upītsa starego Brīviņa chowają praktycznie jeszcze za życia, a Andr

<sup>6</sup> A. Upīts, *Vladislavs Reimonts...*, s. 1215.

<sup>7</sup> W. Reymont, *Chłopi*, Wrocław, Siedmioróg, 1999, t. 2, s. 386.

Osis żeni się z chorą umysłowo Almie. Zyskuje przez to kawał ugoru, dwie krowy, buty i nowy kapelusz, ale nie szczęście..., szczęścia nie ma, nie zostało go i w Brīviņiach, gdzie ojciec z matką ciężko harują. W swojej zagrodzie młody człowiek czuje się samotny i tęskni za czymś nieokreślonym i utraconym na zawsze. Często chodzi na stację kolejową, siada obok torów i oczekuje, kiedy przejedzie pociąg. Ale nie porzuci tej ziemi.

Jestem przekonana, że właśnie w tych prostych słowach: *Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród* odżyła bogata symbolika ziemi, jaką ukształtował wiek XIX i początek wieku XX, wiek narodowej niewoli, ale i wiek powstańczych zrywów, wiek spiskowców i wygnańców, ale zarazem wiek tułaczy i wielkich marzycieli. Wiek, w którym narody i polski, i łotewski szukały swojej tożsamości, budowały swoją historyczną świadomość. Wiek, w którym przy narodowym stole zasiadać zaczęli wreszcie także przedstawiciele warstw tzw. niehistorycznych. Zdecydowana większość Łotyszy nie zamierzała porzucić ojczyźnej ziemi. Zdecydowana ich większość zamierzała o tę ziemię walczyć i jej bronić, aczkolwiek niektórzy zaczęli udawać się w poszukiwaniu lepszego życia do uprzemysłowionej Rygi.

Chociaż czas akcji *Chłopów* został w powieści określony dość ogólnikowo, to jednak można w przybliżeniu określić ramy czasowe zdarzeń rozgrywających się w teraźniejszości, a także w pamięci bohaterów. Mamy więc do czynienia przede wszystkim z rzeczywistością końca XIX wieku. W dalszych częściach powieści odzywają się echa wydarzeń rewolucji 1905 roku i rozszerzają ramy czasowe utworu po pierwsze lata XX wieku. Akcja powieści *Zielona ziemia* została ulokowana również w latach 70.–90. XIX wieku. W pierwszej części utworu Upīts ukazuje losy chłopstwa łotewskiego, koncentruje się na odwzorowaniu wyodrębnionej z całości życia społecznego i zamkniętej kultury chłopskiej. Jednak w dalszej części powieści zaskakującemu przeistoczeniu ulega światopogląd większości bohaterów. Wcześniej czy później „zieloną ziemię” – wieś Brīviņi opuszczają praktycznie wszyscy, udają się w poszukiwaniu tzw. „zielonej ziemi”, czyli w poszukiwaniu lepszego życia. Mieszkańców Brīviņ przyciąga i kusi Ryga, w której również nie będą mieli łatwego życia, ale w Rydze jest już duch rewolucji i zapowiedź wielkich zmian dziejowych. Znamienne jest, że właściwie wszyscy wyruszają na poszukiwanie szczęścia wyrtytą koleinami i dołami drogą, ale mało kto odnajduje owo szczęście. W poszukiwaniu „chłopskiego” szczęścia prawdziwi gospodarze zielonej ziemi na zawsze pożegnali się z marzeniem o własnym kawałku ziemi. Teraz wszelkie nadzieje na lepsze życie wiążą z Rygą, gdzie również na nich czekają wielkie wezwania i próby.

Ziemia ma szczególne znaczenie również i w życiu lipieckich chłopów. Posiadanie gruntu świadczy o wysokim statusie społecznym danego gospodarza. Im więcej mórg, tym większe poważanie w gromadzie oraz bogactwo – uprawa była jednym z głównych źródeł dochodu chłopów. Nie posiadać ziemi, znaczy tyle, co być skazanym na ciągłą poniewierkę, na dobroć innych ludzi.

Powieść łotewskiego twórcy i *Chłopów* Władysława Reymonta cechują podstawowe punkty wyjściowe: „kościół, cmentarz, karczma, rynek, dom gminny, dom ubogich, dwór – to są miejsca, w których ukazać można nie tylko indywidualności epoki w rozumieniu i interpretacji autora, lecz sam naród, chłopstwo w całej różnorodności jego warstw, ugrupowań i rodzajów”<sup>8</sup>. Obie powieści są ściśle i organicznie powiązane z porządkiem natury. Rytm przemian w przyrodzie określił czynności i prace ludzkie. W życiu chłopów, określonym przez naturalny porządek przyrody, do rangi „zegara życia” urasta następstwo prac: siania, pielęgnacji, zbioru i młocki, zbierania drewna, sprzątania stodoły itd. Ten rytm nie jest umowny, nie należy do świata kultury, ma porządek pierwotny. Zjawiska przyrody zdawały się wyprzedzać zdarzenia w planie ludzkim, nadawać im swoistą barwę emocjonalną radosnych uniesień lub przygnębiającego smutku i bezmierne go ciężaru. Wiąże się to z zasadniczą koncepcją powieści o ziemi i o ludziach związanych bezpośrednio z tą ziemią.

Osiągnięcia Reymonta w dziedzinie ukazywania psychologii ludu były ważne dla Upītsa ze względu na to, że polski autor zwrócił się ku życiu chłopstwa w całej jego różnorodności, nie unikając smutków i przejawów okrucieństwa, nie starając się ich idealizować i nie nadając im kolorytu romantycznego. Realizm Reymonta nie mógł pozostawić obojętnym pisarza, który za główne swe zadanie uznał odtworzenie życia narodu w całej jego złożoności i prostocie. *Zaļā zeme* i *Chłopi* to powieści bliskie typologicznie. Pokrewieństwo tych dwóch utworów przejawia się zarówno w traktowaniu materiału rzeczywistego, gdy losy jednej wioski czy gminy przedstawiają życie całych grup lub wręcz całego narodu w określonej epoce historycznej, jak i w wielu głównych postaciach. W powieści Reymonta jedno z najbardziej znaczących miejsc zajmuje Boryna, który dla rozkwitu własnego gospodarstwa gotów jest poświęcić robotników, sąsiadów, a nawet własne dzieci. Wcieleniem Boryny u Upītsa jest Jorgis Vanags, gospodarz na Brīviņiach. W tej postaci Upīts, podobnie jak Reymont w Borynie, ukazuje dwoistość natury ludzkiej. Z jednej strony głęboka więź z ziemią, z naturą i pracowitość, zaś twarde, bezlitosne i pragmatyczne podejście w stosunku do innych ludzi z drugiej. Vanags to przede wszystkim materialista i właśnie dlatego nawet wzrokiem wszystko bada i ocenia. Szczególne uczucie wywołuje w nim widok własnych posiadłości:

Ciepłe dreszcze przeszły przez całe ciało. W środku coś podnosiło się, narastało, próbowało wznieść się w powietrze... czy on nie jastrząb z silnymi skrzydłami i wysokimi lotami, większymi niż pozostałe ptaki?... w tym momencie powiatowa droga dzieliła zagrodę Briviņi od Mežavilki. Na zakręcie stał wielki drewniany słup. Od strony drogi wyrzyte na nim były

<sup>8</sup> V. Vāvere, *Wpływy polskie w literaturze łotewskiej*, w: *Kultura polska na Łotwie*, red. J. Sozański, R. Szklennik, Ryga, Ambasada RP w Rydze, 1994, s. 119.

dwie wielkie litery – J i V. Jan Vanags – takie inicjały miał jego ojciec, on sam Jorgis Vanags, a jego syn Jakub Vanags. Taki mocny i trwały ten słup, że nawet liter, z pokolenia na pokolenie nie trzeba zmieniać<sup>9</sup>.

Drewniany słup jest symbolem następstwa pokoleń i trwałości korzeni rodzinnych. Chytry Vanags zna wartość pracy podwładnych, wie, że tylko dzięki ich wycieńczającej pracy jego rodzina żyje w dostatku.

Wszyscy bohaterowie, wszystkie postacie opisane przez Reymonta i Upīša charakteryzują się swoistą niepowtarzalnością. Razem tworzą jednak barwny fresk chłopskiego życia w taki sposób, że jawi się ono jako jedyne prawdziwe, zanotowane z etnograficzną skrupulatnością, ale i z artystyczną doskonałością. Nawet procesy społeczne zachodzące w zagrodach wiejskich widoczne są jak na dłoni. Z jednej strony jesteśmy pod wrażeniem bujności tego życia, oczywistych wartości, jakie przedstawia część społeczeństwa. Z drugiej, widzimy rozwarstwienie wsi, głód ziemi, której zaczyna brakować, izolację chłopskiej gromady od reszty społeczeństwa.

Jak i Reymont, Upīšs był dobrym stylistą. Posługiwał się językiem prostym, będącym swoistym stopem inteligentkiego języka współczesnego, wzbogaconego o idiomy lokalne i środowiskowe, językiem nakierowanym wyłącznie na jak najdokładniejsze odtwarzanie i opisywanie świata. Przeprowadzona na przestrzeni całej powieści stylizacja dała artystyczne efekty. Elementy języka ludowego stwarzały iluzję swoistej egzotyki środowiskowej. Ten nieefektywny na pozór język, wolny od cienia artystycznej pretensjonalności, okazał się sprawnym narzędziem rejestracji wielości spostrzeżeń, składających się na prawdę zapisu świata wiejskiego. O różnorodności zasobu leksykalnego autora *Zielonej ziemi* świadczą synonimy. Jak dowodzą badania Jāņa Ozola<sup>10</sup> dla określenia czynności ludzi autor wykorzystuje 55 bliskoznacznych słów: np. na określenie czasownika *m ó w i ć* użyto 88 synonimów, wyraz *brzmieć* ma – 26 synonimów. Tak bogatego języka nie było dotychczas w żadnym z wcześniejszych utworów Upīša.

Trudno jest określić więc tych utworów, nie daje się jednak wykluczyć, że pewne impulsy, zachowane od czasu pierwszego spotkania z dziełem literatury polskiej uaktywniły się podczas pisania *Zaļā zeme*. Oba te utwory, każdy we własnym kraju, należą do ważnych osiągnięć XX-wiecznej powieści realistycznej. Bliskość typologiczna *Chłopów* i *Zaļā zeme* nie stoi w sprzeczności ani z niepowtarzalnością tych utworów, głęboko zakorzenionych w życiu swych narodów, ich historii, ani z suwerennością podejścia każdego z twórców do analizy rzeczywistości i jej odtworzenia w dziele literackim. Jednocześnie przypomina ona o procesach łączących literatury różnych narodów w światowym piśmiennictwie.

<sup>9</sup> A. Upīšs, *Zaļā zeme*..., s. 17.

<sup>10</sup> J. Ozols, *Vārdu bagatība A. Upīša „Zaļajā zemē”*, „Karogs” 1951, nr 8, s. 747–751.

**Dr Krystyna Barkowska**, Uniwersytet w Daugavpils. Autorka rozpraw z zakresu literatury polskiej na Łotwie i literatury i kultury Inflant polskich. Książka: *Jānis Rainis. Pisarz łotewski i europejski*. Redaktorka serii: *Polska i kraje bałtyckie w dialogu kultur*.

W serii *Literatura polska w świecie* opublikowała: *Jānis Rainis i literatura polska* (t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*) oraz *Przybyszewski na Łotwie* (t. 2, *W kręgu znawców*).

ANDREI UPĪTS'S *ZALĀ ZEME* AND WŁADYSŁAW REYMONT'S *CHŁOPI*  
(*THE PEASANTS*)

In the article, the author compares a novel by a Latvian writer Andrei Upīts *Zalā zeme* with Władysław Reymont's *Chłopi* (*The Peasants*). The similarity of the two works can be found both in the treatment of factual material and many protagonists. Both novels are significant literary achievements of 20<sup>th</sup> century literary realism. The typological likeness however, does not stand in contradiction to the uniqueness of the two novelists so deeply rooted in their nations' lives, or the sovereignty of their approach to the reality and its representation in a literary work.

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK

Uniwersytet Wrocławski

## ŚLADAMI LITERATURY POLSKIEJ W TWÓRCZOŚCI JÁCHYMA TOPOŁA

---

PISARZE I POECI BYLI ZAWSZE WSPÓŁTWÓRCAMI NARODOWYCH MITÓW. WYKREOWANE PRZEZ NICH POSTACI, DYLEMATY I WYBORY CZĘSTO GŁĘBIJ NIŻ BOHATEROWIE I WYDARZENIA HISTORYCZNE ZAPADAŁY W ŚWIADOMOŚĆ ZBIOROWĄ, STAJĄC SIĘ SYMBOLAMI I TWORZĄC WZORCE ZACHWAŃ.

Zarówno czeska, jak i polska nowoczesna tożsamość narodowa ukształtowana została w przeciągu XIX wieku. Oba narody, pozbawione państwowości, były wówczas narodami kulturowymi, których tożsamość wyznaczał język i wspólne pochodzenie, nie zaś wspólna decyzja o życiu w ramach określonego porządku polityczno-państwowego. Mimo podobnej – wydawałoby się – sytuacji dziewiętnastowieczni Polacy i Czesi pozostawili swym potomkom w spadku zupełnie odmienne wartości i wzorce, które utrwalone zostały w narodowych legendach i symbolach<sup>1</sup>.

Jan Linka w artykule *Poláci a Češi – descripta gentium* zastanawia się nad panującymi w naszych krajach obiegowymi opiniami, popularnymi sędami, automatycznymi skojarzeniami o sobie nawzajem. Pyta o to, jaki obraz nasuwa się Czechom, kiedy słyszą słowo Polak i o to, co Polacy myślą o Czechach. Dochodzi do wniosku, że:

Češi znají Poláky jako zloděje, šmelináře, opilce, romantiky, antisemity, nacionalisty a (chápáno na stejné úrovni) katolíky, kteří navíc směšně šišljají. Netuší, že Poláci o nich □-uvi jako o Pepících, knedlicích a Švejcích, pacifistech, kteří nad džbánky piva sní o návratu Rakousko-Uherska, neboť si neumějí vládnout a bránit svou zemi, o cynicích, jejichž jediným romantickým snem je chata nad Sázavou položená vedla tisíců jiných chat – a navíc Češi mluví jako děti (hle, zde máme alespoň něco společného!)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995.

<sup>2</sup> „Czesi znają Polaków jako złodziei, spekulantów, pijaków, romantyków, antysemitów, nacjonalistów i (rozumiane na tej samej płaszczyźnie) katolików, którzy na dodatek śmiesznie seplenią. Nie spodziewają się, że Polacy mówią o nich Pepiki, knedliki i Szwejkowie, pacyfiści, którzy nad dzban-

W wypowiedzi Linki, a także w opiniach wielu innych publicystów i badaczy, zajmujących się kwestią polsko-czeskich wyobrażeń stereotypowych, dostrzec możemy dowody na wzajemną obcość, niezrozumienie, które, jak pisze dalej czeski publicysta, oddzielają dwa kraje „nepropustnou čínskou zdí naši xenofobie a pohraničních hor”<sup>3</sup>.

Współcześnie literatura, nierozszcząca sobie praw do oryginalności i uniwersalności, różnie odnosi się do utrwalonych w świadomości mitów i stereotypów narodowych. Różnie traktuje dziewiętnastowieczne wzorce obu naszych kultur, wzorce, które ukształtowały polską i czeską tożsamość narodową. Były one przez niemal pięćdziesiąt lat po drugiej wojnie światowej bądź wykorzystywane w celach propagandowych, bądź deprecjonowane.

Sięgnął po nie Jáchym Topol, który jest jednym z najbardziej znanych czeskich pisarzy średniego pokolenia i to nie tylko w swojej ojczyźnie, bo dzięki licznym przekładom zaistniał w kilkunastu krajach europejskich i USA. Pokazuje on, jak owe stereotypy funkcjonują w zatowizowanym i dezintegrującym się społeczeństwie posthistorycznym w swojej głośnej powieści *Sestra* (*Siostra*), która została napisana i ukazała się w 1994 roku, a za którą w 1995 roku Jáchym Topol otrzymał nagrodę Egona Hostovskiego w kategorii najlepsza książka roku. Powieść uznana została także za jeden z najważniejszych utworów prozatorskich pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Czechach (obok powieści Milana Kundery *Nesmrtelnost* i Ludvíka Vaculíka *Jak se dělá chlapec*). Tekst obecnie znajduje się na liście stu najwybitniejszych czeskich utworów prozatorskich. *Sestra* była prawdziwym „wybuchem” na czeskiej scenie literackiej, a zarazem jedną z pierwszych literackich reakcji na zmieniającą się rzeczywistość przełomu lat 80. i 90. XX wieku, szybko zyskała w Czechach miano „powieści kultowej”.

Jáchym Topol (ur. 1962) to nie tylko prozaik, ale także poeta, tłumacz i autor tekstów piosenek dla grupy rockowej swojego brata Filipa Topola „Psi wojáci”. Syn poety i dramaturga Josefa Topola. W latach 80. XX wieku pracował jako magazynier, kierowca, palacz i piekarz, aby uniknąć służby wojskowej poddał się leczeniu psychiatrycznemu. Współtwórca i współpracownik renomowanych pism „Revolver Revue” i „Respekt”. Debiutował w roku 1981 wydanym w samizdacie tomikiem poezji *Eskymáckej pes* (*Eskimoski pies*). Tłumaczył poetów wietnamskich, ogłosił również przekład legend indiańskich we własnym wyborze *Trnová dívka* (*Cierniowa dziewczyna*). W Polsce ukazały się jego powieści: *Siostra* (*Sestra*), *Aniol* (*Anděl*), *Nočna praca* (*Noční práce*), *Streťa cyrkova* (*Kloklat dehet*), swoista „kronika podróży” *Supermarket bohaterów radzieckich* (*Supermarket*

---

kiem piwa marzą o powrocie Austro-Węgier, ponieważ nie potrafią rządzić i bronić swojej ziemi, cynicy, których jedynym romantycznym snem jest chata nad Sazawą płożona obok tysiąca innych chat – na dodatek Czesi mówią jak dzieci (otóż, tutaj mamy przynajmniej coś wspólnego!).” J. Linka, *Poláci a Češi – descriptive gentium*, „Souvislosti” 1998, nr 3–4, (internet: archiwum miesięcznika „Souvislosti”) [tłum. moje – D.Ż-Cz].

<sup>3</sup> „nieprzepuszczalnym chińskim murem naszej ksenofobii i pogranicznych gór” (tamże) [tłum. moje – D.Ż-Cz].

*sovětských hrdinů*), sztuka *Droga do Bugulmy (Cesta do Bugulmy)*, opowiadanie *Wycieczka do hali dworcowej (Výlet k nádražní hale)* oraz zbiór wierszy *Kocham cię jak wariat (Miluju tě k zblázněni)*. Pisarz jest jedną z największych osobowości literatury czeskiej średniego pokolenia.

Powieść *Siostra* składa się z trzech luźno połączonych części: *Miasto (Město)*, *Siostra (Sestra)*, *Srebro (Stříbro)*. Os fabularną powieści stanowią losy grupy przyjaciół, zawiązujących w Czechach „plemienną” organizację mafijną. Tekst osadzony jest w realiach pierwszej połowy lat 90., lecz wydarzenia, postaci i procesy społeczne są jedynie materiałem, z którego narrator buduje swą prywatną mitologię. Najważniejsza część powieści rozgrywa się w czasie między ucieczką obywateli NRD z praskiej ambasady RFN na Zachód, a rozpadem Czechosłowacji, czyli obejmuje okres przełomu politycznego i kształtowania się nowych realiów w latach 1989–1993.

Topol opisuje moment oczekiwania, gorączkowej aktywności, moment, w którym stare prawa i reguły przestały już istnieć, a nowe nie zostały jeszcze stworzone. *Siostra* to powieść, w której dramatyczne i groteskowe wizje, przypominające apokaliptyczne wizje z obrazów Boscha, wielobarwny i hałaśliwy karnawał *danse macabre* wyrażone są często na poziomie języka, za pomocą znaków i symboli głęboko zakorzenionych w kulturze europejskiej, czeskiej, polskiej. Pojawia się odwołania lub raczej ślady, wzmianki, czy aluzje do polskich „grubych tragicomicznych powieści”, inspiracje lekturą Izaaka Bashevisa Singera, wiersz Czesława Miłosza pochodzący z tomu *Hymn o Perle*, czy inspiracje twórczością Rafała Wojaczka. Zwłaszcza ten artysta wywarł na Topolu wielkie wrażenie. Sam pisarz przyznaje, że go naznaczył.

Polacy mieli tam grube tragicomiczne powieści, Rumuni fujarki, Ossi dokumentacje, Rosjanie ikony, porabialiśmy też kilka fortepianów i zrobiliśmy na dworze ognisko, wyciągnąłem z płomieni to, co miał Wojacek i włożyłem to w swój język<sup>4</sup>.

W latach normalizacji twórczość Wojaczka nie była w Czechosłowacji normalnie dostępna, tylko krążyła w obiegu samizdatowym, np. była drukowana w samizdatowym czasopiśmie „Revolver Revue”, z którym Topol współpracuje. Drukowano w samizdatowych czasopismach szczególnie w „Revolver Revue” twórczość m.in. Marka Hłaski, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Edwarda Stachury, których teksty Topol czytał i bardzo sobie cenił, chociaż za samym Stachurą, jak przyznaje, nie przepada. Natomiast dużym szacunkiem darzy dorobek Josepha Conrada, o czym wspominał podczas rozmowy z Petrem Posledním, Vladimírem Novotným, Jiřím Studeným i Ivem Říhem, która odbyła się 3 grudnia 2007 roku w Pardubicach, a zamieszczona została w roczniku literacko-kulturalnym „TaHy 2008” (s. 45–55). W jednym z numerów tygodnika „Respekt”, już w wolnych Czechach, przeczytamy tekst Topola o książce polskiego pisarza Michała Głowińskiego *Czarne sezony*.

<sup>4</sup> J. Topol, *Siostra*, tłum. L. Engelking, Warszawa, Wyd. W.A.B., 2002, s. 205.

W zamęcie po 1989 roku opisanym w powieści *Siostra* weryfikacji poddawane są wszystkie uznawane dotychczas wartości, normy, tabu, ograniczenia. Powracają stare symbole i legendy. W swej wędrówce po postkomunistycznym świecie główny bohater Potok spotyka mieszkańców całej „szalonej Europy Wschodniej”, wśród nich są także Polacy. Bohaterowie powieści są wyraźnie otwarci na obcych: Wietnamczyków, mieszkańców Laosu, mieszkańców Europy Środkowej i Wschodniej, Romów. Prowadzą z „obcymi” interesy i nie zwracają sobie głowy niuansami prawnymi czy subtelnościami etycznymi.

W młodości czasem chciałem być Polakiem. [...] Indianie już nie żyli. Polacy prali gliniazry. Modlili się. Woda. Zawsze we wszystkim romantyzm, ale na stojąco. [...] bracia Polacy mają Kościół, nasze zostały zniszczone<sup>5</sup>.

Jáchym Topol podkreśla, że Polska w związku z tym, gdzie się urodził i co robił, była dla niego zawsze bardzo ważna, była symbolem buntu:

ci to mnie nieźle wkurwiają, te nasze matolki, mówił Bohler i uśmiechał się do polskich bandytów, nie widzą Pepiki jedne, że to są przynajmniej mężczyźni, przecież ich rodziny mogłyby wyzdruchać z głodu, no to handlują, co mają robić, nie popełniają straszego grzechu skomlenia... kradną... Polacy ciągle się wykrwawiali i walczyli, mówił w rozmarzeniu Bohler, naród polski to Chrystus tej zwariowanej Europy Wschodniej, mówił ten bluźnierca... polscy bandyci wyładowywali samochodnych kazachskich dywanów i jeden z nich z dywanem na ramionach szedł w zachodzącym słońcu, stąd ta wizja... o kto to, co powiesz o tym panu, co wisi tu i kona, a ramiona rozpięte ma jak skrzydła aeroplanu?<sup>6</sup>

W tych kilku zdaniach streszcza się romantyczny stereotyp Polaka, stereotyp odwołujący się do polskiej tradycji, historii, lektury literatury romantycznej, do dziś niezwykle żywotny. Wykreowany przez historię i literaturę polską portret Polaka jako rycerza, powstańca, walczącego z reżimem bojownika jest częścią składową romantycznego paradygmatu, sformułowanego i skodyfikowanego przez dziewiętnastowieczną inteligencję polską. Jáchym Topol bawi się stereotypem Polaka jako szlachetnego bojownika o wolność i romantyka, ale także stereotypem Polaka nielegalnego handlarza. Narratorowi *Siostry* Mickiewiczowski Chrystus Narodów kojarzy się wyłącznie z polskim handlarzem niosącym na plecach przeszmyglowany z Kazachstanu dywan<sup>7</sup>.

Mimo tego obrazu dla Topola i grupy artystów skupionych wokół czasopisma „Revolver Revue” Polska, w tym także polska literatura, była wzorem. Artysta przyznaje, że zazdrościł polskiej kulturze doby lat 80. drugiego obiegu, aktywno-

<sup>5</sup> Tamże, s. 30–31.

<sup>6</sup> Tamże, s. 31.

<sup>7</sup> Zob. więcej na ten temat w artykule L. Engelkinga, *V mládi jsem občas chtěl být Polák...Polsko, polština a Poláci v románu Sestra Jáchyma Topola*, w: *Otázky českého kánonu. Sborník k příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, red. S. Fedrová, Praga, Wyd. ÚČL, 2006.

ści opozycyjnej. Do Polski jeździł wraz z przyjaciółmi, aby uczyć się literatury niezależnej i czytać ją, bo tu było swobodniej. Motyw Polski i Polaków obecny jest także w jego powieści *Nocna praca*, gdzie znajduje się opowieść o Lechu i Czechu.

Topol był członkiem Solidarności Polsko-Czechosłowackiej, której istotą było przemykanie przez granicę książek, czasopism, powielaczy oraz organizacja spotkań na granicy i wymiana myśli. Solidarność Polsko-Czechosłowacka działała od października 1981 roku, kiedy to działacze wywodzący się z niezależnych środowisk opozycyjnych – Karty 77 w Czechosłowacji i Solidarności w Polsce, spotkali się w Pradze. Celem Solidarności Polsko-Czechosłowackiej (pierwotnie Polsko-Czeskiej) była wymiana informacji o inicjatywach demokratycznych w Polsce i Czechosłowacji, represjach stosowanych przez komunistów wobec działaczy tych inicjatyw. Lata 1982 i 1984 poświęcone były pracy nad przygotowaniem punktów przerzutu i wymiany wydawnictw niezależnych oraz sprzętu. W ten sposób działacze Solidarności Polsko-Czechosłowackiej rozpoczęli systematyczną akcję wymiany informacji przez zieloną granicę, zorganizowali sieć kurierów przenoszących przez góry zakazaną literaturę, dokumenty, instrukcje i materiały drukarskie<sup>8</sup>.

Jáchym Topol chodził przez Śnieżkę z plecakiem wypełnionym książkami. Często wówczas towarzyszyli mu w tych podróżach dwaj koledzy: Saša Vondra, który z przemytnika awansował na ambasadora w Stanach Zjednoczonych oraz Ivan Lamper, założyciel i redaktor naczelną czasopisma „Respekt”, z którym Topol był w polskim więzieniu. Zdaniem Topola „Respekt” to najważniejszy czeski tygodnik społeczno-polityczny.

W tekście *Supermarket bohaterów radzieckich* centralną osią jest ucieczka przed patrolami pograniczników. Tak wspomina ten czas Topol:

Pierwszy raz szedłem do Polski przez Ziemię Kłodzką. Akurat nie puszczali nikogo z długimi włosami, więc na granicę poszedłem w nocy, sam. Polska była dzika i wywrotowa. Pociągiem można było jechać tam cały dzień. Chodzić daleko. W Czechach, żeby rozprostować kości, wędrowiec musiał iść do Budziejowic przez Putim, a i tak go zwijali. Wtedy upiłem włosy spinką i łaskawie mnie przepuścili. Po przesłuchaniu, czescy skurwiele. Spałem w rowie koło Kłodzka, obudził mnie gliniarz czy strażnik, polski. Kopnął mnie w bok. Z autorem w rękę. W Polsce gliniarze i żołnierze nosili broń poza koszarami i poligonami. Na długo przed stanem wojennym. Pokazywanie pukawek i sprzętu wojskowego – to było w Czechach tabu. Na pewno z powodu inwazji pięciu armii. W Kłodzku już się to wszystko zaczynało. Fury ciągnione przez konie. Pijani faceci. Wróżące Cyganki. Inne fajki. Extra mocne, a dla milionerów carmeny. [...] Polskie psy biegały do Czech się nażreć, my do Polski biegaliśmy szczekać. Wietrzyć wolność<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Zob. *Wrocław w Czechach. Czesi we Wrocławiu. Literatura – Język – Kultura*, red. Z. Tarajło-Lipowska, J. Malicki, Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2003.

<sup>9</sup> J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, tłum. L. Engelking, Wołowiec, Wyd. Czarne, 2005, s. 19.

Wśród lektur, obok polskiej literatury romantycznej, w plecaku Topola znalazła się m.in. twórczość zaprzyjaźnionego z nim Andrzeja Stasiuka.

[...] wiele lat później rozmawiałem z Andrzejem Stasiukiem i dowiedziałem się, że on zawsze chciał być trochę Czechem. A ja mu mówiłem: zawsze chciałem być Polakiem<sup>10</sup>.

Sam Topol przyznaje, że właściwie dobrze zna zaledwie jedną książkę polskiego pisarza *Opowieści galicyjskie*. Pozostałe utwory czytał we fragmentach, coś po słowacku, coś po polsku, coś po angielsku. Jednak *Opowieści galicyjskie* to dla niego dzieło mistrzowskie i jedyne w swoim rodzaju. Tekst ten został przetłumaczony na język czeski pod tytułem *Haličské povídky* przez Jolanę Kamińską i ukazał się w wydawnictwie ołomuńskim Periplus w 1999 roku. Taki czeski egzemplarz znajduje się w rękach bohaterów książki Topola *Supermarket bohaterów radzieckich*:

Jirka daje Olegowi swój egzemplarz czeskiego wydania *Opowieści galicyjskich* Stasiuka. Wszyscy się na nim podpisujemy. Chłopcy piszą swoje adresy mailowe, ja nie<sup>11</sup>.

Postaci występujące w utworze mają swoje realne odpowiedniki, np. Bocian to pisarz Petr Placák, Stojak – wydawca Viktor Stoilov z Torsu (czeska oficyna wydawnicza), Jirka Zyndram – publicysta i krytyk literacki Jiří Peňás. Tekst czeskiego pisarza ukazał się pierwotnie pod tytułem *Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku)*, czyli *Jak wędrowaliśmy do Stasiuka (próba kroniki)*, jako postłowie do czeskiego przekładu książki Andrzeja Stasiuka *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej) – Jak jsem se stal spisovatelem (pokus o intelektuální autobiografii)* w przekładzie Václava Buriana (Praha 2004). Został także opublikowany samodzielnie *Supermarket sovětských hrdinů*. Jednak, wbrew pierwotnemu tytułowi, *Supermarket bohaterów radzieckich* to nie tylko książka o wyprawie czeskiego prozaika Jáchyma Topola do polskiego prozaika Andrzeja Stasiuka. Pod przykrywką dowcipnej, (auto)ironicznej kroniki podróży snuje Topol fascynującą opowieść o tragicznych losach kawałka ziemi przechodzącego od wieków z rąk do rąk i o poplątanych losach jego mieszkańców. Chwilami tekst Topola wygląda wręcz na pastisz prozy podróżniczej Stasiuka, np. *Białego kruka*. Topol bowiem patrzy na okolice Wołowca w podobny sposób, w jaki autor *Jadąc do Babadag* spogląda na Satu Mare czy inne rumuńskie miejsca. W tekście napotkamy nazwisko jeszcze jednego współczesnego pisarza polskiego, a jest nim Jerzy Pilch:

Któryś z nas cytuje Jerzego Pilcha, który oznajmił, że w kulturze panuje chaos, wobec czego trzeba dbać o precyzję i logikę, zwłaszcza w prozie alkoholowej. [...] Zyndram twierdzi, że po nagrodzie Nike Jerzy Pilch jako swoich prawowitych mistrzów wymienił Brunona Schulza i Andrieja Płatonowa<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Jakoś wytrzymać ten świat*, wywiad L. Engelkinga z J. Topolem, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 6.

<sup>11</sup> J. Topol, *Supermarket bohaterów...*, s. 23.

<sup>12</sup> Tamże, s. 39.

Nazwiska znanych pisarzy, które przy innej okazji mogłyby być znakami literackich wtajemniczeń czy pokoleniowych inicjacji, są tu już tylko pretekstem do wzniesienia kolejnego toastu przez czterech Czechów. Václav Burian, czeski tłumacz Stasiuka, pisze:

My, Czesi pokolenia Jáchyma Topola, uważaliśmy w latach 70. i 80. – żeby odwrócić zdanie naszego rówieśnika Andrzeja Stasiuka – Polaków za Czechów, tyle że lepszych. To znaczy, nie wszyscy Czesi, ale wiadomo, o co chodzi. Przy piwie do dziś wspominamy niewiarygodnie tanie papierosy marlboro, pielgrzymki hippisowskie i niehippisowskie, gościnny Dworzec Centralny w czasie Jazz Jamboree, kolejki po płyty w Akwariu, absolutny podziw dla Solidarności. Oraz przemyt bibuły. Trochę wcześniej też angielskiej herbaty, ale ta się w latach 80. skończyła. To dobrze, że pokoleniowe polonofilstwo nareszcie znalazło wyraz w piśmiennictwie czeskim. I że Jáchym odwiedza Polskę do dziś<sup>13</sup>.

Jeśli jednak Jáchym Topol – jak sam przyznaje – nie jest znawcą najnowszej literatury polskiej<sup>14</sup>, to może przyczyna tego tkwi w ubogiej propozycji najnowszej literatury polskiej na czeskim rynku wydawniczym.

---

**Dr Dorota Żygadło-Czopnik**, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Literaturoznawczyni. Zajmuje się współczesną czeską myślą teoretycznoliteracką. W kręgu jej zainteresowań pozostaje także teatr i najnowsza proza czeska. Autorka książki: *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolobě jako teoretyk teatru i musicalu* (2009).

#### TRACES OF POLISH LITERATURE IN THE WRITINGS OF JÁCHYM TOPOŁ

Jáchym Topol, born in Prague in 1962, a Czech poet and novelist. In the 1980s, he was a human rights activist and worked for Polish-Czech Solidarity movement. Since 1985 he has co-edited *Revue* which gained the rank of the most important art magazine in the Czech Republic. Topol is regarded as one of the most influential personalities in Czech literature of recent decades. In his writings, we can find traces of Polish literature and inspirations with such poets as Rafał Wojaczek, Czesław Miłosz, and such novelists as Isaac Bashevis Singer, Marek Hłasko, Gustav-Herling-Grudziński, Edward Stachura and Joseph Conrad. In addition to Polish romantic literature, among his readings are books by Jerzy Pilch and his friend Andrzej Stasiuk.

<sup>13</sup> Wyowiedź zamieszczona na tronie internetowej wydawnictwa Czarne (www.czarne.com.pl).

<sup>14</sup> *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 7.



---

---

# **RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ**

---

---



MARYLA LAURENT  
Université Charles-de-Gaulle  
Lille 3

## CZTERY OKRESY OBECNOŚCI LITERATURY POLSKIEJ WE FRANCJI (1945–2008)

---

POLSCY INTELEKTUALIŚCI, KTÓRZY ZNAJDUJĄ SCHRONIENIE WE FRANCJI PO II WOJNIE światowej, działają przede wszystkim na polu kulturalnym i politycznym jako opozycja do wprowadzonego w Polsce systemu politycznego. Zasadniczy wpływ na kształt polskiej literatury ma Instytut Literacki, przeniesiony do Maisons-Laffite we Francji w 1947 roku. W latach 1953–1988 w ramach serii „Biblioteka Kultury” ukazały się 444 tytuły w łącznym nakładzie 7800 egzemplarzy. Dzięki Jerzemu Giedroycowi, który kierował tym doniosłym przedsięwzięciem, drukowane są dzieła najwybitniejszych polskich autorów drugiej połowy XX wieku, mimo iż znajdują się na czarnej liście państwowych wydawców w Polsce.

Instytut Literacki wydaje również przekłady, ale jedynie na język polski: Simone Weil<sup>1</sup> w tłumaczeniu Czesława Miłosza, jak również Grahama Greena, Alberta Camusa, Aleksandra Solżenicyna, Borysa Pasternaka czy George’a Orwella. Literatura polska natomiast nie ukazuje się po francusku. Celem polityki wydawniczej Instytutu, nastawionej na potrzeby polskiego czytelnika, nie są przekłady dzieł polskich na francuski. Starania i kroki w tym kierunku podejmują we francuskich wydawnictwach sami pisarze.

Komunikacja między rozszanymi na Zachodzie wysepkami polskości a francuskim otoczeniem nie odbywa się bynajmniej poprzez przekłady literatury polskiej. Zresztą francuskie środowisko wydawnicze również nie jest przesadnie życzliwe wobec polskich autorów, zwłaszcza przeciwników komunizmu. Jak wyjaśnia Marie Bouvard w artykule poświęconym Czesławowi Miłoszowi:

---

<sup>1</sup> S. Weil, *Wybór pism*, przeł. i opr. Czesław Miłosz, Paryż, Instytut Literacki, 1958, „Biblioteka Kultury”, t. XXXIII.

życiu literackim Paryża ton nadają lewicowi intelektualiści, w większości komuniści lub sympatycy komunizmu. Aby dać wyobrażenie o paryskim klimacie intelektualnym, przypominamy sytuację, w której znalazł się wówczas Camus: „Przez ostatnie dziesięć lat swojego życia był chłopcem do bicia paryskiej lewicy, szczerzej, ale bezwzględnej, często nieuczciwej i napastliwej, w najlepszym wypadku będącej pod wpływem propagandy” pisze Olivier Todd w zakończeniu swojej książki *Albert Camus. Biografia*. Nietrudno sobie wyobrazić los, jaki spotkał wygnańców ze Wschodu, tych, którzy opuścili ojczyznę proletariatu<sup>2</sup>.

## OKRES TUŻ PO WOJNIE – PISARZE EMIGRACYJNI

Czesław Miłosz po opuszczeniu kraju i osiedleniu się w Paryżu publikuje *Zniewolony umysł* najpierw w języku polskim w serii „Biblioteka Kultury” i w tym samym roku nakładem wydawnictwa Gallimard po francusku<sup>3</sup>. Wyjątkowa sytuacja Miłosza we Francji, gdzie jego nazwisko nie jest zupełnie obce, działa na jego korzyść, nawet jeśli wskutek trudności, z jakimi się spotka, zmuszony będzie wyjechać do USA. Jego działalność w Kongresie Wolności Kultury<sup>4</sup> oraz publikacje w czasopiśmie „Preuves” zapewniają mu obecność we francuskich kręgach. Drukowanie polskich książek po

<sup>2</sup> M. Bouvard, *L'œuvre de Czesław Miłosz en français*, w: *La Littérature polonaise en France. D'une sélection politique des œuvres à traduire au miroir déformant de la traduction*, red. M. Laurent, Lille, UL3, 1998, Travaux et recherches, ss. 93–107 [wszystkie tłum. w tekście moje – M.L.].

<sup>3</sup> C. Miłosz, *La Pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*, przeł. A. Prudhommeaux i autor, wstęp K. Jaspers, Paris, Gallimard, 1953. W okresie pobytu C. Miłosza w Paryżu we francuskim przekładzie ukazują się również: *La Prise du pouvoir*, przeł. J. Hersch, Lausanne, La Guilde du Livre; *Sur les bords de l'Issa*, przeł. J. Hersch, Paris, NRF La Guilde du Livre, 1956, seria « Du monde entier »; *Une Autre Europe*, przeł. G. Sédir, Paris, Gallimard, 1964. Następnie, podczas gdy Instytut Literacki nieprzerwanie drukuje jego dzieła po polsku („Biblioteka Kultury”, tomy I – XII), dopiero lata 80. i nagroda Nobla (1980) przyniosą kolejne tłumaczenia na francuski: *Enfant d'Europe et autres poèmes*, przeł. M. Tschui, J. Silberstein, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1980; *Poèmes, 1934–1982*, éd. établie par C. Jeleński, Paris, Éditions Luneau-Ascot, 1984; *La Terre d'Ulro. Méditation sur l'espace et la religion*, przeł. Z. Bobowicz, Paris, Albin Michel, 1985; *Miłosz par Miłosz. Entretien de Czesław Miłosz avec Ewa Czarniecka et Aleksander Fiut*, przeł. D. Beauvois, Paris, Fayard, 1986; *Vision de la baie de San Francisco*, przeł. M. Bouvard, Paris, Fayard, 1986; *Histoire de la littérature polonaise*, przeł. A. Kozimor, Paris, Fayard, 1986; *Témoignage de la poésie*, przeł. Ch. Jeżewski i D. Autrand, Paris, Presses universitaires de France, 1987; *L'Immortalité de l'art*, przeł. M. Bouvard, Paris, Fayard, 1988; *Terre inépuisable*, przeł. Ch. Jeżewski i F.X. Jaujard, Paris, Fayard, 1988; *De la Baltique au Pacifique*, przeł. M. Bouvard, Paris, Fayard, 1990; *Traité de théologie*, przeł. J. Donguy i M. Masłowski, Paris, Editions Cheyne, 2003; *Le Chien Mandarin*, przeł. L. Dyevre, Paris, Mille et une nuit, 2004; *Abécédaire*, przeł. L. Dyevre, Paris, Fayard, 2004.

<sup>4</sup> W czerwcu 1950 roku 40 intelektualistów (wśród których byli Raymond Aron, Albert Camus, François Mauriac, jak też Jerzy Giedroyc i Józef Czapski) zgromadzonych w Berlinie uczestniczy w założeniu Kongresu Wolności Kultury, którego celem jest przywrócenie prawdy o reżimie krajów Europy Wschodniej oraz podjęcie konstruktywnej refleksji. Konstanty Jeleński zostaje członkiem sekretariatu generalnego Kongresu. Po opuszczeniu kraju do Kongresu przyłącza się Miłosz i zostaje jednym z autorów czasopisma „Preuves” redagowanego pod auspicjami Kongresu przez François Bondy'ego.

francusku w paryskich wydawnictwach nie jest rzeczą łatwą w latach 50., 60., a nawet 70<sup>5</sup>. Sam Miłosz popada we Francji w wydawniczy niebyt po wyjeździe do Stanów.

Witold Gombrowicz nieustannie zabiega u swoich paryskich przyjaciół, w tym Konstantego Jeleńskiego, o zwiększenie starań, mających na celu publikację jego utworów w wersji francuskiej. *Ferdydurke* (napisana w 1937 roku) musi jednak poczekać do 1958 roku<sup>6</sup>. I wiemy, ile wysiłków kosztowało Jeleńskiego<sup>7</sup> znalezienie tłumacza i wydawcy, podczas gdy Instytut Literacki regularnie wydawał powieści, dramaty oraz dziennik pisarza. Świadczy to o wielkim braku zainteresowania Francji wszelką literaturą „inną” niż własna. Dzieło pisarza obcego pochodzenia takiego jak Gombrowicz<sup>8</sup>, o wybitnych walorach literackich i *par excellence* oryginalne, mogło, rzecz jasna, jedynie zdumiewać i trafić do historycznego czyścica.

Pomimo usilnych starań Alberta Camusa, również Gustaw Herling-Grudziński, stały współpracownik „Kultury”, dopiero w 1985 roku, czyli 34 lata po wydaniu polskim, doczeka się francuskiego przekładu swoich wyjątkowych wspomnień z pobytu w sowieckim łagrze<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> W tej kwestii sytuacja we Francji różni się od tego, co opisuje R. Fieguth, *O europejskich wartościach klasyków literatury polskiej*, w: *Humanizm polski długie trwanie – tradycje – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2008–2009, s. 346: „Okresem najszerzego promieniowania polskiej kultury i literatury było piętnastolecie od końca lat 1950 do początku lat 1970. Wtedy Europa i świat odkryli wielkich polskich autorów dwudziestowiecznych.”

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. Brone [Witold Gombrowicz, Roland Martin], wstęp C. Jeleński, Paris, Julliard, Les Lettres Nouvelles, 1958; *La Pornographie*, przeł. G. Lisowski, wstęp W. Gombrowicz, Paris, Julliard, Les Lettres Nouvelles, 1962; *Journal (1953–1956)*, przeł. A. Kosko, Paris, Julliard, Les Lettres Nouvelles, 1964; *Le Festin chez la Comtesse Fritouille*, przeł. G. Sédir, il. Stanislas Lepri, « Preuves », nr 174, Paris 1965, s. 44–56; *Théâtre: « Yvonne, Princesse de Bourgogne », « Le Mariage »*, przeł. C. Jeleński, G. Serreau, Paris, Julliard, Les Lettres Nouvelles, 1965; *Cosmos*, przeł. G. Sédir, wstęp W. Gombrowicz, Paris, Denoël, Les Lettres Nouvelles, 1966; *Bakakai*, przeł. G. Sédir, A. Kosko, Brone [Witold Gombrowicz, Roland Martin], Paris, Denoël, Les Lettres Nouvelles, 1967; *Journal Paris–Berlin (Volume IV: 1963–1964)*, przeł. A. Kosko, wstęp W. Gombrowicz, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1968; *Sur Dante* [édition bilingue], przeł. A. Kosko, Paris, L’Herne, 1968; Lausanne, L’Age d’Homme, 1968; *Entretiens avec Witold Gombrowicz*, przeł. K. Chanska i F. Marié, wstęp D. de Roux Paris, Pierre Belfond, 1968; wydanie polskie: Instytut Literacki, 1969; *Ferdydurke*, przeł. G. Sédir, Paris, 10/18, 1973; *Trans-Atlantique*, przeł. C. Jeleński, G. Serreau, wstęp C. Jeleński, Paris, Denoël, Les Lettres Nouvelles, 1976; *Journal (1957–1960)*, przeł. Ch. Jeżewski, D. Autrand, Paris, Denoël, Les Lettres Nouvelles, 1976; *Les Envoués*, przeł. A. Mailles, H. Włodarczyk, wstęp P. Kalinine, Paris, Stock, 1977; *Journal (Volume III: 1961–1969)*, przeł. Ch. Jeżewski, D. Autrand, Paris, Christian Bourgois Editeur, Maurice Nadeau 1981.

<sup>7</sup> M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues – mémoires littéraires*, Paris, Albin Michel, 1990, *Gombrowicz*, s. 341–362.

<sup>8</sup> M. Galey, *Gombrowicz, théâtre de l’Ambigu*, Cahier de l’Herne, nr 14, Lausanne, éd. l’Age d’Homme, 1977, s. 1971: « C’est la chance de cet écrivain solitaire qui “voyait grand tout seul”, sans se préoccuper des courants artistiques en vogue, d’avoir connu tard la célébrité... » („To szczęście dla tego samotnego pisarza, który sam miał wielkie ambicje, nie bacząc na obowiązujące style artystyczne, że sława przyszła do niego późno...”).

<sup>9</sup> G. Herling, *Un Monde à part*, przeł. z ang. W. Desmond, Paris, Editions Denoël, 1985.

Spśród nielicznych przekładów z języka polskiego, jakie ukazały się tuż po wojnie, można wymienić jedynie *Le Viol de la Pologne – Un modèle d'agression soviétique (Polska zgwałcona)* Stanisława Mikołajczyka<sup>10</sup>, *Varsoviennes (Kobiety)* Stanisławy Kuszelewskiej<sup>11</sup> czy wydaną w 1954 roku w Brukseli pierwszą antologię poezji polskiej w języku francuskim<sup>12</sup> w opracowaniu Mariana Pankowskiego.

*Le chemin qui ne mène nulle part (Droga do nikąd)* Józefa Mackiewicza<sup>13</sup>, powieść w pełni klasyczna w formie, zostaje opublikowana dopiero w 1959 roku. W tym przypadku okres „czyścica” wynikał z faktu, iż książka traktuje o sowieckich deportacjach Polaków w 1939 r. Taki temat był absolutnie nie do przyjęcia przez francuską lewicę przed ujawnieniem zbrodni stalinowskich w 1956 roku w Moskwie. Dopiero wtedy, kiedy raport Chruszczowa zmienił francuski sposób myślenia, zdano sobie sprawę, że byli tacy polscy pisarze, którzy przedkładali literaturę i wolność nade wszystko i woleli trudną emigrację od wygodny państwowego mecenatu.

### OKRES TUŻ PO WOJNIE – PISARZE Z POLSKI

W latach 50. wyłącznie sympatie polityczne decydowały o publikacji dzieł polskich we Francji. Początkowo literatura promowana w Warszawie tłumaczona była przez zwolenników polityki inspirowanej przez Kreml, a jej jedynym wydawcą był Pierre Seghers<sup>14</sup>. Niewiele dzieł przełożono w całości<sup>15</sup>. Wybrane utwory pogrupowano w tomy: *Poètes polonais* (1949), *Prosateurs polonais* (1950), *Pages polonaises* (1953). Można w nich było przeczytać m.in. fragment *La Cendre et le diamant (Popiół i diament)*, taki tytuł tłumacz Allan Kosko dał powieści Jerzego Andrzejewskiego<sup>16</sup>, opowiadanie Tadeusza Borowskiego – *Une journée à Harmenze (Dzień na Harmenzach)*, wiersze Jarosława Iwaszkiewicza itd.

<sup>10</sup> S. Mikołajczyk, *Le Viol de la Pologne. Un modèle d'agression soviétique*, Paris, Plon, 1949.

<sup>11</sup> S. Kuszelewska, *Varsoviennes*, R. Maillol éd. Les Amis de la Polgne, 7 rue Corneille-Paris, 1949, tłum. R. Bailly. Wydanie polskie: *Kobiety*, Rzym, Instytut Literacki, 1946.

<sup>12</sup> M. Pankowski, *Anthologie de la poésie polonaise du quinzième au vingtième siècle*, Bruxelles, André de Rache éditeur, 1954.

<sup>13</sup> J. Mackiewicz, *Le chemin qui ne mène nulle part*, przeł. J. Plater-Syberg, Paris, Fayard, 1959.

<sup>14</sup> *Poètes polonais*, Paris, Seghers, 1949; *Prosateurs polonais*, Paris, Seghers, 1950; *Pages polonaises*, Paris, Seghers, 1953.

<sup>15</sup> L. Kruczkowski, *Pièges et impasses*, przeł. J.-M. Dumaraiz, Paris, éd. Hier et Aujourd'hui, 1947; *Les Allemands ou la famille Sonnebruch*, przeł. M. Fontaine, Huguette Dubois, Paris, Les Editeurs français réunis, 1950; S. Kuszelewska, *Varsoviennes*, przeł. R. Bailly, Paris, R. Maillol éditeur, 1949.

<sup>16</sup> Powieść ukaże się w całości pod tytułem *Cendres et diamant*, Paris, Gallimard, Du monde entier, 1967, w przekładzie Jerzego Lisowskiego. W Polsce książka okazała się dużym sukcesem, chociaż w zamyśle była dziełem propagandowym. Krzysztof Kąkolewski, w swojej pracy *Diament odnaleziony w popiele* (Warszawa, Trio, 1995), przedstawia genezę powieści *Popiół i diament*. Temat powieści poddał Jerzemu Andrzejewskiemu Jakub Berman, działacz sprawujący władzę nad bezpieką i kultura.

Jasno zdefiniowany projekt wydawniczy Seghersa miał pokazać wielkość literatury zgodnej z założeniami realizmu socjalistycznego sformułowanymi przez Żdanowa i Gorkiego w Moskwie 17 sierpnia 1934 roku. Najtrudniej było uzasadnić ograniczenie wolności artystycznej oraz zakaz wszelkiego indywidualizmu. Próbę podjął André Wurmser. W przedmowie do tomu z 1953 roku pisał:

W czasach Vigny'ego, a nawet w czasach Mallarmégo, szczelne zamknięcie się w swoim gabinecie, podczas gdy panowała beczelna i głupia, stojąca jeszcze na mocnych nogach burżuazja, było odrzuceniem współpracy z wrogiem [...]. W czasach Stalina i Bieruta zamknięcie się z samym sobą byłoby odrzuceniem nadziei i pewności [...], byłoby skazaniem swojego dzieła na niebyt<sup>17</sup>.

Oprócz wspomnianych kwestii politycznych prawdą jest również, że francuski świat wydawniczy właśnie podnosił się z wojny. Liczba dobrych francuskich tekstów czekających na publikację była znaczna, braki finansowe – duże. Skupienie się na własnych potrzebach było koniecznością chwili dla literatury, która zmieniała się, rozwijała i szukała nowych dróg.

Opowiadania<sup>18</sup> Marka Hłaski ukazują się w Warszawie w 1956 roku nakładem państwowego wydawnictwa Czytelnik. Ale młody zbuntowany pisarz opuszcza kraj i od 1958 roku staje się jednym z autorów paryskiego Instytutu Literackiego<sup>19</sup>. Jest jednym z pierwszych twórców z Polski, którego dzieła są tłumaczone we Francji przez znane francuskie wydawnictwo publikujące literaturę obcą – René Julliard – które wydaje *Le premier pas dans les nuages* (Pierwszy krok w chmurach) oraz *Le huitième jour de la semaine* (Ósmy dzień tygodnia)<sup>20</sup>.

### 1960–1976: POLITYCZNA KONTROLA LITERACKIEGO „EKSPORTU”

Jeśli chodzi o literaturę polską, koniec zimnej wojny we Francji przypadł dopiero na 1960 rok. Począwszy od tej daty zaczęto podpisywać umowy wydawnicze i francuscy wydawcy coraz bardziej przychylnym okiem spoglądali na listę autorów, których utwory proponował im Związek Literatów Polskich (Interpress). Ukazały się wówczas dzieła pisarzy, którzy odnieśli sukces w Polsce tuż po zakończeniu wojny: *Kamienny świat*, napisany przez Tadeusza Borowskiego w 1948 r.,

---

Została ona zbudowana wokół faktów – realnej groźby wojny domowej – ale przedstawionych w sposób korzystny dla panującej władzy. Niemniej stała się światowym sukcesem polskiej literatury.

<sup>17</sup> A. Wurmser, *Pages polonaises*, Paris, Pierre Seghers, 1953, p. 11.

<sup>18</sup> M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach*, Warszawa, Czytelnik, 1956.

<sup>19</sup> M. Hłasko, *Następny do raju*, Paryż, Instytut Literacki, 1958.

<sup>20</sup> M. Hłasko *Le Premier Pas dans les nuages*, przeł. T.-G. Domański, P. Berthelin, Paris, Julliard, 1958; *Le Huitième Jour de la semaine*, przeł. A. Posner, Paris, Julliard, 1959.

zostaje wydany przez Bourgois w 1964 r.<sup>21</sup>; *Popiół i diament* wychodzi w 1967 r., czyli przeszło 20 lat po ogromnym sukcesie w Polsce<sup>22</sup>.

Żaden autor nie mógł jednak być drukowany we Francji ani gdziekolwiek indziej poza granicami Polski bez zgody Komitetu Centralnego PZPR. Wizerunek literatury polskiej we Francji był wówczas taki, jaki nadali jej polscy politycy<sup>23</sup>.

Umowę z francuskim wydawnictwem podpisywał Interpress, a pieniądze przelewane w twardej walucie docierały do autora w złotówkach (po niekorzystnym oficjalnym kursie) po tym, jak państwo pobrało swój procent. Obieg oficjalny podlegał ścisłej kontroli. Związane z tym trudności, a zwłaszcza jak trudno było spod takiej „opieki” się uwolnić, opisuje ciekawie Sławomir Mrożek:

W każdym kraju jest tak, że jeżeli jakaś książka osiąga sukces, to wydawcy w innych krajach starają się ją przetłumaczyć i wydać. Ale nie w kraju komunistycznym, gdzie liczy się tylko ideologia. Kariera mojej książki zaczęła się od Niemiec – ówczesnego RFN, a rok później napisałem dramat. W chwili kiedy przejeżdżałem przez Francję w 1959 roku, odbyło się już sześć premier mojej sztuki w Niemczech. Liczba imponująca, gdybym mieszkał w Niemczech i pisał po niemiecku, dostateczna – gdybym mieszkał we Francji i pisał po francusku. Ale ja pisałem po polsku i byłem Polakiem z komunistycznego świata.

Mój przypadek był pierwszy w Polsce i długo taki pozostał. Jeśli chodzi o książkę, rzecz była jeszcze możliwa, choć w komunizmie – nielegalna. Ale gdy chodzi o teatr? Nie było dotąd w historii Polaka, który, mieszkając na stałe w Polsce, napisałby sztukę i sztuka ta w ciągu roku miałaby sześnaście premier w Niemczech, a później w innych krajach. Zbyt mało czasu minęło, żeby ktoś to policzył, a interesowało się tym wielu. Przemykałem przez Francję i przy okazji podpisałem w wydawnictwie umowę na jednorazowe wydanie kilku moich opowiadań w książce *La Littérature polonaise*. Była to nowość; opowiadania te nie były dotąd tłumaczone na język francuski. Podpisałem także umowę z czasopismem „Les Temps Modernes”<sup>24</sup>, nie zawsze dobrze widzianym w Polsce Ludowej. Starczyło na bilet do Polski, życie w Paryżu i we Włoszech oraz na parę drobiazgów. A wszystko nielegalnie<sup>25</sup>.

Stanisław Lem jest jednym z nielicznych polskich autorów, który w tamtym okresie doczekał się ponad 10 przekładów na język francuski<sup>26</sup>. Najliczniej repre-

<sup>21</sup> T. Borowski, *Le Monde de pierre*, przeł. E. Veaux, Paris, C. Bourgois, 1964; wyd. II, popr. i uzup. L. Dyevre, Paris, C. Bourgois, 1992.

<sup>22</sup> J. Andrzejewski, *Cendres et diamant*, przeł. G. Lisowski, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>23</sup> Jednym z najczęściej tłumaczonych autorów będzie Stanisław Lem, po nim Jerzy Andrzejewski. Następnie Andrzej Kuśniewicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Breza.

<sup>24</sup> Redaktorem był J.P. Sartre.

<sup>25</sup> S. Mrożek, *Baltazar, Autobiografia*, Warszawa, Noir sur Blanc, 2006, s. 227–228. (Przeł. franc.: *Balthazar*, przeł. M. Laurent, Paris, Noir sur Blanc, 2007, s. 207).

<sup>26</sup> S. Lem, *Fen Venus* [*Astronautci*], przeł. A. Guthart, Paris, Gallimard, 1962; S. Lem, *Solaris*, przeł. J.-M. Jasienski, wstęp J. Bergier, Paris, Denoël, 1964; S. Lem, *Le Bréviaire des robots*, przeł. H. Sadowska, Paris, Denoël, 1966; S. Lem, *Cybériade*, przeł. L. Makowski, Paris, Denoël, 1968; S. Lem, *Eden*, Verviers, przeł. E. i E. Pomorski, Gérard & co., 1972; S. Lem, *L'invincible*, przeł. A. Posner, Paris, Laffont, 1972; S. Lem, *Vol de patrouilles, Conte de la machine à calculer qui combattit le dragon, Treizième voyage, Vingt-quatrième voyage* (nouvelles), przeł. A. Posner, w: *Autres*

zentowanym pisarzem we francuskich księgarniach był Witold Gombrowicz, wciąż skądinąd na indeksie w swoim kraju. Jedną oficyną wydawniczą wysłała poza ramy „politycznie narzuconego” wyboru; chodzi o wydawnictwo l'Âge d'Homme, które publikowało pisarzy proponowanych często przez nauczycieli akademickich jak Alain van Crugten<sup>27</sup>.

### 1976–1989: „WYDANO BEZ ZGODY I WIEDZY AUTORA”

Powstanie podziemnych wydawnictw (1976) publikujących to, co zostało ocenzurowane przez oficyny państwowe, otworzyło literaturze polskiej drogę do czytelników za granicą. Pisarze domagali się prawa do zagranicznych przekładów poza kontrolą władz politycznych i bez pośrednictwa agencji państwowej. Sami negocjowali i upoważniali przedstawicieli w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku. Było to w pełni nielegalne i wbrew polskiemu prawu, stąd przyjęło się umieszczać na tomach wydanych za granicą oraz poza cenzurą w Polsce wzmiankę: *Wydano bez zgody i wiedzy autora*.

Przypadek książki *Nierzeczywistość*, w której Kazimierz Brandys 10 lat po złożeniu legitymacji partyjnej w 1966 r. opisuje uczucie egzystencjalnej nierzeczywistości, które odczuwają mieszkańcy krajów komunizmu określanego jako realny, stanowi doskonały przykład nowego sposobu przepływu literatury polskiej za granicę. Czytana potajemnie w Polsce w październiku 1976 roku w kręgach inteligencji opozycyjnej, zostaje wydana przez drugoobiegową Niezależną Oficynę Wydawniczą w 1977 r., a rok później ukazuje się w Paryżu nakładem Instytutu

*mondes, autres mers* de Darko Suvin, Paris, Denoël, 1973; S. Lem, *Mémoires trouvés dans une baignoire*, przeł. D. Sila, A. Łabędzka, Paris, Calmann-Lévy, 1975; S. Lem, *Le congrès de futurologie*, przeł. D. Sila, A. Łabędzka, Paris, Calmann-Lévy, 1976; S. Lem, *La Voix du maître*, przeł. A. Posner, Paris, Denoël, 1976; S. Lem, *Mémoires d'Ijon Tichy* [Dzienniki gwiazdowe], przeł. D. Sila, Paris, Calmann-Lévy, 1977; S. Lem, *Retour des étoiles*, przeł. M. de Wiewska, Paris, Denoël, 1979; S. Lem, *Le Rhume*, przeł. D. Sila, Paris, Calmann-Lévy, 1978; S. Lem, *Les Voyages électriques d'Ijon Tichy*, przeł. D. Sila, Paris, Denoël, 1980; S. Lem, *Contes inoxydables* [Bajki robotów], przeł. D. Sila, Paris, Denoël, 1981; S. Lem, *Le masque*, przeł. L. Dyevre, Paris, Calmann-Lévy, 1983; S. Lem, *Nouvelles aventures d'Ijon Tichy* [Dzienniki gwiazdowe], przeł. L. Dyevre, Paris, Calmann-Lévy, 1986; S. Lem, *Fiasco*, przeł. R. Lanquetin, Paris, Calmann-Lévy, 1988; S. Lem, *Bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle*, przeł. D. Sila, Paris, Seuil, 1989.

<sup>27</sup> S.I. Witkiewicz, *L'Inassouissement*, przeł. A. van Crugten, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970; S.I. Witkiewicz, *L'Adieu à l'automne*, przeł. A. van Crugten, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979; S.I. Witkiewicz, *Théâtre complet* v. 1, *La Sonate de Belzébuth ou événement véridique à Mordowar. La Mère, pièce répugnante. Le Petit Manoir. Le Fou et la femme ou Il n'y a pas malheur qui n'en amène un pire*, przeł. A. van Crugten et E. Veaux, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980; S.I. Witkiewicz, *Théâtre complet* v. 2, *Les Cordonniers, pièce scientifique avec chansonnets. Une Locomotive folle, pièce sans thèse. Yamulka, fille de Fizdejko. La Nouvelle Délivrance*, przeł. A. van Crugten, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980; S.I. Witkiewicz, *Juvenilia. Fragments. Autoparodies*, przeł. A. van Crugten, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.

Literackiego. W tym samym roku wydawnictwo Seuil publikuje również francuski przekład, *En Pologne, c'est à dire nulle part*<sup>28</sup>, autorstwa Adama Lacha (kto się kryje pod pseudonimem?). W tym okresie, w którym pisarze angażują się w walkę o wolność, ich książki będą wydawane tymi dwoma kanałami: w Polsce przez wydawnictwa drugiego obiegu i na Zachodzie przez polską oficynę i, przy odpowiedniej dawce szczęścia, prawie jednocześnie w przekładzie.

Nastąpił wówczas prawdziwy wysyp polskich powieści. Tłumaczono nowe tytuły oraz wznawiano dawne przekłady. Wydarzenia polityczne dotyczące Polski nabrały rozpędu. Literacka Nagroda Nobla przyznana w 1980 roku Czesławowi Miłoszowi była momentem szczytowym. Nigdy wcześniej w XX wieku literatura polska nie była tak licznie obecna we Francji. Jest to bez wątpienia powód do radości, nawet jeśli po raz kolejny to polityka w dużej mierze wpłynęła na zainteresowanie Polską i wybór dzieł. Pisarz, który zadowalał się uprawianiem swojej sztuki w oderwaniu od historycznych zawirowań, musiał pogodzić się z tym, że pozostanie nieznanym szerokim rzeszom czytelników. Było mu bowiem niezwykle trudno znaleźć wydawcę we Francji, jeśli to, co pisał, nie było w żaden sposób związane z bieżącymi wydarzeniami!

Począwszy od 1976 roku pisarze polscy chętnie powierzali promocję swoich książek za granicą agentom literackim. We Francji duże zasługi na rzecz upowszechniania polskiej literatury ma Zofia Bobowicz-Potocka, agentka niektórych autorów, ale przede wszystkim dyrektor serii Pavillons wydawnictwa Robbert Laffont. W ramach tejże serii wydała 22 przekłady polskich książek, dbając o ich obecność w mediach i śledząc oczekiwania stałych czytelników. Zadanie to nigdy nie było łatwe. Wyniki sprzedaży nawet w tych przypadkach, w których mówi się o sukcesie, nie są imponujące. To skłania do pewnej powściągliwości w ocenie siły oddziaływania literatury polskiej we Francji. Seria, którą kierowała Zofia Bobowicz-Potocka, jako jedyna skupiała tak dużą liczbę polskich tytułów. Inni wydawcy<sup>29</sup> drukowali polskich autorów mniej lub bardziej regularnie, ale nie z taką systematycznością.

Tabela zbiorcza: Seria *Pavillons de l'Est*: przekłady z języka polskiego, kierowała Zofia Bobowicz-Potocka

Autor	Tytuł/data wydania	Tłumacz	Sprzedaż egzemplarzy
Janusz Korczak	<i>Journal du ghetto</i> 1979/1998 + Poche	Zofia Bobowicz	Nakład: 6000 Sprzedane egzemplarze: 1207 Zapasy: 1022
Tadeusz Konwicki	<i>La Petite Apocalypse</i> 1981 + Poche	Zofia Bobowicz	N. 7000 S. 4076 Z. 102
Eliza Orzeszkowa	<i>Meir Esafowicz</i> 1983	Ladislas Mickiewicz Zofia Bobowicz	N. 4232 S. 1381 Z. 113

<sup>28</sup> K. Brandys, *En Pologne, c'est à dire nulle part...*, traduit du polonais par Adam Lach, Seuil, 1978.

<sup>29</sup> Gallimard, Fayard, Flammarion, Seuil, Christian Bourgois, Stock, Albin Michel...

Tadeusz Konwicki	<i>La Clef des songes contemporains</i> 1983	Maryla Laurent	N. 3334 S. 1371 Z. 66
Kazik Hentchel	<i>Liturgie polonaise</i> 1985	Gabriel Meretik	N. 5000 S. 1180 Z. 118
Kazik Hentchel	<i>Confession</i> 1986	Jacqueline Kochan	N. 4116 S. 1048 Z. 94
Tadeusz Konwicki	<i>Fleuve souterrain, oiseau de nuit</i> 1986	Zofia Bobowicz	N. 4119 S. 1048 Z. 94
Tadeusz Konwicki	<i>Le Complexe polonais</i> 1988	Hélène Włodarczyk	N. 4012 S. 2010 Z. 238
Jarosław Marek Rymkiewicz	<i>La Dernière gare Umschlagplatz</i> 1989	Véronique Patte	N. 6211 S. 3550 Z. 95
Ida Fink	<i>Le Voyage</i> 1990	Laurence Dyèvre	N. 3523 S. 2300 Z. 88
Tadeusz Konwicki	<i>Bohini, un manoir en Lituanie</i> 1990	Maryla Laurent	N. 4761 S. 2361 Z. 164
Tadeusz Konwicki	<i>Roman de gare contemporain</i> 1992	Maryla Laurent	N: 4000 S. 1096 Z. 216
Władysław Terlecki	<i>L'Echelle de Jacob</i> 1992	Maryla Laurent	N. 3981 S. 767 Z. 309
Aleksander Ścibor-Rylski	<i>L'Anneau de crin</i> 1993	Laurence Dyèvre Véronique Patte	N. 3345 S. 510 Z. 266
Andrzej Kuśniewicz	<i>Constellations. Les Signes du Zodiaque</i> 1993	Christophe Jezewski	N. 2265 S. 520 Z. 287
Władysław Terlecki	<i>Repose-toi après la course</i> 1994	Christophe Głogowski	N. 3000 S. 397 Z. 300
Jarosław Marek Rymkiewicz	<i>Conversations au bord du lac</i> 1994	Véronique Patte	N. 3176 S. 435 Z. 313
Maciej Krasicki	<i>Nous n'irons plus chez nous</i> 1995	Christophe Głogowski	N. 3000 S. 387 Z. 538
Olga Tokarczuk	<i>Dieu, le temps, les hommes et les anges</i> 1998	Christophe Głogowski	N. 3073 S. 806 Z. 429

Olga Tokarczuk	<i>Maison de jour. Maison de nuit</i> 2001	Christophe Głogowski	N. 2972 S. 750 Z. 483
Andrzej Ścibor-Rylski	<i>Un Amour couleur myrtille</i> 2002	C. Henry du Bord Christophe Jeżewski	N. 3245 S. 650 1025 zwrotów

### 1989–2007: LITERATURA WOLNA OD CENZURY

Nową równowagę przyniósł sierpień 1990 roku. Duże polskie wydawnictwa przechodziły na zasady gospodarki rynkowej. Rewolucja informatyczna i łatwość powielania przyczyniały się do powstania całej rzeszy małych oficyn. Wyzwolona z więzów literatura pogrążyła się na jakiś czas w radosnym chaosie! Nieliczne czasopisma literackie promowały nowe talenty i zza granicy trudno było znaleźć dzieło warte przetłumaczenia czy autora, który mógłby wzbogacić kulturę francuską. W polskim życiu literackim dokonywały się zasadnicze zmiany.

Przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w maju 2004 roku potwierdziło zniesienie wewnętrznych granic europejskich. Wymiana literacka stała się łatwiejsza, ale miała też od tej pory podlegać prawom rynku, co jest „normalnym” sposobem funkcjonowania, ale jednocześnie niesie ze sobą nie byle utrudnienia. Czy literatura polska znajdzie wystarczająco szybko narzędzia niezbędne do promocji przekładów na języki obce?

Niezwykle istotny dla obecności literatury polskiej we Francji w tym okresie jest rozwój wydawnictwa Noir sur Blanc<sup>30</sup>, które zaczyna wydawać pierwsze polskie tytuły w 1987 roku. W 1991 właściciele Vera i Jan Michalscy kupują również Księgarnię Polską przy bulwarze Saint-Germain. Od tego momentu Noir sur Blanc i Księgarnia Polska staną się głównymi ośrodkami promocji literatury polskiej we Francji. W przeciągu 20 lat wydawnictwo Very Michalskiej wydało ponad 100 polskich tytułów, w tym też, co należy do rzadkości, teksty dawne. Zazwyczaj, jeśli chodzi o literaturę obcą, wydawcy zainteresowani są jedynie nowościami, aczkolwiek pióra pisarzy o ugruntowanej już pozycji. Często ważne jest, aby autor mógł osobiście uczestniczyć w promocji swojej książki. Wyjąwszy wydawnictwa akademickie, spośród nieżyjących już autorów jedynie Stanisław Ignacy Witkiewicz i Bruno Schulz stanowią odstępstwo od tej obowiązującej od połowy wieku we Francji reguły. Noir sur Blanc odważyło się wydać m.in. nowy przekład *Pana Tadeusza*<sup>31</sup> oraz *Dziadów*<sup>32</sup> Adama Mickiewicza, *Nie-Boską ko-*

<sup>30</sup> Wydawnictwo Noir sur Blanc zostało założone w 1986 w Montricher w Szwajcarii przez Jana Michalskiego i Verę Michalską-Hoffman.

<sup>31</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz ou la dernière expédition judiciaire en Lituanie*, przeł. R. Bourgois, wstęp C. Miłosz, Paris, Noir sur Blanc et Librairie polonaise, 1992.

<sup>32</sup> A. Mickiewicz, *Les Aïeux*, przeł. R. Bourgois, wstęp A. Wajda, Paris, Noir sur Blanc et Librairie polonaise, 1992.

medię<sup>33</sup> Zygmunta Krasińskiego czy *Pamiętniki*<sup>34</sup> Jana Chryzostoma Paska. Podjęło się też ryzykownej z punktu widzenia finansowego publikacji obszernej antologii poezji polskiej<sup>35</sup>. Nakładem Noir sur Blanc ukazują się również książki krytycznoliterackie przeznaczone dla wąskiej publiczności, jak *Gombrowicz ou la parodie constructive (Gombrowicz i nadliteratura)* Michała Głowińskiego (2004). Profesjonalizm wydawnictwa w kontaktach z prasą i umiejętna promocja są ważnym atutem dla literatury polskiej. Wreszcie, niezwykle istotna jest stała dostępność książek w katalogu. Należy pamiętać, że aktualnie książka wydana w nakładzie 3 tys. egzemplarzy, po tym jak trafi do księgarni, musi zostać sprzedana w przeciągu miesiąca. Po upływie tego terminu niesprzedane egzemplarze podlegają zwrotowi i idą na przemiał! Zarządzanie zasobami jest zatem sprawą niezwykle cenną, jeśli chce się zapewnić książce dłuższe „życie”.

Innym czynnikiem sprzyjającym przekładom literatury polskiej jest działalność krakowskiego Instytutu Książki, który od 2003 roku zapewnia polską obecność na wszystkich targach książki w Europie.

Mechanizmy rynkowe działają ze wszystkimi swoimi wadami i zaletami. Obwoluta francuskiego wydania *Krwi elfów* Andrzeja Sapkowskiego dumnie obwieszcza: „1,5 miliona sprzedanych egzemplarzy w Europie!”<sup>36</sup>.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w przeciągu ostatnich dwudziestu lat sytuacja literatury polskiej we Francji zmieniła się w sposób radykalny. Dziś o tym, jaka książka zostanie przetłumaczona, nie decydują już czynniki niezwiązane ze sztuką pisarską i gustami czytelników. Wybory wydawnicze mogą być krytykowane, niektóre z nich można uznać za wątpliwe, ale na różnych szczeblach prowadzących od autora do francuskiego czytelnika znajdują się coraz częściej wykwalifikowani specjaliści. Zupełnie inaczej wyglądała sytuacja za czasów PRL-u, kiedy wszystko podporządkowane było politycznym ograniczeniom podyktowanym państwową propagandą, marksistowskim prozelityzmem, czy też oporem ze strony emigracyjnej lub krajowej opozycji.

**Prof. dr hab. Maryla Laurent**, Uniwersytet Charlesa de Gaulle'a/Lille 3, Katedra polonistyki. Autorka książek dotyczących literatury polskiej, opracowanych w języku francuskim: *La littérature polonaise en France. Critique littéraire et traductologie* (2007); *La dérive de Prof. dr Tadeusz Konwicki au fil de ses romans. Archéologie d'une écriture: les huit années du réalisme socialiste* (1996). Redaktorka

<sup>33</sup> Z. Krasiński, *La Comédie non divine*, przeł. P. Cazin, wstęp J. Zieliński, Paris, Noir sur Blanc, 2000.

<sup>34</sup> J. Ch. Pask, *Mémoires*, przeł. P. Cazin, Paris, Noir sur Blanc, 2000.

<sup>35</sup> K. Dedecius, *Poésie*, éd. dirigée par François ROSSET, przeł. C.-H. du Bord, Ch. Jeżewski, R. Bourgeois, J. Burko, R. Legras, A.-C. Carls, J. Donguy et M. Masłowski, G. Erhard, D. Felman et J. Jouet, P. Kamiński, K. Maciejewska, I. Macor-Filarska, K. Skanberg, M. Zakrzewska, Paris, Noir sur Blanc, 2000.

<sup>36</sup> A. Sapkowski, *Le Sang des Elfes*, przeł. L. Waleryszak, Paris, Bragelonne, 2008.

dziesięciu opracowań naukowych, głównie o literaturze polskiej, a także o wzajemnych wpływach i inspiracjach pomiędzy literaturami europejskimi. Tłumaczka na język francuski przeszło dwudziestu książek z dziedziny beletrystyki (m.in. Konwicki, Głowiński, Terlecki, Stasiuk, Ryłski, Mrożek, Geremek) oraz poezji (m.in. Baczyński, Stroiński, Różewicz, Szymborska, Herbert, Koehler, Maj, Mitzner, Sosnowski, Świetlicki, Szlosarek, Zadura, Sonnenberg).

Przez ostatnie dziesięć lat Maryla Laurent była przewodniczącą stowarzyszenia *Les Lettres Européennes*, zrzeszającego około trzystu pracowników naukowych z całej Europy: literaturoznawców, pisarzy, tłumaczy, a także ludzi, dla których literatura pozostaje czymś ważnym.

#### FOUR PERIODS OF POLISH LITERATURE IN FRANCE (1945–2008)

The article discusses the presence of Polish literature on the French editorial market in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The author points to the fact that printing Polish books in the French language was not easy in Parisian publishing houses at that time. Gombrowicz had his writings published with difficulty and Miłosz found himself in ‘publishing non-being’ after he left France for the United States. Gustaw Herling-Grudziński’s *Another World* took 34 years French translation after its original Polish publication in France by Instytut Literacki. The 1960s and 1970s were years of political control of literary “export”. With the rise of underground publishers in Poland, translations “without the author’s knowledge or consent” proliferated faster than ever. As far as the number of translations, the peak fell for 1980/1981 – the Nobel Prize in literature for Miłosz and the time of martial law. Since 1989, literature freed from censorship and political restrictions, has only been dependent on commercial rules of the free market. Poland’s accession to the EU (2004) facilitates the presence of Polish literature on the French market, but requires a lot of commercial action. One of the advantages of the current situation is the interest in Polish literature from not only such publishers as *Noir sur Blanc*, but also numerous general profile publishing houses in France.

JÓZEF ZAREK

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## O LITERATURZE POLSKIEJ W CZECHACH I JEJ WSPÓŁCZESNYCH CZESKICH INTERPRETACJACH

---

---

### I

POWAŻNIEJSZE CZESKIE ZAINTERESOWANIE JĘZYKIEM I LITERATURĄ POLSKĄ SIĘGA XVI wieku. Jego ślad odnajdziemy w *Gramatyce czeskiej* Jana Blahoslava z 1571 r., gdzie w rozdziale o dialektach autor poświęcił fragment „dialektowi polskiemu” i nawet z nutą podziwu odnotował dynamiczny rozwój ówczesnego piśmiennictwa w Polsce. Niemal sto lat później Jan Ámos Komenský w przedmowie do *Kancjonalu amsterdamskiego* (1659) pisał o niemieckich i polskich pieśniach religijnych jako właściwie wzorcowych i o potrzebie ich tłumaczenia, przy czym z literatury polskiej wskazywał w pierwszym rzędzie na Kochanowskiego. Sam zresztą przełożył z polskiego przynajmniej jedenaście utworów<sup>1</sup>.

Skokowy wzrost zainteresowania Czechów literaturą polską nastąpił jednak dopiero z początkiem XIX wieku. Jak bowiem uzasadniał organizator i czołowy przedstawiciel pierwszej poetyckiej szkoły nowoczesnej Antonín Jaroslav Puchmajer, naród polski „jazykem s námi sbratřeny, může se nám státi studnici nevyvažitelnou básní nejpřijemnějších, jestliže usrozuměvše sobě, s knihami jeho budeme chtíti trochu blíže se seznámiti”<sup>2</sup>. Korzystanie z tego źródła miałyby

---

<sup>1</sup> R. Brtáň, *Slovensko-slovenské literárne vzťahy a kontakty*, Bratislava, Veda. Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1979, s. 78.

<sup>2</sup> [Naród polski] „językiem z nami spokrewniony, może się dla nas stać źródłem niewyczerpanym wierszy najprzyjemniejszych, jeśli uświadomiwszy to sobie, z książkami jego będziemy chcieli trochę bliżej się zapoznać”. Antonín Jaroslav Puchmajer, przedmowa do: Ch. de Secondat Montesquieu, *Svatyně Venušina čili Chrám gnidský*, Praha 1804. Cytuję za: J. Vlček, *Dějiny české literatury*, t. 3: *Z dějin*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 27 [to i pozostałe tłum. moje – J.Z.].

dawać podwójną korzyść: ułatwiać przyswajanie literatur zachodnich i uczyć lepszych sposobów słowiańskiego wyrażania. I rzeczywiście do połowy stulecia znajomość literatury polskiej wśród twórców najwybitniejszych staje się typowa. Bodaj najwyraźniej potwierdzają to dzienniki czeskiego romantyka Karela Hynka Máchy z licznymi wypiskami z polskich lektur. Natomiast w kolejnych dwu dekadach ilość przekładów z polskiego co prawda wzrasta, ale wśród sympatyków naszej literatury ubywa nazwisk znaczących. Pod koniec stulecia klasyczne już dzieła Mickiewicza będą tłumaczyć znowu twórcy znani: Eliška Krasnohorská (*Pan Tadeusz*, 1882), Jaroslav Vrchlický (*Dziady*, 1895), Josef Václav Sládek (*Konrad Wallenrod*, 1897), polskie motywy znajdziemy zaś w twórczości nie tylko Vrchlickiego, ale też Svatopluka Čecha, Aloisa Jiráska i innych. Zyska popularność w Czechach Józef Ignacy Kraszewski i Henryk Sienkiewicz, a w kręgu Czeskiej Moderny także Stanisław Przybyszewski. Równoległe jednak nasila się zainteresowanie literaturą rosyjską, która od lat osiemdziesiątych, poza momentami drobnych wahnięć, pozostaje już dla Czechów najważniejszą literaturą słowiańską.

Początkowy zwrot w stronę literatury polskiej Antonín Měšťan tłumaczył nie tylko bliskością językową, ale i tym, że niemal cała czeska inteligencja na początku XIX wieku była katolicka, a jej istotną część wręcz stanowili katolicycy duchowni. Poza tym południowa część Polski znalazła się po rozbiorach pod panowaniem Habsburgów, zainteresowanie tą częścią monarchii nie rodziło więc podejrzeń o nielojalność polityczną<sup>3</sup>. Z czasem oba czynniki straciły na znaczeniu: katolicyzm ze względu na wiązanie odradzanej czeskiej tożsamości z husytyzmem, a lojalność, gdy Wiedeń zignorował czeskie aspiracje polityczne, przekształcając monarchię w 1867 roku w Austro-Węgry (i uzyskując dla tej decyzji poparcie elit galicyjskich). Zmieniła się zresztą sytuacja samej literatury czeskiej. Literatura ta w międzyczasie okrzepła i zaczęła stawiać przed sobą nowe zadania. Pośrednictwo języka i literatury polskiej przestało być dla niej tak ważne, zwłaszcza że zaczęło stawać się możliwe odwrócenie dotychczasowych ról. W Polsce w latach osiemdziesiątych zaczęto przecież uznawać Vrchlickiego nie tylko za największego współczesnego poetę Czech, ale nawet całej Słowiańszczyzny; Zenon Przesmycki tłumaczył jego utwory poetyckie i dramaty, pozostawał pod jego wpływem jako poeta (czeskie *Básně Miriamovy*, 1886) i uznawał za przewodnika po literaturze europejskiej (drukowane w warszawskim piśmie „Życie” szkice Vrchlickiego *Profile poetów francuskich!*)<sup>4</sup>.

Nic więc dziwnego, że i w pierwszej połowie wieku XX Czechów będą interesować te utwory z literatury polskiej, które uznają za klasykę literacką oraz... utwo-

<sup>3</sup> A. Měšťan, *Český zájem o polskou literaturu v posledních dvou stech letech*, w: *Slovanský a středoevropský literární kontext*, Praha, 1991, s. 2.

<sup>4</sup> J. Magnuszewski, *Wstęp do: J. Vrchlický, Wybór poezji*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954, s. LI–LIV.

ry popularne. Co jednak zaskakuje, to fakt, że aż do 1937 roku, kiedy wydawca Leopold Mazáč otworzył serię wydawniczą *Polská knihovna* [Biblioteka Polska], można mówić o wyłącznie śladowym zainteresowaniu polską literaturą współczesną. Po roku zaś 1937 zabrakło już czasu, by nadrobić zaległości w tym zakresie. I to, mimo iż Jerzego Andrzejewskiego *Ład serca* wydano jeszcze w 1941 roku.

Próba zdynamizowania wzajemnych kontaktów literackich bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, potwierdzana przez słynne wizyty delegacji pisarskich w 1946 i 1947 roku, została zahamowana już rok później, gdy w Czechosłowacji znacjonalizowano wydawnictwa, a rynek książki poddano założeniom polityki kulturalnej i cenzurze. Czeską recepcję literatury wyznaczały więc meandry życia politycznego. Mimo to pod względem ilościowym przekłady z polskiego zajmowały niekiedy trzecie miejsce po przekładach z angielskiego i rosyjskiego. Pełniły jednak często funkcje zastępcze. Z klasyków najobszerniejszej jedenastotomowej edycji *Dziel* doczekał się Sienkiewicz (1963–1975). Z autorów współczesnych konkurował z nim jedynie Stanisław Lem. Ukazały się nowe ambitne przekłady *Pana Tadeusza* (1969, Erich Sojka), *Nie-Boskiej komedii* (1984, Jaroslav Simonides), *Wesela* (1988, Erich Sojka) oraz wybory poezji Norwida. Miały one jednak ograniczony odzew. Natomiast wybory poezji Gałczyńskiego i Tuwima, autorów pokrewnych czeskim poetydom, wydano w ponad dwudziestotysięcznych nakładach. Z zainteresowaniem czytelników spotkała się też twórczość Sławomira Mrożka. Szybkiego wznowienia doczekał się *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego (1985, 1987, Daniela Lehárová). Entuzjastycznie został przyjęty przez Bohumila Hrabala tom prozy Brunona Schulza (1968, Hana Jechová) rozszerzony następnie przez Otakara Bartoša (1988). Nie mogli oczywiście liczyć na przekład autorzy opozycyjni i emigracyjni.

Barierę tę zniknęły dopiero po 1989 roku. Pojawiły się jednak ograniczenia wynikające z powrotu do zasad rynkowych. Ilość przekładów z języka polskiego mocno spadła, choć sytuacja w porównaniu z innymi językami (zwłaszcza słowiańskimi) i tak jest relatywnie niezła.

## II

Długie i bogate tradycje przyswajania literatury polskiej oraz spore grono aktywnych i często wszechstronnych tłumaczy to atuty, dzięki którym literatura ta pozostaje w świadomości czeskiego odbiorcy. Nadal też jest obecna w czeskim myśleniu o literaturze. I to nie tylko dzięki pośredniczącej roli przekładów. Niezwykle bowiem czescy poloniści są również aktywni jako badacze lub krytycy literaccy w obrębie własnej literatury, a czeskim bohemistom nieobca jest głębsza znajomość innych literatur słowiańskich, w tym polskiej. Przed paru laty wskazywał na to wyraźnie Jiří Fiala:

Należałoby przypomnieć rzecz bezdyskusyjną: przekład literacki to wyłącznie jedna z części złożonego procesu recepcji kultury obcej przez kulturę 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<sup>5</sup>.

Trzeba by dodać, że recepcja literatury obcej, w tym wypadku polskiej, poza ścieżką przekładową wydaje się obiegami węższymi i bardziej specjalistycznym, chociaż niekoniecznie obejmuje tylko lektury „czeskich naukowców”. Często zyskuje ona charakter rekonesansu, który umożliwiał lub nawet inicjuje pojawianie się przekładów kolejnych. Niekiedy zastępuje lub dopełnia recepcję przekładową. Bywa, że traktuje przekład jako materiał do wyartykułowania problemów literackich w skali i kontekście innym, niż skala i kontekst danej literatury narodowej. Mamy zatem w takich sytuacjach do czynienia z jakością nieco odmienną od recepcji przekładowej. Jak bowiem zauważał czeski bohemiści i polonista Petr Poslední, liczne problemy wiążą się z tym, „jak przyswajamy sobie obce teksty i wpisujemy je w kontekst kultury przyjmującej, jak otwieramy się na odmienne impulsy i przypisujemy im bądź rolę czynników rozwojowych, potwierdzających nasze rodzime kryteria, bądź rolę czynników historycznych, wywołujących dyskusję o perspektywach rozwoju literackiego”<sup>6</sup>. A jeszcze poważniejsze wyzwanie widział w sytuacji, gdy interpretator staje przed potrzebą pokonania „podwójnego horyzontu odbioru obcej literatury”: rekonstruowania znaczeń z kontekstu pierwotnego i konstruowania znaczeń w lekturze „tu i teraz”.

Spróbujmy zatem sprawdzić, jak z tego typu problematyką radzą sobie współcześni czescy badacze i krytycy, przywołując kilka bohemistycznych książek z lat 2003–2006, które przynoszą interpretacje utworów z literatury czeskiej i światowej (głównie prozy), ale uwzględniają też pisarzy polskich.

Jiří Holý zatytułował swój tom *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století* (2003). Otwiera go szkieł tytułowy poświęcony założeniom i możliwościom interpretacji, zwłaszcza o rodowodzie strukturalistycznym (przybliżył się tu m.in. stanowisko Janusza Sławińskiego) i hermeneutycznym, po czym następuje czternaście ujęć interpretacyjnych, gdzie w dwu skonfrontowano powieści polskie: Witkiewicza *Nienasyceńie* oraz Jasińskiego *Pałę Paryż* z prozą czeską, a w jednym poświęcono uwagę pisarzowi słowackiemu. Można powiedzieć, że w gronie czternastu dwie interpretacje obejmujące polskie utwory, to niewiele. Nadto pierwsza miała pierwodruk w polskim piśmie „Tygiel Kultury”

<sup>5</sup> J. Fiala, *Krótko o czeskich przekładach polskiej poezji romantycznej*, przeł. z czeskiego M. Nobis, w: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice, Gnome, 2006, s. 259.

<sup>6</sup> P. Poslední, *Obtížná kontinuita. Dvoji recepce polské literatury z let 1945–1949*, Hradec Králové, GAUDEAMUS Univerzita Hradec Králové, 2004, s. 5.

(1998), natomiast druga ukazała się najpierw w języku niemieckim w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” (1999), więc obie były kierowane do odbiorcy zewnętrznego i ten взгляд mógł rzutować na wybór materiału literackiego. A jednak obie dotyczą kwestii zasadniczych również dla literatury czeskiej: formuły dwudziestowiecznej powieści oraz gatunku utopii w konfrontacji z dwudziestowiecznym doświadczeniem rewolucji. W obu zresztą autor zestawia utwory polskie z czeskimi, potwierdzając w praktyce konkluzję, do której swego czasu doszedł Miroslav Zelinský, iż ujęcie porównawcze umożliwia dostrzeżenie zjawisk i mechanizmów, które inaczej pozostałyby niezauważone lub z oglądu których wyprowadzono by odmienne wnioski<sup>7</sup>.

Jeszcze jeden szczegół w ujęciu Holego zasługuje na podkreślenie: pracuje on z polskimi tekstami powieści. W przypadku Witkacego to zrozumiałe, gdyż na czeski tłumaczono tylko jego dramaty. W przypadku Jasińskiego decyzja nie jest do końca jasna, gdyż z wersji francuskiej jego powieść przełożono i wydano dwukrotnie na początku lat trzydziestych (*Paříž hoří*, 1930, 1932), więc w tej postaci była wówczas znana. Lektura obu utworów w polskim brzmieniu wskazuje, że dla interpretatora, chociaż z wykształcenia to bohemista i germanista, polszczyzna nie stanowi przeszkody: cytowane fragmenty tłumaczy na czeski.

Powieść *Nienasyce* uznaje Holý za wielkie literackie dzieło XX wieku, które „jeszcze długo będzie przyciągać uwagę interpretatorów”<sup>8</sup>. Duchem bliźniaczym polskiego autora był czeski filozof i pisarz Ladislav Klíma. U obu w estetycznym modelu świata badacz odnajduje szereg analogii o charakterze typologicznym. Na tym tle eksponuje dwa rodzaje walorów Witkacego: znacznie bardziej konsekwentną niż u Klímy „wielojęzykowość” tekstu oraz zdecydowanie bardziej złożoną technikę narracji, z którą koresponduje konstrukcja świata przedstawionego.

W kolejnym interesującym nas szkicu autor najpierw obszerniej prezentuje trzy odmiany czeskiej powieści utopijnej, a następnie konfrontuje je z utworem Jasińskiego. Analogie dostrzega zwłaszcza między powieściami Jana Weissa, *Mullerdom ma tisíc píetér* (1929; gdzie społeczeństwo jest nadto równie zautomatyzowane, jak u Witkacego) oraz Marii Majerovej *Tama* (1932). Ta ostatnia powieść została zresztą prawdopodobnie zainspirowana przez przekład Jasińskiego lub przynajmniej jego recenzje (jedną z nich opublikowało pismo „Čin”, w którego redakcji pisarka wtedy pracowała). Zbieżności tematyczne, narracyjne i stylistyczne dwu czeskich powieści oraz utopijnej prozy Jasińskiego traktuje interpretator jako sygnały odchodzenia czeskich prozaików od tradycyjnych wzorów gatunku, a nawet od wzoru utopii Čapkowskiej.

<sup>7</sup> M. Zelinský, *Oldřich Mikulášek a Miroslav Válek: dva básnické světy (konfrontační interpretace)*, „Slovenská literatura” 1993, s. 285.

<sup>8</sup> J. Holý, *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc, Periplum, 2003, s. 42.

Proza dwójki polskich pisarzy prezentowana jest zatem jako istotne ogniwo w rozwoju dwudziestowiecznej powieści, korespondujące przy tym na wielu płaszczyznach z doświadczeniami czeskiej literatury. *Nienasycenie* zostało dodatkowo po raz pierwszy tak obszernie przedstawione w języku czeskim. Wspomniano również o dramatycznym zakończeniu życia obu autorów: samobójczej śmierci Witkacego i śmierci Jasińskiego w ramach czystek stalinowskich.

Jeszcze bardziej intrygująca wydaje się teoretycznie zamierzona książka Jiřego Travnička *Přiběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy* (2003). Kwestią zasadniczą jest tu stosunek nowoczesnej prozy do fabuły i pytanie o śmierć (wielkiej) narracji. W gronie przywoływanych i interpretowanych autorów, oprócz licznych zachodnich i czeskich, znajdziemy sporo nazwisk słowiańskich: trzech pisarzy rosyjskich (Osip Mandelsztam, Iwan Bunin, Władimir Nabokov), trzech polskich (Bruno Schulz, Jerzy Andrzejewski i Edward Stachura), jednego słowackiego (Dušan Mitana), jednego serbskiego (Danilo Kiš) i jednego białoruskiego (Wasil Bykau).

Travniček na przykładzie twórczości polskich prozaików śledzi sposoby i konsekwencje ujawniania dystansu między podmiotem i przedmiotem narracji.

Ze *Sklepow cynamonowych* Schulza wybiera więc jedno jedynie zdanie, porównuje jego brzmienie czeskie i polskie, sięga po komentarz Wojciecha Wyskiela i pokazuje, że podstawą narratorskiego wspomnienia jest ewokacja, której jednolitość zostaje przełamana poprzez ujawnienie w pewnym momencie punktu widzenia narratora. Sprawia to forma czasownika „zdawać się”. „To, co się rozwija samo z siebie i w swoim własnym rytmie, zmienia się w subiektywne wrażenie kogoś, komu się to wydaje – takie, a nie inne” – pisze czeski badacz<sup>9</sup>. I dostrzega tu w mikroskali zasadnicze napięcie stylu Schulza, łączące wspomnienie dzieciństwa i jego współczesne uobecnianie. „Zdanie się” to przypuszczenie, założenie prawdopodobieństwa, ale i możliwości błędu; równocześnie zaś jedyny sposób przywołania wspomnienia „i uratowania świata, którego już nie ma”<sup>10</sup>. Dla narratora wieku XIX świat zewnętrzny istniał w sposób pewny i niewątpliwy, narrator Schulza wie jedynie, że widzi i tę swoją niepewną wiedzę przedkłada czytelnikowi.

W utworze Andrzejewskiego *Popiół i diament* interpretator dostrzega interesujące przełamanie schematu powieści socrealistycznej z jej naiwnością mimetyczną. Natomiast za niekonsekwencję uważa pozostawione w utworze ślady, charakterystycznej dla socrealizmu, mentorskiej wszechwiedzy. Pisze: „Aż nazbyt widać, że autor nie ufa specyfice formy powieściowej ani własnej wnikliwości obserwatora. I swej powieści jakby stale coś narzuca z zewnątrz”<sup>11</sup>. Za ewidentny sygnał owej nieufności uważa przeciążenie tekstu nadmiarem problemów: poli-

<sup>9</sup> J. Travniček, *Přiběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, Brno, Host, 2003, s. 194.

<sup>10</sup> Tamże, s. 195.

<sup>11</sup> Tamże, s. 122.

tycznych, socjologicznych, psychologicznych. Efektem takich nadmiernych ambicji jest często traktatowość. Czym bowiem dłuższa wypowiedź narratora czy bohatera – zauważa – tym bardziej zyskuje ona charakter wypowiedzi retorycznej. Szczególnie razi Travnička obecność tej tendencji w mowie pozornie zależnej, gdzie w miejsce oczekiwanego toku świadomości pojawiają się dywagacje, w których dominują odarte z emocji kategorie ogólne. W dwu kilkudzaniowych próbkach tekstu znajduje ich szesnaście! Wyciąga zatem wniosek, iż Andrzejewski chciał wznieść budowlę nazbyt wysoką. Powieść jednak okazała się mądrzejsza od autora „i nie pozwoliła sobie narzucić woli tego, kto nie myśli w języku zdarzeń”<sup>12</sup>.

Na marginesie przedstawionego wywodu należy dodać, że uznanie *Popiołu i diamentu* za jedną z najbardziej udanych powieści socrealistycznych nie wydaje się kwalifikacją najtrafniejszą, bowiem utwór Andrzejewskiego, pisany tuż po zakończeniu wojny, a drukowany najpierw w tygodniku „Odrodzenie” w 1947 r. i wydany jako książka w roku następnym, pojawił się przed falą polskich powieści socrealistycznych, zainicjowaną w 1950 roku. Funkcjonował jednak w jej ramach z naniesionymi poprawkami autorskimi, z których w nowszych wydaniach pisarz się wycofał. Czeski interpretator korzystał z czeskiej edycji z 1975 roku, w przekładzie Heleny Teigovej. Tłumaczenie to ukazało się po raz pierwszy już w 1948 roku. Nie udało się sprawdzić, czy tekst czeski zmieniał się po tej dacie.

Najbardziej zaskakująca w kolejnym ujęciu Travnička jest z pewnością konfrontacja powieści Stachury, *Siekierzada albo Zima leśnych ludzi* (1971) ze słynnym dziełem Jeana Paula Sartre’a, *Mdłości* (1938).

Głównym bohaterem francuskiej powieści uczynił Sartre autora dziennika, który obserwuje siebie i świat wokół. Introspekcję w utworze wypiera jednak filozoficzna spekulacja – twierdzi czeski komentator. Deklarowane przez autora dziennikowych zapisków Antoine’a Roquentina „ja” staje się w rzeczywistości zwykłym „on”, które pociąga za sznurki ktoś inny. Ujawnia to zwłaszcza rozbieżność „między tym, co się mówi, a tym, jak się mówi: bohaterowi Sartre’a można wierzyć na gruncie filozofii, ale nie na gruncie [powieściowej] narracji”<sup>13</sup>. I tu zatem, jak w znanym już przypadku Andrzejewskiego, powieść wpada w pułapkę retoryki, co tym razem tłumaczy się wpływem silnej francuskiej tradycji retorycznej.

Dla czytelnika polskich prac literaturoznawczych stwierdzenia Travnička mogą się wydać zbyt stanowcze, bowiem np. Michał Głowiński, pisząc przed laty o monologu w prozie literackiej, rozróżniał m.in. monolog odwołujący się do form pisanych poza- lub paraliterackich (typu: list, dziennik, pamiętnik), a więc odwołujący się również do form języka pisanego – oraz monolog wewnętrzny, niemający wzorów pozaliterackich, i to on miałby wyrażać myśli w stanie narodzin. Charakteryzując zaś formę monologu wypowiedzianego, wskazywał na

<sup>12</sup> Tamże, s. 123.

<sup>13</sup> Tamże, s. 109.

„dążenie do tego, by – przynajmniej w pewnych partiach – opowieść była zrygowana intelektualnie, by zdolna była przekazać zasadniczą problematykę: wyrazem tych dążeń jest wprowadzenie elementów retoryki, z reguły nieobecnych w skazie”<sup>14</sup>. Podobnie z problematyzowaniem monologu łączył odwołania do uczonego języka pisanego. Język filozofii i elementy retoryki w tekście Sartre’a mogłyby potwierdzać analogiczne dążenia, co nie wyklucza pewnej osobliwości narracji w *Mdłościach*.

Na tle owej osobliwości tym korzystniej wypada powieść Stachury. I tu mamy do czynienia z pierwszoosobową narracją głównego bohatera Janka Pradery. Forma ta nie jest jednak dla czeskiego interpretatora tylko narzędziem „jakiegoś ogólnego »subiektywizowania«”. Badacz traktuje ją jako przejaw stopniowego rozmywania się i wyostrenia granicy między tym, co obserwowane i co przeżywane przez postać, dalej jako wyraz niejasności jej odczuć, szybkich zmian wywoływanych przez skojarzenia, trwania w określonym nastroju. Narracja i nastroje Janka Pradery odpowiadają więc sobie całkowicie i dopiero w zakończeniu powieści, znowu w zgodzie z tym, co się z bohaterem dzieje, narrację w pierwszej osobie zastępuje narracja w osobie trzeciej. Janka ogarnia wówczas nastroj tkliwości i otacza mgłą. Wszystko przebiega płynnie, bez zmiany tempa narracji. Pada zdanie: „Nie wiedziałem nic”. I zaczynamy słyszeć głos nowego narratora.

Niewiedzę można tematyzować, stwierdza Travníček (robi to Sartre), ale nie można jej przyjąć jako perspektywy narracyjnej. „Aby mógł nie wiedzieć, musiał Janek Pradera przestać być narratorem.” Niewiedzę bowiem przyznaje się z zewnątrz. Sartre swego bohatera, w jego niewiedzy, „jakby z prozy wyjął” i uczynił przykładem egzystencjalizmu. „Stachura uratował opowieść.” W zakresie tematyki mamy dwa przypadki porównywalne, natomiast w zakresie perspektywy ujęcia i sytuacji narracyjnej – dwa „doświadczenia zupełnie przeciwstawne: niewiedzę brawurowo wiedzącego i wiedzę o niewiedzącym”<sup>15</sup>.

Ostatnim z czeskich interpretatorów sięgających po polską powieść jest Michal Ajvaz. W zbiorze esejów *Príběh znaků a prázdna* (2006), publikowanych wcześniej w czasopiśmie (1997–2003), zaproponował on opowieść o znakach i pustce. Inspirację znalazł w książce Michela Foucaulta, *Raymond Roussel* (1963), przynoszącej filozoficzną interpretację dzieła tytułowego pisarza i podejmującej refleksję nad charakterem języka. Esej, który odwołuje się do trzeciego rozdziału wspomnianego ujęcia, powstał jako pierwszy. W wydaniu książkowym pojawia się jednak jako trzeci. Czeski pisarz i filozof pogrupował bowiem problemowo swe eseje i powiązał je w całość autorskim komentarzem, prowokując zarazem interpretowanych pisarzy do wzajemnego dialogu.

<sup>14</sup> M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa, PWN, 1973, s. 109 [także wcześniejsze wydania].

<sup>15</sup> J. Travníček, *Príběh...*, s. 111–113.

W części drugiej zbioru Ajvaz skonfrontował komentarze Rilkego do dzieła Paula Cézanne'a z powieścią Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* oraz z powieściami Williama Gibsona. W eseju o Rilkiem przedstawił poglądy poety na to, jak rodzą się i żyją przedmioty oraz opinię o milczeniu wyrobów fabrycznych, które – w przeciwieństwie do przedmiotów – są głuche na głos bytu. W eseju o Gibsonie dostrzegł próbę usłyszenia głosu nawet wytworów techniki i szumu informacyjnej sieci. Esej o Gombrowiczu umieścił centralnie jako przykład radykalnej negacji sensu bytu i możliwości jego odnowienia. W *Ferdydurke* przecież nawet twarze, które powinny być najpełniej formowane przez siły życia, są tylko maskami, za którymi kryją się na dodatek kolejne maski i chaos. Chaos wszakże może być czymś radosnym, gdy nauczymy się go wykorzystywać do swej własnej gry. A to stanie się możliwe, gdy ulegniemy pragnieniu bycia niedojrzałym.

Michał Ajvaz czyta powieść Gombrowicza jako tekst, który ujawnia jeden z głosów pustki – jako „głos Gombrowiczowskiej przestrzeni niedojrzałości”<sup>16</sup>. Rekonstruuje więc obszerniej tę ostatnią kategorię, referuje powieściową walkę form i analizuje jej strategię, zastanawia się, co oznacza końcowy apel kierowany do „trzeciego człowieka”.

Czeskie interpretacje, chociaż zazwyczaj skupione na wybranej kwestii, wpisują zatem rzeczywiście polskie powieści w sieć bohemistycznych konstrukcji historyczno- i teoretycznoliterackich. W paru przypadkach spotykamy tu miejsca, które polskiego czytelnika prowokują do polemiki, ale też kilkakrotnie polskie utwory są stawiane przez interpretatorów w świetle korzystniejszym niż porównywane utwory rodzime, a w jednym przypadku nawet wyżej niż rozwiązanie pisarza francuskiego. Przywoływana sporadycznie polska tradycja czytania pełni jedynie rolę pomocniczą i nie przesądza o kierunku danej interpretacji. Proza polskich pisarzy traktowana jest tedy wyraźnie jako przekaz o szerszym znaczeniu humanistycznym. Nawet polemika z Andrzejewskim kończy się podkreśleniem mądrości powieściowego gatunku.

Petr Poslední śledził w jednej ze swych książek, na przykładzie odbioru w Polsce, instrumentalną recepcję twórczości Karela Čapka. Jako przyczyny tego stanu wskazywał: 1) brak systematycznej refleksji krytycznoliterackiej nad dziełem czeskiego autora, 2) brak interpretacji poszczególnych dzieł pisarza, dokonywanych przez krytykę porównawczą, a mogących stanowić przeciwwagę dla doraźnych aktualizacji, 3) małą odkrywczosć interpretacyjną polskich bohemistów, 4) odizolowanie literatury czeskiej od polskiej, 5) zamykanie przez bohemistyczną krytykę porównawczą prozy Čapka w myślowym getcie<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> M. Ajvaz, *Příběh znaků a prázdna*, Brno, Druhé město, 2006, s. 119–120. Patrz nadto s. 67–73 i 86–99.

<sup>17</sup> P. Poslední, *Hranice dialogu. Česká proza očima polské kritiky 1945–1995*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1998, s. 92.

Przywołane czeskie interpretacje twórczości polskich pisarzy bronią się przed zarzutem o ewentualną instrumentalność na pewno w zakresie punktu numer dwa. Nie są też dziełem czeskich polonistów czy polonistycznej krytyki, by wywołać czeskie odpowiedniki polskich bohemistów. Rozwialibyśmy więc dalsze potencjalne wątpliwości z punktu trzeciego i piątego. Sięganie po polskie oryginały przez dwu z trzech interpretatorów: Holego i Travnička można zapewne potraktować jako przełamywanie izolacji literatury czeskiej i polskiej (punkt czwarty). Brak co prawda danych z zakresu punktu pierwszego w wyliczeniu czeskiego polonisty i bohemisty, ale i tak większość argumentów przemawia na rzecz pozytywnej oceny czeskich próbek interpretacyjnych. Mielibyśmy zatem do czynienia z „obrastaniem” przez nasze dzieła za granicą w kolejne znaczenia lub przynajmniej w dodatkowe znaczenia.

Według Posledniego obcy krytyk oddziałuje w ten sposób na własnych czytelników, „ale też nawiązuje więź ze środowiskiem, z którego dzieło przychodzi”<sup>18</sup>. Niższe omówienie mogłoby być krokiem, który ułatwi nawiązanie wskazanej więzi.

---

**Dr hab. Józef Zarek**, kierownik Zakładu Literatur Słowiańskich w Instytucie Filologii Słowiańskiej UŚ, docent w Katedrze Literatury Czeskiej Uniwersytetu w Ostrawie. Zajmuje się nowszą literaturą czeską i słowacką oraz problematyką przekładu. Opublikował dwie książki, *Praktyczny słownik czesko-polski, polsko-czeski* (2002) oraz kilkadziesiąt artykułów naukowych w kraju i za granicą, m.in.: *O podmiocie i podmiotowości w nowszej czeskiej prozie dziennikowej*, 2005; *Intertextová nadväznost'. O „Metodologických povídkach” Rudolfa Slobodu a Pavla Vilikovského z porovnaní s „Metodologickou novelou” Hermanna Brocha*, 2008; *O polskich przekładach nowej czeskiej „powieści praskiej” (M. Ajvaza, D. Hodrovej, J. Topola)*, 2009.

#### ON POLISH LITERATURE IN THE CZECH REPUBLIC AND ITS CONTEMPORARY CZECH INTERPRETATIONS

The article discusses some interpretations of Polish prose, namely of the novels by S. Ignacy. Witkiewicz and by B. Jasiński (written by J. Holý), of an excerpt from B. Schultz's prose, novels by J. Andrzejewki, E. Stachura (by J. Travniček), and by W. Gombrowicz (by M. Ajvaz). These interpretations place Polish texts in the Czech historic-literary-theoretical practices, whereas the Polish tradition of reading plays only an auxiliary role and does not determine the interpretation clue.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 26 oraz 5–6.

JÓZEFA KRÓLCZYK-BREMER

Uniwersytet w Oslo

## PRZEGLĄD NORWESKICH PRZEKŁADÓW LITERATURY POLSKIEJ OD 1826 DO 2008 ROKU

---

NORWEGIA JEST KRAJEM O NIESPEŁNIA PIĘCIOMILIONOWEJ LUDNOŚCI, Z NADER zawiłą sytuacją językową. Językiem oficjalnym Norwegii jest język norweski, należący do grupy języków północnogermańskich blisko spokrewnionych i wzajemnie zrozumiałych z duńskim i szwedzkim. Bokmål i nynorsk – to dwa oficjalne warianty norweskiego języka pisanego, z kolei wariantem trzecim, nieoficjalnym, jest riksmål. Bokmål<sup>1</sup> rozwinął się z duńskiego języka pisanego i dialektu charakterystycznego dla południowo-wschodniej części Norwegii, współcześnie posługuje się nim ok. 85% Norwegów.

Nynorsk<sup>2</sup> został stworzony w XIX wieku na podstawie porównań dialektów zachodniorweskich przez jednego człowieka o nazwisku Ivar Aasen<sup>3</sup>. Użytkowników nynorsk szacuje się na 10% do 15% i zamieszkują oni głównie zachodnią i południową Norwegię. Obydwa warianty językowe zbliżyły się do siebie w procesie użytkowania i poprzez liczne radykalne reformy pisowni. Bokmål i nynorsk są formalnie od 1885 roku równouprawnione, wprowadzone do szkół i urzędów państwowych, jednakże bokmål dominuje ilościowo, gdyż jego użytkownicy zamieszkują stolicę kraju i inne większe miasta<sup>4</sup>. W Norwegii panuje pełna swoboda wyboru w zakresie języka mówionego wynikająca ze statusu, jakim obdarzone są rodzime dialekty<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Bokmål dosłownie można przetłumaczyć jako „mowa książek, język książkowy”, jest też jedynym wariantem nauczanym jako język obcy.

<sup>2</sup> Nynorsk – zwany początkowo landmål, nowonorweski.

<sup>3</sup> Ivar Aasen (1813–1896), poeta i językoznawca, autor gramatyki neonorweskiego i słownika.

<sup>4</sup> <http://www.snl.no/Norge/språk>.

<sup>5</sup> <http://www.snl.no/Norge/språk>.

## WIEK XIX

Pierwszym i najstarszym zarejestrowanym w Norwegii tłumaczeniem z języka polskiego jest fragment powieści Ignacego Krasickiego *Pan Podstoli*, wydrukowany w 1826 roku w tygodniku literackim „Hermoder”<sup>6</sup>.

Sześć lat później, w 1832 roku, gdy norweska opinia publiczna z sympatią interesowała się powstaniem listopadowym, miesięcznik „Almindelig norsk Maanedsskrift” opublikował, tłumaczony przez Henrika Wergelanda, norweskiego poetę i dramaturga, *Mazurek Dąbrowskiego*<sup>7</sup>.

W 1843 roku Wergeland przełożył również poemat poetycki *Farys* Adama Mickiewicza, który został wydrukowany w tym samym roku w „Skilling Magasine”. Oprócz pojedynczych wierszy przetłumaczonych na norweski przez Martina Naga w latach pięćdziesiątych<sup>8</sup>, *Farys* jest jedynym okazańszym dziełem Mickiewicza tłumaczonym na język norweski.

*W drodze* Stanisława Przybyszewskiego była pierwszą polską powieścią wydaną w języku norweskim. Została wydrukowana w Christianii w 1895 r., przetłumaczona z oryginału w języku niemieckim przez żonę Przybyszewskiego – Dagny Juel. Mimo bliskich powiązań Przybyszewskiego z norweskim światem artystycznym *W drodze* pozostało jego jedynym utworem przełożonym na norweski<sup>9</sup>.

## WIEK XX

Popularność Henryka Sienkiewicza była niepodważalna, jego nazwisko nabierało coraz większego znaczenia zarówno w Norwegii, jak i w całej Europie. Spośród 47 zarejestrowanych obszernych i mniejszych pozycji przetłumaczonych w latach 1899–1919 aż 37 jest autorstwa Sienkiewicza. *Quo vadis* było zdecydowanie największym norweskim sukcesem wydawniczym i jest wznawiane w kolejnych wydaniach. Przetłumaczone zostały również powieści historyczne *Ogniem i mieczem*, *Potop*, *Pan Wołodyjowski* i *Krzyżacy* oraz takie powieści współczesne, jak *Rodzina Połanieckich* czy *Bez dogmatu*<sup>10</sup>. Czasopisma i dzienniki drukowały również wiele opowiadań i reportaży Sienkiewicza, np. *Walka*

<sup>6</sup> Periodyk ukazywał się w Christianii (jest to nazwa Oslo w latach 1624–1924).

<sup>7</sup> Zob. O.M. Selberg, *Polsk litteratur i norsk oversettelse, 1826–1989: en bibliografi* [Literatura polska w przekładach norweskich 1826–1989], w: *Meddelelser*, Oslo, Universitetet i Oslo, Slavisk-baltisk avdeling, 1991, s. 11.

<sup>8</sup> Np. *Nad wodą wielką i czystą (Vannet det store og blanke)*, *Sonety krymskie: Stepy Akermanskie (Sydrussisk steppe)* i inne wydane w 1956 r.

<sup>9</sup> Zob. O.M. Selberg, *Polsk...*, s. 11.

<sup>10</sup> Tamże.

*byków w Hiszpanii* w 1907 roku w „Folkebladet”, *Za chlebem*, *Latarnik* w 1954 roku<sup>11</sup>, a niektóre z nich wydane zostały też w formie książkowej<sup>12</sup>.

### 1920–1940

Lata międzywojenne są dosyć ubogie w przekłady z języka polskiego na norweski. W latach 1920–1940 wydano jedynie pięć książek, z których trzy były wznowieniami *Quo vadis*. Pozostałe dwie to powieści, które w owym czasie odniosły pewien sukces międzynarodowy i doczekały się tłumaczeń na wiele języków. Były to: Ferdynanda Goetla *Z dnia na dzień* i Sergiusza Piaseckiego *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*. Nagroda Nobla dla Władysława Reymonta w 1924 r. przeszła w norweskim świecie wydawniczym zupełnie bez echa<sup>13</sup>.

### 1945–1960

Pierwsze powojenne dziesięciolecie mija pod znakiem Henryka Sienkiewicza. Siedem spośród szesnastu tytułów pochodzących z tego okresu jest jego autorstwa. Wraz ze wznowieniem *Trylogii* przez wydawnictwo Aschehousg pojawiło się interesujące zjawisko o zasadniczym znaczeniu. Tłumaczenie, które przede wszystkim było znacznie skróconą wersją oryginału, stanowiło jednocześnie jego opracowanie. Należy podkreślić, że wcześniejsze wydania historycznych powieści Sienkiewicza były częściowo okrojone. W tym jednakże wypadku w grę wchodziły dużo istotniejsze zmiany. Tekst uległ tak znacznym zmianom, że w rezultacie z oryginału pozostał właściwie tylko wyczerpujący opis przebiegu akcji, przypominający rodzaj powieści dla dorastającej młodzieży męskiej. *Potop* zredukowany został np. z ok. 1500 stron do 300. Jednocześnie nie umieszczono najmniejszej wzmianki o tym, iż mamy do czynienia z radykalną transformacją oryginału<sup>14</sup>. Na obronę tłumacza można powiedzieć, iż Sienkiewicz sam w wielu wypadkach wyrażał zgodę na dokonanie zmian i skrótów swoich powieści<sup>15</sup>.

### LATA 60. I 70.

Lata 50. to czas, kiedy tłumaczone były prawie wyłącznie powieści i nowele. Sytuacja uległa zmianie na początku lat 60., kiedy krajobraz literacki urozmaiciła

---

<sup>11</sup> R. Røed, *Polen i norsk litteratur. Bibliografi [Polska w literaturze norweskiej. Bibliografia]*, Oslo, Universitetsforlaget, 1970, s. 34.

<sup>12</sup> *Ild og sverd (Ogniem i mieczem)*, autoryzowane tłumaczenie Marie Mathisen, wyd. w 1902 roku.

<sup>13</sup> Zob. O.M. Selberg, *Polsk...*, s. 12.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże, s. 13.

wkraczająca weń na dobre liryka, zaś teatry i telewizja zaczęły wystawiać utwory dramatyczne. Sukces międzynarodowy filmu polskiego, który również przypadł na ten okres, wpłynął ewidentnie na przekład na język norweski w 1964 roku – cztery lata po wydaniu szwedzkim i trzy po wydaniu duńskim – zekranizowanej już powieści Jerzego Andrzejewskiego *Papiół i diament*<sup>16</sup>.

Wydawnictwo Det Norske Samlaget<sup>17</sup> wydało w 1967 r. pierwszy w języku norweskim wybór liryki polskiej pt. *Den sjuande engelen. Polsk etterkrigslyrikk (Siódmy anioł. Polska liryka powojenna)*<sup>18</sup>. Czytelnikom norweskim została zaprezentowana twórczość takich poetów, jak: Stanisław Jerzy Lec, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert i Wisława Szymborska. Zwłaszcza aforyzmy Leca były szczególnie znane z tego zbioru i weszły do powszechnego obiegu.

Lata 70. to publikacja odrębnych zbiorów poezji Herberta i Różewicza<sup>19</sup>, które ukazały się w wydawnictwie Solum. W dziedzinie prozy to czas Stanisława Lema, który został skutecznie wylansowany w Norwegii. W 1972 roku czytelnik norweski otrzymał opowiadania z antologii *Na zachód od księżycy*<sup>20</sup>, które zostały życzliwie przyjęte przez krytykę. Pozytywna recepcja opowiadań spowodowała bardzo szybkie wydanie najbardziej chyba znanej powieści Lema – *Solaris*. Po niej przyszedł *Katar* i liczne zbiory opowiadań<sup>21</sup>.

#### PRZEKŁADY BEZPOŚREDNIE AUTORSTWA OLE M. SELBERGA I JANA BRODALA

Lata 70. to także czas rozkwitu bezpośrednich przekładów literatury polskiej na język norweski. Wtedy to ukazała się w 1972 roku antologia nowel i opowiadań pt. *Polske noveller (Nowele polskie)* w doskonałym tłumaczeniu Ole Michaela Selberga. Antologia ta została wydana przez prestiżowe wydawnictwo H. Aschehoug Co. i jej autor, Ole M. Selberg, zaistniał jako wybitny tłumacz literatury polskiej. Dzięki niemu tacy autorzy, jak: Różewicz, Iwaszkiewicz, Brandys, Filipowicz, Głowacki, Andrzejewski zostali zaprezentowani norweskim czytelnikom. Dramaty Różewicza i Mrożka w tłumaczeniu O.M. Selberga były wystawiane z dużym sukcesem na deskach teatrów w Oslo (lub w teatrze radia i telewizji) przez trzy ostatnie dekady wieku XX.

Obok Selberga, pod koniec lat siedemdziesiątych, pojawia się Jan Brodal, nowy tłumacz poezji i prozy polskiej.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Det Norske Samlaget jest wydawnictwem publikującym jedynie w nynorsk.

<sup>18</sup> Autorami przekładu byli Arnljot Eggen (poeta) i Martin Nag (slawista).

<sup>19</sup> Autorem przekładów w obu zbiorach był O.M. Selberg.

<sup>20</sup> Redakcja, wybór i przekład Tor Åge Brignsværd i Jon Bing.

<sup>21</sup> O.M. Selberg, *Polsk...*, s. 13.

W 1982 roku została wydana polska poezja w zbiorze pt. *Tiden er kanpp. Du skal vitne (Brakujący czas. Będziesz świadkiem)*<sup>22</sup>. Autorami przekładów byli Ole Michael Selberg (redaktor zbioru) i Jan Brodal. Zaprezentowali czytelnikom norweskim wiersze Stanisława Grochowiaka, Stanisława J. Leca, Wisławy Szymborskiej, Leszka Szarugi, Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego.

Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza w 1980 roku stworzyła norweskim czytelnikom szansę zapoznania się z czterema tytułami poety, który prawdopodobnie pozostałby dla nich równie daleki i nieznany, jak nieznany okazał się dla norweskich mediów w chwili ogłoszenia nominacji przez Akademię Szwedzką w listopadzie 1980 roku<sup>23</sup>.

Pierwsza połowa lat 80. „należy” do Miłosza (z racji Nagrody Nobla). W świetnym, Selbegowskim przekładzie ukazała się *Dolina Issy*, poezje oraz *Zdobycie władzy* tłumaczone przez Ivara Lunde.

Wydany w 1985 roku *Utsikt over Krakow (Widok Krakowa)* – zbiór pięćdziesięciu wierszy Adama Zagajewskiego wzbudził zainteresowanie zarówno szatą graficzną, jak i tematyką.

Lata osiemdziesiąte zamyka wybór wierszy Karola Wojtyły pt. *Sangen om den skjulte Gud (Pieśń o Bogu ukrytym)* w przekładzie Jana Brodala i Rolfa Jacobsena<sup>24</sup>.

## OD 1990 DO 2007 ROKU

Lata 90. rozpoczynają się wydaniem zbioru opowiadań polskich pt. *Polen forteller (Polska opowiada)*. Autorem zbioru i przeważającej większości tłumaczeń jest Jan Brodal, który pracował nad antologią ponad 5 lat. Zbiór ten jest przekrojem polskiej prozy od Wacława Potockiego do Janusza Andermana<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Zob. J. Januszewska-Skreiberg, *Od Ibsena do Twardowskiego. Norwesko-polskie pejzaże kultu-  
ralne*, Warszawa, Interlibro, 2001, s. 23.

<sup>23</sup> O.M. Selberg, *Polsk...*, s. 13.

<sup>24</sup> Jan Paweł II, *Sangen om den skjulte Gud*, przeł. R. Jacobsen i J. Brodal, Oslo, Solum, 1990.

<sup>25</sup> Zob. J. Januszewska-Skreiberg, *Od Ibsena...*, s. 53. Dla ilustracji zamieszczam spis twórców: Janusz Anderman, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Borowski, Kazimierz Brandys, Andrzej Brycht, Leopold Buczkowski, Andrzej Bursa, Michał Choromański, Bogdan Czeszko, Maria Dąbrowska, Adolf Dygasiński, Stanisław Dygat, Kornel Filipowicz, Witold Gombrowicz, Józef Hen, Marek Hlasko, Jarosław Iwaszkiewicz, Eugeniusz Kabac, Juliusz Kaden-Bandrowski, Maria Konopnicka, Monika Kotowska, Janusz Krasiński, Jerzy Krzysztoń, Jan Lemański, Adam Mickiewicz, Sławomir Mrożek, Zofia Nałkowska, Cyprian Kamil Norwid, Tadeusz Nowak, Marek Nowakowski, Władysław Orkan, Kazimierz Orłoś, Eliza Orzeszkowa, Jan Parandowski, Jan Potocki, Bolesław Prus, Ksawery Pruszyński, Stanisław Przybyszewski, Władysław Reymont, Tadeusz Różewicz, Adolf Rudnicki, Artur Sandauer, Bruno Schulz, Henryk Sienkiewicz, Juliusz Słowacki, Edward Stachura, Andrzej Strug, Julian Strykowski, Jerzy Szaniawski, Jan Józef Szczepański, Ewa Szemberg-Zarembina, Adam Szymański, Aleksander Świętochowski, Władysław Terlecki, Stefan Żeromski, Wojciech Żukowski.

Podobnie jak zbiór nowel w tłumaczeniu Selberga wydany w 1972 r., tak i ten wybór Brodala wzbudził zainteresowanie krytyki i było to duże wydarzenie literackie. Peter Norman Waage – literacki ekspert gazety „Dagbladet” w recenzji wyboru Brodala pisze następująco:

Dzięki polskiej literaturze możemy bliżej poznać polską historię balansującą ciągle na krętkach, polską mentalność. Książka teraz wydana jest jakby autobiografią waszego kraju. U was przebiega właśnie ta granica między Wschodem a Zachodem, socrealizmem i absurdyzmem. I żadna inna książka nie mogłaby chyba lepiej pokazać waszego kraju w różnych aspektach. Dzięki literaturze właśnie i kulturze przetrwała wasza tożsamość narodowa<sup>26</sup>.

Jan Brodal otrzymał w 1992 roku prestiżową nagrodę Riksmalprisen za najlepszy przekład roku, powieść Andrzeja Szczypiorskiego *Msza za miasto Arras*.

Wydany w niezwykle starannej szacie graficznej *Widok z ziarnkiem piasku* ukazał się na rynku dokładnie w dniu, kiedy Akademia Sztokholmska odczytała werdykt przyznający Szymborskiej Nagrodę<sup>27</sup>. Wybór wierszy z lat 1962–1995 znakomicie przełożył Ole Michael Selberg. Wpływ twórczości Szymborskiej na swoje pisarstwo potwierdziła ceniona pisarka Bergljot Hobæk Haff<sup>28</sup>, kiedy w 1998 wygłosiła mowę w podziękowaniu za prestiżową Nagrodę Kulturalną<sup>29</sup>.

Przekłady utworów Huellego, Szczypiorskiego, Libery, Terakowskiej, Fink (autorstwa J. Brodala), Kapuścińskiego (Od *Cesarza* po *Podróże z Herodotem*), Szewca, Szymborskiej po Stasiukową *Duklę* (autorstwa O.M. Selberga) wydane zostały między latami 1990 a 2005 i ukazały się w prestiżowych wydawnictwach. Na norweski przetłumaczona została też przez Anne Walseng *Panna Nikt* Tomka Tryzny i *E.E.* Olgi Tokarczuk. Rok 2007 zamyka *Iwona, księżniczka Burgunda*, którą z językowym wyczuciem na nynorsk przełożył Knut Andreas Grimstad<sup>30</sup>.

## TŁUMACZENIA Z ORYGINAŁU I WTÓRNE

Z przeglądu starszych tłumaczeń literatury polskiej jasno wynika, że stanowią one poza nielicznymi wyjątkami tłumaczenia wtórne z niemieckiego lub innych pokrewnych języków. Także i w nowszym okresie tłumacze norwescy korzystali w szerokim zakresie z trzeciego języka. Zarówno Hłasko, jak i Tyrmand, którzy

---

Tłumacze: Erik Baugerod, Jan Brodal, Ande Goplen, Dagny Juell Przybyszewska, Ivar Lunde, Johnny Lyboek, Martin Nag, Ole Michael Selberg. Zob. także <http://pbl.ibl.poznan.pl>.

<sup>26</sup> Cyt. za: J. Januszewska-Skreiberg, *Od Ibsena...*, s. 47.

<sup>27</sup> Tamże, s. 48.

<sup>28</sup> Bergljot Hobæk Haff – ur. w 1925 roku.

<sup>29</sup> J. Januszewska-Skreiberg, *Od Ibsena...*, s. 51.

<sup>30</sup> Zestawienie literatury polskiej w przekładach norweskich od 1990 do 2007 roku mojego autorstwa zamieszczone zostało na końcu artykułu.

ukazali się w norweskiej wersji językowej w 1959 roku, zostali przetłumaczeni z języka niemieckiego<sup>31</sup>. Autorem norweskiego przekładu *Kosmosu* bezpośrednio z języka polskiego jest Martin Nag, ale wydane z kolei w 1967 roku *Ferdydurke* i *Pornografia* są przetłumaczone z wydania francuskiego. Stanisław Lem jest pisarzem tłumaczonym wyłącznie z niemieckiego, angielskiego i szwedzkiego. Od początku lat 70. ilość tłumaczeń wtórnych zmalała wyraźnie i ma to związek z pojawieniem się tłumaczy z prawdziwego zdarzenia.

Tłumaczenia na nynorsk stanowią 10%. Do tego dochodzą cztery wybory poezji tłumaczone na oba języki. Trzy z tekstów w nynorsk pochodzą z okresu przed pierwszą wojną światową: *Quo vadis* z 1902 i 1903 r. oraz *Ogniem i mieczem* z 1908 r. Wszystkie pozostałe pochodzą z roku 1966 lub późniejszego. Tak więc przez prawie dwa pokolenia nie dokonano tłumaczeń z języka polskiego na język nynorsk<sup>32</sup>.

### POLSKIE INSPIRACJE W LITERATURZE NORWESKIEJ. WITOLD GOMBROWICZ

Minęło czterdzieści lat od ukazania się norweskiego wydania *Ferdydurke* (*Pornografię* opublikowano w 1966 roku, a *Kosmos* w 1967 roku) i prawie po tylu latach znakomity pisarz norweski Dag Solstad<sup>33</sup> w wywiadzie udzielonym „Dagbladet” w 2007 roku stwierdza, że:

Gombrowicz jest tym, który interesował mnie najbardziej i tym, od którego nauczyłem się najwięcej [...]. Gombrowicz pozostanie wielkim pisarzem w literaturze dwudziestego wieku<sup>34</sup>.

Minęło też czterdzieści lat od czasu, kiedy Dag Solstad wydał swą pierwszą powieść *Irr!Grønt!* (*Brr!Zielone!*), w której wyraźnie nawiązuje do Gombrowicza. Główny bohater powieści stanowi *pendant* Józia, zaś punktem kulminacyjnym akcji jest pojedynek grymasów, masek pomiędzy Benedikte (wariant gombrowiczowskiej nowoczesnej uczennicy) i jej przyjaciółką, którą Brevik uczynił swym pomocnikiem i sprzymierzeńcem<sup>35</sup>.

Dag Solstad i środowisko skupione wokół literackiego pisma „Profil” zainteresowało się twórczością Gombrowicza w latach sześćdziesiątych. W 1968 roku Solstad opublikował artykuł pt. *Konieczność autentycznego życia*<sup>36</sup> będący analizą gombrowiczowskiej formy i świadomości wolności zależnej od przyjmowanych ról.

<sup>31</sup> O.M. Selberg, *Polsk...*, s. 14.

<sup>32</sup> O.M. Selberg, *Polsk...*, s. 14.

<sup>33</sup> Ur. 16.07.1941.

<sup>34</sup> „Gombrowicz nok den jeg har vært mest opptatt av og lært mest av, [...] Men Gombrowicz vil bli stående som en av de store innen det tjuende århundrets litteratur”, „Dagbladet” z dnia 11.09.2007 [to i pozostałe tłum. moje – J.K.-B.].

<sup>35</sup> O.M. Selberg, *Polsk...*, s.15.

<sup>36</sup> *Om nødvendigheten av å leve inautentisk*, zamieszczony w piśmie „Vinduet”.

Espen Haavardsholm (redaktor pisma „Profil”)<sup>37</sup> podkreśla inspirację Gombrowiczem:

[...] w pisarstwie Daga Solstada jest wiele kluczowych scen z *Irr! Grønt!* i w wielu następnych [utworach – J.K-B], które są podobne do małych odnośników do Gombrowicza, np. scena w jego najnowszej powieści *Armand V*, w której ci dwaj ambasadorowie bezgłośnie walczą o to, który z nich ma wyjść pierwszy drzwiami do toalety<sup>38</sup>.

Espen Haavardsholm wielokrotnie powoływał się na pokrewieństwo duchowe w swej twórczości z Gombrowiczem.

### BRUNO SCHULZ

*Sklepy cynamonowe* zostały wydane w 1964 roku i wielokrotnie wznawiane w ciekawej serii renomowanego wydawnictwa Gyldendal<sup>39</sup>. Wyjątkowość, poetyckość i wizyjność prozy Schulza urzekły Jana Kjærstada<sup>40</sup> i Hansa Herbjørnsruda<sup>41</sup>. Pisarze owi określają Schulza jako „wzbogacenie norweskiej literatury”<sup>42</sup>. Zdaniem Herbjørnsruda to właśnie *Sklepy cynamonowe* wywarły na nim silne wrażenie już w roku 1964. Twórca pisze:

Widzę, jakie musiała na mnie zrobić silne wrażenie. [...] Muszę powiedzieć, że pisarz, z którym czuję najsilniejsze pokrewieństwo, jest zadziwiająco polskim pisarzem; urodzony w 1892 r. i zastrzelony na ulicy przez Gestapo w 1942 r. [...] Schulz pisze tak płonąco, tak paląco, tak ekstatycznie<sup>43</sup>.

### KILKA REFLEKSJI

Wg Lawrence’a Ventui istnieją dwa rodzaje tłumaczeń: „uzagranicznienia” – konieczność wysłania czytelnika za granicę (ang. *foreignization*) i udomowienia – wprowadzenie autora do kraju czytelnika (ang. *domestication*). Norweskie przekłady polskich utworów autorstwa Ole Michaela Selberga i Jana Brodala (i innych) są

<sup>37</sup> Espen Haavardsholm, ur. 10.02.1945, pisarz, poeta i eseista.

<sup>38</sup> „Hos oss fins det i Dag Solstads forfatterskap flere nøkkelscener fra *Irr! Grønt!* og fremover som kan ligne på små hilsener til Gombrowicz – for eksempel episoden der de to ambassadørene stumt kjemper om hvem som skal gå først ut av toalettdøren i hans nyeste roman *Armand V*”; „Aftenposten” z dnia 13. 12. 2006 r. Powieść *Armand V* ukazała się w 2006 roku.

<sup>39</sup> *Sklepy cynamonowe* zostały przetłumaczone przez Trygve Greiff i Martin Nag w 1964 roku.

<sup>40</sup> Jan Kjærstad, ur. 06.03.1953, pisarz, eseista.

<sup>41</sup> Hans Herbjørnsrud, ur. 02.01.1938, pisarz.

<sup>42</sup> www.nrk.no/nyheter/kultur/Leseforeningen.

<sup>43</sup> „Skal jeg si en forfatter jeg føler sterkest slektskap til, – er det merkelig nok en polsk forfatter, – født i 1892, og skutt på åpen gate av Gestapo i 1942 Skal jeg si en forfatter jeg føler sterkest slektskap til, – er det merkelig nok en polsk forfatter, – Schulz skriver så flammende, så brennende, så ekstatiske.” www.nrk.no/nyheter/kultur/Leseforeningen, NRK piątek, 16 kwietnia 1998 r.

pełną realizacją obu koncepcji. Tworzą polski świat literacki w norweskiej szacie językowej. Henrik Swahn, szwedzki tłumacz proponuje: „Masz blokadę w pisaniu? Przetłumacz dobrą książkę”. Zadanie to jest wyzwaniem dla norweskich tłumaczy polskiej literatury, ponieważ nie ma słownika polsko-norweskiego z prawdziwego zdarzenia<sup>44</sup>.

W eseju z roku 1959 pt. *Tam, gdzie pisarzy chowa się jak królów. O roli pisarzy w Polsce*<sup>45</sup> Reich-Ranicki z uporem wskazuje, że: „narody o wiele mniejsze niż naród polski zyskały światowe uznanie w dziedzinie literatury – np. Duńczycy z Anderse- nem i Jensem Peterem Jacobsenem, Szwedzi ze Strindbergiem i Selmą Largerlöf czy Norwegowie z Ibsenem, Bjørnsonem, Hamsunem i Sigrid Undset, podczas gdy pol- scy pisarze, nawet laureaci Nagrody Nobla, pozostali dla świata nieznani”<sup>46</sup>. Trudno nie zgodzić się z tą, mającą ponad pięćdziesiąt lat, opinią także w odniesieniu do recepcji literatury polskiej w Norwegii. Mimo tego, że polska literatura w Norwegii obecna jest już od początku XIX w., trudno jednak mówić o jej silnej pozycji.

Zestawienie przekładów literatury polskiej na język norweski od 1990 do 2007 roku:

1990

Mularczyk, Andrzej, *Fra de dype vann (Z głębokości wód)*, przeł. Ole Michael Selberg, NRK-Radio, 36 s. (słuchowisko).

Świrszczyńska, Anna, *Eg er kvinnfolk (Jestem baba)*, przeł. Tor Obrestad, Oslo, Samlaget, nynorsk, 143 s.

Mrożek, Sławomir, *Portretet (Portret) (imamus)*, przeł. Ole Michael Selberg, 131 s.

1991

POLEN FORTELLER. *Polske noveller (Polska opowiada. Polskie nowele)*, przeł. Jan Brodal, Oslo, Den Norske Bokklubben, 658 s.

Huelle, Paweł, *Hvem var Dawid Weiser (Wieser Dawidek)*, przeł. Jan Brodal, Oslo, Gyldendal, 250 s.

Szczypiorski, Andrzej, *En messe for byen Arras (Msza za miasto Arras)* przeł. Jan Brodal, Oslo, Cappelen (PAN-serien), 177 s.

1994

Kapuściński, Ryszard, *Imperiet (Imperium)*, przeł. Ole Michael Selberg, Oslo, Aschehoug, 285 s.

Szewc, Piotr, *Byens øye (Zagłada)*, przeł. Ole Michael Selberg, Oslo, Cappelen, 130 s.

1995

Mrożek, Sławomir, *Kjærleik på Krim (Miłość na Krymie)*, przeł. Ole Michael Selberg, Det Norske Teatret (Norweski Teatr), 192 s., nynorsk.

Szczypiorski, Andrzej, *De gikk forbi Emaus (I ominęli Emaus)*, przeł. Jan Brodal, Oslo, Cappelen, 215 s.

1996

Szymborska, Wisława, *Utsikt med et sandkorn (Wybór wierszy)*, przeł. Ole Michael Selberg, Oslo, Solum, 160 s.

---

<sup>44</sup> Nad słownikiem polsko-norweskim pracuje od lat właśnie zasłużony dla polonistyki w Norwegii nauczyciel akademicki i tłumacz O.M. Selberg, tłumaczeniami natomiast zajmuje się już sporadycznie.

<sup>45</sup> M. Reich-Ranicki, *Najpierw żyć, potem igrać. Szkice o literaturze polskiej*, przeł. E. Herden, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005.

<sup>46</sup> Tamże, s. 28.

1997

Tryzna, Tomek, *Frøken Ingen (Panna Nikt)*, przeł. Anne Walseng, Oslo, Aschehoug, 363 s.

Szymborska, Wisława, *Vann (Woda)*, przeł. Martin Nag, w: „Tversnitt” 1997 Vann Gjengitt i „Tversnitt”, 1997.

Fink, Ida, *Reisen (Podróż)*, przeł. Jan Brodal, Dokument Forlag.

2001

Tokarczuk, Olga, *E.E (E.E)*, przeł. Anne Walseng, Oslo, Cappelen, 200 s.

Kapuściński, Ryszard, *Ibenholt (Heban)*, przeł. O.M. Selber, Oslo, Aschehoug, 291 s.

2002

Libera, Antoni, *Madame (Madame)*, przeł. Jan Brodal, Oslo, Gyldendal, 511 s.

Szymborska, Wisława, *Jeg er for nær (Jestem zbyt blisko)*, *Skogen (Las)*, przeł. Martin Nag, „Friheten” 13.02.

2003

Terakowska, Dorota, *Heksenes datter en fortelling om å friggjøre sitt land*

(*Córka czarownicy*), przeł. Jan Brodal i Anne Walseng, Bergen, Eide Forlag, 280 s.

2005

Stasiuk, Andrzej, *Dukla (Dukla)*, przeł. Ole M. Selberg, Oslo, Aschehoug, 176 s.

2006

Kapuściński, Ryszard, *Reiser med Herodot (Podróże z Herodotem)*, przeł. Ole M. Selberg, Oslo, Aschehoug, 233 s.

Kapuściński, Ryszard, *Fotballkrigen en reportasjereise i Afrika og Latin-Amerika (Wojna futbolowa)*, przeł. Jan Brodal, Oslo, Aschehoug, 212 s.

2007

Mrozek, Sławomir, *Livet for nybegynnere en tidløs ABC*, Anne Walseng, Oslo, Bazar, 170 s.

Gombrowicz, Witold, *Prinsesse Iwona (Iwona, księżniczka Burgunda)*, przeł. Knut Andreas Grimstad, Oslo, Det Norske Teatret, 136 s.

---

**Józefa Królczyk-Bremer**, doktorantka w Instytucie Literatury, Dziedziny Pokrewnych i Języków Europejskich (ILOS) Uniwersytetu w Oslo. Rozprawa doktorska: *Realizacje autobiograficzne i autotematyczne na przykładzie „Dziennika” Witolda Gombrowicza i „Roku myśliwego” Czesława Miłosza*.

#### A REVIEW OF NORWEGIAN TRANSLATIONS OF POLISH LITERATURE BETWEEN 1826 AND 2008

The first known translation from Polish is a part of Ignacy Krasicki's *Lord High Steward* published in 1826. *On the Road*, a novel by Stanisław Przybyszewski, translated by his wife Dagny Juel and published in 1895, was the first translation of a Polish novel into Norwegian. From among 47 major and minor works translated between 1899 and 1919, thirty seven were the works by Henryk Sienkiewicz, who's *Quo vadis*, won the greatest publishing success. Until the early 1970s, most were indirect translations from German, French and English versions. Since then, direct translations have become more common, and excellent work of O.M. Selberg and J. Brodal should be acknowledged. The influences of Witold Gombrowicz and Bruno Schultz can be traced in some Norwegian literary works. Despite its presence since the early 19<sup>th</sup> century, Polish literature has still not got recognition in Norway.

YI LIJUN

Beijing Foreign Studies University  
Pekin

## RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ W CHINACH

---

TRADYCJA DZIAŁALNOŚCI TRANSLATORSKIEJ W CHINACH POSIADA DŁUGĄ HISTORIĘ, KTÓRA ROZPOCZĘŁA SIĘ OD TŁUMACZENIA PISM ŚWIĘTYCH BUDDYZMU ZWANYCH SUTRAMI. BUDDYZM DOTARŁ DO CHIN W 2 ROKU P.N.E. PRZEKŁADY LITERATURY PIĘKNEJ ROZPOCZĘŁY SIĘ W XVII WIEKU, GŁÓWNIŁE POLEGAŁY NA TŁUMACZENIU BAJEK I PRZYPowieści Ezopa, opowieści biblijnych i fragmentów powieści europejskich. PierwSZYMI TŁUMACZAMI BYLI NIE CHIŃSCY INTELIGENCI, ALE LUDZIE Z ZACHODU. W 1610 ROKU PEWIEŃ FRANCUSKI MIJONARZ USŃNIE PRZEŁUMACZYŁ PRZYPowieści Ezopa, CO ZANOTOWAŁ CHIŃCZYK ZHANG GENG. BYŁ TO PIERWSZY WYDANY W CHINACH PRZEKŁAD LITERATURY EUROPEJSKIEJ. ALE NASILENIE DZIAŁALNOŚCI TRANSLATORSKIEJ ZAObSERWOWANO DOPIERO W LATACH 60. I 70. XIX WIEKU.

Według danych statystycznych od 1875 do 1900 roku przetłumaczono ponad 700 tomów literatury z krajów europejskich, wśród tych przekładów nie było ani jednego utworu z literatury polskiej. Wybitny uczony Yan Fu ustalił normę tłumaczenia literackiego jako wierność, płynność i wirtuozerię. Pisarz Lin Shu przełożył ponad 170 utworów prozaicznych, m.in. angielskich, francuskich, amerykańskich, niemieckich, rosyjskich, japońskich, belgijskich i greckich. Co ciekawsze, Lin Shu sam nie znał żadnego języka obcego, tłumaczył dzieła obce przez drugą osobę, tzn. jeden tłumacz usŃnie przekładał tekst oryginału na potoczny język chiński, a Lin Shu notował przekład w klasycznym języku chińskim, potem jeszcze starannie szlifował i upiększał, dzięki czemu jego przekłady mogły być wartościowe estetycznie i atrakcyjne dla czytelników, ale zgodność z oryginałem była wątpliwa.

### RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ W CHINACH DO II WOJNY ŚWIATOWEJ

Na tym tle historycznym nietrudno jest dostrzec, że polska literatura piękna dotarła do Chin z pewnym opóźnieniem, chociaż kulturalne kontakty między

Polską i Chinami mają dość długą tradycję, sięgającą co najmniej Oświecenia. A za sprawą jezuickich misjonarzy pierwsza wzmianka o Polsce pojawiła się w piśmiennictwie chińskim już w XVII wieku.

W roku 1906 ukazał się w Chinach pierwszy przekład z literatury polskiej. Wu Chou przełożył nowelę *Latarnik* Henryka Sienkiewicza z języka japońskiego na klasyczny język chiński i zamieścił ją w czasopiśmie „Powieści Ilustrowane” (nr 68 i 69). Powszechnie uznaje się ten przekład za pierwszy literacki utwór wschodnioeuropejski zaprezentowany czytelnikom chińskim.

Jednym z pierwszych znawców i miłośników literatury polskiej w Chinach był Lu Sun (właściwie Zhou Shuren, 1881–1936), wielki chiński literat, tłumacz, ideolog, inicjator i organizator ruchu nowej kultury, tzw. „Ruchu 4 Maja”, którego głównym celem było poznanie myśli wolnościowej i demokratycznej Europy, potrzebnej do przełamania obskurantyzmu i zacofania, panoszących się wówczas w społeczeństwie chińskim.

W roku 1908 Lu Sun opublikował obszerny artykuł *O sile poezji demonicznej*. Był to pierwszy w chińskiej historii literatury artykuł o europejskiej poezji romantycznej. Lu Sun w swym artykule omówił po raz pierwszy w Chinach życie i twórczość Adama Mickiewicza jako jednego z najwybitniejszych poetów romantycznych całego świata. Pisząc o Mickiewiczu, stawiał go w jednym rzędzie z ówczesnymi wielkimi poetami romantycznymi, jak Byron, Shelley, Petőfi, Puszkina.

W artykule *O sile poezji demonicznej* akcentował autor przekonanie romantyków na temat roli poetów jako przywódców narodu i ukazał Mickiewicza w tej roli. Lu Sun określił Mickiewicza jako konsekwentnego rzecznika niepodległości i wolności narodów świata. W tym artykule wspominał także o Henryku Sienkiewiczu, traktując go jako polskiego poetę narodowego, piszącego prozą! Można powiedzieć, że Lu Sun był promotorem upowszechnienia twórczości Sienkiewicza w Chinach.

W 1909 roku Lu Sun wydał z młodszym bratem Zhou Zuorenem dwutomowy *Zbiór opowiadań z zagranicy*, w którym zostały zamieszczone opowiadania Sienkiewicza: *Janko Muzykant*, *Latarnik*, *Jamioł* i *Sachem*.

W roku 1919 powstało postępowe czasopismo społeczno-polityczno-literackie „Nowa Młodzież” jako organ „Ruchu 4 Maja”. W roku 1920 zamieszczono w tym czasopiśmie przekład *Zmierzchu* Stefana Żeromskiego, dokonany przez Zhou Zuorena. Gdy Zhou Zuoren przetłumaczył nowelę *Szkice węglem*, Lu Sun przyczynił się do jej opublikowania także w tym czasopiśmie w 1920 roku.

Dopiero w 1929 roku w czasopiśmie „Pędzący Nur” pojawił się przekład głęsnego wiersza Adama Mickiewicza *Oda do młodości*. Było to pierwsze tłumaczenie tego utworu na język chiński dokonane przez Shi Kina z języka francuskiego.

Największą zasługę w zapoznawaniu Chińczyków z literaturą polską miało czasopismo „Miesięcznik Powieści”. W numerach od pierwszego do dziewiątego tomu dwunastego „Miesięcznika Powieści”, wydanego w 1921 roku, wydruko-

wano przekłady 10 utworów polskich pisarzy: *Sąd* Władysława S. Reymonta w przekładzie Zhong Chi, *Czego nie rozumieją jaskółki i motyle* (wydane pt. *Jaskółka i motyl*) i *Oracz* (wydane pt. *Chłopi*) Wiktora Gomulickiego, *Cienie* Bolesława Prusa, *Przez stepy* (wydane pt. *Stepy*) Sienkiewicza, *Srul z Lubartowa* (wydane pt. *Żyd*) Adama Szymańskiego, opowiadanie *Moja cioteczka* i wiersz *A jak poszedł król na wojnę...* Marii Konopnickiej, Adama Asnyka wiersz *Bez granic* oraz *Zarys współczesnej literatury polskiej* Jana Cholewińskiego. Od roku 1921 do 1931 w „Miesięczniku Powieści” opublikowano sto piętnaście przekładów utworów literackich ze wschodniej części Europy, przy czym około trzecia część tej liczby stanowiły przekłady utworów polskich.

Od lat dwudziestych XX wieku zaczęły się pojawiać na chińskim rynku księgarskim przekłady polskich dzieł literackich, najważniejsze to: Sienkiewicza *Quo vadis* (1922), *Szkice węglem* (1926), *Zbiór nowel* (1928); Orzeszkowej *Marta* (1929); Wacława Sieroszewskiego *Dno nędzy* (1929); Bolesława Prusa *Placówka* (1930), *Wybór nowel* (1937), a także *Zbiór opowiadań polskich* (1936).

W roku 1937 wybuchła wojna z Japonią. Po zakończeniu tej trwającej 8 lat wojny, rozpoczęła się trzyletnia wojna domowa. Grzmoty armat zagłuszyły życie kulturalne. Systematyczne tłumaczenie literatury obcej zostało zasadniczo przerwane. Pojawiło się jednak kilka nowych chińskich przekładów utworów polskich. Największym osiągnięciem tego czasu w rozpowszechnianiu polskiej literatury w Chinach było niewątpliwie wydanie przekładu *Chłopów* Reymonta (1946). Swoje chińskie wersje uzyskało jeszcze kilka innych utworów: *Bartek Zwycięzca* (1945), *Ta trzecia* Sienkiewicza (1946); *Ziemia w jarzmie* (1941) i *Płomień na bagnach* (1942) Wandy Wasilewskiej.

## RECEPCJA LITERATURY POLSKIEJ PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Pierwszy okres rozkwitu przekładów literatury polskiej na język chiński po II wojnie światowej przypada na lata 50. Na początku lat 50. podpisane zostały umowy kulturalne między rządami obu naszych państw, redakcje wydawnictw chińskich zachęcały do tłumaczeń dzieł literatury polskiej. Pierwszy dorobek przekładowy miał odcień ideologiczny, chiński czytelnik dostał do ręki przekłady polskiej prozy powojennej, nazywanej produkcjami. Z biegiem czasu zasięg przekładów coraz bardziej się poszerzał. W przybliżeniu w ciągu 15 lat (to jest od 1950 do 1965 roku) przetłumaczono na język chiński ponad sto dwadzieścia utworów literackich około siedemdziesięciu polskich autorów, m.in. w formie książkowej opublikowano siedemdziesiąt dwa teksty trzydziestu pięciu twórców. Zbiorowych wydań w postaci książkowej ukazało się około dziesięciu. Utwory te przełożono z języka rosyjskiego, angielskiego czy niemieckiego. Nie słabo

w tym okresie zainteresowanie przekładami klasyków polskich. Tłumacze chińscy zaczęli też tłumaczyć utwory literackie reprezentujące polski folklor; ukazały się np. *Polskie pieśni ludowe* (1958), *Polskie baśnie ludowe* (1954).

Spśród polskich romantyków w Chinach nadal najbardziej popularny był Adam Mickiewicz. Wybitny tłumacz chiński Sun Yong nareszcie mógł ziszczyć swoje wieloletnie pragnienie i spełnić pokładane w nim nadzieje swego nauczyciela, Lu Suna. Pierwsze wydanie przekładu *Pana Tadeusza* pióra Sun Yonga ukazało się w 1950 roku, przetłumaczył on *Pana Tadeusza* z języka angielskiego prozą. Książka wyszła w luksusowej oprawie z szarego chińskiego jedwabiu na papierze wysokiej klasy. Sam tłumacz opatrzył dzieło posłowiem, w którym omówił wielkie znaczenie *Pana Tadeusza* w rozwoju literatury światowej, wskazał czynniki kształtujące polską literaturę romantyczną i na tym tle próbował wykazać specyfikę twórczości polskiego poety. Posłowie tłumacza jest hymnem uwielbienia dla wielkiego arcydzieła epiki polskiej.

W posłowie tego przekładu sam tłumacz Sun Yong wyrażał swoje ubolewanie, że musiał przetłumaczyć to wielkie dzieło prozą, że nie mógł oddać w pełni wszystkich uroków eposu, apelując do młodego pokolenia chińskich tłumaczy, by ktoś kiedyś przełożył poemat wierszem. Ówczesny kierownik Instytutu Badań Literatury przy Chińskiej Akademii Nauk, He Qifan, wyraził swoje niezadowolenie z tego przekładu i stwierdził w dość ostrych słowach, że przełożenie prozą *Pana Tadeusza* jest zniekształceniem oryginału.

W roku 1955, w związku z obchodami setnej rocznicy śmierci Adama Mickiewicza, całe Chiny rozbrzmiewały peanami na cześć wielkiego polskiego romantyka. W prasie codziennej i periodycznej pojawiło się dużo artykułów o poecie podziwianym dotychczas przez nieliczną grupkę wybranych. Znany krytyk literacki, Lu Jian, opublikował artykuł w czasopiśmie „Literatura Ludowa” pt. *Ku czci Mickiewicza*, w którym pisał:

Mickiewicz nie był słowikiem, ale rogiem, jego poezja była nie kwiatem doniczkowym, ale potężną bronią w walce przeciwko tyranii i niewoli, przeciwko agresji i uciskowi. On mówił o doli wszystkich poniżonych i pokrzywdzonych. Przez całe życie dochował wiary zwycięstwu walki ludów i przyszłości swego narodu<sup>1</sup>.

Był to także czas podsumowań dorobku przekładowego dzieł Mickiewicza. Do roku 1955 społeczeństwo chińskie znało już w wierszowanych przekładach *Grażynę*, *Ballady i romanse*, *Konrada Wallenroda*, *Sonetów krymskich* oraz *Wybór poezji* polskiego wieszczka. Tłumaczeń tych dzieł dokonali wspomniany już Sun Yong i jego przyjaciel Sun Shengwu.

Z innych poetów polskich przetłumaczono na język chiński i drukowano w czasopiśmie literackich utworów S.R. Dobrowolskiego, B. Czerwieńskiego, W. Bro-

<sup>1</sup> Lu Jian, *Ku czci Mickiewicza*, „Literatura Ludowa” 1955, nr 5, s. 20.

niewskiego i A. Rymkiewicza. Warto nadmienić, że Juliusz Słowacki z trudem torował sobie drogę do chińskiego czytelnika. Jego utwory uważane były w Chinach za bardzo piękne, a zarazem bardzo trudne. Tłumaczono jego pojedyncze wiersze, ale do dnia dzisiejszego nikt nie miał odwagi sięgnąć po dramaty drugiego wielkiego romantyka. Być może przyczyną tego jest pewna nieprzekładalność jego utworów i trudność w odbiorze.

Od roku 1950 do roku 1965 przełożono także na język chiński liczne utwory polskich powieściopisarzy, w tym również pośrednio – z języka angielskiego, rosyjskiego czy niemieckiego. Opublikowano drugie wydanie *Marty* (przeł. Jin Xixia), pierwsze wydanie *Dziurdziów* (przeł. Yu Sheng), *Chama* (przeł. Zhang Daozhen), *Wybór opowiadań* (przeł. Shi Yuson) Elizy Orzeszkowej, drugie wydanie *Chłopów* (przeł. Fei Mingjun) i *Wybór opowiadań* Władysława Reymonta. Przełożone zostały: *Placówka*, *Lalka*, *Sieroca dola*, *Michałko* i *Wybór opowiadań* Bolesława Prusa; *Hania*, *Wybór opowiadań* (przeł. Shi Zhecun) i trzecie wydanie *Quo vadis* (przeł. Wu Yan) Henryka Sienkiewicza; *Wierna rzeka* (przeł. Hua Junhao), *Wybór opowiadań* (przeł. Yang Hua), ukazały się drugie wydania *Zmierzchu*, *Ech leśnych* i *Zapomnienia* Stefana Żeromskiego; *Noce i dnie* (część I) Marii Dąbrowskiej. Spośród wymienionych przekładów tylko *Zmierzch* i *Zapomnienie* Żeromskiego były bezpośrednio przełożone z języka polskiego na chiński przez Xie Xinhui.

Oceniając dorobek przekładowy literatury polskiej na język chiński w latach 50. i 60., należy zwrócić uwagę na kilka bardzo istotnych cech.

Po pierwsze, decyzję o tłumaczeniu utworów obcych podejmuje zawsze wydawnictwo. Wybiera się teksty do przekładu nie tylko dlatego, że są reprezentatywne dla kultury polskiej, lecz także dlatego, że ich przekład może odpowiadać wymogom ideowym i kryteriom artystycznym obecnym wówczas w literaturze chińskiej.

Po drugie, Chińczycy tłumacze mieli do dyspozycji wąski wybór autorów. Dokonane przekłady są interesujące jako świadectwo subiektywnych decyzji wydawców, a nie upodobań tłumaczy, na podstawie tych przekładów trudno było wyciągnąć wnioski na temat artystycznej hierarchii w literaturze europejskiej. Obok autorów ze ścisłego kanonu byli również ci mniej znani, a nawet nie zabrakło utworów pozbawionych wartości estetycznej.

Po trzecie, wśród tłumaczy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku byli znani pisarze, tacy jak Wu Yan i Shi Zhecun, byli także i tłumacze przygodni, ludzie o przeciętnych zdolnościach literackich, którzy nie posiadali wysokiego kunsztu językowego. Dlatego wierność tłumaczeń miała w ich translacjach różny stopień doskonałości. Niektóre dzieła były tłumaczone kongenialnie, do dziś nie ma co do tego wątpliwości. Ale takie przekłady należą do rzadkości. Na przykład Wu Yan odniósł sukces w tłumaczeniu *Quo vadis* z języka angielskiego, a Shi Zhecun z wyjątkową wirtuozerią przełożył także z języka angielskiego na chiński liczne opowiadania Sienkiewicza, późniejsze przekłady tych utworów nie mogły

im dorównać. Jednak w niektórych translacjach nietrudno o przykłady niewłaściwego tłumaczenia, a nawet o błędy.

Po czwarte, przekład dokonany poprzez język pośredni zawierał często wypaczenia i błędy tego pierwszego przekładu. Sposób myślenia i wycucie stylistyczne pierwszego tłumacza wywierały często duży wpływ na tłumacza chińskiego. W Chinach porównuje się pośrednie przekłady z połknięciem chleba pogryzionego przez innych, ale niestety nie było wtedy tłumaczy znających język polski.

Lata 1966–1976 to okres „wielkiej rewolucji kulturalnej”, okres dla narodu chińskiego pełen tragizmu, a także okres wielkiej luki w ruchu wydawniczym. Jedną z konsekwencji wydarzeń tych lat na gruncie życia kulturalnego i artystycznego było zerwanie naturalnych i tradycyjnych więzi kultury chińskiej z kulturą krajów europejskich, m.in. i z kulturą polską. Podczas rewolucji kulturalnej miliony wykształconych ludzi wysłano na wieś, aby poddawać „reedukacji ideologicznej przez pracę fizyczną”. Wśród nich nie mało było tłumaczy, badaczy, redaktorów i wydawców literatury powszechnej. Chińscy inteligenci w momencie przejściowego niepowodzenia nie stracili jednak wiary w przyszłość, wręcz przeciwnie, dochowali wierności swoim ideałom i swoim zamiłowaniom. Byli tacy tłumacze, którzy w warunkach niesprzyjających nadal pracowali nad przekładami literatury obcej i cierpliwie czekali na możliwość ich wydania. Wśród nich byłam i ja.

*Dziady* Mickiewicza nęciły mnie od młodości. Fascynuje mnie w nich wielka poezja i zupełnie nowa, niespotykana forma dramatu, ale najbardziej pociągają mnie autentyczny patriotyzm i ten romantyczny płomień, chęć poświęcenia się wielkim, wzniosłym ideom i nieugiętość w walce z przemocą. Od dawna miałam zamiar przełożyć to dzieło na język chiński. Nareszcie nadarzyła się okazja, kiedy w roku 1970 premier Czou En-laj zainteresował się *Dziadami* i zaproponował przekład arcydzieła Mickiewicza. Podjęłam się tego zadania i przetłumaczyłam III część *Dziadów* na wsi, w szałasie przy lampie naftowej.

Można powiedzieć, że grudzień 1976 r. rozpoczął drugi okres rozkwitu przekładów literatury obcej, w tym i literatury polskiej, na język chiński. Właśnie w trzy miesiące po obaleniu „Bandy Czworoga” Wydawnictwo Literatury Ludowej w Pekinie wydało po raz pierwszy przekład *Dziadów część III*, przetłumaczonych przeze mnie bezpośrednio z języka polskiego na chiński.

Był to pierwszy przekład z literatury obcej z prawdziwego zdarzenia po dziesięciu latach przerwy, dlatego został przyjęty przez krytyków z entuzjazmem, nazywano go „pierwszą jaskółką politycznej wiosny”. Wkrótce po ukazaniu się tej książki, recytowano jej fragmenty i adaptowano całość na słuchowisko w Radiu Pekińskim.

Od tego czasu nastąpiło w moim kraju ożywienie ruchu wydawniczego, szerokie masy społeczeństwa chińskiego, znudzone pustymi sloganami gazetowymi z okresu „wielkiej rewolucji kulturalnej”, pragnęły książek tłumaczonych z literatury obcej. Przedruki tekstów opublikowanych przed 1966 rokiem pojawiały się

jak grzyby po deszczu. Z literatury polskiej ukazały się przedruki następujących utworów: *Lalka*, *Chłopi*, *Wierna rzeka*, *Ta trzecia*, dwie wersje *Quo vadis*. Z upływem czasu ukazały się pierwsze wydania książkowe *Faraona*, *Popiołów*, *Nizin*, *Zygmunta Łowicza i jego kolegów*, *Nad Niemnem*, *Krzyżaków*, *Ogniem i mieczem*, *Potopu*, *Pana Wołodyjowskiego* i innych. Wszystkie wymienione powieści były przełożone z języka angielskiego i rosyjskiego.

Należy tu niestety wspomnieć, że tłumacz pierwszego wydania *Trylogii* Sienkiewicza niezbyt dobrze opanował język angielski i popełnił szereg błędów w interpretacji tekstów oryginału, zwłaszcza w rozumieniu realiów zwyczajowych i obyczajowych siedemnastowiecznej Polski opisanych w tych utworach. Pierwsze, co się rzuca w oczy, to dysharmonia między narracją a dialogami pomiędzy postaciami powieści. Narracja została przetłumaczona przesadnie wzniosłym językiem w stylu starochińskiego, a w dialogach użytych zostało wiele wymyślonych przez tłumacza zwrotów i wyrazów wziętych z dialektów chłopskich północnych Chin. W rezultacie powieść Sienkiewicza czyta się po chińsku jak mieszaninę powieści historycznej ze współczesną powieścią chłopską. Taki przekład należy chyba uznać za bardziej mylący niż świadczący o niezwykłym talencie polskiego powieściopisarza – klasyka literatury światowej.

Tłumacz *Trylogii* Sienkiewicza, nie mogąc uporać się z nazwami urzędów, stopni wojskowych, rodzajów broni i strojów, podawał często niewłaściwe, wręcz błędne interpretacje. Jak wiemy, powieści Sienkiewicza są mocno nacechowane kulturowo, silnie osadzone w realiach polskiej historii i kultury. Z powodu nieznamomości tych realiów i bez możliwości sprawdzenia w polskich źródłach tłumacz nieraz popełniał kardynalne błędy. Na przykład tłumaczył „buńczuk” na „wielki sztandar ozdobiony sierścią z końskiego ogona”, broń „kiścień” tłumaczył na „procę”(!), nie odróżniał rapiera od miecza czy szabli, buławy od buzdygana czy piernacza. Wszelkie rodzaje wierzchnich strojów tłumaczył na „szatę”, nie zwracając uwagi na to, czy ten strój nosił mężczyzna czy kobieta – „kontusz”, „sukmana”, „żupan”, „tuzłuczek”, „jubka”, „suknia” zostały ujednolicone do „szaty”, a „szarawarki” przetłumaczone jako „spodnie o szerokich nogawkach”.

Niektóre błędy popełniane przez tego tłumacza są po prostu śmieszne, np. polską jazdę uzbrojoną w pancerze z charakterystycznymi skrzydłami tłumaczył na: „jeździec ze skrzydłem”, słowo „rzeczpospolita” tłumaczył zaś jako „połączone królestwo”.

Tłumacz nie wiedział, że po polsku zwracanie się do rozmówcy per „pan/pani” zależy od uwarunkowań społecznych, wszędzie tłumaczył te słowa transliteralnie i fonetycznie, wstawiał w to miejsce chińskie znaki o podobnym brzmieniu, chińscy czytelnicy po prostu nie rozumieli, o co chodziło.

Niektóre błędy można przypisać brakowi dogłębnej analizy tekstów oryginału przez tłumacza, np. w tekście *Pana Wołodyjowskiego* była mowa o tym, że Pio-

trowicz „jedzie na Krym za wykupem kilku kupców ormiańskich z Kamieńca, którzy przy zmianie chana zostali złupieni i w Jasyr wzięci”. Tłumacz przełożył to na zdanie: „Piotrowicz za pośrednictwem kilku kupców ormiańskich jedzie na Krym, aby wykupić wziętych w jasyr jeńców polskich”. Drugi przykład: fraza „Pan Zagłoba przysiadł się do pani Boskiej” została przełożona na zdanie: „Pan Zagłoba przysunął ławkę do pani Boskiej”. Tłumacz wykazał się tu małą docieklivością, nie wiedząc, że ławki nie da się tak łatwo przesunąć! Trzeci przykład: „Skrzetuski wyglądał jak Piotrowin z grobu” – tłumacz nie znał pochodzenia tego idiomu, więc opuścił całe zdanie.

Podobnych błędów można znaleźć w przekładzie dużo, aż dziwne, że „małego rycerza Wołodyjowskiego” przełożył tłumacz na „rycerza małej chorągwi”. *Pan Wołodyjowski* w pierw był tłumaczony nawet nie w pełnym tekście, tylko w obszernym streszczeniu, w roku dwutysięcznym tłumacz wydał uzupełniony tekst, ale zmienił tytuł powieści na *Krwawą bitwę w regionie przygranicznym*, nie zważając na intencję twórczą autora i nie szanując głębokiej miłości Sienkiewicza do wielkiego żołnierza Wołodyjowskiego.

Kłopoty interpretacyjne powodowały często zmiany scen czy treści utworów, zniekształcały wartość ideową i estetyczną oryginału. Przekłady, które przeinaczały fakty opisane w tekście oryginału, dawały sfałszowane obrazy kultury polskiej, nie ułatwiały, lecz utrudniały chińskim czytelnikom pełne zrozumienie kultury polskiej, jednocześnie utrudniały literaturze polskiej rozpowszechnianie się w Chinach, tak więc nowe przekłady tych utworów były nie tylko pożądane, ale i konieczne.

Dlatego postanowiłam wraz z mężem, profesorem Yuan Hanrongiem, ponownie przełożyć *Trylogię* Sienkiewicza bezpośrednio z polskiego na chiński. Wydałyśmy do tej pory *Ogniem i mieczem* (1997) i *Potop* (2001). Poza tym wydaliśmy wraz z prof. Zhan Zhenhui *Krzyżaków* (1996). Szczerze mówiąc, jestem przeciwna ponownemu tłumaczeniu tego samego dzieła bez nieuniknionej konieczności. Zdecydowanie potępiam wszelkiego rodzaju plagiaty. Wszystkie moje przekłady literatury polskiej były po raz pierwszy przełożone bezpośrednio z języka polskiego na chiński.

Oprócz wielkich powieści ukazało się w Chinach dużo przekładów polskiej poezji i nowel opublikowanych w różnych czasopismach literackich.

## NOWE ZJAWISKA W RECEPCJI LITERATURY POLSKIEJ

Od lat 80. XX wieku obserwujemy dwa nowe zjawiska. Pierwsze – to przejście od upolitycznionej obecności literatury polskiej na chińskich półkach w okresie poprzednim do urynkowanej obecności polskich tekstów w przestrzeni czytel-

nictwa chińskiego dzisiaj, w znacznym stopniu uzależnionej od gustu czytelnika, aczkolwiek on właśnie był zawsze czynnikiem wiodącym. Prace translatorskie skupiają się na samej wartości artystycznej tekstów literackich, nie akcentując czynników ideologicznych. Po drugie, coraz więcej utworów polskich pisarzy i poetów jest przekładanych bezpośrednio z języka polskiego. Można powiedzieć bez przesady, że od lat 80. XX wieku właśnie nieliczni poloniści chińscy stanowili główną siłę w rozpowszechnianiu kultury polskiej w Chinach; osiągnęliśmy nowy, dotąd niebywały szczyt krzewienia znajomości języka polskiego, literatury i wiedzy o kulturze polskiej. Przyczyniliśmy się bowiem do zaznajomienia społeczeństwa chińskiego z najwybitniejszymi dziełami literatury polskiej, zwłaszcza XIX i XX wieku, otwierając przed czytelnikami chińskimi możliwość ich lektury w ojczystym języku. Nasz wspólny dorobek liczy setki pozycji przetłumaczonych książek, powieści, tomików i zbiorów poetyckich, jak również napisanych przez nas monografii, rozpraw, esejów, przedmów, artykułów naukowych i popularyzatorskich, podręczników i skryptów akademickich. Opracowaliśmy hasła z zakresu literatury polskiej do encyklopedii i słowników chińskich poświęconych literaturze światowej.

Chciałabym tu zaznaczyć, że z Katedry Języka Polskiego Pekinńskiego Uniwersytetu Języków Obcych wyszło pięć monografii. Zhao Gang wydał bardzo ciekawą monografię pt. *Wizja natury w literaturze polskiej* (2007), Wu Lan wydała: *Sumienie narodu polskiego – o twórczości prozatorskiej Stefana Żeromskiego* (2006), Mao Yinhui – *Emancypację i problem kobiecy w twórczości Elizy Orzeszkowej* (2008), ja sama wydałam *Literaturę polską* (1999) i *Historię polskiej literatury powojennej* (2002). Zhao Gang jest także współautorem *Historii literatury Europy Środkowo-Wschodniej i Południowej* (2008), napisał tam obszerny rozdział poświęcony literaturze polskiej.

Rekordowa ilość wznowień poprzednich przekładów świadczy o popularności polskiej literatury w Chinach. Oprócz wcześniej wymienionych przedruków powieści polskich, pojawiały się ponowne tłumaczenia bezpośrednio z języka polskiego na chiński. Z prozy były to np. dwie wersje *Quo vadis*, dwie wersje *Krzyżaków*, dwie wersje *Ogniem i mieczem*, *Potop*, *Ta trzecia* oraz niektóre opowiadania Sienkiewicza i *Lalka* Prusa. Wielka polska epopeja narodowa – *Pan Tadeusz* nareszcie doczekała się nowego przekładu z polskiego na chiński wierszem. Z dramaturgii ukazały się: uzupełnione wydanie *Dziadów, części II, III, IV, Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej oraz *Niemcy* Kruczkowskiego. W nowych przekładach z polskiego na chiński ukazały się następujące utwory – z prozy: *Ziemia obiecana*, *Listy z podróży do Ameryki* (fragmenty), *Sława i chwała*, *Księżyc w kuchni* J. Iwaszkiewicza, *Ferdynurke* Gombrowicza, a także Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* oraz *Dom dzienny, dom nocny*, *13 bajek z Królestwa Lailonii* i *Rozmowy z diabłem* Leszka Kołakowskiego; z dramaturgii: *Maskarada* i *Lato w Nohant*

Iwaszkiewicza. Z poezji były to: *Wybór poezji polskiej XX wieku*, dwie wersje *Wyboru poezji* Wisławy Szymborskiej oraz *Wybór poezji* Tadeusza Różewicza. Oprócz tych utworów były jeszcze przekłady poezji, nowel i opowiadań różnych autorów polskich, opublikowane w różnych czasopismach, ilość takich przekładów była ogromna.

Moi koledzy z lat uniwersyteckich, profesorowie Instytutu Badań Literatury Obcej przy Chińskiej Akademii Nauk Społecznych pracowali aktywnie i jakby na wyścigi. Oprócz wspólnie ze mną wydawanych przekładów Zhang Zhenhui jest autorem dzieł monograficznych *O Sienkiewiczu* (1991), *O Reymoncie* (1995) i *O Mickiewiczu* (2006) oraz *Historii literatury polskiej XX wieku* (1998). Jego przekłady obejmują m.in. *Ziemię obiecaną* (wspólnie z Yang Deyou, 1984) Władysława Reymonta, szóste wydanie *Quo vadis* (2000) i fragmenty *Listów z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza, *Wybór poezji* Wisławy Szymborskiej (2003), *Michał Boym ostatni wysłannik dynastii Ming* (2001) Edwarda Kajdańskiego, *Wybór poezji* Tadeusza Różewicza (2006), *O dziele literackim* Romana Ingardena (2008). Lin Hongliang także jest autorem monografii *O Sienkiewiczu* (1999). Wydał w roku 1990 monografię *O Adamie Mickiewiczu*. Przekłady Lin Honglianga obejmują *Quo vadis* (piąte wydanie, 1983), trzecie wydanie *Krzyżaków* (2001) i *Ogniem i mieczem* (2004) Sienkiewicza, *Wybór poezji Wisławy Szymborskiej* (2000). Jest on autorem *Historii teatrologii polskiej* (1995). Obaj są autorami wielu artykułów naukowych poświęconych różnym aspektom literatury polskiej, jej twórcom i dziełom.

Wspomniane już pierwsze wydanie chińskie *Ferdydurke* w moim przekładzie spotkało się z życzliwym przyjęciem krytyki, świadczącym o właściwym zrozumieniu Gombrowicza i jego powieści przez chińskiego czytelnika. Znany krytyk literacki – zastępca naczelnego redaktora „Literatury na Świecie”, Gao Xing – pisał na ten temat ze znajomością rzeczy. Gao Xing, kiedy studiował w Stanach Zjednoczonych Ameryki, czytał już angielski przekład *Ferdydurke*, zetknął się z ocenami amerykańskimi i Kundery. Napisał obszerny artykuł, najpierw opublikował go w gazecie „Nowa Stolica”, pod tytułem *Spóźniony pisarz, spóźniony przekład*. Mówił w tym artykule, że przed 66 latami Gombrowicz był już sławnym na świecie pisarzem, a w Chinach dopiero w 2004 roku pojawił się przekład jego arcydzieła *Ferdydurke*. Dziś, czytając tę książkę, czuje jeszcze nieodpartą atmosferę niezwykłości i cudowności. Fakt ten udowodnił, że książka się nie spóźniła i nigdy nie spóźni:

Po przeczytaniu polskich pisarzy realistycznych, wyczuwam gigantyczną różnicę między tymi pisarzami a Gombrowiczem. Poznałem tak inny świat literacki. [...] W książce Gombrowicza pod pozorem groteski, dziwnej wyobraźni i gry słów widziałem najprawdziwszą prawdę duszy człowieka torującego sobie drogę literacką. Polacy zawsze traktowali literaturę jako sprawę służby narodowi. W tradycji literatury polskiej wielcy pisarze (poeeci) zawsze byli rzecznikami lub sumieniem narodu. Gombrowicz przeciwstawił się tym wymaganiom,

nawet sztywno odgrywania takiej roli. [...] Nieugięte stał za całkowitą suwerennością i wolnością literatury<sup>2</sup>.

W tym artykule Gao Xing dokonał analizy *Ferdydurke*, omówił życie i twórczość Gombrowicza, stwierdził, że *Ferdydurke* w pełni odzwierciedlała jego osobowość artystyczną i specyfikę twórczości, na podstawie tej powieści już można zaliczyć go do grona czterech wielkich literatów Europy Środkowej wraz z Kafką, Błochem i Muzilem. Artykuł ten został przedrukowany w książce pt. *Wielki ogród kwiatów literatury wschodnioeuropejskiej* (Wydawnictwo Hubei, 2007). Gao Xing napisał jeszcze kilka artykułów traktujących o Gombrowiczu i o przekładzie chińskim *Ferdydurke*, opublikowanych w różnych czasopismach. Gao Xing jest miłośnikiem Gombrowicza, za jego właśnie namową opublikowałam fragmenty *Dzienników* Gombrowicza w czasopiśmie „Literatura na Świecie”.

Zanim dokonałam własnego przekładu *Krzyżaków* i *Trylogii*, powieściopisarstwo Sienkiewicza było już znane chińskiemu czytelnikowi, ale wyłącznie z przekładów z języka angielskiego. I te pierwsze wydania przeszły bez echa, natomiast nowe, w wersji naszej, spotkały się z szerokim zainteresowaniem krytyki. Pisano:

Powieść historyczna *Ogniem i mieczem* to dzieło wielkiego formatu. Jego nowy, bardzo staranny przekład zawarł się w przybliżeniu w milione znaków chińskich. Język tłumaczenia wykazuje niebywały talent literacki tłumacza, oddaje wyrazisty, bardzo spójny, a jednocześnie płynny i harmonijny charakter powieści. Ta nowa wersja dzieła Sienkiewicza to imponujące zjawisko na chińskim rynku wydawniczym<sup>3</sup>.

Język przekładu *Potopu* sprawia, że czyta się tę powieść z wielką przyjemnością, podobnie jak słucha się muzyki Chopina... W istocie samo już dzieło Sienkiewicza zdaje się czystą kompozycją boskiego blasku księżycowego i wielkiej luno najczystszych emocji, kompozycją zbliżoną w charakterze do pieśni wyrażającej pobożność i głęboką wiarę w połączeniu z gorącym patriotyzmem<sup>4</sup>.

*Potop* w tłumaczeniu wybitnych znawców literatury polskiej, profesorów Yi Lijun i Yuan Hanronga, za sprawą pięknego i subtelnego, a zarazem żywego języka przekładu oddaje w pełni atmosferę i czar oryginału oraz jego literacki rozmach. W ten sposób rzesze chińskich czytelników mają okazję poznać i zrozumieć ducha polskiego<sup>5</sup>.

Dzieje przekładów *Dziadów* i *Pana Tadeusza* pokazują trudności i komplikacje, z jakimi chińscy tłumacze spotykali się w swojej pracy. Jak wspomniałam, zainteresowanie wydawców chińskich twórczością Mickiewicza wywołała publikacja przekładu *Dziadów części III*. Po tym sukcesie redaktor działu literatury obcej Wydawnictwa Literatury Ludowej, Sun Shengwu, zaproponował wydanie przekładu *Pana Tadeusza* wierszem, na co po długim namyśle przystałam. Były to

<sup>2</sup> Gao Xing, *Spóźniony pisarz, spóźniony przekład*, „Nowa Stolica” 2005, nr 1, s. 14.

<sup>3</sup> Sun Shengwu, „China Reading Weekly”, 23 lipca 1997.

<sup>4</sup> Wang Na, „China Reading Weekly” 28 listopada 2001.

<sup>5</sup> Wen Youren, „Czasy Naukowe”, 15 marca 2002.

lata 80. Do współpracy zaprosiłam kolegę z Katedry Języka Polskiego Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych, Cheng Jizhonga. Z czasem dołączył do nas jeszcze inny chiński polonista, kolega z lat uniwersyteckich, Lin Hongliang. Rezultat tej współpracy okazał się niefortunny. Każdy z tłumaczy działał niezależnie i stąd przekład ostateczny okazał się niejednorodnym tworem. Wydawnictwo musiało go odrzucić. Dlatego w latach 90. podjęłam się na nowo tego trudnego zadania, tym razem już tylko przy pomocy męża, prof. Yuan Hanronga. W pracy nad przekładem pierwszych trzech ksiąg korzystaliśmy z wcześniejszego tekstu tłumaczenia Lin Honglianga. Wspólny ten wysiłek został zwieńczony sukcesem: *Pan Tadeusz*, „biblia” Polaków, ukazał się wreszcie po chińsku wierszem. I choć wkład prof. Yuan Hanronga w tłumaczenie tego dzieła był niezaprzeczalnie wielki, zgodził się on – nie bez żalu – pozostać bezimiennym bohaterem. zaproponowałam wydawnictwu, by obok mojego nazwiska umieściło nazwisko tylko Lin Honglianga.

Chociaż w moim kraju w pracy tłumaczeniowej i badawczej nad literaturą polską osiągnęliśmy pewne sukcesy, mamy jeszcze wiele do zrobienia w upowszechnieniu wśród czytelników chińskich utworów licznych wybitnych i oryginalnych poetów, powieściopisarzy, dramaturgów, takich jak: Słowacki, Norwid, Wyspiański, Fredro, Witkacy, Szaniawski, Schulz oraz wielu, wielu pisarzy współczesnych. Dużo pracy czeka nas więc w przyszłości.

---

**Prof. Yi Lijun**, Pekijski Uniwersytet Języków Obcych. Polonistka, tłumaczka z literatury polskiej, członek Związku Pisarzy Chińskich. Wykształciła kilka pokoleń polonistów chińskich. Autorka przeszło 60 artykułów z zakresu historii literatury polskiej i literatury współczesnej oraz monografii (*Zarys historii powojennej literatury polskiej*, *Literatura polska*). Ma w swym dorobku liczne przekłady (ponad 40 poetów i pisarzy) z zakresu polskiej literatury romantycznej, pozytywistycznej i współczesnej. Jest również autorką ponad 300 haseł do specjalistycznych słowników i encyklopedii. Uhonorowana wieloma odznaczeniami polskimi, w tym Ambasadora Polszczyzny (2008).

#### THE RECEPTION OF POLISH LITERATURE IN CHINA

The article discusses the history of Polish literature in China. The author indicates that Polish literature reached China with a certain delay although cultural contacts between Poland and China go back to the Enlightenment. Its presence becomes visible in the 20<sup>th</sup> century, and translation flourishes after World War II. Also the range of reception is discussed. According to the author, the Chinese are now having most Polish classics in Chinese at their disposal, and are systematically familiarized with contemporary literature. The evolution of translatory principles and adaptations of cultural literature are also discussed.

---

---

## **OBECNOŚCI OSTATNICH LAT**

---

---



WIKTOR CHORIEW

Rosyjska Akademia Nauk  
Moskwa

## NAJNOWSZE ROSYJSKIE STUDIA NAD POLSKĄ LITERATURĄ XX WIEKU

---

CHOCIAŻ SZCZYT POPULARNOŚCI POLSKIEJ KULTURY, A W SZCZEGÓLNOŚCI literatury, przypada w Rosji na lata 60.–70. ubiegłego wieku, to i dzisiaj budzi ona spore zainteresowanie. Świadczą o tym m.in. dane o przekładach z różnych języków w Rosji w 2008 roku. W owym roku przełożono z języka polskiego (druki zwarte) 178 pozycji w ogólnym nakładzie 1487,8 tysięcy egzemplarzy, co daje czwarte miejsce po przekładach z języków: angielskiego, niemieckiego i włoskiego. Dla porównania z przekładami z innych języków słowiańskich: z czeskiego przetłumaczono 29 pozycji (216,3 tys. egz.), z serbskiego – 25 (126,5 tys. egz.), z bułgarskiego – 9 (27,2 tys. egz.), ze słowackiego – 5 (13,0 tys. egz.), ze słoweńskiego – 1 (1,0 tys. egz.), z macedońskiego – 1 (1,0 tys. egz.)<sup>1</sup>. W pierwszym półroczu 2009 r. z języka polskiego przełożono 78 tytułów (837,5 tys. egz.)<sup>2</sup>.

Właśnie literaturze w Polsce przypadła decydująca rola w utrwaleniu różnych form świadomości społecznej. „W naszej kulturze – zauważa Maria Janion – zasadnicza była rola słowa. Dopiero w tej chwili następuje wielka zmiana: słowo oddaje miejsce obrazowi. Słowo właściwie panowało przez cały wiek XIX i większość XX. Oczywiście – w Polsce słowo romantyczne.”<sup>3</sup> Tak wyglądała sytuacja przynajmniej do połowy XX wieku, to jest do czasu rozkwitu filmu, telewizji i innych środków masowego przekazu, które, przejmując pewne funkcje estetyczne literatury, tak czy inaczej na niej się opierają. Większość filmów polskich, znanych w całym świecie, powstało na podstawie utworów literackich. Według Jarosława Iwaszkiewicza film polski zrobił światową karierę dzięki literaturze: „zarówno film, jak teatr, jak telewizja – to pochodne literatury”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> „Knižnoje obozrenije” 2009, nr 9–10.

<sup>2</sup> „Knižnoje obozrenije” 2009, nr 35.

<sup>3</sup> M. Janion, *Do Europy. Tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa, Sic!, 2000, s. 248.

<sup>4</sup> K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa, Czytelnik, 1975, s. 39.

Trudno więc przecenić znajomość polskiej literatury pięknej dla zrozumienia fenomenu polskości. Im więcej czytelnik rosyjski będzie wiedział o literaturze polskiej, tym bardziej obiektywne będzie jego wyobrażenie o Polsce. Literatura polska XX w. 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.

Współczesna literatura polska to ogromna ilość tekstów i nazwisk, przed którymi staje zagubiony czytelnik. Zwrócić jego uwagę na najbardziej znaczące i reprezentatywne – to jedno z ważnych zadań dla rosyjskich polonistów. Wyodrębnienie najważniejszych osiągnięć tej czy innej literatury wiąże się z ogólnym problemem specyfiki funkcjonowania literatury obcojęzycznej (w tym przypadku polskiej) w warunkach innej kultury. Funkcjonowanie to ma kilka poziomów: spontaniczna i profesjonalna percepcja literatury, poznanie jej w oryginale lub w przekładach, jakość interpretacji tekstów przez czytelnika lub zawodowych krytyków literackich itd. Dodatkowe komplikacje pojawiają się w związku z takim fenomenem rozwoju literatury właśnie XX wieku, jak jej „opóźnienie” w kontaktach z czytelnikami skutkiem tego, że totalitarne reżimy z ich polityczną cenzurą utrudniały lub czyniły niemożliwym zapoznanie się czytelnika na bieżąco z literaturą „ideologicznie niepoprawną”, w tym emigracyjną. Trudności pojawiają się także w związku z koniecznością przewartościowania skali i ponownego rozważenia wielu zjawisk i faktów, co zostało wywołane krachem utopii komunistycznej i przewyciężeniem dogmatycznej doktryny ideologicznej w naukach humanistycznych.

Cel interpretacji i popularyzacji literatury polskiej XX wieku w Rosji przyświecał m.in. autorom kilku ważnych, moim zdaniem, książek, które ukazały się w ostatnich latach w Rosji i które postaram się pokrótce omówić.

Zacznę od swojej książki.

Виктор Хорев,

*Польская литература XX века. 1890–1990.*

Отв. ред. И.Е. Адельгейм. Москва: Индрик, 2009, 352 стр.<sup>5</sup>

Książka ta napisana została dla tych czytelników w Rosji, którzy interesują się Polską, jej historią i kulturą, przede wszystkim dla studentów polonistyki i slawistyki w ogóle.

Wskazanie największych osiągnięć literatury polskiej związane jest z problemem funkcjonowania zagranicznej literatury w obrębie innej kultury, w danym wypadku rosyjskiej. Duże znaczenie ma tu ilość już istniejących i powstawanie kolejnych przekładów literatury polskiej na rosyjski, co oznacza zaistnienie

<sup>5</sup> W. Choriew, *Polskaja literatura XX wieka. 1890–1990*, Moskwa, Indryk, 2009, 352 s.

w rosyjskiej kulturze i w rosyjskim języku literackim określonej ilości tekstów i nazwisk, które dają wiedzę o literaturze polskiej. Dlatego celowy jest spis podstawowych przekładów z polskiej literatury XX w., dodany do tekstu książki.

Rosyjski czytelnik literatury polskiej najczęściej ma powierzchowne i fałszywe wyobrażenie o Polsce, ukształtowane pod wpływem rozpowszechnionych sądów stereotypowych o Polsce, jej historii, polskim 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.

Pracując nad książką o polskiej literaturze XX wieku, wychodziłem z założenia, że powinien powstać pewien kanon nazwisk i tekstów, który pozwoliłby rosyjskiemu czytelnikowi zorientować się w osiągnięciach tej literatury, że należy przy tym unikać przesady, przemilczeń i koniunkturalnych opinii – zarówno niedawnych, prokomunistycznych, jak i dzisiejszych automatycznie zamieniających wczorajsze plusy na dzisiejsze minusy i przeciwnie. Wydaje mi się, że kanon ten powinien przede wszystkim pełnić dwie funkcje: poznawczą i estetyczną. Chciałbym podkreślić pozaestetyczne funkcje literatury pięknej, która dla zagranicznego czytelnika często bywa jedynym źródłem informacji o życiu narodu, 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, które mogą wzbogacić własną literaturę i jej język artystyczny. Ważne jest, aby obraz polskiej literatury, który powstaje ostatecznie w świadomości rosyjskiej, był maksymalnie bliski realiom polskiej literatury, chociaż tu nie da się osiągnąć pełnej identyczności.

Każdy kanon, tworzony na nowo, niezależnie od swobodnego wyboru jego autora, jest oczywiście bardziej lub mniej subiektywnym i uproszczonym modelem literatury. Głównym kryterium literatury polskiej do literatury światowej. Tak bywa, jeżeli dany utwór przewyższa lub przynajmniej zbliża się do poziomu artystycznych, filozoficznych, ideowych wartości utworów już znajdujących się w skarbnicy literatury światowej albo jeżeli wnosi do literatury światowej swój znaczący wkład, informując czytelnika, należącego do innej kultury narodowej, o życiu, przekonaniach, obyczajach i historii swego społeczeństwa i narodu.

Obraz obcojęzycznej literatury zawsze różni się od obrazu literatury ojczystej. Polonista rosyjski i polonista polski, rosyjski i polski czytelnik czytający te same polskie teksty, mają różne kulturowe zaplecze, inne punkty widzenia. Zagraniczny czytelnik dysponuje mniejszą ilością tekstów, a w jego pamięci pozostaje znacznie mniej nazwisk i tytułów z obszaru literatury innego kraju. W dodatku, poznawanie tekstów

z zasady zachodzi niejako w innym czasie, z opóźnieniem, w innym historyczno-literackim kontekście, co wywołuje odmienne skojarzenia i odczucia. Jednakże ten nieuchronny dystans ma równocześnie swoje zalety: pozwala wyraźniej dostrzec typologię poszukiwań estetycznych i wspólność problemów kulturowych. Spojrzenie z „zewnątrz” dopełnia i koryguje niekiedy „domowe” oceny.

Produktywne jest, moim zdaniem, rozpatrzenie polskiego procesu literackiego w społeczno-politycznym kontekście (choćby możliwe są i inne podejścia), ponieważ literatura jest częścią całościowego systemu kulturalnego i rozwija się we wzajemnym działaniu z życiem społecznym.

W wieku XX Polska (i cała Europa) doświadczyła takich wstrząsów, jak masowa zagłada ludzi w wyniku światowych i lokalnych wojen, panowanie systemów totalitarnych i fiasko eksperymentu historycznego, którym była budowa socjalizmu w ZSRR i krajach tak zwanego „obozu socjalistycznego”. Właśnie ze stonkiem do tych wstrząsów, z refleksji nad głównym problemem humanizmu – miejscem człowieka w historii, w społeczeństwie – związane są przede wszystkim losy literatury w wieku XX, w tym także polskiej.

W ciągu całego wieku XX rewidowano pojęcie istoty, przeznaczenia, form i funkcji kultury w stronę zwiększenia jej autonomii w sferze działalności ludzkiej. Utwór artystyczny rozpatrywany był jako specyficzny świat, w którym najważniejsze jest nie opisanie zjawisk życia, lecz wykrycie jego podstawowych praw za pomocą różnorodnych środków wyrazu, deformujących często pospolity odbiór rzeczywistości. Subiektywne doświadczenie życiowe jednostki stało się jednym z głównych tematycznych i estetycznych paradygmatów sztuki w wieku XX, która poczęła z sukcesem konkurować z tradycyjnym mimetycznym przedstawieniem życia „w formach samego życia”, modyfikować je, zmieniać „punkt widzenia”.

Rozpatrzenie literatury polskiej XX w. zaczynam w książce od końca XIX w., od Młodej Polski. Właśnie wtedy, jak udowodnił Kazimierz Wyka, zaczął kształtować się nowy typ literatury, wolnej od spadku epoki rozbiorów – od zobowiązań politycznych. Można więc powiedzieć, że XX wiek w literaturze polskiej zaczyna się w końcu XIX wieku. Wówczas to wyszły w druk pierwsze tomy poetyckie Jana Kasprowicza i Kazimierza Przerwy Tetmajera oraz deklaracje estetyczne Stanisława Przybyszewskiego i Zenona Przesmyckiego.

Oczywiście, każda periodyzacja jest umowna. Jest to ingerencja historyka literatury w trwały proces literacki. Przyjęta przeze mnie periodyzacja: 1890–1918 – literatura Polski pod zaborami; 1918–1939 – literatura Polski niepodległej w międzywojniu; 1939–1945 – czas wojny; 1945–1956 – pierwsze dziesięciolecie powojenne; 1956–1968 – od „odwilży” do czasów застоju, które zaczęły się od zdławienia przez wojska Układu Warszawskiego praskiej wiosny; 1968–1989 – pełna sprzeczności epoka zakończona odzyskaniem przez kraje obozu sowieckiego, w tym i Polski, niepodległości; lata 90. – Polska w czasach transformacji.

Periodyzacja ta zgadza się z podstawowymi etapami historii społecznej, pozwala wytłumaczyć wiele ważnych prawidłowości w rozwoju literatury, lecz, jak każda inna, ma swoje wady. Jedną z nich jest to, że twórczość poszczególnych pisarzy omawia się na każdym z „etapów”. Ale idealnego wyjścia z sytuacji nie ma, alternatywą takiej decyzji byłby cykl portretów monograficznych, który z kolei nie pozwala prześledzić rozwoju literatury w jej całokształcie.

Zdaję sobie sprawę, że historia może zmienić zaproponowaną w książce hierarchię wartości, autorów i dzieł. Nasze dążenie do obiektywizmu staje w sprzeczności z naszym nieuniknionym subiektywizmem. Ale nie znaczy to, że nie powinniśmy wypowiadać naszych opinii. Niech następne pokolenia oceniają XX wiek inaczej, bardziej obiektywnie. Myślę jednak, że – uwzględniając wszelkie przybliżenia i subiektywizm towarzyszący budowaniu hierarchii zgodnie z „gorącymi śladami” dopiero co minionego wieku – próba uchwycenia określonych tendencji rozwoju literatury, pojmowanej jako jeden z głównych języków intelektualnych, ma dla formowania stosunku rosyjskiego czytelnika do Polski i jej kultury głęboki sens.

Ирина Адельгейм,

*Поэтика »промежутка«: молодая польская проза после 1989 года.*

Отв. ред. В.А. Хорев, М.: Индрик, 2005, 544 с.<sup>6</sup>

Autorka tej książki poddała analizie 126 najbardziej reprezentatywnych utworów 47 młodych polskich prozaików lat 90. Ważną zasadą tej analizy jest rozpatrzenie tych dzieł jako wspólnej przestrzeni tekstów. Każdy z autorów stanowi indywidualność, lecz jednocześnie powiązany jest przez typologiczne podobieństwo z innymi przedstawicielami „młodej” czy też „nowej” literatury jako znaczącego zjawiska w całości. Spojrzenie na młodą prozę lat 90. jako na swego rodzaju wspólny maszyn tekstów, oddziałujący na świadomość czytelników i krytyków bez uwzględnienia hierarchii poziomu artystycznego utworów pozwala zobaczyć we współczesnym procesie literackim logikę kształtowania się nowej świadomości artystycznej. W książce autorka przekonująco pokazała, że młoda proza usiłuje wypracować język „adekwatny do przeżywanych czasów”.

W literaturze rozumianej jako nieprzerwanie rozwijający się i samoodnawiający język intelektualny, udowadnia autorka, nie ma załamań ani impasów, które powstają w świadomości ludzi tworzących albo odbierających literaturę. W ciągłości procesu literackiego przełom w literaturze trzeba rozpatrywać jako czas „między”, jako stadium pośrednie, kiedy w formach języka artystycznego zaczyna się aktywne przyzwyczajanie do nowych pojęć i wyobrażeń, dotyczących urządzenia świata, ich przeżycie estetyczne i psychologiczne.

Podstawową cechą poetyki młodej prozy wg Adelgejm jest problem samopo-

<sup>6</sup> I. Adelgejm, *Poetika „promiežutka”*: *molodaja polskaja proza posle 1989 goda*, Moskwa, Indryk, 2005, 544 s.

znania autorów i związane z tym innowacje w przekazie samoidentyfikacji jednostki i psychologii bohatera.

Autorka przeanalizowała znaki wspólnoty, łączące debiutantów 90. lat. Pojawiają się one np. w sferze tematycznej – są to realia postsocjalistycznej rzeczywistości, kontrasty współczesnego polskiego życia, czas i przestrzeń, w których rodzi się nowa ideologia, świat rzeczy jako temat i problem młodej prozy. Są to również inne wspólne poszukiwania tematyczne i artystyczne młodych prozaików, świadczące o nowej sytuacji w literaturze. Należą do nich, rozpowszechnione w tej prozie, sensne motywy, zainteresowanie biologicznymi przejawami życia człowieka itd.

Inne znaki wspólnoty stanowią: idea fikcyjnej przestrzeni literackiej, charakterystyczna dla tak zwanej „prozy małej ojczyzny”, psychologiczny model odbioru rzeczywistości (w rozdziale „Przestrzeń i czas: na granicy wspólnego i osobistego”).

Specyficzność młodej prozy pokazana została i na innych płaszczyznach, jak chwyt narracyjny, fragmentaryczność tekstów i celowa ich literackość, autobiografizm. W wielu tekstach autorka widzi podstawowe oznaki estetyki postmodernizmu w jego specyficznym polskim wariacie.

W sumie w pracy zostały wykryte różne warstwy składające się na język artystyczny nowej polskiej prozy, od której czytelnik ma prawo oczekiwać nowych znaczących osiągnięć.

Виктория Тихомирова,

*Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте 1989–2000,*

Отв. ред. В.А. Хорев, Москва: Инслав, 2004, 210 стр.<sup>7</sup>

W centrum uwagi autorki staje fenomen polskiej prozy 90. lat poświęconej wojnie. Nowe podejścia do tego tematu rozpatrywane są w związku ze specyfiką sytuacji w zakresie życia społecznego i kulturalnego, która zaistniała w Polsce po 1989 r.: likwidacja cenzury i systemu państwowej opieki i kontroli nad kulturą, zasadnicze przemiany w działalności wydawnictw i ich finansowaniu, przemiany gustów czytelniczych pod wpływem kultury masowej, zależność literatury od środków informacji masowej etc.

Na tym tle autorka analizuje ujęcie wojennego tematu w nowej prozie w dwu przede wszystkim kręgach tematycznych: „Polska walcząca” i „Guląg”. Temat gulągu polska krytyka literacka słusznie traktuje jako część tematu wojennego, tak samo jak temat faszystowskich obozów. W obozach niemieckich i łagrach radzieckich podczas wojny zginęły tysiące Polaków.

Wojnę i jej skutki, jak świetnie pokazuje Tichomirowa, nowe pokolenie prozaików odbiera inaczej, aniżeli ci, którzy bezpośrednio w niej uczestniczyli. Dotyczy to na przykład ujęcia tematu utraconych po wojnie wschodnich kresów Polski, który

<sup>7</sup> W. Tichomirowa, *Polskaja proza o Wtoroj mirovoj wojnie w socjokulturnym kontekste 1989–2000*, Moskwa, Inslaw, 2004, 210 s.

wcześniej praktycznie w ogóle nie był poruszany w literaturze. Nowością stał się również temat przyłączenia do Polski cudzych przed wojną ziem zachodnich i związanych z tym tragicznych losów polskich Niemców. A także sposób widzenia wojny przez polskich emigrantów.

Autorka przytacza oceny tej prozy dokonywane przez polską krytykę literacką, dając czytelnikowi rosyjskiemu obraz „wewnętrznego” oswojenia problemów związanych z wojną. Lecz nie stroni ona od własnych ocen, powołując się m.in. na rosyjskie doświadczenia, co poszerza pole widzenia i wzbogaca treść książki.

Владимир Британишский,  
*Речь Посполитая поэтов. Очерки и статьи,*  
Санкт-Петербург: Алетея, 2005, 540 с.<sup>8</sup>

„Polska ujawniła mi się głosem poezji”. To zdanie Piotra Wiaziemskiego jako epigraf do książki Britaniszskiego świetnie oddaje odbiór Polski poprzez polską poezję, której właśnie Britaniszski jest najlepszym znawcą w Rosji. Robi wrażeń skala badań tej poezji. Britaniszski pisze o Kochanowskim i polskim baroku, o Staffie, Iwazkiewiczu, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Iłakowiczównie, Miłoszu, Różewiczu, Herbercie, Szymborskiej, Przybosiu, Wirpszy, Świrszczyńskiej, Woroszyłskim, Lecu, Międzyrzeckim, Hartwig, Grochowiaku, Harasymowiczu, Poświętowskiej, J.M. Rymkiewicz, a także o mniej spopularyzowanych w Polsce Słobodniku, Huszczy, Ożogu, Jachimowiczu, o Kornhauserze i Zagajewskim, o poetach-krytykach Łukasiewicz i Balcerzanie i in. Jego sądy często odbiegają od przyjętych. Np. pisze o Janie Bolesławie Ożogu: „Gdyby Ożóg był poetą nie polskim, a na przykład latynoamerykańskim, niewykluczone, że dostałby Nagrodę Nobla”.

Trzeba zaznaczyć, że właśnie Britaniszski zapoznał czytelnika rosyjskiego z wieloma polskimi poetami. Sensacją był jego artykuł *Wprowadzenie w Miłosza* na łamach czasopisma „Woprosy literatury” w 1991 r., który został przedrukowany w omawianej książce obok czterech innych. Britaniszski przetłumaczył mnóstwo wierszy Miłosza i jego książkę *Zniewolony umysł* (2003).

Twórczość Herberta też przyjęła się u nas dzięki Britaniszskiemu, który pięknie przetłumaczył tysiące wersów poety, w omawianej zaś książce zamieścił cztery wnikliwe eseje o poezji Herberta.

Владимир Британишский,  
*Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни,*  
Москва: Аграф, 2007, 656 с.<sup>9</sup>

Inny charakter ma książka Britaniszskiego *Poezja i Polska*. Jest to swego rodzaju „krytyka autobiograficzna”. Obserwacje krytyczno-literackie i rozważania

<sup>8</sup> W. Britaniszskij, *Recz Pospolitaja poetow. Oczerki i statji*, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2005, 540 s.

<sup>9</sup> W. Britaniszskij, *Poezija i Polska. Putjeszestwije dlinoj polżizni*, Moskwa, Agraf, 2007, 656 s.

teoretyczne i historycznoliterackie są tu zamknięte w autobiograficznych ramach. Osią narracyjną książki są wyjazdy autora do Polski w różnych latach, jego liczne spotkania z polskimi pisarzami, czytanie polskich książek, szczególnie poetyckich. Przez te podróże do Polski, bezpośrednie i intelektualne, przez zauroczenie poezją polską autor odkrywa dla siebie i czytelników Polskę i polskość.

Szczególną uwagę zwraca autor na twórczość bliskich sobie poetów i tłumaczy – Woroszyłskiego, Słobodnika, Śpiewaka, Kamińską, Herberta, Wirpszę, Litwińskiego, Waczkowa i wielu innych. Wspomnienia o spotkaniach z polskimi literatami, rozważania nad ich twórczością, fragmenty ich listów przedstawione są na szerokim tle polskiego życia społecznego i kulturalnego drugiej połowy XX wieku, w tym takich wydarzeń, jak październik roku 1956, marzec roku 1968, grudniowe protesty robotników na Wybrzeżu w roku 1970, powstanie społecznego ruchu „Solidarność” i wprowadzenie stanu wojennego.

Książka Britaniszskiego to intelektualna biografia jej autora, która odzwierciedla ważniejsze elementy biografii jego pokolenia, w tym zachwyt niezłomnym polskim duchem wolności i polską kulturą. „Najpierw – pisze autor – Polska była dla nas oknem na wolność, ciągiem dalszym tej odwilży, która kończyła się wewnątrz, w Rosji. Później Polska była dla nas oknem na Europę. Czasami oknem na wolność i na Europę jednocześnie. Lecz wcześniej czy później dla wielu z nas Polska stawała się oknem na samą siebie, oknem na Polskę, na polską kulturę, jedną z najbardziej podstawowych, wielowiekowych kultur europejskich i wybitnie współczesną, jaskrawo kwitnącą kulturę XX wieku”<sup>10</sup>.

Chciałbym jeszcze wskazać na kilka książek, przygotowanych przez Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk we współpracy z Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w ramach wspólnego projektu „Polska – Rosja. Wzajemne widzenie w literaturze i kulturze”. Studia nad literaturą w tym projekcie zorientowane są na badania świadomości kulturalnej, utrwalonej w tekstach literackich, na rozpatrywanie powiązań kulturalnych jako dialogu kultur etnicznych, wykrycie prawdziwych i fałszywych wyobrażeń o życiu naszych narodów, stereotypów i uprzedzeń, funkcjonujących w świadomości społecznej, ustalenie ich genezy i rozwoju, ich roli społecznej i funkcji estetycznej w utworze artystycznym.

Opisanie wizerunku „innego” w tekstach literackich w każdej nowej epoce historycznej – przy całej trwałości i żywotności ukształtowanych stereotypów – jest ważnym problemem naukowym, chociażby dlatego, że zachodzi stała pulsacja napięcia między tradycyjnymi ustaleniami i ich rozmyciem lub wzbogaceniem przez nowe fakty historyczne i nowe uświadomienie faktów znanych. Świadczenia literackie często są paradoksalne: z jednej strony literatura transliteruje ste-

<sup>10</sup> Tamże, s. 95.

reotypy, z drugiej – przewycięża stereotypy uzurpujące sobie rolę zwierciadła świadomości masowej.

Dotychczas ukazały się następujące prace zbiorowe (wydane w Moskwie):

1. *Поляки и русские в глазах друг друга*, 2000.
2. *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, 2002.
3. *Миф Европы в литературе и культуре России и Польши*, 2004.
4. *Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура*, 2006.
5. *Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре*, 2007.
6. *Творчество Болеслава Пруса и его связи с русской культурой*, 2008.
7. *Русская культура в польском сознании*, 2009.

Nadmienie, że po pięć osób z każdej strony, polskiej i rosyjskiej, zostało za realizację tego wspólnego projektu wyróżnionych nagrodą – srebrnym medalem „Za wkład w naukę” Polskiej i Rosyjskiej Akademii Nauk.

**Prof. dr hab. Wiktor Choriew**, zasłużony działacz nauki Federacji Rosyjskiej, kierownik Działu Historii Literatur Słowiańskich w Instytucie Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk. Autor ponad 300 publikacji naukowych z zakresu historii literatury polskiej i komparatystyki literackiej. Książki: *O literaturie narodowej Polisy, Władisław Broniewskij, Stanowlenije socjalistycznej literatury w Polsce, Polska i poljaki glazami russkich literatorow, Polskaja literatura XX wieka. 1890–1990*. Redaktor serii „Polska – Rosja. Wzajemne widzenie w literaturze i kulturze”. Tłumacz (m.in. *Nienasyćenie* S.I. Witkiewicza).

W serii *Literatura polska w świecie* opublikował: *Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego polonisty* (t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*).

#### RECENT RUSSIAN STUDIES OF POLISH LITERATURE OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

The author reviews recent, and, in his view, significant books on Polish literature by Russian specialists in Polish studies. The titles are as follows: Hore'v, Viktor Aleksandrovič.

*Pol'skaâ literatura XXI veka*. Moskva, 2009, Adel'gejm, Irina Evgen'evna: *Poëtika "promezutka": molodaâ pol'skaâ proza posle 1989 goda*. Moskva, 2005, Tihomirova, Viktoriâ Âkovlevna: *Pol'skaâ proza o Vtoroj mirovoj vojne v sociokul'turnom prostranstve konca XX-načala XXI vv*. Moskva, 2005, Britanišskij, Vladimir L'vovič: *Reč' Pospolitaâ poëtov: očerki i stat'i*. S.-Peterburg, 2005, and Britanišskij, Vladimir L'vovič: *Poëziâ i Pol'sa: putešestvie dlinoj polizani*. Moskva, 2007. The aim of the authors is to interpret and popularize Polish 20<sup>th</sup> century literature in Russia and to define the paradigms to which Russian readers should have their attention drawn to fully grasp the history and contemporary life of the Polish nation with its traditions and customs, and in this way, to understand the artistic originality and achievements of Polish writers.

IZABELA MROCZEK

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## CZESKIE PRZEKŁADY PROZY POLSKIEJ OSTATNICH LAT

---

CZESKI POLONISTA ANTONÍN MĚŠT'AN W REFERACIE OMAWIAJĄCYM DWUSETNĄ rocznicę pojawienia się pierwszego przekładu z literatury polskiej na język czeski zauważa, że pod względem ilości czeskie przekłady z literatury polskiej zajmowały aż do 1945 roku jedno z czołowych miejsc (drugie lub trzecie, po tłumaczeniach z języka rosyjskiego i niemieckiego). Odzwierciedlało to fakt, że literatura polska była w Czechach niezwykle popularna, zaś korzeni tej popularności należy szukać już w końcu wieku XVIII<sup>1</sup>. Do zmiany dochodzi po komunistycznym przewrocie w Czechosłowacji w 1948 r., kiedy wybór tłumaczonych tekstów podporządkowany został kluczowi politycznemu. W efekcie czeskiemu czytelnikowi prezentowano teksty o niskiej wartości artystycznej, co przyczyniło się do zdyskredytowania współczesnej literatury polskiej w oczach czeskich odbiorców. W latach 80. stopniowo zaczęły się pojawiać przekłady literatury ambitnej: obok prezentacji twórczości autorów starszych (pojawiła się m.in. obszerna prezentacja twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Jerzego Szaniawskiego, kolejne wydania trylogii Henryka Sienkiewicza), czeski czytelnik miał możliwość zapoznania się z poezją Mirona Białoszewskiego, Józefa Czechowicza czy Wisławy Szymborskiej. Przełomem w prezentacji czeskich tłumaczeń z literatury obcych stał się rok 1990. Miejsce mechanizmów politycznych zajęły mechanizmy wolnorynkowe, narzucające wydawnictwom wybory podporządkowane kategorii sukcesu i zysku. Stąd w pierwszym rzędzie czytelnikowi oferowało się przekłady literatur anglojęzycznych, zaś przekłady z literatur słowiańskich znalazły się na dalszych pozy-

---

<sup>1</sup> Antonín Měšt'an posuwa się nawet do stwierdzenia, że czeskie społeczeństwo było na pierwszym miejscu w świecie, jeśli chodzi o znajomość polskiej literatury poza Polską, por. A. Měšt'an, *Czeskie przekłady współczesnej literatury polskiej*, w: *Przekład literacki: Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa, PWN, 1997, s. 284.

cyjach w planach czeskich wydawnictw. Przywołany powyżej Antonín Měšťan zauważa, że w okresie pomiędzy rokiem 1990 a 1994 prezentuje się te polskie tytuły, które gwarantują wydawnictwu zysk: wśród nich pojawia się przede wszystkim powieść sensacyjna i science fiction<sup>2</sup>. Ta ostanía zresztą zdobyła sobie w Czechach rzeszę zwolenników dzięki powieściom Stanisława Lema, Andrzeja Piliipiuka i Andrzeja Sapkowskiego (który posiada nawet czeską stronę internetową, szczególnie prezentującą jego twórczość). Na zakończenie swoich rozważań Antonín Měšťan pokusił się o prognozę najbliższej przyszłości dla przekładów z literatury polskiej, stwierdzając:

Trzeba liczyć się z tym, że wydanie od trzech do pięciu czeskich tłumaczeń stosunkowo nowych polskich wartościowych tytułów rocznie będzie stanowiło maksymalne osiągnięcie w najbliższym okresie. Trudno powiedzieć, czy to jest dość, czy mało. Najtrudniejszym i najważniejszym zadaniem będzie zdobycie młodego pokolenia czeskich czytelników dla polskiej literatury. [...] Spodziewam się więc, że zarówno literatura polska w Czechach, jak i czeska literatura w Polsce znajdą dostateczną ilość czytelników. Trudno powiedzieć, kiedy to nastąpi, wydaje się jednak, że najtrudniejszy okres mamy już poza sobą<sup>3</sup>.

Optymizmu Měšťana nie podziela jednak inny polonista i tłumacz literatury polskiej, Václav Burian. W przeprowadzonej w 2007 roku (czyli 13 lat po tym, jak swoje słowa napisał poprzednio cytowany autor) przez czasopismo „Host” ankiecie sondującej obraz czeskiej kultury i literatury w poszczególnych krajach europejskich, na pytanie *Jaký je obraz české kultury a literatury v dnešním Polsku?* wyrokuje w pierwszych słowach: „Rozdíl docela propastný”<sup>4</sup> („Różnica wręcz przepastna”) i w kategoriycznych stwierdzeniach kontrastuje stan wiedzy na temat czeskiej kultury oraz literatury w Polsce (oceniając ją na wyżej niż przeciętną) oraz polskiej kultury i literatury w Czechach. Jego zdanie potwierdzają, niestety, inni poloniści, m.in. Petr Poslední, zarzucając czeskiemu odbiorcy w licznych swoich wywiadach wręcz nonszalancką nieznamomość kultury swojego najbliższego sąsiada.

Ostatnie lata przynoszą jednak ciekawą prezentację zarówno samej literatury polskiej (zasługa zwłaszcza portalu [www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz), który na bieżąco zamieszcza najważniejsze informacje związane z literaturą polską), jak i opracowań dotyczących literatury polskiej (na uwagę zasługuje zwłaszcza ostatnio opublikowana prezentacja polskiej literatury w latach 1945–1960 autorstwa Petra Posledniego i Małgorzaty Kowalczyk pt. *Jakobův žebřík. Polská literatura v letech 1945–1969* oraz nieco starsza, obszerna publikacja prezentująca przekłady z literatur słowiańskich na język czeski pod redakcją Josefa Bečki i Karoliny Siwarskiej pt.

<sup>2</sup> A. Měšťan, *Czeskie przekłady...*, s. 287.

<sup>3</sup> Tamże, s. 287–288.

<sup>4</sup> V. Burian, *Jaký je obraz české kultury a literatury v dnešním Polsku?* „Host” 2007, nr 2, s. 18.

*Slavica v české řeči. České překlady ze slovanských jazyků do roku 1860. Druhé, přepracované a doplněné vydání.* Praha, Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica 2002 i kontynuacja tej publikacji także pod redakcją Josefa Bečki: *Slavica v české řeči II. České překlady ze slovanských jazyků 1861–1890.* Praha, Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica 2002). Niewątpliwie są to sygnały świadczące o zmianie w postrzeganiu literatury polskiej przez czeskiego odbiorcę.

Warto jednak podkreślić, że o ile dość dobrze omówiona jest polska literatura w czeskich przekładach do roku 1989 (by wspomnieć chociażby publikacje i wykłady Václava Buriana, Petra Posledního, Marii Sobotkové czy Antonína Měšťana; na praskiej polonistyce powstało szereg prac poświęconych recepcji literatury polskiej w Czechach – zwłaszcza literatury dziewiętnastowiecznej, na uwagę zasługuje np. praca Marii Šoutové pt. *Bibliografie českých překladů z polštiny v letech 1945–1969*), wciąż jednak brakuje bazy bibliograficznej obejmującej najnowsze tłumaczenia z języka polskiego. Istnieje, co prawda, baza tłumaczeń z literatury polskiej na język czeski po 1945 roku, zestawiona przez Obec spisovatelů na jej stronach internetowych ([http://www.obecprekladatelu.cz/ZZPREK\\_LADY/totalpolstina.htm](http://www.obecprekladatelu.cz/ZZPREK_LADY/totalpolstina.htm)), nie uwzględnia ona jednak tłumaczeń w wydawnictwach drugoobiegowych i, co najważniejsze, kończy zapis bibliograficzny na roku 2000. Ani baza bibliograficzna prowadzona przez praską Bibliotekę Narodową ([www.nkp.cz](http://www.nkp.cz)), ani międzynarodowa baza tłumaczeń Index Translationum, nie obejmują najnowszych publikacji, a właśnie w ostatnich latach ma miejsce dynamiczny wzrost ilości tłumaczeń literatury polskiej na język czeski.

Jak możemy przeczytać w tekście Petra Bílka, przekłady z literatury polskiej znalazły się w 2003 r. na piątym miejscu wśród najliczniej wydawanych w Czechach przekładów z języków obcych (po języku angielskim, niemieckim, francuskim i słowackim)<sup>5</sup>. Po gorszych latach 2005 i 2006 (Michala Benešová píše wprost, że czeskie wydawnictwa traktują „po macoszemu” polską literaturę<sup>6</sup>), przełomem stały się lata 2007 i 2008, kiedy wydano przekłady książek Olgi Tokarczuk (i do tego po dwie w 2007 i 2008 roku), Jerzego Pilcha, Doroty Masłowskiej, Michała Witkowskiego, Darka Foksa i Mikołaja Łozińskiego. Prezentacji tekstów towarzyszył także wyraźny wzrost liczby recenzji oraz omówień literatury polskiej w czeskich czasopiśmie literackich (zwłaszcza na łamach „Literárních novin” i „Hosta”), a ich autorzy zgodnie wskazują, że czeski czytelnik dopiero rozpoczyna odkrywanie literatury polskiej, która zdecydowanie różni się od rodzimej produkcji literackiej<sup>7</sup>. Warto przyjrzeć się dokładniej, którzy polscy autorzy i jaki typ literatury zdobył sobie w Czechach popularność. Za datę po-

<sup>5</sup> P. Bílek, *Literatura se stala terčem mediální manipulace*, <http://www.blisty.cz/art/19741.html> (04.05.2009).

<sup>6</sup> M. Benešová, *Kdo se nehýbe, ten z mrtvých nevstane*. „Literární noviny” 2007, nr 6, s. 10.

<sup>7</sup> Np. Michala Benešová, Patrik Eichler, Petr Vidlák czy Jaromír Kopeček.

czątkową dla prezentacji danych przyjmuję tu rok 1995, traktując niniejszy referat jako swego rodzaju kontynuację informacji przywołanych wcześniej u Antonína Měšťana.

Od połowy lat 90. można zaobserwować wzrost zainteresowania polską literaturą fantastyczną i fantasy. Czescy tłumacze sięgają nie tylko do wcześniej już w ich kraju docenianego Stanisława Lema (po 1989 r. ukazało się w Czechach 13 książek Lema, ostatnio wznowiono wydawane już wcześniej: *Sex Wars* w 2008 r. i *Solaris* w 2009 r.), ale w czasopiśmie i wydawnictwach zorientowanych na literaturę s.f. coraz częściej pojawiają się przedstawiciele młodszej generacji: Andrzej Sapkowski (którego książki w tłumaczeniu Stanisława Komárka pojawiają się regularnie od 1992 roku), Ewa Białołęcka (prezentowana na łamach czasopisma „Ikarie”, książkowo ukazały się tylko 2 jej utwory: *Tkacz iluzji* – czeski tytuł: *Tkáč iluzí* oraz *Kamień na szczycie* – czeski tytuł: *Kámen na vrcholu*, oba w tłumaczeniu Pavla Weigla), czy Andrzej Pilipiuk (obecny w czeskiej świadomości odbiorczej od 2002 r. po wydaniu *Kronik Jakuba Wędrowycza* – czeski tytuł: *Kroniky Jakuba Vandrovce (příhody exorcisty-amatéra)* w przekładzie Pavla Weigla, który wykonał także pozostałe tłumaczenia – w sumie 5 powieści i prezentacja fragmentów utworów Pilipiuka na łamach czeskich czasopism o tematyce sf. Niewątpliwie największą popularnością wśród czeskich odbiorców cieszy się Andrzej Sapkowski, który posiada nawet stronę internetową w języku czeskim ([www.sapkowski.cz](http://www.sapkowski.cz)), na której zostały wyszczególnione i omówione książki Sapkowskiego w czeskich przekładach (warto odnotować, że w sumie pojawiło się ich 27, w tym kolejne wznowienia *Wiedźmina* – czeski tytuł *Zaklínač* w tłumaczeniu Stanisława Komárka i Jiřího Pilcha, *Czasu pogardy* – czeski tytuł *Čas opovržení* w tłumaczeniu Stanisława Komárka i *Krwi elfów* – czeski tytuł *Krev elfů*, także w tłumaczeniu Stanisława Komárka), przywołano także recenzje książek Sapkowskiego wydanych w Czechach, opisano filmy na podstawie jego utworów, zamieszczono galerie zdjęć z filmów, nawet rozpisano drzewa genealogiczne na podstawie książek Sapkowskiego. Ważną część strony zajmuje forum, będące miejscem wymiany zdań między miłośnikami twórczości Sapkowskiego w Czechach.

Polska literatura wysokoartystyczna reprezentowana jest w Czechach przez książki autorów średniej generacji (Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka, Magdaleny Tulli i Jerzego Pilcha), coraz większe uznanie zdobywa sobie wśród czeskich odbiorców twórczość młodej generacji polskich prozaików (szczególną popularnością cieszy się proza Doroty Masłowskiej, Michała Witkowskiego, Stefana Chwina, Darka Foksa, Wojciecha Kuczoka czy Mikołaja Łozińskiego). O ile twórczość średniej generacji prezentowana jest na łamach uznanych czasopism literackich („Host”, „Listy”, „A2”), młodsza generacja prezentowana jest w czasopiśmie o mniejszym zasięgu („Revolver Revue”, „Plav”, „Labyrint revue”);

obie generacje spotykają się na portalu [www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz), gdzie nie tylko prezentowane są portrety polskich autorów, ale pojawiają się także fragmenty ich tekstów literackich oraz recenzje ich książek wydanych w czeskim tłumaczeniu.

Twórczość Andrzeja Stasiuka jest prezentowana czeskiemu odbiorcy od 1999 r. Początkowo były to fragmenty utworów zamieszczane na łamach czasopism literackich (na uwagę zasługuje zwłaszcza 39 numer „Revolver Revue”, szerzej przywołujący osobę Stasiuka, oraz czasopisma literackie „Tvar” i „Listy”), a w 2001 r. pojawiają się doskonale w Czechach przyjęte *Opowiesci galicyjskie* w tłumaczeniu Jolanty Kamińskiej (czeski tytuł: *Haličské povídky*), dzięki którym Stasiuk zaistniał w świadomości odbiorczej Czechów. W 2004 r. został opublikowany przekład *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* – czeski tytuł *Jak jsem se stal spisovatelem (pokus o intelektuální autobiografii)* w tłumaczeniu Václava Buriana z „przedmową” czeskiego autora Jáchyma Topola pt. *Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku)*, której polski przekład został wydany w Stasiukowskim wydawnictwie Czarne jako samodzielna publikacja pt. *Supermarket bohaterów radzieckich*. W 2006 r. pojawił się czeski przekład *Dukli Stasiuka* (tłumaczenie Jolanty Kamińskiej), a w 2009 r. *Jadąc do Babadagu – Cestou do Babadagu* w tłumaczeniu Jolanty Kamińskiej, Heleny Stachovej i Tomáša Vašuta. Nazwisko Andrzeja Stasiuka jest obecne także w eseistyce czeskiej prezentującej problematykę środkowoeuropejską w kontekście globalizacji.

Szczególnym uznaniem czeskich czytelników i krytyków cieszy się twórczość Olgi Tokarczuk. Dotąd w czeskim przekładzie pojawiło się 7 książek tej autorki, prawie wszystkie wydane przez jedno z najważniejszych czeskich wydawnictw literackich – brneński Host (*Prawiek i inne czasy – Pravěk a jiné časy* w tłumaczeniu Petra Vidláka, 1999 i wydanie 2. z 2007 r. – oryg. 1996 r.; *Dom dzienny, dom nocny – Denní dům, noční dům* w tłumaczeniu Petra Vidláka, 2002 – oryg. 1999 r.; *Gra na wielu bębenkach – Hra na spoustu bubínků* w tłumaczeniu Ivety Mikešovej, Periplum, Olomouc 2005 – oryg. 2001 r.; *Ostatnie historie – Poslední příběhy* w tłumaczeniu Petra Vidláka, 2007 – oryg. 2004 r.; *Bieguni – Běguni* w tłumaczeniu Petra Vidláka i Pavla Peča, 2008 – oryg. 2007 r.; *Anna In w grobowcach świata – Anna In v hrobech světa* w tłumaczeniu Jana Fabera, Kniha Zlín, Zlín 2008 – oryg. 2006 r.). Na uwagę zasługuje szczególnie – jak na polskiego autora w Czechach – szum medialny, towarzyszący publikacji przekładu ostatniej powieści Tokarczuk *Bieguni*: autorka pojawiła się jako gość wydawnictwa Host na targach książki Svět knihy Praha 2009 (literaturę polską reprezentował tu także Łukasz Dębski; w ostatniej chwili swój udział w cyklu spotkań odwołał Andrzej Pilipiuk), odbył się cykl autorskich spotkań z Tokarczuk, fragmenty z jej ostatniej książki zaprezentowano nawet w radiu Vltava. Niezwykle przychylnie recenzje zostały zamieszczone przez najbardziej znaczące czasopisma literackie i kulturalne w Czechach („Host”, „Literární noviny”, „A2”).

Twórczość innej polskiej autorki, Magdaleny Tulli, jest obecna w Czechach od 2002 r., kiedy został opublikowany przekład *W czerwieni* (tłumaczyła Jolanta Kamińska, czeski tytuł: *Stehy*; oryg. – 1998 r.). Rok później pojawił się przekład *Śnów i kamieni*, wykonany przez Petřę Zavřelovą (czeski tytuł: *Sny a kameny* – oryg. 1995 r.), a w 2006 r. doskonale przez krytykę przyjęty przekład książki *Tryby*, wykonany przez Ivetę Mikešovą (czeski tytuł *Soukoli* – oryg. 2003 r.).

Twórczość cenionego w Polsce Jerzego Pilcha została w Czechach zaprezentowana zaskakująco ubogo (tylko 2 publikacje książkowe): w 2007 r. pojawiło się tłumaczenie *Pod mocnym aniołem* wykonane przez Barbore Gregorovą (oryg. 2000 r.; czeski tytuł: *U stražního anděla*), a w 2009 r. przekład książki *Moje pierwsze samobójstwo* wykonany przez Ninę Vrbovcovą (oryg. 2000 r., czeski tytuł *Moje první sebevražda*).

Polską literaturę popularną reprezentuje Katarzyna Grochola w tłumaczeniach Heleny Stachovej (wydane w 2003 r., tj. 2 lata po publikacji oryginału, tłumaczenie książki *Nigdy w życiu!* – czeski tytuł *Už nikdy!* i rok później – *Ja wam pokażę!* czeski tytuł *Já vám ukážu!* – wydane w tym samym roku, co oryginał) oraz Joanna Chmielewska w tłumaczeniach Ivy Daňkovej (*Wszystko czerwone*, 1974 r., wznowienia począwszy od 1994 r. – czes. *Všude červená* w 2005 r.; *Cale zdanie nieboszczyka*, 1972 r., wznowienia począwszy od 1999 r. – czes. *Zpráva od nebožtíka* w 2005 r.; *Kocie worki* oryg. 2004 r. – czes. *Zajíc v pytlí* w 2006 r.; więcej tłumaczeń wykonano na język słowacki, które w takiej wersji językowej trafiły na czeski rynek księgarski). Ani książki Grocholi, ani Chmielewskiej nie miały jednak większego oddźwięku ze strony czeskiego rynku czytelniczego.

Młodsza generacja polskich autorów wzbudza niezwykle zainteresowanie czeskich krytyków literackich (zwłaszcza tych wywodzących się z uniwersyteckich środowisk polonistycznych). W centrum zainteresowania pozostaje przede wszystkim twórczość Doroty Masłowskiej. Jej debiutancka książka, *Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną* (oryg. 2002 r.), zyskała w Czechach bardzo dobre recenzje, w których podkreśla się przede wszystkim wprowadzenie na grunt prozy „odświeżającej” tematyki i nieszampowego języka (fragmenty w przekładzie Barbory Gregorovej prezentowane były w czasopiśmie „Labyrint revue” i na portalu [www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz) równoległe z polskim wydaniem, książkowe wydanie w przekładzie tejże tłumaczki pt. *Červená a bílá* pojawiło się w 2004 r.). Kolejna książka Masłowskiej *Paw królowej* (także w tłumaczeniu Barbory Gregorovej pt. *Královnina šavle* z 2008 r.; oryg. 2005 r.) spotkała się w Czechach ze zdecydowanie chłodniejszym przyjęciem, także z powodu prowokującego, przewulgaryzowanego przekładu Barbory Gregorovej<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Por. M. Bořilová, *Dvě královny, dvě šavle*, „A2” 2008, nr 38 (podają za: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/38/dve-kralovny-dve-savle>; 04.05.2009); M. Benešová, *Prázdna bublina Doroty Masłowské*, „Literární noviny” 2008, nr 38, s. 10.

Duże zainteresowanie wzbudziła proza innych polskich autorów młodszej generacji: *Lubiewo* Michała Witkowskiego (czeski tytuł *Chlípnice*) wydane w 2007 r. (oryg. 2005 r.) w tłumaczeniu Jana Jeništy; *Hanemann* Stefana Chwina – wydany pod tym samym tytułem w 2005 r. w tłumaczeniu Petra Vidláka, do tego w jednym z najważniejszych wydawnictw literackich, Host (oryg. 1995 r.); *Pizza weselna* Darka Foksa w tłumaczeniu Jana Fabera (czeski tytuł *Svatební pizza*) wydana w 2007 r. w ostrawskim wydawnictwie Protimlív (oryg. 2000 r.); *Gnój* Wojciecha Kuczoka w tłumaczeniu Barbory Gregorovej (czeski tytuł *Smrad*) wydany w 2009 r. (oryg. 2005 r.); *Reisefieber* Mikołaja Łozińskiego w tłumaczeniu Barbory Gregorovej wydany pod tym samym tytułem w 2008 r. (oryg. 2006 r.).

Nieśląbnącym zainteresowaniem Czechów cieszy się w ostatnich latach także twórczość Witolda Gombrowicza. W 1997 roku wydano tłumaczenia *Pornografii* i *Ferdynandurke* – oba wykonała Helena Stachová, a opublikowało praskie wydawnictwo Torst; w 2001 r. pojawił się przekład *Wspomnień polskich* – czeski tytuł *Vzpomínky na Polsko*, wykonany przez Ivetę Mikešovou; w 2004 r. opublikowano *Bakakaj* w tłumaczeniu Heleny Stachovej; w 2007 roku *Kosmos* w tłumaczeniu Ericha Sojki oraz *Trans-Atlantyk* w tłumaczeniu Heleny Stachovej; w 2008 r. *Nasz dramat erotyczny* – czeski tytuł *Naše erotické drama* w tłumaczeniu Heleny Stachovej i rok później w przekładzie tej samej tłumaczki *Opętani* – czeski tytuł *Posedlí*. Twórczości Gombrowicza poświęcony jest także numer czasopisma „Souvislosti” (nr 3/2007).

Na uwagę zasługuje także prezentacja dorobku Czesława Miłosza. Jego twórczość prozatorską i eseistyczną reprezentują w Czechach przekłady następujących tekstów: *Zniewolony umysł* – czeski tytuł *Ztročený duch* z 1992 r. w tłumaczeniu Andreja Stankoviča i Jindřicha Bellinga; *Dolina Issy* – czeski tytuł *Údolí Issy* z 1993; *Rodzinná Europa* – czeski tytuł *Rodná Evropa* w tłumaczeniu Heleny Stachovej z 1997; *Piesek przydrożny* – czeski tytuł *Pejsek u cesty* w tłumaczeniu Václava Buriana z 2000 r.; *Abecadlo Miłosza* – czeski tytuł *Miloszova abeceda* w tłumaczeniu Václava Buriana z 2005; w przygotowaniu pozostaje *O nemoralnosti umění a jiné eseje* (wydawnictwo Barrister & Principal). Poezja Czesława Miłosza została zaprezentowana dzięki czeskim przekładom tomików i wyborom: *Mapa času* z 1990 r. w tłumaczeniu Vlasty Dvořáčkovéj, Václava Buriana i Ivety Mikešovej; *Hymnus o perle* z 1992 r. w tłumaczeniu Miroslava Červenki; *Traktáty a přednášky ve verších* – wybór ze zbiorów *Traktat moralny, Traktat poetycki, Świadectwo poezji* – z 1996 r. w tłumaczeniu Václava Buriana; *To* z 2003 r. w tłumaczeniu Josefa Mlejnika. W przygotowaniu pozostaje zbiorek pt. *Eseje ve verších* (wydawnictwo Fra).

Należy odnotować, że o ile wcześniej tłumaczenia z literatury polskiej prezentowały duże, ogólnokrajowe czasopisma kulturalno-literackie (np. „Kritický měsíčník”, „Akord”, „Světová literatura”, „Texty”), w ostatnich latach zamiesz-

czają je przede wszystkim czasopisma o mniejszym zasięgu i randze (np. „Plav” czy „Protimluv”, posiadający dodatek „Polská příloha”), natomiast w czasopiśmie o zasięgu ogólnokrajowym przekłady z literatury polskiej pojawiają się niezwykle rzadko (możemy je znaleźć np. w czasopiśmie „Host” – gdzie prezentowano fragmenty prozy Olgi Tokarczuk, A2 – z „polskimi” numerami prezentującymi twórczość Doroty Masłowskiej – nr 38 z 2008 r. i Witolda Gombrowicza – nr 42 z 2007 r., dalej – „Literární noviny” oraz „Souvislosti” – numery poświęcone Gombrowiczowi – 3/2007 i Józefowi Czapskiemu – nr 2/2008). Nieocenionym źródłem informacji o literaturze polskiej jest wspomniany już wcześniej portal [www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz), którego celem jest prezentacja poszczególnych literatur światowych. Polski dział jest czwartym co do wielkości na portalu (po literaturze czeskiej, niemieckiej połączonej z austriacką oraz po literaturach francuskojęzycznych). Możemy tu znaleźć informacje o nowościach wydawniczych w Polsce, profile twórców i rozmowy z nimi, recenzje książek wydanych w czeskim przekładzie, zapowiedzi wydawnicze oraz fragmenty utworów w czeskim tłumaczeniu (i to zarówno tych, które zostały właśnie opublikowane w postaci książkowej, jak i tych, które dotąd nie pojawiły się na czeskim rynku księgarskim). Autorami informacji są głównie sami tłumacze literatury polskiej w Czechach (m.in. czynnie działająca na portalu Barbora Gregorova, Jan Jeništa, Helena Stachová), ale wśród autorów recenzji znajdziemy także czeskich twórców (m.in. Petře Hůlovą i Lenkę Daňhelovą) oraz polskich bohemistów i tłumaczy literatury czeskiej (Stefanię Szostok, Joannę Derdowską, Krystynę Mogielnicką).

Informacje o polskiej kulturze i literaturze znajdziemy także na stronie [www.polonistika.cz](http://www.polonistika.cz). Jest to portal prowadzony przez praskich polonistów, którzy nie tylko prezentują informacje na temat funkcjonowania polonistyki w Czechach, ale także przytaczają recenzje literatury polskiej wydawanej w Czechach, omawiają i przywołują wydarzenia związane z kulturą polską. Portal jest aktualizowany na bieżąco, część informacji przygotowywana jest we współpracy z Instytutem Polskim w Pradze.

Podobnie jak w przypadku tłumaczeń z literatury czeskiej na język polski, mamy do czynienia ze zdecydowaną dominacją prozy nad poezją, dramatem i esejem, warto jednak odnotować kilka ciekawych publikacji. Jedną z nich jest antologia *Mrtvé body*, wybór z twórczości katowickiej grupy Na Dziko w tłumaczeniu polonisty Jana Fabera, opublikowany w 2006 r. w ostrawskim wydawnictwie Protimluv i stanowiący wynik serdecznych kontaktów Jiřego Macháčka, redaktora czasopisma „Protimluv” i jednocześnie szefa wydawnictwa Protimluv ze śląskim środowiskiem kulturalno-literackim. Sam Macháček, tłumacząc powody wydania antologii, mówi o potrzebie ponownego odkrycia literatury polskiej dla czeskiego czytelnika<sup>9</sup>. Na uwagę zasługuje także wydany w 2006 roku tomik

<sup>9</sup> M. Benešová, *Popularita neoznačuje fenomén*. [Rozm. z J. Macháčkem], „Literární noviny” 2008, nr 8, s. 15.

poezji Ryszarda Krynickiego *Kamień, szron* (czeski tytuł *Kámen, jinovatka*) w przekładzie Václava Buriana. Należy przypomnieć, że niespełna rok wcześniej tomik ten, jako jedno z najważniejszych wydarzeń literackich 2005 r. (poeta przerywa nim swoje niemal dwudziestoletnie milczenie), zyskał nominację do nagrody NIKE. Warto w tym miejscu podkreślić, że czescy tłumacze literatury polskiej pilnie obserwują wydarzenia towarzyszące nominacjom do nagrody NIKE, przekazując informacje o laureatach, a nawet dokonując różnych (literackich, kulturalnych, marketingowych czy dotyczących prestiżu) porównań polskiej nagrody NIKE z czeską nagrodą literacką – Magnesia Litera<sup>10</sup>.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. W 2007 roku pojawiła się na czeskim rynku księgarskim książka Mariusza Szczygła *Gottland* (w przekładzie Heleny Stachovej). Rzecz warta odnotowania, tym bardziej że stanowi pierwszą od 1968 roku (kiedy pojawił się książkowo wydany cykl reportaży Jiřego Lederera pt. *Polsko těchto týdnů*) prezentację polskiego spojrzenia na Czechy i Czechów (nie licząc, rzecz jasna, czasopism i wydawnictw drugoobiegowych przed 1989 r., gdzie polska eseistyka gościła stale). Jak twierdzi Patrik Eichler, recenzujący książkę Szczygła, w zakresie odbudowania i ożywienia stosunków kulturalnych czesko-polskich wciąż jest jednak bardzo dużo do zrobienia<sup>11</sup>.

---

**Dr Izabela Mroczek**, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka artykułów naukowych i recenzji dotyczących literatury czeskiej XX wieku oraz jej recepcji na polskim gruncie. Książka: *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grypy 42*.

#### CZECH TRANSLATIONS OF POLISH PROSE OF RECENT YEARS

Since the declining interest in Polish literature on the Czech publishing market after 1948, a visible change has been noted in recent years. In 2003, translations of Polish literature were in the fifth place among the most popular translated editions. After the scarcer years in 2005 and 2006, a real breakthrough ensued in 2007 and 2008, when translations of such writers as Olga Tokarczuk, Jerzy Pilch, Dorota Masłowska, Michał Witkowski, Darek Foksa and Mikołaj Łoziński were published. With the publication of the texts, the number of reviews and surveys of Polish Literature increased in Czech literary magazines. Their authors unanimously agree that only now does a Czech reader begin to discover Polish literature, which differs so much from native literary production.

<sup>10</sup> Przykładem jest cykl artykułów czeskiej polonistki, Michali Benešovej, zamieszczanych na łamach „Literárních novin” od 2006 roku.

<sup>11</sup> P. Eichler, *Pohled ze sousedství* [rec. M. Szczygieł, *Gottland*, přel. Helena Stachová. Dokořán, J. Jiskrová – Máj, Praha 2007], „Literární noviny” 2007, nr 52, s. 11.

ĐURĐICA ČILIĆ ŠKELJO  
FILIP KOZINA

Uniwersytet w Zagrzebiu

## LITERATURA POLSKA W CHORWACJI: INICJATYWY INSTYTUCJONALNE, WYDAWNICZE I PRYWATNE (1990–2009)

---

---

### WSTĘP

W ROKU 1989 OBRADAMI OKRĄGŁEGO STOŁU I PIERWSZYMI CZĘŚCIOWO WOLNYMI wyborami parlamentarnymi w Polsce rozpoczęły się przemiany demokratyczne, które zapoczątkowały nowy rozdział w historii kraju. W Europie i na świecie symbolem przełomu stało się jednak zburzenie muru berlińskiego w listopadzie tamtego roku. Oczywiście zdajemy sobie sprawę z arbitralności wyboru wspomnianych wydarzeń, ponieważ początek końca bloku wschodniego możemy datować już na początek lat osiemdziesiątych, kiedy rozpoczęła działalność Solidarność lub na połowę lat osiemdziesiątych w dobie pieriestrojki i głośności – europejska świadomość społeczna uznaje je za przełomowe. Podobnie jest w przypadku Chorwacji. Chociaż pierwsze partie demokratyczne powstały w 1989 roku, pierwsze wielopartyjne wybory i posiedzenie sejmu odbyły się w 1990 roku, dopiero w 1991 roku Chorwacja ogłosiła niepodległość i wystąpiła z federacji Jugosławii.

Wspomniane społeczno-polityczne wydarzenia w Polsce i Chorwacji miały miejsce na przestrzeni trzech lat (1989–1991), za punkt wyjścia naszej analizy wybraliśmy więc rok 1990, gdyż z jednej strony jest to „złoty środek”, z drugiej jest to data oznaczająca koniec jednej i początek drugiej, w obu krajach odmiennej, dekady. Przemiany te odbiły się także na książce, w najszerszym znaczeniu tego słowa, a rynek wydawniczy zarówno w Polsce, jak i w Chorwacji wyzwolił się spod nadzoru państwa, co część historyków literatury polskiej uznaje za najistotniejszą zmianę w dziedzinie kultury (literatury)<sup>1</sup>. W swojej pracy chcieliby-

---

<sup>1</sup> Zob. np.: S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 2006, s. 308–309.

śmy przedstawić, w jaki sposób polska literatura w tej nowej rzeczywistości torowała sobie drogę do chorwackiego czytelnika.

Porównanie będzie dotyczyć dwóch podobnych, aczkolwiek w istotnych obszarach odmiennych państw i rynków wydawniczych, więc chcielibyśmy na początku wymienić ważne z perspektywy poruszanego zagadnienia różnice. W ten sposób, mając na uwadze ograniczenia i trudności oraz mody na rynku książki, kształtowane przez masowego czytelnika, łatwiej będzie ocenić, czy obecność polskiej książki w Chorwacji jest zadowalająca.

Jednym z najistotniejszych wskaźników wielkości rynku jest liczba ludności, która w Chorwacji (4 437 460) jest prawie dziewięciokrotnie mniejsza niż w Polsce (38 115 000). Zakładając, że największy odsetek czytających stanowią osoby z wyższym wykształceniem, tj. że w przeważającej mierze właśnie one sięgają po tytuły z tzw. mniej popularnych literatur, zobaczymy, że w obu krajach jest on zbliżony: w Polsce osoby z wyższym wykształceniem stanowią 9,9% społeczeństwa, a w Chorwacji 7,82%. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę stosunek tych wielkości do liczby mieszkańców, okaże się, że ilość potencjalnych czytelników, a tym samym rzeczywista wielkość rynku wydawniczego jest w Polsce zdecydowanie większa. Tym samym nie dziwi duża liczba wydawców w Polsce, spośród 30 000 zarejestrowanych, około 200 większych oficyn jest aktywnych, przy czym około 40 z nich ma osiemdziesięcioprocentowy udział w rynku. Obroty na rynku wydawniczym w Polsce w 2007 roku przekroczyły kwotę miliarda dolarów amerykańskich, a należy podkreślić, że w okresie od 1990 do 2007 roku obrót ten zwiększył się dziesięciokrotnie. Rocznie wydawanych jest około 20000 tytułów, z czego 12000 to nowości. Standardowy nakład danej książki to 6722 egzemplarzy, a przeciętna cena to 7,7 EUR. Warto w tym miejscu nadmienić, że średnia płaca w Polsce wynosi 2477 PLN, czyli 632 EUR, co mniej więcej odpowiada przeciętnym chorwackim zarobkom. Spośród publikowanych każdego roku tytułów 5000–6000 stanowią przekłady z języków obcych, najwięcej z angielskiego, niemieckiego i francuskiego. Beletrystyka stanowi 18,9% ogólnej liczby wydawanych książek. W Polsce jest blisko 2500 księgarń<sup>2</sup>. Podczas gdy nad Wisłą istnieją dwie duże sieci sprzedaży książek – Empik i Matras z ponad 100 większymi sklepami, w Chorwacji nie istnieje ani jedna samodzielna sieć księgarska, chociaż jest grupa wydawców, którzy w swoim posiadaniu mają sieć sprzedaży książek. Jedyna duża księgarnia „Profil Megastore” należy do domu wydawniczego Profil i pod względem powierzchni, oferty i profilu można ją porównać do – na przykład – Empiku.

Analogiczne, dotyczące Chorwacji, wartości liczbowe są zdecydowanie niższe. W Chorwacji jest około 50 aktywnie działających i liczących się na rynku wy-

<sup>2</sup> *Postojanje malih ambicioznih izdavača neophodno je za svako razvijeno tržište; Mnogo knjiga, izdavača i knjižara.* Wywiad B. Čegeca z Piotrem Dobrołęckim, „Tema” 2008, nr 5/6, s. 3–14.

dawnictw. Rocznie publikuje się 2500–3500 tytułów, z czego 30 procent stanowią książki 4 największych wydawnictw: Mozaik knjiga, Školska knjiga, Algoritam i Profil, które w swoich punktach sprzedaży dają pierwszeństwo własnym publikacjom<sup>3</sup>. Od 2005 roku ponad połowę tytułów wydawanych w ciągu roku w Chorwacji stanowią przekłady z języków obcych, przede wszystkim z angielskiego (60%)<sup>4</sup>. Największa liczba książek publikowana jest przez małe wydawnictwa, co sprawia, że tytuły te docierają do mniejszej liczby czytelników. Mali wydawcy nie inwestują w promocję swoich produktów, a ze względu na brak poważnej sieci dystrybucyjnej i ograniczone finanse ich książki słabiej się sprzedają, gdyż część nakładu nigdy nie dociera do księgarń. W takiej sytuacji istnieje nie książek i kultury czytelniczej gwarantuje około 200 publicznych, ponad 1000 szkolnych i kilkadziesiąt akademickich bibliotek<sup>5</sup>. Uwzględniając stosunek liczby ludności w obu krajach, aby móc mówić o chociaż zbliżonych do polskich warunkach sprzedaży, Chorwacja musiałaby mieć około 250 księgarń, a ma ich tymczasem niemal 2,5 razy mniej (ich liczba waha się od 80 do 100). Zwracamy uwagę na nieproporcjonalność w liczbie księgarń, gdyż według badań przeprowadzonych przez Instytut Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej w 2006 roku 65% polskich czytelników kupiło książki w księgarniach<sup>6</sup>.

Wiedząc, że zarówno w Polsce, jak i w Chorwacji obowiązuje zerowa stawka podatku VAT na książki oraz że przeciętna cena strony przekładu z polskiego na chorwacki wynosi 5–6 euro, a z chorwackiego na polski 6–7 euro<sup>7</sup>, a także że średni nakład jest w Polsce 9 razy większy niż w Chorwacji, będzie dla nas oczywistą konstatacją, że książka w Polsce jest ponad dwukrotnie tańsza niż w Chorwacji. Tym samym można powiedzieć, że dla polskiego czytelnika książka jest zdecydowanie bardziej dostępna niż dla chorwackiego.

## INICJATYWY INSTYTUCJONALNE

Chodzi nam o instytucje będące organizacjami użyteczności społecznej, które nadzorują, uprawomocniają i ustalają hierarchię ważności, a także obiektywnie wartościują działalność kulturalną, a tym samym również literaturę. Analizując współczesne przekłady polskich książek na język chorwacki, nie można pominąć Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu w Zagrzebiu, a dokładnie Katedry Języka

<sup>3</sup> V. Jurešić, *Hrvatska knjiga u 2006.*, „Op.a.” 2006, nr 7 (14), s. 7–9.

<sup>4</sup> Tamże, s. 9.

<sup>5</sup> G. Šikić, *Kako od knjige napraviti robu* [http://www.privredni.hr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=80&Itemid=2](http://www.privredni.hr/index.php?option=com_content&task=view&id=80&Itemid=2).

<sup>6</sup> *Postojanje malih...*, s. 5.

<sup>7</sup> Nie chodzi tutaj o cenę urzędową za stronę przekładu, dyktowaną przez towarzystwa tłumaczy, ale o przeciętną stawkę rynkową, którą uzgadniają tłumacze z wydawcami.

Polskiego i Literatury, która obecnie w Chorwacji realizuje „jeden z ważniejszych programów, które mogą przyczynić się do poprawy stosunków pomiędzy dwoma krajami i dwoma narodami”<sup>8</sup>, zarówno w wymiarze kulturalno-naukowym, jak i gospodarczym. Potwierdzeniem tego jest fakt, że praktycznie wszyscy tłumacze literatury polskiej na język chorwacki albo tam pracowali, albo studiowali. Wszyscy pracownicy Katedry, oprócz swojej działalności naukowo-dydaktycznej, aktywnie tłumaczą polskie teksty literackie i kulturowe. W ten sposób nie tylko studentom polonistyki, ale także studentom innych kierunków oraz ogólnie pojętemu chorwackiemu czytelnikowi umożliwiają zapoznanie się z polską literaturą i kulturą, z sukcesem inspirując i motywując studentów, aby sami w trakcie i po zakończeniu studiów zajmowali się tłumaczeniem z języka polskiego. Rezultatem tych wysiłków jest długa lista przekładów z literatury polskiej, których część stanowi lekturę obowiązkową na studiach polonistycznych. Wykładający w Katedrze razem ze studentami pracowali nad kilkoma projektami tłumaczeniowymi, które doczekały się publikacji. Chodzi o zbiór opowiadań *Zima* Andrzeja Stasiuka (Nakłada MD, 2007) i fragmenty z książki *Lapidaria* Ryszarda Kapuścińskiego („Tema”, 2008, s. 30–42).

Drugą ważną instytucją, zabezpieczającą stronę finansową translatorskich zmagania jest Ministerstwo Kultury Republiki Chorwacji, które każdego roku przyznaje dotacje starającym się o nie oficynom. Ze względu na to, że decyzja o przyznaniu środków finansowych na wydawanie książek podejmowana jest na podstawie kryterium wartości<sup>9</sup>, uzyskana dotacja stanowi równocześnie uwierzytelnienie dla każdego wytypowanego tytułu. Oprócz tego Ministerstwo Kultury każdego roku odkupuje od wydawców określoną liczbę wybranych tytułów, a następnie przekazuje je bibliotekom publicznym, zwiększając tym samym ich dostępność dla chorwackiego czytelnika. Z dumą podkreślamy, że znaczna część polskich książek przetłumaczonych na język chorwacki otrzymała zarówno dotację dla wydawców, jak i została zakupiona do bibliotek.

Na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia powstał w Polsce zinstytucjonalizowany system popularyzacji książek i czytelnictwa oraz promocji polskiej literatury w świecie, który od 1999 roku funkcjonuje pod nazwą Instytut Książki<sup>10</sup>. Przekład i obecność polskiej literatury poza Polską wspomagany jest współfinansowaniem zagranicznych oficyn wydających polską literaturę, a dokładniej pokrywaniem kosztów przekładu i zakupu praw autorskich. Właśnie wsparcie Instytutu Książki w ciągu ostatnich 19 lat ułatwiło, a w niektórych przypadkach umożliwiło opublikowanie niektórych tłumaczeń na język chorwacki. Chociaż drugim ważnym zadaniem Instytutu jest organizacja promocji polskiej literatury na mię-

<sup>8</sup> <http://www.ffzg.hr/zslav/polonistika/index.html>.

<sup>9</sup> <http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=403>.

<sup>10</sup> <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,10,15.php>.

dzynarodowych targach książki oraz organizacja wizyt polskich pisarzy na festiwalach literackich, w zasadzie nie realizuje on ich w Chorwacji, gdyż to zadanie przejęła na siebie Polska Izba Książki, tj. Piotr Dobrołęcki, wiceprezes Izby, który na tym polu wykonał w Chorwacji ogromną pracę. O powodzeniu jego działań najlepiej świadczą zgodne wypowiedzi specjalistów i mediów, którzy udział Polski w charakterze kraju partnerskiego na Targach Książki Interliber 2007 uznali za „bez wątpienia największy sukces, jaki stał się udziałem gościa zagranicznego”<sup>11</sup>. Trzeba także wspomnieć, że część tych, ale też pozostałych zasług przypada Ambasadzie Rzeczypospolitej w Zagrzebiu, która uczestniczy w organizowaniu polskich wystąpień na targach, indywidualnych wizyt polskich pisarzy oraz finansowo i logistycznie wspiera wydawanie i promocję polskich tytułów. Chodzi mianowicie o zbiór opowiadań Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk i Jerzego Pilcha *Bożične priče* (Naklada MD, 2008; polski tytuł *Opowiadania wigilijne*), tłumaczenia polskiej poezji Z. Malicia *Gost u kući* (ArtTrezor, 2006; *Gość w domu*), wybór utworów Zbigniewa Herberta *Moć ukusa* (Disput, 2009; *Potęga smaku*) oraz bardzo popularnych w Chorwacji książek Katarzyny Kotowskiej *Jež* (Naklada MD, 2007; *Jeż*) i *Kula od kocaka* (Naklada MD, 2008; *Wieża z klocków*).

Wspomniany już Interliber z ponad trzydziestoletnią tradycją cieszy się w Chorwacji opinią swego rodzaju instytucji kulturalnej. Na tych wiodących w regionie targach książki, ze względu na udział dużej liczby wydawców, czytelników i mediów panują świetne warunki do przedstawiania rodzimej publiczności autorów zagranicznych. Potwierdza to fakt, że Paweł Huelle, Janusz L. Wiśniewski, Katarzyna Kotowska i Krzysztof Varga, którzy gościli na Interlibrze w ciągu ostatnich dwóch lat, zostali zauważeni nie tylko przez prasę codzienną i tygodniki, godną pozazdroszczenia długość czasu antenowego poświęciła im również chorwacka telewizja publiczna oraz stacje radiowe. Co więcej, po wydaniu przekładu kultowej powieści *Weiser Dawidek* (*Gde je nestao Dawid Weiser*, Naklada MD, 2005) Paweł Huelle kilkakrotnie odwiedził Chorwację i został współpracownikiem wysokonakładowego dziennika „Jutarnji list”, w którym pisze o sprawach polskich. W 2007 roku właśnie na Interlibrze powołano do życia konkretne polsko-chorwackie projekty tłumaczeniowe, które zostały zrealizowane i już w 2008 roku na tych właśnie targach przedstawione. Mowa tu o przekładzie powieści *Tequila* Krzysztofa Vargi (*Tequila*, Meandar, 2008), *Wieża z klocków* Katarzyny Kotowskiej (*Kula od kocaka*, Naklada MD, 2008) oraz o przekładzie jednego numeru czasopisma „Wyspa” w chorwackim czasopiśmie „Tema”. Po stronie polskiej został natomiast opublikowany przekład jednego z najlepszych współczesnych utworów prozatorskich *Kodič po otoku* (*Przewodnik po*

<sup>11</sup> B. Čegec, *Poljskim putem*, „Tema” 2008, nr 5–6, s. 2.

wyspie) Senka Karuzy oraz poświęcono dużo miejsca chorwackiej literaturze i rynkowi wydawniczemu w czasopiśmie „Wyspa”<sup>12</sup>.

Ze względu na popularność, liczbę odwiedzających, a także zainteresowanie mediów innymi tego typu wydarzeniami w Chorwacji promocja polskiej literatury na targach książek wraz z dobrze przemyślaną strategią medialną jest najlepszym sposobem zaistnienia „mniej popularnej literatury” w Chorwacji. Na ile sprawdzą się te prognozy, zależy, w równej mierze, od stopnia specjalizowania się samych targów oraz od zaangażowania instytucji kulturalnych odpowiedzialnych za książkę.

### INICJATYWY WYDAWNICZE

W odróżnieniu od czasów, gdy chorwacki przemysł wydawniczy był pod nadzorem władz państwa jugosłowiańskiego i nawet najwięksi wydawcy publikowali zarówno polską klasykę z XIX wieku, jak i współczesnych polskich pisarzy, po proklamowaniu niepodległości i wprowadzeniu gospodarki rynkowej duże wydawnictwa nagle przestały interesować się polską literaturą. Niestety, mowa właśnie o wydawcach, którzy mogliby książkę promować w mediach i łatwo dystrybuować w swoich księgarniach, umożliwiając jej tym samym zaistnienie w chorwackiej przestrzeni kulturalnej. Dlatego też w ciągu ostatnich dwóch dekad polska literatura była całkowicie skazana na małe oficyny. Jedynym większym wydawnictwem, które publikowało literackie tłumaczenia z języka polskiego, był Nakladni Zavod Matica Hrvatske, który, co trzeba podkreślić, należy do Macierzy Chorwackiej (Matica Hrvatska), państwowej instytucji kulturalnej, a wydał następujące tytuły: Czesław Miłosz *Piesek przydrożny* (*Usputni psić*, 2000), Olga Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* (*Pravijek i druga vremena*, 2001), *Dom dzienny, dom nocny* (*Dom danji, dom noćni* 2002), Witold Gombrowicz *Dramaty* (*Drame* 2005).

W przypadku małych wydawców, którzy jako jedyni publikują przekłady polskiej literatury, możemy wyróżnić 2 modele docierania do polskiego tytułu. Z pierwszym mamy do czynienia, gdy inicjatywa wychodzi od oficyny, tzn. kiedy wydawca sam decyduje o opublikowaniu wybranej polskiej książki i jedynie poszukuje tłumacza, w drugim natomiast modelu przyjmuje on sugestię z zewnątrz, tj. inicjatywę tłumacza. Niezależnie od tego, czy tytuł został wybrany przez wydawnictwo, czy przez tłumacza, ze względu na trudne warunki rynkowe wszyscy wydawcy są zależni od wsparcia wymienionych wyżej instytucji, bo chodzi w tym przypadku o tytuły nieatrakcyjne rynkowo dla chorwackiego czytelnika. Potencjalnym wyjątkiem od tej reguły był Janusz L. Wiśniewski, którego

<sup>12</sup> Tamże.

książki *Samotność w sieci* (*Samoća v mreži*, 2004) i *Zespoły napięć* (*Sindrom napetosti*, 2004) doczekały się w Polsce wyjątkowo wysokich nakładów i w ten sposób zyskały status atrakcyjnych tytułów, przynajmniej dla mniej wymagających czytelników, gdy tymczasem na chorwackim rynku prawie nie zostały zauważone.

Co charakteryzuje metodę „inicjatywy własnej wydawcy”? Zakłada ona wybór tytułu poprzez język-pośrednik oraz preferowanie tych nazwisk i tytułów, które zaistniały już na wielu rynkach poza Polską, zdobyły nagrody literackie lub zostały wyróżnione przez Instytut Książki. Taki model stosuje wydawnictwo Fraktura, którego redaktor naczelny Seid Serdarević decyzję o wydaniu powieści Stasiuka *Dziewięć* (*Devet*, 2003) podjął na podstawie renomy, jaką cieszy się ten autor na niemieckim rynku wydawniczym i po lekturze powieści w niemieckim przekładzie. W ten sposób Fraktura działała i w latach następnych, publikując polskie tytuły: Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowycz, *Moja Europa* (2007), Witold Gombrowicz *Bakakaj* (*Bakakaj*, 2007) i *Trans-Atlantyk* (*Trans-Atlantik*, 2008). W przygotowaniu jest kilka kolejnych tytułów, wybranych według zaprezentowanej zasady. W ten sam sposób współpracujące ze sobą wydawnictwa Disput i HFD podjęły decyzję o publikacji powieści Wojciecha Kuczoka *Gnoj* (*Gnoj*, 2005) i *W czerwieni* Magdaleny Tulli (*U crvenilu*, 2008).

Jakie są potencjalne niebezpieczeństwa tego modelu? Wydawcy najpierw kupują prawa autorskie do wydawania polskiej książki, a potem rozpoczynają poszukiwania tłumacza. Ze względu na małą liczbę tłumaczy, duży problem stanowi przekraczanie terminów zarówno w przypadku relacji tłumacz – wydawca, jak i wydawca – właściciel praw autorskich. Oprócz tego oficyny, które preferują tę metodę, wyjąwszy „kryterium weryfikacyjne” w postaci liczby nagród i przekładów na obce języki, ze względu na barierę językową nie mogą się zorientować, jak wytypowane utwory są oceniane przez współczesną polską naukę o literaturze i krytykę literacką. Do tej pory, na szczęście, udało się uniknąć większych potknięć, bezkrytycznie przyjmując za gwarancję wartości powodzenie na rynkach zachodnich. Jako odwrotny przykład chcielibyśmy przytoczyć casus z literatury czeskiej w chorwackim przekładzie. Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat najczęściej tłumaczonym czeskim pisarzem był Michael Viewegh, który choć wśród specjalistów nie cieszy się taką estymą, jak wśród czytelników, w pewien sposób zasycił mały chorwacki rynek, zabierając przestrzeń bardziej wartościowym czeskim pisarzom. Podobnym przykładem na polskim rynku są dwie przetłumaczone książki chorwackiej autorki, Vedrany Rudan *Ucho, gardło, nóż* i *Miłość od ostatniego spojrzenia*, które za sprawą adaptacji scenicznej w warszawskim teatrze Krystyny Jandy zostały zauważone przez polską publiczność. Naszym zdaniem, ale też zdaniem chorwackich krytyków, całkowicie niezasłużenie, biorąc pod uwagę ich jakość. Nie wątpimy w atrakcyjność rynkową tych

tytułów, ale mamy nadzieję, że nie będzie ona decydującym kryterium przy wyborze kolejnych tytułów dla chorwackich tłumaczy polskiej literatury oraz polskich tłumaczy literatury chorwackiej.

Wspomniane ryzyko jest minimalne w przypadku modelu, w którym to aktywni tłumacze wychodzą z inicjatywą do wydawców. Jak już wcześniej nadmieniliśmy, w zasadzie chodzi o pracowników Katedry Języka Polskiego i Literatury (Zdravko Malić, Dalibor Blažina, Ivana Vidović Bolt, Ivana Maslač) lub absolwentów polonistyki (jak na przykład Mladen Martić, Vlado Vladić i Adrijan Cvitanović), albo rzadkie wyjątki jak Pero Mioć i Ivana Puškarić, którzy dzięki długoletniemu pobytowi w Polsce świetnie posługują się językiem polskim i dobrze orientują się we współczesnej polskiej literaturze, a dzięki humanistycznemu wykształceniu umieją wybrać książki warte przełożenia.

Ta grupa tłumaczy chętnie wybiera pisarzy z kanonu. Pod pojęciem kanonu rozumiemy kategorie normatywności, wartości i powszechnej obowiązkowości. Wytypowani w ten sposób autorzy są bezwarunkowymi autorytetami pod wieloma względami ważnymi zarówno dla polonistów, jak i dla szeroko pojętej chorwackiej publiczności czytającej. Chodzi przede wszystkim o pisarzy takich, jak: Bruno Schulz (*Dučani cimetne boje*, 2005; *Sklepy cynamonowe*; *Sanatorij pod klepsidrom*, 2007; *Sanatorium pod Klepsydą*), Czesław Miłosz (*Zaslužjeni um*, 1998; *Zniewolony umysł*; *Rodbinska Europa*, 1999; *Rodzinna Europa*; *Usputni pišč*, 2000; *Piesek przydrożny*), Wisława Szymborska (*Radost pisanja*, 1997; *Radość pisanja*), Witold Gombrowicz (*Drame, Bakakaj, Trans-Atlantik, Pornografija*, 2005; *Dramaty, Bakakaj, Trans-Atlantyk, Pornografija*), Tadeusz Różewicz (*Riječ po riječ*, 2001; *Słowo po słowie*), Jarosław Iwaszkiewicz (*Pripovijesti*, 2002; *Opowiadania*), Stanisław J. Lec (*Nepočešljane misli*, 2000 i 2006; *Myśli nieuczesane*), Stanisław Lem (*Solaris*, 2004) oraz Zbigniew Herbert (*Svjedok zlovena*, 2003; *Świadek złego czasu*; *Moć ukusa*, 2009; *Potęga smaku*). W ten sposób zostali również wybrani polscy pisarze średniej generacji, jak: Piotr Szewc, Andrzej Stasiuk, Paweł Huelle, Olga Tokarczuk, Wojciech Kuczok, Krzysztof Varga oraz Magdalena Tulli, autorzy wcześniej już wymienionych utworów. Wybór uznanych pisarzy z kanonu umacnia ich pozycję także w literaturze rodzimej – liczne przekłady są potwierdzeniem z zewnątrz, że chodzi o dzieła obiektywnie wartościowe. Wyjątek od wymienionego „kanonicznego wyboru” stanowi jedynie opublikowana w 2001 roku *Antologija poljske kratke priče. Orkestru iza leđa*, której redaktorką Ivana Vidović Bolt i Dariusz Nowacki przedstawili chorwackim czytelnikom nazwiska młodych i szerzej nieznanych autorów. Wszystkie przełożone tytuły znalazły się na liście lektur obowiązkowych lub dodatkowych przewidzianych programem zajęć z literatury polskiej.

Jeśli już wspominamy zasługi członków Katedry Polonistyki w kontekście obecności polskich klasyków na chorwackim rynku, chcielibyśmy zasugerować

możliwość wykorzystania nawiązanych z wydawcami kontaktów, aby przeforsować wznowienie i uwspółcześnienie starszych przekładów utworów wybitnych twórców, które, poza Biblioteką Narodową i Uniwersytecką oraz antykwariatami, są w zasadzie niedostępne. Równocześnie na nich w pierwszej kolejności spoczywa odpowiedzialność, swego rodzaju dług względem ważnych autorów z drugiej połowy XX wieku (np. Tadeusz Konwicki, Gustaw Herling-Grudziński, Hanna Krall, Ryszard Kapuściński, Wiesław Myśliwski, Stefan Chwin itd.).

Być może to właśnie takie zobowiązania odkrywają wady tego modelu. Nawet gdy tłumacz jest fachowcem, świadomym ciężającej na nim odpowiedzialności, ma on w obrębie kanonu swoich ulubieńców. Drugim niebezpieczeństwem modelu jest wspomniane już ograniczenie do małych oficyn, czego rezultatem jest niska obecność w świadomości czytającej publiczności, potencjalne trudności z dystrybucją, a nawet bankructwo samego wydawcy, jak to miało miejsce w przypadku wydawnictwa Naklada MD, które w ciągu zaledwie 7 lat, od 2001 do 2008 roku, kiedy zakończyło działalność, opublikowało 6 polskich tytułów. W porównaniu z Frakturą, Naklada MD nie miała szans przetrwania, ponieważ całkowicie koncentrowała się na wydawaniu wyselekcjonowanych, wartościowych literacko tytułów, nie troszcząc się o ich rynkową atrakcyjność. Fraktura natomiast, oprócz takich tytułów, systematycznie wydaje i te wartościowe książki, które przeszły test na zachodnich rynkach, gdzie uzyskiwały status bestsellerów. Nie ma potrzeby podkreślać, że te tytuły zdecydowanie bardziej opłaca się promować niż książki w zasadzie nieznanych, chociaż wartościowych polskich pisarzy. Innymi słowy, w momencie, kiedy żyjący polski pisarz otrzymałby liczącą się na świecie i na rynku wydawniczym nagrodę, jego akcje z pewnością zyskałyby na wartości również w Chorwacji.

### INICJATYWY PRYWATNE

Mówiąc o osobach sprowadzających do Chorwacji polską literaturę, w zasadzie jesteśmy zmuszeni odwoływać się do tego, co zostało już wcześniej powiedziane. Chodzi mianowicie o wspomnianych już pracowników Katedry Polonistyki i kilkoro absolwentów polonistyki oraz polonofilów, którzy nie studiowali na polonistyce ani nie są zatrudnieni w Katedrze. Wszystkich ich łączy jednak jedno – nieustający entuzjazm i zainteresowanie Polską w najszerszym znaczeniu tego słowa. Okazało się bowiem, że za sprawą regularnych wizyt w Polsce, dobrych kontaktów z katedrami polonistyki i chorwacystyki na polskich uczelniach, dobrej orientacji we współczesnej produkcji literackiej, a także znajomościami z polskimi pisarzami lub redaktorami w wydawnictwach i czasopiśmie, działania prywatne stanowią najbardziej wartościowy, a zarazem najskuteczniejszy

sposób prezentowania polskiej literatury chorwackim czytelnikom. Oprócz wymienionych inicjatyw tłumaczeniowych, które zaowocowały opublikowaniem szeregu ważnych przekładów z literatury polskiej, istnieją jeszcze inne sposoby jej obecności, także zależne od działań prywatnych.

#### CZASOPISMA LITERACKIE I NAUKOWE

Chorwackie literackie i kulturalne czasopisma w zasadzie od zawsze były otwarte na tłumaczenia z języka polskiego i praktycznie nie ma ani jednego znaczącego chorwackiego czasopisma, które nie publikowało polskich autorów. Największa liczba przekładów – opowiadań, esejów, felietonów, poezji, a nawet dramatów – pojawiła się na łamach czasopism: „Književna smotra”<sup>13</sup>, „Quorum”, „Republika”, „Kolo”, „Tema”, „15 dana”, „Forum”, „Književna revija”, „Europski glasnik”, „Nova Istra”, „Poezija” i „Hrvatsko slovo”. Przypominamy, że właśnie za sprawą inicjatyw prywatnych i osobistych kontaktów, niektóre z tych czasopism całe numery lub bloki tematyczne poświęciły polskiej literaturze. Na przykład „Književna smotra” z okazji rocznicy urodzin Adama Mickiewicza w 1998 roku zadedykowała numer temu polskiemu klasykowi, a „Quorum” z Zagrzebia i „Književna revija” z Osijeku w roku 2000 poświęciły uwagę odpowiednio polskiemu opowiadaniu oraz współczesnej polskiej poezji i prozie. „Quorum” w 2003 i 2008 roku opublikowało obszerny cykl artykułów na temat współczesnej polskiej poezji. W 2008 roku czasopismo „Tema” poświęciło numer polskiej literaturze i książce, w którym znalazł się wspomniany już przekład numeru czasopisma „Wyspa”. Polski felieton został przedstawiony w artykule w cenionym czasopiśmie wydawanym przez Macierz Chorwacką „Kolo” w 2001 roku, a w drugim periodyku, także wydawanym przez tę instytucję, „Hrvatska revija”, w 2006 roku ukazał się cykl tekstów poświęconych polskiej historii, kulturze i literaturze<sup>14</sup>. W innych czasopismach publikowano przede wszystkim tłumaczenia fragmentów prozatorskich lub wiersze wybranych autorów. Warto też nadmienić, że w ciągu ostatnich kilku lat w ilustrowanym literackim czasopiśmie dla dzieci „Radost” systematycznie ukazują się przekłady ze współczesnej polskiej literatury dziecięcej.

To właśnie na łamach czasopism inicjatywy prywatne mają możliwość najszybciej i najłatwiej zaistnieć, tam też najłatwiej zaobserwować skłonność tłumaczy do przekładania utworów swoich literackich ulubieńców. Tłumaczenia w czasopismach poprzedzają czasami wydanie książkowe. Na przykład w rok po opublikowaniu numeru czasopisma „Quorum” poświęconego polskiemu opowia-

<sup>13</sup> Jest to naukowy periodyk poświęcony literaturze światowej, który ukazuje się od 1969 roku. Od momentu jego powstania aż do 1997 roku jego redaktorem naczelnym był polonista Zdravko Malić, a obecnie funkcję tę pełni Dalibor Blažina, także polonista.

<sup>14</sup> W tym numerze znajduje się także bibliografia przekładów literatury polskiej na język chorwacki oraz tekstów dotyczących literatury polskiej z lat 1990–2005.

daniu, oficyna wydająca ten tytuł opublikowała *Antologiju poljske priče. Orkestru iza leđa*, także *Sklepy cynamonowe* Bruno Schulza ukazały się najpierw w czasopiśmie „Europski glasnik”, a dopiero potem w formie książkowej. Warto przy okazji nadmienić, że redaktorem wspomnianego czasopisma, a także wydawnictwa, które opublikowało powieść *Sklepy cynamonowe*, jest ta sama osoba – Dražen Katunarić.

Godna pozazdroszczenia obecność polskich autorów w chorwackich czasopiśmie literackich nie przekłada się niestety na ich popularność. Czasopisma wychodzą w niewielkich nakładach, są dostępne tylko w wybranych kioskach i księgarniach, a w dodatku często są to czasopisma literacko-naukowe, w związku z czym są one mniej atrakcyjne dla szerszego kręgu czytelników. Należy szczerze przyznać, że chorwacka publiczność czytająca nie ma wyrobionego nawyku kupowania i czytania literackich periodyków, a tym samym o liczbie czytelników przekładów polskiej literatury w czasopiśmie możemy wnioskować jedynie w przybliżeniu. Osobami, które powinny być nieco bardziej zainteresowane omawianymi przekładami, są studenci polonistyki, ale rozproszenie przekładów po licznych czasopiśmie często zniechęca nawet ich, tak więc inicjatywa zebrania przekładów w jednym miejscu spotkała się z dużym zainteresowaniem. Najlepszym przykładem jest zbiór przekładów i adaptacji polskiej poezji *Gost u kući* Zdravka Malicia. Książka zawiera noty biograficzne 67 polskich poetów oraz ponad 600 utworów. Aż do ujednolicenia i wydania w 2006 roku tych utworów we wspomnianej książce, część przekładów była rozproszona po periodykach, część natomiast pozostawała w rękopisach. W ten sposób studenci, ale i inni miłośnicy poezji otrzymali wspaniałą wgląd w kompletną historię polskiej poezji – w jednym miejscu. Nie trzeba zapominać, że dla studentów polonistyki czytanie polskiej literatury stanowi element kształcenia. Dlatego należy raz jeszcze podkreślić współpracę dwóch pokoleń – czwartego roku polonistyki oraz ich opiekunek Dominiki Kanieckiej i Đurđicy Čilić Škeljo, która zaowocowała opublikowaniem dwóch wspomnianych wcześniej przekładów Andrzeja Stasiuka i Ryszarda Kapuścińskiego. I podczas gdy na rynku trzeba walczyć o każdego czytelnika, studenci polonistyki są zobligowani programem studiów do czytania polskiej literatury, a tym samym jest to jeden z podstawowych sposobów jej popularyzowania w Chorwacji.

#### FESTIWALE LITERACKIE

Prywatne inicjatywy były decydujące także w przypadku zapraszania polskich pisarzy do Chorwacji na Festiwal Europejskiego Krótkiego Opowiadania – największy i najważniejszy festiwal literacki w Chorwacji na przestrzeni ostatnich siedmiu lat – który cieszy się dużym zainteresowaniem mediów i przyciąga najbardziej znanych europejskich mistrzów tej formy literackiej. Dzięki temu, że

Ivana Vidović Bolt zatrudniona w Katedrze Polonistyki od samego początku była członkiem komitetu organizacyjnego, pięć lat z rzędu na festiwalu gościli polscy pisarze: Wojciech Kuczok, Olga Tokarczuk, Natasza Goerke, Paweł Huelle i Danijel Odija. Tę tezę potwierdza fakt, że wraz z jej rezygnacją z tej funkcji polscy pisarze przestali się pojawiać na festiwalu. Warto przy okazji wspomnieć, że uczestnicząca w Festiwalu Olga Tokarczuk zainicjowała powstanie we Wrocławiu festiwalu na wzór chorwackiego. Drugim przykładem jest cieszący się najdłuższą tradycją chorwacki festiwal poetycki Goranovo proljeće (którego początki sięgają 1964 roku), w którym w 2008 roku, znowu za sprawą prywatnej inicjatywy tłumaczki związanej z Katedrą Polonistyki, Đurđicy Čilić Škeljo, wzięło udział kilku współczesnych polskich poetów: Piotr Macierzyński, Maciej Robert, Łukasz Szopa i Robert Król.

Biorąc pod uwagę znaczenie obu wspomnianych festiwali, wizytom polskich pisarzy w Chorwacji towarzyszyło godne pozazdrosczenia zainteresowanie mediów – obecność pisarzy w programach telewizyjnych i radiowych mediach publicznych, wywiady dla dzienników i tygodników, publikacja przekładów w czasopiśmie, spotkania autorskie chętnie odwiedzane przez czytelników. Integralnym elementem wizyt polskich pisarzy w Chorwacji, co nie jest bez znaczenia, były spotkania ze studentami polonistyki organizowane na Wydziale Filologicznym.

## PODSUMOWANIE

Jak zatem podsumować i ocenić obecność polskiej literatury w Chorwacji na przestrzeni ostatnich dwóch dekad? Mały rynek wydawniczy, niskie nakłady, wysokie ceny i książki schlebujące popularnym gustom nie sprzyjają „mniej popularnym literaturom”. Wymienione instytucje nierzadko, dzięki finansowemu wsparciu, umożliwiają ukazywanie się przekładów w formie książkowej, ale jak próbowaliśmy wykazać – inicjatywa nigdy nie wychodzi od nich. Co więcej, chociaż istnieją małe oficyny, które wybierają polskie tytuły, większość z nich otrzymała impuls od tłumaczy, w przytłaczającej większości związanych z Katedrą Polonistyki. Ich entuzjazm w promowaniu polskiej literatury daje się zaobserwować w pracach *pro publico bono* i w poczuciu odpowiedzialności, by publikowane przekłady zaistniały w świadomości czytelników poprzez recenzje, nowe interpretacje i analizy naukowe. Cechujące ich zaangażowanie, a także osobiste znajomości z pisarzami, za sprawą których ci ostatni od czasu do czasu goszczą w Chorwacji, są warunkami *sine qua non* istnienia polskiej literatury w chorwackich przekładach.

Wziąwszy pod uwagę fakt, że żaden z chorwackich tłumaczy z języka polskiego nie utrzymuje się wyłącznie z przekładów, a dla zatrudnionych w Katedrze

Polonistyki priorytetem jest praca dydaktyczna i naukowa – ich zasługi i wkład w konstituowanie obecności polskiej literatury w Chorwacji w ciągu ostatnich dwóch dekad są tym większe. Innymi słowy, mając na uwadze wymienione warunki rynkowe, mody literackie i uwarunkowania zawodu tłumacza, możemy stwierdzić, że obecność polskiej literatury w Chorwacji jest nie tylko zadowalająca, ale i znacząca.

#### BIBLIOGRAFIA

- Stanisław Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa, PWN, 2006.
- Branko Čegec, *Poljskim putem*, „Tema” 2008, r. V, nr 5–6.
- Đurđica Čilić Škeljo, *Bibliografija prijevoda s poljskoga 1990–2005*, „Hrvatska revija” 2006, r. VI, nr 1.
- Piotr Dobrołęcki, *Mnogo knjiga, izdavača i knjižara*, „Tema” 2008, r. V, nr 5/6.
- Valerij Jurešić, *Hrvatska knjiga u 2006.*, „Op.a.” 2006, nr 7 (14).
- Postojanje malih ambicioznih izdavača neophodno je za svako razvijeno tržište*. Wywiad B. Čegeca z Piotrem Dobrołęckim, „Tema” 2008, r. V, nr 5/6.
- Goran Šikić, *Kako od knjige napraviti robu*  
[http://www.privredni.hr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=80&Itemid=2](http://www.privredni.hr/index.php?option=com_content&task=view&id=80&Itemid=2)  
<http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,10,15.php>  
<http://www.ffzg.hr/zslav/polonistika/index.html>  
<http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=403>

**Đurđica Čilić Škeljo**, Uniwersytet w Zagrzebiu, Wydział Filozoficzny, Katedra Polonistyki. Obroniła pracę magisterską *Rola historii w poezji Zbigniewa Herberta*. Obecnie przygotowuje pracę doktorską na temat *Stylizowanie funkcji autora w poezji Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza*. Publikuje prace dotyczące współczesnej polskiej poezji, tłumaczy z języka polskiego na chorwacki.

**Filip Kozina**, Uniwersytet w Zagrzebiu, Wydział Filozoficzny, Katedra Polonistyki. Przygotowuje pracę doktorską na temat prozy Pawła Huellego i Stefana Chwina. Publikuje prace dotyczące współczesnej polskiej prozy, tłumaczy z języka polskiego na chorwacki.

#### POLISH LITERATURE IN CROATIA: INSTITUTIONAL, PUBLISHING AND PRIVATE INITIATIVES (1990–2009)

The article deals with the presence of Polish literature in Croatia and its availability to the readers. The authors analyze institutional, publishing and private links required for the perception of Polish literature and its reception on the Croatian cultural scene.



---

---

## **GOMBROWICZ OBECNY?**

---

---



WOJCIECH SOLIŃSKI

Uniwersytet Wrocławski

## GOMBROWICZ W CZECHACH?

---

KIEDY W ROKU 2004, W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN WITOLDA GOMBROWICZA I W 35. rocznicę jego śmierci, grupa tłumaczyłóg rozpoznawała udział tłumaczy w wykreowaniu jednego z nielicznych a przecież wyraźnych znaków firmowych polskiej literatury współczesnej i jeszcze mniej licznych przykładów istotnego jej wkładu do literatury światowej, pytanie postawione w tytule tego tekstu było jak najbardziej uzasadnione<sup>1</sup>. Jeśli niniejsze uwagi na temat form obecności polskiego pisarza w nieodległej przestrzennie kulturze literackiej naszych sąsiadów zza Olzy (a incydentalnie także tych z drugiej strony Tatr) potraktować jako swego rodzaju kontynuację tamtej zadumy, to znaku zapytania zapewne nie będzie można usunąć, ale może uda się przynajmniej wziąć go w nawias<sup>2</sup>. Z całą pewnością bowiem do rozwiązania pozostanie wiele problemów, z których może nie największym jest kwestia oddziaływania na czeską publiczność literacką antycypacji poprzedzających wydawniczą obecność Gombrowicza w Czechach z uwagi na to, że pierwszy – jak się zdaje – jego czeski propagator, Milan Kundera pisał o sztuce powieści polskiego pisarza często i chętnie, ale przecież najpierw po angielsku, potem najwięcej po francusku, a większość jego uwag powstała w czasach, kiedy obecność tekstowa polskiego pisarza w kulturze literackiej naszych południowych sąsiadów nie była mile widziana przez władze chociażby dlatego, że nie była ona dobrze widziana przez włodarzy w bratnim PRL-u. Przyjdzie zatem, między innymi, ustalić, kiedy i gdzie czeski czytelnik mógł w swoim ojczystym języku zapoznać się z tymi fragmentami *Les testaments traahis* i z *L'art du roman*, które poświęcił autor *Żartu* polskiemu pisarzowi, a które we francuskim oryginale ukazały się odpowiednio w 1986 i w 1993 roku.

Warto też pamiętać, że Kunderę w głównej mierze interesuje Gombrowicz jako powieściopisarz – reformator, czołowy przedstawiciel nurtu postproustow-

---

<sup>1</sup> *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask, O.W. Leksem, 2004, s. 7.

<sup>2</sup> W. Soliński, *Lekcja profesora Bładaczki po czesku wyłożona – o czeskim przekładzie „Ferdynurki” Witolda Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i tłumacze...*, s. 117–126.

skiego, jeden z ważniejszych reprezentantów tak zwanej Europy Środkowej, ważnego projektu intelektualnego czeskiego pisarza; jako emigrant polityczny, ale przede wszystkim jako autor powieści *Ferdydurke*. A przecież znaczący wpływ na meandry światowej recepcji polskiego autora ma jego twórczość dramaturgiczna. Teatry czeskie i słowackie wystawiały sztuki Gombrowicza w czasach komunizmu, wyprzedzając czeskie przekłady jego prozy, które śmieiej zaczęły się pojawiać dopiero po aksamitnej rewolucji. Stąd też nie powinno dziwić, że niniejsze uwagi podzielone zostaną na dwie zasadnicze części, z których pierwsza dotyczyć będzie, zgodnie z chronologią recepcji, „czeskiego” Gombrowicza jako dramatopisarza, druga będzie próbą odkrywania jego prozy. Podstawę do tych rozważań stanowić będzie eseistyczna zaduma Milana Kundery, który – zapewne nie wprost – wprowadza w obieg, nie tylko zresztą, czeskiej kultury literackiej prozę polskiego autora, kontynuując niejako działalność Konstantego Jeleńskiego.

Chcąc w roku 2004 opisać czeski przekład *Ferdydurke*, należało poszukać początku kształtowania się recepcji polskiego pisarza na gruncie czeskiej kultury literackiej, przed i po aksamitnej rewolucji. Owo poszukiwanie prowadziło wprost do konstatacji długiej nieobecności twórczości Gombrowicza w przekładach na język czeski w okresie istnienia państwa czechosłowackiego w jego dwóch (a może – biorąc pod uwagę Protektorat Czech i Moraw – nawet w trzech wcieleniach). Ta nieobecność była – tak w okresie międzywojennym, wojennym, jak i w komunistycznej Czechosłowacji – najpierw absolutnie zrozumiała, a później w różnym stopniu (nie)usprawiedliwiona. Wiele wszakże już wtedy było powodów do głębokiego zdumienia, bo oto okazało się, że nieobecność Gombrowicza w czasach CSRS nie była tak zupełna, jak można by mniemać, pamiętając komunistyczne czasy i cenzurę, zaś sposób nadrabiania zaległości, szczególnie po aksamitnej rewolucji, dodawać musiał do zdumienia równie głęboki podziw. Od roku 1979 do dziś, w rezultacie twórczego wysiłku grupy tłumaczy z Heleną Stachową na czele, wydano w przekładach na język czeski zasadniczy korpus dzieł Gombrowicza. Przy czym pojawienie się dzieł prozatorskich przypada na lata 1994–2007<sup>3</sup>.

Jak już wspomniano, wydaje się, że na gruncie czeskim Gombrowicz zadebiutował jako dramaturg. Pierwsze bowiem pojawiły się tam: *Yvonna, princezna*

<sup>3</sup> W. Gombrowicz, *Denik I, 1953–1956*, přel. H. Stachova, M. Švehlik, Praha, Torst, 1994; W. Gombrowicz, *Denik II, 1957–1961, 1961–1966*, přel. H. Stachova, E. Sojka, Praha, Torst, 1994; W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, z pol. orig. přel. H. Stachova, Praha, Torst, 1997; W. Gombrowicz, *Pornografie*, z pol. orig. přel. H. Stachova, Praha, Torst, 1997; W. Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, z pol. orig. přel. I. Mikešova, Olomouc, Periplum, 2001; W. Gombrowicz, *Testament: hovory s Dominiquem de Roux*, překl. z pol. H. Stachova, „Revolver Revue” sv. 11, Praha, 2004; W. Gombrowicz, *Bakakaj*, z pol. orig. přel. H. Stachova, Praha, Academia, 2004; W. Gombrowicz, *Trans-Atlantik*, přel. H. Stachova, „Revolver Revue”, Praha 2007; W. Gombrowicz, *Kosmos*, přel. E. Sojka, Praha, Argo, 2007.

*burgundánská* (1969), *Svatba* (1971) i *Opereta* (1979)<sup>4</sup>, które to sztuki (pozorniej) łatwiej było obejrzeć w teatrach (np. w Prostějovie czy w Usti na Łába) niż przeczytać. Wielu – nie tylko teatrologów – jest zdania, że dramat (także przełożony z języka obcego) upowszechnia się zdecydowanie łatwiej niż poezja liryczna, łatwiej nawet niż proza narracyjna. Dlatego też nie może nas dziwić, iż *Trans-Atlantik* pojawił się w Czechach dużo wcześniej, bo już w roku 1982, w przekładzie Ireny Lexovej, jako sztuka teatralna, zaadaptowany na scenę przez Mikołaja Grabowskiego. Nie udało się jednak stwierdzić, czy był w tej postaci kiedykolwiek wystawiony na scenie<sup>5</sup>.

Była też mowa o tym, że w Czechosłowacji Beneša Gombrowicz już się wypromować nie zdążył. Także w – cieszącym się niewyobrażalną dla mieszkańca sąsiedniej Polski swobodą ruchu wydawniczego – Protektoracie Czech i Moraw nie zabrzmiał jego głos z dalekiej, a przecież na swój sposób, bliskiej Argentyny. W warunkach Czechosłowacji powojennej, a szczególnie po wygranych przez komunistów wyborach w roku 1948, nie było mu dane zdobyć popularności ani za rządów Gottvalda, ani za Novotnego, ani tym bardziej za czasów Husáka, podczas tak zwanej normalizacji po praskiej wiosnie roku 1968. W tym czasie, nieobecne oficjalnie w PRL-u dzieło Gombrowicza (mam tu na myśli szczególnie *Dziennik*), mogło w tak zwanej bratniej, socjalistycznej Czechosłowacji, „wzbudzać grzeszną ideologicznie, bardzo dobrze (na tajnych kompletach?) zakonspirowaną, ciekawość nielicznych czeskich polonistów.” Potwierdzone bibliograficznie ślady recepcji polskiego autora sprowadzają się do kilku jego tekstów i kilku tekstów o nim<sup>6</sup>. W obiegu oficjalnym w *Dějinach polské literatury* Karel Krejčí poświęcić mógł autorowi *Ferdydurke* kilka akapitów. W obfitującym w doniosłe wydarzenia roku 1968, tłumaczka Olga Neveršilová opublikowała na łamach *Sešitů pro Mladou Literaturu* wrażenia ze spotkania z Gombrowiczem. W dziesięć lat później pisał o Gombrowiczu po angielsku Milan Kundera w „The New York Times Book Review”, a jego publikowane w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych teksty stanowią, jak się wydaje, początek poważnej czeskiej (!) recepcji twórczości polskiego pisarza, bo przecież w oczywisty sposób więcej o Gombrowiczu wiedzieć mogli czescy emigranci, a szczególnie czytelnicy czeskiej prasy emigracyjnej (np. redagowanego przez, zmarłego przed kilku laty, Pavla Tigrida miesięcznika *Svědectví*).

<sup>4</sup> W. Gombrowicz, *Yvonna, princezna burgundánská*, przeł. J. Simonides, „Divadlo” 1969, nr 4; W. Gombrowicz, *Opereta*, przeł. J. Simonides, Praha, Dilia, 1979; W. Gombrowicz, *Svatba*, przeł. I. Lexova, Praha, Dilia, 1981.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Trans-Atlantik*, ze stejnom pol. orig. przeł. I. Lexova, dram. M. Grabowski, Praha, Dilia, 1982 (Informativni edice, sv. 174).

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Banket*, przeł. O. Neveršilova, J. Němec, „Tvar” 1965, nr 7; W. Gombrowicz, *Bankiet*, przeł. P. Winčer, „Slovenske Pohľady” 1970, nr 8; W. Gombrowicz, *Z denika: V Paríži, V Zapadnom Berlinie*, przeł. P. Winčer, „Revue Svetovej Literatúry” 1970, nr 2.

Po aksamitnej rewolucji cenzura, także w przypadku publikacji emigracyjnych, przestaje być problemem, pozostaje nim jednak stosunek krajowej publiczności literackiej i, za tym idąca, kwestia dostępności do publikacji powstałych za granicą szczególnie wtedy, gdy są one pisane w języku obcym przez autora, który w pełni świadomie zmienia język artystycznej ekspresji z ojczystego na francuski. Problem jest oczywiście bardziej skomplikowany (domagający się osobnego opracowania) tym bardziej, że Kundera wielokrotnie wyraża podziw dla twórców, w tym także dla Gombrowicza, ale przede wszystkim dla swego rodaka, wielkiego kompozytora Leoša Janáčka, za heroiczną wierność „małemu językowi”, która właściwie uniemożliwia światową recepcję jego dzieł operowych.

Jak wspomniano wcześniej, Gombrowicz w Czechach miał szansę zaistnieć najpierw jako autor sztuk teatralnych wystawianych tu i ówdzie, bo jednak głównie na prowincji, jeśli zaś w Pradze czy w Brnie, to w teatrach amatorskich lub, jakby się powiedziało dzisiaj, niszowych. Charakterystyczna jest w tym kontekście, także już wcześniej wspomniana, obecność adaptacji *Trans-Atlantyku*, która stawała się w ten sposób swego rodzaju *Buchdramą*, ograniczającą „zasięg lektury” do tak zwanego użytku wewnętrznego. Ten sposób „rozpowszechniania” władze tak zwanych bratnich krajów socjalistycznych stosowały chętnie, chociaż niezbyt często, bo zapewniał niewygodnym dziełom „byt bibliograficzny”, stanowiący rodzaj wygodnego alibi.

Znacznie później zaczyna się kształtować czeska recepcja prozy Gombrowicza z uwagi na nieobecność jej czeskich przekładów. Kiedy zaś te pojawiają się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, może wpływać na ich poetykę, albo przynajmniej im towarzyszyć, przybývająca z Francji i wyartykułowana po francusku, początkowo emigracyjna, a potem już tylko zagraniczna refleksja Milana Kundery.

## I

Paradoksalnie znacznie łatwiejszy wydaje się opis obecności dzieła teatralnego Gombrowicza w komunistycznej Czechosłowacji chociażby dlatego, że badacz może odwołać się do pracy Vlasty Smolákovéj *Gombrowicz w czeskim teatrze – jak dotąd za każdym razem: w porę i nie w porę*. Badacz czeski ma do dyspozycji wersję dostępną w czasopiśmie „Divadelní revue”. Redakcja czeskiego periodyku opatruje tekst uwagą, że został on napisany właśnie dla „Pamiętnika Teatralnego”<sup>7</sup>.

Ale nie tylko z uwagi na nieoczekiwaną trafność motta z *Wesela* Wyspiańskiego: „Jak się wszystko dziwnie plecie / Jak się wszystko dziwno plecie...” warto

<sup>7</sup> V. Smoláková, *Gombrowicz w czeskim teatrze – jak dotąd za każdym razem: w porę i nie w porę*, przeł. U. Dzierżawska-Bukowska, „Pamiętnik Teatralny” 2004, nr 1–4; V. Smoláková, *Gombrowicz a česke divadlo (Až dosud pokažde: v hody i nevhody)*, „Divadelní Revue” 2004, nr 4.

poświęcić chwilę drugiej części tytułu tej rozprawy, bo też rozważania autorki zdominowane są zadumą nad poważnymi różnicami czasowymi między powstaniem sztuk Gombrowicza a ich publikacją i realizacją sceniczną tak w Polsce, jak i Czechach. Nie są to uwagi nadzwyczaj oryginalne, ale konieczne, ponieważ znakiem szczególnym form obecności twórczości polskiego autora jest jej znaczne opóźnienie i nie mniej znaczne upolitycznienie, które tę obecność utrudnia, o ile nie uniemożliwia, godząc tym samym w uniwersalizm i ponadczasowość jego dzieła.

Szansę na zaistnienie sztuk Gombrowicza w repertuarach czeskich teatrów pojawiają się na początku lat sześćdziesiątych, kiedy to – jak pisze Smolaková – „pękają lody izolacji ideologicznej, młode pokolenie ludzi teatru szybko dorównuje kroku życiu teatralnemu w świecie.” W takiej atmosferze, kiedy na scenach europejskich dominuje teatr absurdu, drogę do Czech toruje Gombrowiczowi święcący tam wówczas triumfy Sławomir Mrożek, także Tadeusz Różewicz i jeszcze bardziej spóźniony Witkacy. Publikacja szkicu Jana Kotta *Witkiewicz i trupy* na łamach czasopisma „Divadlo” przypada wprawdzie na rok 1968<sup>8</sup>, ale już niestety na okres po interwencji wojsk Układu Warszawskiego, mimo tego zdąży się jeszcze ukazać w kwietniu 1969 w tymże „Divadle” *Iwona, księżniczka Burgunda*, której towarzyszy obszerny tekst Krzysztofa Wolickiego *Gombrowicz, albo ból odciętej ręki*<sup>9</sup>. W marcu 1970 „Divadlo” zostaje zamknięte na fali postępującej „normalizacji”, mimo to jednak udaje się na początku lat siedemdziesiątych wystawić *Iwonę* w dwóch teatrach: w Divadle Večerní Brno i w Činoherním Studio w Usti nad Łabą. Nie można powiedzieć, aby wystawienie sztuki Gombrowicza przyniosło tym teatrom sukces: Wieczorne Brno wkrótce potem „znormalizowano”, a w Usti nad Łabą premierę od demniery oddzieliło zaledwie dziesięć przedstawień, ale przynajmniej teatr ocalał, bo nie miał na własne szczęście tak zwanego balastu przeszłości, który niestety miał teatr brneński. W obu wypadkach o niepowodzeniu zdecydowały raz jeszcze „normalizatorskie” recenzje w miejscowej prasie<sup>10</sup>.

Postępująca normalizacja wypędziła z czeskich teatrów nie tylko współczesną dramaturgię światową i czeską, ale całą elitę ludzi teatru. Mimo to agencji teatralnej i literackiej Dilia udaje się, od roku 1972 do jej likwidacji w 1989 roku, wydać w „informacyjnej” serii (to znaczy w nakładzie nieprzekraczającym 80 egzemplarzy) 280 przekładów na język czeski dzieł światowej dramaturgii, wśród nich *Operetkę, Ślub*, a także wspomnianą już wcześniej adaptację teatralną *Trans-Atlantyku*.

Także *Operetka*, niemal natychmiast po publikacji, stała się przedmiotem zainteresowania młodego, „poszukującego” morawskiego Hanáckého Divadla. Wpływ na kształt jej „kompromisowej” inscenizacji, w małym Prostějovie w roku 1980,

<sup>8</sup> J. Kott, *Witkiewicz a mrtvolý*, „Divadlo” 1968, nr 10.

<sup>9</sup> K. Wolicki, *Witold Gombrowicz aneb bolest v uřiznute paži*, přel. J. Simonides, „Divadlo” 1969, nr 4.

<sup>10</sup> hbk, *Princezna se zpozдила*, „Brněnský večerník” 3 II 1972; J. Holy, *Yvonna, princezna burgundánská*, „Průboj” 1 II 1974.

miała zapewne nie tylko opinia władz o ambitnym zespole uprawiającym teatr autorski pełen nieuchwytniej, poetyckiej atmosfery, ale też – a to już fatalnie – niepożądanych skojarzeń, jak również o twórczości i „nieokreślonym” statusie politycznym autora sztuki. Krnąbrny zespół teatru włączono w struktury Państwowego Teatru w Brnie, a sztuki Gombrowicza, które zostały zesłane do teatrów amatorskich, znajdują tam nieoczekiwanie (również dla władz) uważnego czytelnika w osobie Petra Lébla, wtedy szesnastolatka, dziś już od dawna nieżyjącego, pośmiertnie uznanego przez dawnych oponentów za artystę genialnego. Zanim jednak dwie jego inscenizacje *Ślubu* ujrzą światła rampy już po aksamitnej rewolucji w roku 1991, sztuki Gombrowicza wrócą po długiej przerwie na czeskie sceny w roku 1987 i to od razu na trzy różne sceny: *Iwona* do amatorskiej i awangardowej praskiej Lucerny, ale też do Teatru Polskiego w Czeskim Cieszyńniu, gdzie grano ją po polsku, a *Operetka*, pierwszy raz (i nie wiadomo czy wypada się z tego powodu martwić, czy cieszyć) do „betonowej” Činohry Petra Bezruča w Ostrawie. Tak czy inaczej wszystkie te, z gruntu odmienne, inscenizacje ważne są przede wszystkim jako sygnał powrotu do życia czeskiej dramaturgii.

Wpływ na kształt wspomnianych wyżej inscenizacji *Ślubu* dokonanych przez Petra Lébla miała publikacja w roku 1988, w przekładzie na współczesną czechyżną, *Warszawianki* i *Wesela* Wyspiańskiego. W tomie tym zawarto bowiem także słynny list Gombrowicza do Kępińskiego, w którym autor *Ślubu* wyraża swoją krytyczną opinię na temat *Wesela*.

Nie bez znaczenia jest także, zarysowujące się od początku 1989 roku, ożywienie niezależnych inicjatyw obywatelskich i artystycznych. Na jego fali Petr Lébl doprowadził 9 listopada 1989 roku do czeskiej prapremiery *Wesela*. W tydzień później aksamitna rewolucja stała się faktem. Do znanej formuły Hrabala, że była ona dziełem dzieci, dodać można także: i ludzi teatru. W ten sposób *Wesele* Wyspiańskiego utworowało drogę na sceny czeskie *Ślubowi* Gombrowicza. Ta, do niedawna jeszcze bardzo problematyczna z politycznego punktu widzenia, sztuka została w listopadzie 1991 roku wystawiona w odstepie trzech dni pod dwoma – synonimicznymi – tytułami: *Svatba* i *Sňatek* w Divadelním studio DAMU Disk w Pradze i w Hanáckim divadle w Brnie. Recenzje z obu tych realizacji wyraźnie wskazują, że wprawdzie dramaty Gombrowicza przestały być – notabene nie tylko w Czechach – sprawą polityczną, ale nie przestały być sprawą łatwą do realizacji. Pojawienie się w roku 1994 czeskiego przekładu *Dziennika*, a także sukcesywne uzupełnianie czeskiej recepcji dramaturgii Gombrowicza o syntetyczne, teoretyczne i historyczne prace teatrologiczne, także o charakterze akademickim, umieszczające „spóźnionego”, skrajnie wcześniej upolitycznianego autora w szerszym kontekście dramatu światowego, pozwolą uczynić jego teatralną obecność w Czechach być może mniej polityczną, ale zapewne nie mniej problematyczną. Szczególnie ważna wydaje się tutaj praca Ireny Sławińskiej

*Divadlo v současném myšlení*, opatrzona wstępem Ivo Osolsobě, w której autorka także dramaty Gombrowicza postrzega w świetle koncepcji Praskiej Szkoły Strukturalnej, czy książka Františka Všetického, *Stavba dramatu*, w której autor, pisząc o kształcie kompozycyjnym dramatu słowiańskiego, zwraca uwagę na rozwiązania zastosowane w tym zakresie przez Gombrowicza<sup>11</sup>.

Jednakże dalsze czeskie dole i niedole – spóźnionego, wprowadzanego na czeskie sceny w towarzystwie równie spóźnionych i upolitycznionych Wyspiańskiego, Witkacego i Mrożka – dramatu Witolda Gombrowicza to temat na osobne studium.

## II

Na wstępie tej części przyjdzie jeszcze raz powrócić do *Gombrowicza i tłumaczy*, by przypomnieć wyrażoną tam intuicję, że zaduma Kundery nad kunsztem powieściopisarским Gombrowicza w *Sztuce powieści* mogła wpłynąć na poetykę przekładu *Ferdydurke* na język czeski. Kundera proponuje tam, jak pamiętamy, odczytanie twórczości Gombrowicza w głównym nurcie przemian sztuki powieściowej, przy wykorzystaniu własnego klucza środkowoeuropejskiego. Wtedy ów klucz został potraktowany jako poszukiwanie kontekstu interpretacyjnego, którym mógłby posłużyć się ówczesny, zresztą nie tylko, czeski czytelnik prozy Gombrowicza. Ten czytelnik, który docierał do niej ze znacznym opóźnieniem i bez autorskiego klucza interpretacyjnego. Na różnorodne konsekwencje płynące z korzystania z tego klucza dla czytelnika polskiego zwracał swego czasu uwagę Janusz Sławiński, wskazując przy okazji na nowe możliwości gombrowiczologii<sup>12</sup>. Można zasadnie domniemywać, iż takie właśnie nowe możliwości stwarzają uwagi autora *Żartu*.

W napisanej w roku 1986 po francusku *Sztuce powieści*<sup>13</sup> ojczyzną tej formy narracyjnej czyni Kundera Europę. Istota zabiegów twórczych powieściopisarza prowadzić się ma, w jego opinii, do ukazania człowieka działającego, zgodnie z przytoczoną myślą Dantego, mówiącą, że podejmujący działanie człowiek objawia obraz samego siebie. Taki też ma być powód tego, że:

Musil, Broch czy Gombrowicz bez żenady dzielą się we własnych powieściach swoimi prywatnymi uwagami. Bohater powieści nie jest wiernym odbiciem istoty żywej. Jest istotą wyobraźniową. Doświadczałnym *ego* (s. 34).

<sup>11</sup> I. Sławińska, *Divadlo v současnem myšlení*, uv. I. Osolsobě. Praha, Naklad Studia Ypsilon, 2002; F. Všetického, *Stavba dramatu. O kompozični poetice ruskeho, polskeho a slovenskeho dramatu*, Olomouc, Universita Palackeho, 1996.

<sup>12</sup> Por. J. Sławiński, *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Kraków, Universitas, 2000, s. 152–159.

<sup>13</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk. Warszawa, Czytelnik, 1991 (wszystkie cytaty pochodzące z tej książki oznaczono w tekście numerem strony).

Dla Kundery *Ferdydurke* i *Lochy Watykanu* to przykłady buntu XX-wiecznej powieści przeciw spadkowi XIX stulecia. Powieść niedawno minionego wieku nie może wrócić do, jak to określa, Cervantesowskiej gospody. W tej sytuacji Gide i Gombrowicz, chcąc pogodzić XIX-wieczne doświadczenie realizmu z grą w nieprawdopodobne zbiegi okoliczności, nie mogą tego czynić niewinnie. Posługują się zatem żartem, ironią, parodią choćby dlatego, że jak powiada dalej pisarz:

U swoich początków powieść europejska była rozrywką i wszyscy prawdziwi powieściopisarze tęsknią za nią! Zresztą rozrywka nie wyklucza bynajmniej powagi [...]. Związek frywolnej formy i poważnego tematu ujawnia nasze dramaty (zarówno te, które wydarzają się w naszych łóżkach, jak te, które odgrywamy na wielkiej scenie dziejów) w ich przerażającej znikomości (s. 79).

A przecież decydujące znaczenie może mieć dla czeskiej lektury bardzo spóźnionego w recepcji Gombrowicza umieszczenie go (obok Kafki, Haška, Musiła, Brocha) wśród czołowych przedstawicieli powieściopisarstwa środkoeuropejskiego. W ten sposób, w ramach Kunderowskiej koncepcji Europy Środkowej, Gombrowicz staje się jednym z dwudziestowiecznych buntowników przeciwko przemożnej sile baroku, który przez cały wiek XVIII aż do wieku XIX

narzuca pewną jedność temu wielonarodowemu, z początku policentrycznemu obszarowi o ruchomych i nieokreślonych granicach [...]. W XX wieku bunt. Najtęższe umysły (Freud, powieściopisarze) nadają wartość temu, co przez stulecia pozostawało niedoceniane czy nieznanne: demistyfikatorskiej, racjonalnej przenikliwości; poczuciu rzeczywistości; powieści. Ten bunt sytuuje się dokładnie po przeciwnej stronie rewolty modernizmu francuskiego: antyracjonalistycznego, antyrealistycznego, lirycznego (spowoduje to wiele nieporozumień). Plejada wielkich powieściopisarzy europejskich: Kafka Hašek, Musil, Broch, Gombrowicz; ich niechęć do romantyzmu; ich miłość powieści przedbalzakowskiej i ducha libertyńskiego (Broch interpretujący kicz jako spiszek monogamicznego purytanizmu przeciwko wiekowi Oświecenia); nieufność wobec Historii i upojenia przeszłością; modernizm pozbawiony złudzeń awangardy (s. 102).

Owa buntowniczość Gombrowicza nie ma jednak, w ocenie Kundery, cech tak charakterystycznej dla wszelkiej awangardy negacji wszystkiego, co stare. Pisząc o sztuce nowoczesnej, nowoczesnym świecie, wreszcie o byciu nowoczesnym, czeski autor uznaje *Ferdydurke* za „najbardziej olśniewające obnażenie archetypu nowoczesności.” Przy czym pragnienie bycia nowoczesnym jest w jego opinii

archetypem, to znaczy głęboko w nas zakorzenionym, irracjonalnym nakazem, formą nacisku, której treść zmienia się i pozostaje nieokreślona: jest nowoczesne to, co podaje się za nowoczesne i za takie jest uznane. Matka Młodziakowa z *Ferdydurke* popisuje się jako jednym z objawów nowoczesności „jawnym chodzeniem do pewnej zakonspirowanej ubikacji” (s. 111–112).

Wyjaśniając swoje rozumienie sztuki nowoczesnej i nowoczesnego świata, Kundera odróżnia zafascynowanego nowoczesnością Apollinaire’a (i towarzy-

szących mu i po nim następujących Majakowskiego, Légera, futurystów, awangardystów) od znajdującego się po przeciwnej stronie Kafki, dla którego świat nowoczesny jest labiryntem, w którym człowiek się gubi:

Modernizm *anty liryczny*, antyromantyczny, sceptyczny, krytyczny. Obok Kafki i po nim: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... W miarę jak zanurzamy się w przyszłość, spadek po „modernizmie antynowoczesnym” nabiera wielkości (s. 112).

Warto zauważyć, iż dopiero w takim rozumieniu nowoczesności Gombrowicz postrzegany jest jako dramaturg czy szerzej (biorąc pod uwagę Felliniego) – twórca sztuk widowiskowych, nie zaś tylko powieściopisarz, jak to było wcześniej.

W *Sztuce powieści* Gombrowicz pojawia się także wtedy, kiedy Czech wyjaśnia, dlaczego nie posługuje się przymiotnikiem „radziecki”. Dzieło polskiego pisarza, podobnie jak proza Tomasza Manna, ma dowodzić, że Polaków i Niemców stać na krytyczny stosunek do „ducha germańskiego” czy tradycyjnie rozumianej „polskości”. Taki stosunek Rosjan do „rosyjskości” jest dla Kundery nie do pomyślenia.

Nie używam tego przymiotnika. Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich: „cztery słowa, cztery kłamstwa” (Castoriadis). Naród radziecki: leksykalny parawan, mający pokryć zapomnieniem wszystkie zrusyfikowane narody Imperium. Pojęcie: „radziecki” odpowiada nie tylko agresywnemu nacjonalizmowi Wielkiej Rosji komunistycznej, lecz także narodowej tęsknocie dysydentów. Pozwala im wierzyć, że Rosja (Rosja prawdziwa) jest, na mocy jakiegoś cudownego zdarzenia, nieobecna w Państwie zwanym radzieckim i że trwa nadal, poza wszelkimi oskarżeniami, jako nietknięta, niepokalana istota. Świadomość niemiecka: wstrząśnięta, pełna winy po czasach nazizmu; Tomasz Mann: okrutne podważenie ducha germańskiego. Dojrzałość kultury polskiej: Gombrowicz radośnie smagający „polskość”. Dla Rosjan rzeczą nie do pomyślenia jest smagać „rosyjskość”, istotę niepokalaną. Żadnego wśród nich Manna, żadnego Gombrowicza (s. 117).

Jeszcze więcej uwagi poświęca Gombrowiczowi Kundera w napisanym po francusku w roku 1993 dziewięćcioczęściowym esej z tytułowanym *Zdradzone testamenty* (1993)<sup>14</sup>. Najpierw autor lokuje Gombrowicza wśród tych pisarzy, którzy – w jego opinii – otwarcie inspirowali się *Gargantuą i Pantagruelem*, odwoływali się do tej powieści, a włączając w historię powieści, uznawali „ją za kamień węgielny tej historii”.

Postrzega on przy tym powieść europejską jako zjawisko ponadnarodowe: swego rodzaju sztafetę pokoleniową.

Podczas różnych faz powieści inicjatywę przejmowały, niczym w biegu sztafetowym, różne narody: najpierw Włochy z wielkim prekursorem Boccacciem; później Francja Rabelais’go; później Hiszpania Cervantesa i powieści lotrzykowskiej; XVIII wiek wielkiej powieści

<sup>14</sup> M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, z francuskiego przeł. M. Bieńczyk, Warszawa, PIW, 1996 (wszystkie cytaty z tej książki oznaczono w tekście numerem strony).

angielskiej z niemieckim udziałem, pod jego koniec, Goethego; wiek XIX, który cały należy do Francji, przy wkroczeniu w ostatnim trzydziestoleciu powieści rosyjskiej i, wkrótce potem, powieści skandynawskiej. Później wiek XX i jego środkowoeuropejska przygoda wraz z Kafką, Musilem, Brochem i Gombrowiczem... (s. 31).

Historię przemian powieści europejskiej prezentuje Kundera w trzech odsłonach. Wielkie, jak je określa, dzieła modernizmu traktuje jako rehabilitację odsłony pierwszej:

Najwięksi powieściopisarze okresu postproustowskiego, myślę zwłaszcza o Kafce, Musilu, Brochu, Gombrowiczu, z mojego pokolenia o Fuentesie, byli niezwykle wrażliwi na niemal zapomnianą estetykę powieści, poprzedzającą wiek XIX: włączyli oni do sztuki powieści refleksję eseistyczną; nadali kompozycji swobodę; wywalczyli prawo do dygresji; natchnęli powieść duchem niepowagi i zabawy; zrezygnowali z dogmatów realizmu psychologicznego, tworząc postacie bez chęci rywalizacji (na podobieństwo Balzaka) z urzędem stanu cywilnego; a zwłaszcza przeciwstawili się obowiązkowi łudzenia czytelnika, że uczestniczy w czymś rzeczywistym: obowiązkowi, który rządził bezwzględnie całą drugą odsłoną powieści.

Celem rehabilitacji zasad powieści z pierwszej odsłony nie jest powrót do takiego czy innego stylu retro ani też naiwne odrzucenie powieści dziewiętnastowiecznej. Cel tej rehabilitacji jest bardziej ogólny: *ponownie zdefiniować* i *poszerzyć* samo pojęcie powieści; przeciwstawić się *redukcji* dokonywanej przez powieściową estetykę XIX wieku; wprowadzić do jego podstaw *wszelkie* historyczne doświadczenie powieści (s. 70).

Kundera wpisuje też Gombrowicza w swoistą, powieściową „arytmetykę emigracji”, nie tylko zresztą polskiej, ale to właśnie w kontekście naszej emigracji uwagi Czecha nabierają szczególnego znaczenia ze względu na jego zdystansowane czasowo i przestrzennie spojrzenie z boku. I tak w ramach owej arytmetyki wylicza między innymi, że

Józef Konrad Korzeniowski [...] przeżył siedemnaście lat w Polsce (i na wygnaniu z rodziną w Rosji), resztę życia w Anglii (bądź na angielskich statkach). Jego językiem pisarskim stał się angielski; angielska jest też tematyka jego powieści. Jedyne uczulenie na Rosję (ach, biedny Gide nie umiejący pojąć tajemniczej awersji Conrada do Dostojewskiego!) jest śladem jego polskości (s. 86).

Każdy z emigrantów wymienionych przez autora (pozostali to: Vladimir Nabokov, Kazimierz Brandys i czeski pisarz Bohuslav Martinu) inaczej reaguje na emigrację i kraj ojczysty, ale bodaj najbardziej tajemnicza wydaje się Kunderze właśnie postawa autora *Trans-Atlantyku*, który:

przeżył trzydzieści pięć lat w Polsce, dwadzieścia trzy lata w Argentynie, sześć lat we Francji. Pisać mógł jednak tylko po polsku i bohaterowie jego powieści są Polakami. W 1964 roku, gdy przebywał w Berlinie, otrzymał zaproszenie do Polski. Wahał się, lecz ostatecznie odmówił. Jego ciało spoczywa wVence (s. 85).

Często rozmyślam o Gombrowiczu w Berlinie. O jego odmowie złożenia wizyty w Polsce. Nieufność wobec komunistycznego reżymu, który wówczas w niej panował? Nie sądzę: polski

komunizm był już w stanie rozkładu, ludzie ze świata kultury należeli niemal wszyscy do opozycji i pewnie uczyniliby z wizyty Gombrowicza tryumfalne święto. Prawdziwe przyczyny odmowy musiały być egzystencjalne. I nie do przekazania. Nie do przekazania, bo zbyt bolesne dla innych. Są rzeczy, o których można tylko milczeć (s. 87–88).

Zapewne dla Kundery nie jest Gombrowicz *Niekochanym dzieckiem rodziny*, jak Leoš Janáček, bohater – napisanego po francusku w roku 1993 – eseju pod tym tytułem, ale można bez ryzyka orzec, iż Gombrowicz jest „inaczej kochanym dzieckiem” swego kraju ojczystego, który – z wzajemnością – darzył uczuciem nieprostym. W tym przypadku do arytmetyki emigracji dodać trzeba także problemy recepcji światowej dzieł zrodzonych na kulturowym gruncie tak zwanych małych narodów. W przekonaniu Kundery o ile spóźnione uznanie dla Brocha, Musila, Gombrowicza i w pewnej mierze Bartóka jest rezultatem katastrof historycznych (takich jak nazizm czy wojna), o tyle w przypadku Janáčka roli katastrofy podjął się w pełni jego mały naród:

Małe narody europejskie, skryte za niedostępnymi językami (ich życiem, ich historią, ich kulturą), są bardzo słabo znane; sądzi się całkiem naturalnie, że na tym polega ich zasadnicze kalectwo, stojące na przeszkodzie międzynarodowemu uznaniu ich sztuki. A jest wprost na odwrót: sztuka ta jest okaleczona, gdyż wszyscy (krytyka, historiografia, krajanie oraz cudzoziemcy) wkładają ją na wielkie zdjęcie rodziny narodowej i nie pozwalają go opuścić. 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. [...] „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 (s. 60).

Wracając jeszcze raz do tej, nurtującej przecież także autora osobiście, problematyki w części dziewiątej i ostatniej *Zdradzonych testamentów*, zatytułowanej *Tu nie jesteś u siebie, mój drogi*, Kundera kolejny raz utwierdza się w przekonaniu, że „wartość i sens dzieła mogą być oceniane tylko w wielkim kontekście międzynarodowym” i podobnie jak wielu pisarzy-emigrantów (między innymi Czesław Miłosz czy Vladimir Nabokov) podkreśla, że łatwiej w tym względzie francuskiemu surrealiście, autorowi „nouveau roman” czy XIX-wiecznemu naturaliście, niesionym „przez swoje pokolenie, przez powszechnie znany w świecie ruch artystyczny, a ich program estetyczny poprzedza, by tak rzec, ich dzieło.” Tym razem przedmiotem uwagi Kundery nie jest Janáček, ale właśnie Gombrowicz, którego sytuacja egzystencjalna, język, w którym pisze, nie ułatwia bynajmniej zrozumienia jego estetyki.

Na stronach 225–227 *Zdradzonych testamentów* znajdzie czytelnik swego rodzaju hymn pochwalny na temat powieści *Ferdydurke*, którego przytaczanie tu w całości zajęłoby zbyt wiele miejsca. Trzeba jednak dodać, iż te uwagi, a także te zacytowane, można było przeczytać po ich „autorskim przepisaniu” na język

czeski, najpierw w roku 2005 w czasopiśmie „Host” a następnie w roku 2006 w edycji książkowej. Chronologicznie rzecz ujmując, również one – spóźnione, mogą dla czeskiego czytelnika stanowić swego rodzaju, także spóźnione, posłowie do lektury przekładów prozy Gombrowicza. Warto zauważyć, że owym przekładom, starannym i porządnie wydanym, nie towarzyszy jednak niemal żadna tak zwana translatorska obudowa paratekstowa, która mogłaby stanowić dla czytelnika rodzaj tego, co Anton Popovič określał mianem „instrukcji odbiorczej”. Naturalnymi, by tak rzec, świadectwami recepcji są recenzje krytycznoliterackie dzieła literackiego. One to właśnie muszą pełnić dla czytelnika czeskiego wspomniane wyżej „instrukcje obsługi” dzieła Gombrowicza. Nie sposób naturalnie omówić ich wszystkich szczegółowo, tym bardziej że ich liczba rośnie. Czy Gombrowicz ma szansę stać się w Czechach autorem poczytnym, trudno na ich podstawie odpowiedzieć. Niemal wszyscy autorzy uważają za stosowne zarysować i przybliżyć sylwetkę polskiego autora. Niemal wszyscy podkreślają opóźnienie, z jakim jego proza pojawiła się w Czechach. Niektórzy przypominają trudną, wyboistą drogę, jaką ta proza, a szczególnie *Dziennik*, przebyła, zanim mogła ukazać się także w Polsce<sup>15</sup>. Jednakże z przyjętego tu punktu widzenia, najbardziej interesujące wydaje się stwierdzenie, że powyżej przytoczone uwagi Milana Kundery istotnie miały szansę wpłynąć na recepcję krytycznoliteracką dzieła Gombrowicza w Czechach. Przy czym ostrzega się jednocześnie przed zniewalającą mocą Gombrowiczowskiej sztuki autointerpretacji, która pozostawia jednak czytelnikowi o wiele więcej – grożącej pełnym zagubieniem się – swobody niż pozostawia mu także bardzo biegly w sztuce autointerpretacji autor *Sztuki powieści*. A skoro już o tym mowa, to biorąc pod uwagę złożoną sytuację recepcji twórczości Kundery w kraju ojczystym – szczególnie po jego decyzji o zmianie języka literackiej ekspresji, którą to decyzję *Zdradzone (notabene) testamenty* mają zapewne jakoś wytłumaczyć. Można odnieść wrażenie, że Kundera, oddając się trudnej „arytmetyce emigracji”, szuka przede wszystkim rozwiązania dla siebie samego.

Czeska recepcja prozy Witolda Gombrowicza to wprawdzie rodzaj płodu przynoszonego o wiele za długo, przecież jednak powstaje, przy współudziale polskich głosów, dobiegających do czeskiego odbiorcy nie tylko z Polski (mam na myśli teksty poświęcone Gombrowiczowi obecne w czeskich wyborach esejów Aleksandra Fiuta i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)<sup>16</sup>. Czy kierunek, jaki starał

<sup>15</sup> Polski czytelnik tych recenzji może się także dowiedzieć, że oto nieoczekiwanie sojusznikiem autora *Zdradzonych testamentów* w dziele promowania twórczości autora *Kosmosu* stał się także Bruno Schulz, którego, powstałe w roku 1938, uwagi na temat *Ferdynurke* opublikowało na swych łamach czeskie czasopismo „Tvar” w numerze 13 z 2004 roku.

<sup>16</sup> A. Fiut, *V Europě, čili... (eseje nejen o polské literatuře)*, úv. slovo V. Burian, z pol. orig. přel. V. Burian, P. Zavřelová, Olomouc, Votobia, 2001; G. Herling-Grudziński, *Hodina stínů*, aut. výbor z pol. orig. přel. H. Stachová, Praha, Torst, 1999.

się jej nadać oddalony, także językowo, ale już przecież tylko z własnego wyboru, emigracyjny Milan Kundera, ma szansę zdominować ją tak, jak Gombrowiczowi udało się zdominować recepcję polską, trudno powiedzieć. Przekładom prozy Gombrowicza na język czeski nie towarzyszą rozbudowane parateksty translator-skie, ale coraz więcej jest recenzji w czasopiśmie także internetowych. Wszakże to, co wydaje się o wiele ważniejsze, to głębsza refleksja, by tak rzec, rodzimego chowu, jaką prezentują na przykład książki Michała Ajvaza, który w swoich studiach teoretycznoliterackich zawartych w tomie *Tajemniczość książki i Między znakiem a próżnią* analizuje autotematyczną prozę diariuszową polskiego autora i stawia jego dzieło obok dokonań Rainera Marii Rilkego i Itala Calvino<sup>17</sup>. Oswajanie Gombrowicza w Czechach wchodzi w fazę dojrzałości.

---

**Dr hab. Wojciech Soliński**, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury. Autor rozpraw z zakresu translato-logii, recepcji literatury; tłumacz. Książki: *Przekład artystyczny a kultura literacka*; *Kształty obecności. Recepcja pisarstwa Umberto Eco w polskiej kulturze literackiej*. Przełożył m.in. Umberto Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*.

#### GOMBROWICZ IN THE CZECH REPUBLIC?

The aim of this text is to examine the perception of Witold Gombrowicz's works in Czech literary culture through the country's history. The author starts with the publication of *Ferdydurke*, whose translation, at least theoretically, might have been published in the Protectorate of Bohemia and Moravia. Then, he alludes to the communist period in Czech history when some of Gombrowicz's plays were staged in local theatres. Finally, he describes the times of the Velvet Revolution and the split of Czechoslovakia into two independent countries, which coincided with the publication of the essential part of Gombrowicz's literary legacy, including *Diaries*. In the second part of the paper, the author tries to define in what way Milan Kundera's essays anticipated and accompanied the publication of Gombrowicz's writing in the Czech Republic.

---

<sup>17</sup> M. Ajvaz, *Tajemství knihy*, Brno, Petrov, 1997; M. Ajvaz, *Příběh znaků a prázdná*, Brno, Druhé město, 2006.

CRISTINA GODUN

Uniwersytet w Bukareszcie

## GOMBROWICZ OCZYMA RUMUNÓW

---

BARDZO TRUDNO JEST MÓWIĆ O GOMBROWICZU, NIE UCIEKAJĄC SIĘ PODŚWIADOMIE do banalnych uproszczeń, nawet jeżeli, zdając sobie sprawę z zagrożenia, użyjemy drobnego sita do odfiltrowywania wszystkich oklepanych, literackich komunałów i subiektywnych ocen odbiorcy. Gombrowicz – ten, który sam nieustannie tworzył się w trakcie pisania<sup>1</sup>, tworzy się nadal, nawet po tym, jak jego fizyczne istnienie dobiegło kresu. Jego dzieła wciąż wzbudzają uznanie, odkrywamy w nich ciągle coś nowego: Gombrowicz – pisarz opętany lub może po prostu zafascynowany anormalnością; Gombrowicz – niszczyciel skamieniałych form i mitów o Polsce; Gombrowicz – przeciwnik despotyzmu kultury oraz Gombrowicz – kontestator społecznej dominacji tłumiącej twórcze przejawy indywidualizmu jednostki. Rumuński czytelnik mógł zapoznać się z jego twórczością dopiero w roku 1988. Wówczas, nieistniejące już wydawnictwo Univers wyszło z inicjatywą opublikowania fragmentów *Dziennika* i sztuk teatralnych, a następnie również powieści pisarza, prezentując szerokiej publiczności wyjątkową próbkę literatury uniwersalnej, znanej dotychczas wąskiemu gronu rumuńskiej inteligencji głównie z przekładów na język francuski. Od chwili ukazania się rumuńskiej wersji zbioru *Dziennik. Teatr* w doskonałym tłumaczeniu Olgi Zaicik Gombrowicz przedostaje się do świadomości rumuńskich czytelników, fascynując, prowokując, intrygując, podburzając, budząc reakcje, jakie wywoływała twórczość tego pisarza wszędzie tam, gdzie była publikowana. Został on uznany za prekursora literatury absurdu, wrażliwego obserwatora rzeczywistości i niezmordowanego przeciwnika jakichkolwiek nieautentycznych zachowań w życiu, społeczeństwie czy relacjach międzyludzkich. Dopiero osiem lat później, w 1996 roku, kiedy ukazał się przekład pierwszej i najgłośniejszej powieści pisarza *Ferdydurke*,

---

<sup>1</sup> Aluzja do komentarza W. Gombrowicza umieszczonego w *Testamencie* na temat powieści *Kosmos*, o której mawiał, że jest to „powieść, która sama się tworzy w trakcie pisania” – w: W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa, Res Publica, 1990, s. 92.

stało się jasne, że ten, którego wewnętrzny głos gwałtownie popychał, by być niezwykłym, oryginalnym, wymyślnym, śmiałym<sup>2</sup>, starał się w życiu konsekwentnie demaskować nieautentyczne ludzkie postawy, demitologizować archetypowe, anachroniczne przejawy kultury oraz podważać mity narodowe krążące niezmordowanie wokół romantycznych idei polskiego mesjanizmu czy też polskości idealnej.

U źródeł pomysłu naszkicowania tekstu o twórczości Witolda Gombrowicza w kontekście jej odbioru w Rumunii leżą dwie odrębne optyki. Pierwsza, reprezentowana jest przez zawodowych krytyków, o których Gombrowicz mawiał z niesmakiem, że interpretują jego twórczość bez wyobraźni, wyłącznie przez pryzmat tradycji historycznoliterackich, co prowadzi do nieuchronnego skatalogowania go jako eksponatu pewnej konwencji. Przy każdej okazji wyrażał obawę, że jego twórczość jest czytana w sposób „zbyt wąski i powierzchowny”<sup>3</sup>, iż zawsze będą czytelnicy, ośmielający się „oświecać autora” w zakresie kwintesencji jego twórczości. Drugi punkt widzenia tworzą zwykli czytelnicy oraz ich komentarze na temat twórczości Gombrowicza zamieszczane na nieautoryzowanych, dyletanckich forach. Ten drugi obszar zawiera kilka najciekawszych opinii otwarcie publikowanych w sieci, na najczęściej odwiedzanych rumuńskich blogach.

Zdanie, którym Ion Petrică, tłumacz czterech powieści Gombrowicza oraz profesor literatury polskiej na Uniwersytecie w Bukareszcie, rozpoczął zwięzłe, ale znakomite posłowie do pierwszej powieści Gombrowicza *Ferdydurke*, jest równie prawdziwe, co prowokujące: „Istnieją pisarze, którzy zdobywają czytelnika już od pierwszej książki, inni muszą całe życie walczyć o to, aby go do siebie przekonać. Witold Gombrowicz należał do tej drugiej grupy”<sup>4</sup>. Pierwsze zdanie wzbudza ciekawość czytelnika, który na kolejnych sześciu stronach artykułu, znacząco zatytułowanego: *Witold Gombrowicz pomiędzy terrorem formy a obsesją zaistnienia*, odkrywa klucz do zrozumienia Gombrowiczowskiego wszechświata. Nie na darmo autor posłowia jest uważany za jednego z najlepszych komentatorów twórczości autora *Ferdydurke* w przestrzeni rumuńskojęzycznej. Wysiłki rumuńskiego polonisty, aby zdemaskować wszechświat Gombrowiczowskiej twórczości i wytłumaczyć nakładające się na siebie semantyczne warstwy narracji pisarza, były podejmowane również w posłowiach do kolejnych trzech znakomitych tłumaczeń: *Trans-Atlantyku* (Univers, 1999), *Pornografii* (Univers, 1999) i *Kosmosu* (Univers, 2000). Jemu również zawdzięczamy wnikliwe eseje, które z olbrzymią dozą wrażliwości estetycznej ukazują cechy charakterystyczne

<sup>2</sup> Por. W. Gombrowicz, *Dziennik*, w: tegoż, *Dziela*, t. 3, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 188–189.

<sup>3</sup> Przytaczam za I. Petrică, *Prefață*, w: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantic*, București, Ed. RAO, 2006, s. 5.

<sup>4</sup> I. Petrică, *Witold Gombrowicz între teroarea formei și obsesia devenirii*, w: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, București, Ed. Univers, 1996, s. 248 [to i pozostałe tłum. moje – C.G.].

twórczego warsztatu Gombrowicza. Za swoje wysiłki został on doceniony: za tłumaczenie *Ferdynurke* Ion Petrică otrzymał w roku 1996 Nagrodę Bukareszteńskiego Związku Pisarzy, a za kolejne trzy przekłady w roku 1999 została mu przyznana Nagroda Związku Pisarzy Rumuńskich.

Z posłowania do *Trans-Atlantyku*, zatytułowanego *Gombrowiczowska prowokacja*, dowiadujemy się, iż upór, z jakim Witold Gombrowicz „promował swoje nonkonformistyczne poglądy literackie, sprawił, że stał się on najbardziej kontrowersyjnym pisarzem polskim naszego wieku”<sup>5</sup>. W atmosferze dziwności i groteski Gombrowicz bawi się, tworząc prawdziwie naturalistyczny obraz emigracji polskiej, którą w celowo przejawiony sposób obdarza wszystkimi możliwymi ułomnościami, kompleksami, przywarami społeczeństwa i tradycji polskiej. Mówiąc językiem autora, oznacza to, że obdarza on ją wszystkimi odmianami formy polskiej. Mimo że w przedmowie do książki pisarz podkreśla, iż obraz, który naszkicował, nie przedstawia rzeczywistości (nie oznacza to, że nie jest wiarygodny!), jest on absolutnie konieczny, ponieważ Polacy ciągle jeszcze obciążeni są tradycją i ciągle jeszcze tkwi w nich głęboko zakorzeniony kompleks polski<sup>6</sup>. Mimo uściśleń Gombrowicza, że nigdy nie napisał ani jednego słowa o kimś innym niż o sobie samym, nie zmniejszyło to w oczach Polaków szoku związanego z odbiorem powieści *Trans-Atlantyk*<sup>7</sup>.

Z posłowania do *Pornografii* dowiadujemy się, że wraz z rumuńskim wydaniem powieści, wydawca postawił sobie za cel rozbudzenie w rodzimym czytelniku „zainteresowania dziełem budzącym ciągle kontrowersje w ojczyźnie autora i z zachwytem odkrywaniem w pozostałej części Europy”<sup>8</sup>. Uważam, że określenie „kontrowersyjny” nie odnosi się wyłącznie do powieści *Pornografia*, lecz stanowi cechę charakterystyczną wszystkich dzieł Gombrowicza, począwszy od opowiadań pisanych w młodości, a skończywszy na zapiskach w *Dzienniku*. Włączyłabym tutaj również powieść *Opetani*, która, mimo iż nie jest napisana na poziomie i w konwencji pozostałych utworów, przejawia jednak Gombrowiczowski charakter.

O *Trans-Atlantyku* Ion Petrică pisał w swoich komentarzach krytycznych, że jest to „z pewnością jego najdziwniejsza i najbardziej kontrowersyjna powieść”<sup>9</sup>, w posłowaniu zatytułowanym *Głębinę cierpienia Gombrowicza* tłumacz wyraża opinię, że ostatnia powieść pisarza jest „najdziwniejsza i najbardziej niejasna”<sup>10</sup>, podkreślając w ten sposób to, co zostało zauważone już wcześniej: cała Gombrowiczowska twórczość jest jednakowo dziwna, kontrowersyjna, oryginalna, żeby

<sup>5</sup> I. Petrică, *Provocaera lui Gombrowicz*, w: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantic...*, s. 120.

<sup>6</sup> I. Petrică, *Prefață...*, s. 5–6.

<sup>7</sup> Tamże, s. 7.

<sup>8</sup> I. Petrică, *Prefață...* w: W. Gombrowicz, *Pornografia*, Bukareszt, RAO, 2007, s. 6.

<sup>9</sup> I. Petrică, *Provocaera lui Gombrowicz...*, s. 120–124.

<sup>10</sup> I. Petrică, *Abisurile suferinței lui Gombrowicz*, w: W. Gombrowicz, *Cosmos*, București, Ed. Univers, 2000, s. 156.

wspomnieć tylko te trzy określenia niecharakteryzujące w pełni wartości całego dorobku. Czasami komentatorzy twórczości Gombrowicza zdają się kręcić w kółko, powtarzając wciąż te same frazesy. W ten sposób potwierdzają, że Gombrowicz jest zbyt wielkim twórcą, aby można było go zredukować do kilku słów, niezależnie od tego, jak bardzo byłyby one sugestywne. Aby móc jak najlepiej zasymilować twórczość Gombrowicza, trzeba go poczuć całym sobą. Gombrowicz jest sam w sobie „sposobem bycia, czucia, myślenia, mówienia i działania”.

Po rozwiązaniu wydawnictwa Univers, które jako pierwsze wydało najważniejsze dzieła Witolda Gombrowicza w języku rumuńskim, projekt zostaje przejęty i rozwinięty przez inne ważne wydawnictwo – RAO. Włącza ono Witolda Gombrowicza do serii książek zatytułowanych „Biblioteka Witolda Gombrowicza”. W tej serii RAO stawia sobie za cel wydanie wszystkich dzieł Gombrowicza, tj. wznowienie już wydanych przez Univers oraz przetłumaczenie pozostałych. Dotychczas w bardzo ładnej szacie graficznej ukazały się powieści<sup>11</sup>, opowiadania z tomu *Bakakaj*, następnie mają zostać opublikowane: cały *Dziennik*, *Wspomnienia polskie*, *Testament*. Na okładce książek z serii „Biblioteka Witolda Gombrowicza” wydawnictwo zamieściło zwięzłą biografię pisarza. Zostaje on przedstawiony jako „pisarz polskiego pochodzenia”. Sformułowanie to zaskakuje, zwłaszcza w odniesieniu do Gombrowicza, który przez całe życie pisał po polsku (abstrahując od nieudolnych prób pisania po hiszpańsku w okresie argentyńskim) i który, mimo że większość życia spędził na emigracji, był pisarzem wybitnie polskim, polskim aż do szpiku kości, na przekór pozom i kontrowersyjnym uwagom, którymi uwielbiał szafować.

Powróćmy na chwilę do momentu debiutu Gombrowicza w Rumunii. Miał on miejsce w roku 1988. Ukazały się wówczas fragmenty *Dziennika* w tłumaczeniu Olgi Zaicik<sup>12</sup>, która dokonała wyboru tekstów, opatrzyła je niezbędnymi przypisami oraz napisała obszernie i bardzo dobrze prezentujące istotę twórczości Gombrowicza posłowie będące praktycznie jego minimonografią<sup>13</sup>. Po raz pierwszy rumuński czytelnik miał możliwość zapoznania się z fascynującą osobowością pisarza. Z posłowania dowiadujemy się o szczegółach biograficznych niezbędnych do zrozumienia atmosfery, w jakiej wzrastał i rozwijał się pisarz oraz o osobistych doświadczeniach, które ukształtowały jego osobowość. Obok podawania

<sup>11</sup> Wymieniam je po kolei, wg chronologii ukazywania się: *Ferdydurke*, Bukareszt, RAO, 2000; *Trans-Atlantic*, Bukareszt, RAO, 2006; *Pornografia*, Bukareszt, RAO, 2007; *Cosmos*, Bukareszt, RAO, 2007. Wszystkie powieści zostały opatrzone posłowiem przez Iona Petricę, tak jak w pierwszym wydaniu.

<sup>12</sup> Olga Zaicik jest tłumaczką i krytykiem literatury. Jej działalność wpłynęła w znacznym stopniu na popularyzację literatury polskiej w Rumunii. Za wybitne zasługi w dziedzinie kultury wydawnictwo Univers przyznało jej w roku 1999 nagrodę dla tłumaczy.

<sup>13</sup> W. Gombrowicz, *Jurnal. Teatru*, București, Univers, 1988. Wybór, tłumaczenie, przypisy, nota do wydania i posłowie Olgi Zaicik (s. 447–463), wstęp Romul Munteanu (s. 5–15).

cennych informacji biograficznych, krytyczny wywód Olgi Zaicik przygotowuje czytelnika do odbycia w sposób jak najmniej uciążliwy podróży poprzez świat Gombrowiczowskiej twórczości. Analizuje ona jego powieści, sztuki teatralne, komentuje dziennik oraz objaśnia wszystkie obsesje i mity, które autor bezustannie wykorzystywał: pojęcie deformacji i nieautentyczności, koncepcję formy, maski, fascynację spolaryzowanymi przeciwieństwami, tj. młodość – starość, dojrzałość – niedojrzałość. Przytoczyliśmy tutaj tylko niektóre aspekty omawiane przez autorkę. W podsumowaniu swojego wywodu Olga Zaicik podkreśla wagę wydarczenia wydawniczego, jakim jest opublikowanie w języku rumuńskim fragmentów *Dziennika*, pisząc: „*Dziennik* jest [...] historią kształtowania się Gombrowicza, który odsłania się przed czytelnikiem, aby ten mógł śledzić jego ciągłą ewolucję. Pisarz jest taki, jak sobie to sam założył jedyny i główny bohater *Dziennika*”<sup>14</sup>.

W nocie do wydania tłumaczka wyjaśnia, dlaczego zdecydowała się przetłumaczyć wybrane fragmenty *Dziennika*, a nie jego całość, motywując ten wybór chęcią zaoferowania czytelnikowi wszechstronnego i reprezentatywnego przedstawienia najbardziej charakterystycznych dzieł Gombrowicza tak, „aby móc nie tylko zrozumieć jego ludzką i pisarską naturę, ale również by we właściwy sposób podejść do jego twórczości jako całości. [...] Fragmenty ze *Wspomnień polskich*, mimo że nieliczne [wg tłumaczki – C.G.], spełniają funkcję biograficzną, przedstawiając kolejny tekst, który zwiększa autentyczność wyznania bezpośredniego”<sup>15</sup>.

Zresztą, prawdziwy debiut Witolda Gombrowicza w Rumunii miał miejsce nie w roku 1988 przy okazji wydania *Dzienników*, a dwanaście lat wcześniej, w 1976 roku, kiedy ukazał się zbiór współczesnych nowel polskich, również w tłumaczeniu Olgi Zaicik. Dokonała ona wyboru najbardziej znanych, krótkich utworów współczesnych pisarzy, napisała do nich przedmowę i opatrzyła całość niezbędnymi przypisami. Zbiór zatytułowany jest *Bankiet*, na cześć otwierającego antologię opowiadania o tym samym tytule napisanego przez Witolda Gombrowicza. Jest to jakby zapowiedź rumuńskiego tłumaczenia wszystkich dziesięciu opowiadań pod wspólnym tytułem *Bakakaj* wydanych przez RAO trzydzieści dwa lata później (2008).

Przedmowę do książki *Dziennik. Teatr* napisał jeden z najbardziej kompetentnych i uzdolnionych krytyków tamtych czasów – profesor wydziału komparatyki literackiej Uniwersytetu w Bukareszcie, Romul Munteanu, krytyk i teoretyk literatury, wydawca. Od 1970 do 1989 był on dyrektorem wydawnictwa Univers i przyczynił się do powstania jednego z najważniejszych projektów kulturalnych w powojennej Rumunii. Chodzi o inicjatywę stworzenia „biblioteki uniwersalnej” w języku rumuńskim. W jego przedmowie zatytułowanej *Maski Witolda Gombrowicza*, złożonej z dwóch części poświęconych dwom częściom składowym tomu: *Dziennik* i *Teatr*, Romul Munteanu przedstawia kilka sugestii, klucz obja-

<sup>14</sup> W. Gombrowicz, *Jurnal. Teatru...*, s. 462–463.

<sup>15</sup> Patrz: *Notă asupra ediției* do: W. Gombrowicz, *Jurnal. Teatru...*, s. 16.

śniający świat artystyczny Witolda Gombrowicza, nie wychodząc jednak z wygodnych torów interpretacji formalnej.

*Dziennik* ukazał się ponownie, również w wydawnictwie Univers, w roku 1998. Tym razem bez *Teatru*, a za to z nową przedmową autorstwa Kazimierza Jurczaka, lektora języka rumuńskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim i byłego konsula Rzeczypospolitej Polskiej w Bukareszcie. W odróżnieniu od przedmowy z poprzedniego wydania nowa prezentacja trafniej charakteryzuje twórczość Gombrowicza i lepiej obrazuje osobowość autora. Dla Romula Munteanu *Dziennik* był wyrazem „Ja w procesie gigantyzacji”, które Gombrowicz roztoczył na kolejnych stronach dziennika. Uważał on, że pisarz „bezwstydnie się obnaża, totalnie odkrywa się przed czytelnikiem poprzez swoje konfesyjne pisanie, będąc jednocześnie świadomym zdrady wobec samego siebie”<sup>16</sup>. Jurczak uważa, że *Dziennik* jest najbardziej dojrzałym dziełem Wielkiego Niszczyciela, „bezpośrednią i naturalną konsekwencją hipostazy mówiącego »Ja« oraz istnienia wielu masek autora, których nie udaje się »określić, złapać«”<sup>17</sup>.

W roku 2006 ukazuje się przekład na język rumuński powieści *Opętani*<sup>18</sup>. W ten sposób możemy mówić o przetłumaczeniu wszystkich powieści Gombrowicza. W przedmowie do *Opętanych*, zatytułowanej *Opętani, powieść gombrowiczowska?*, tłumacz Constantin Geambașu kreśli ogólny portret osobowości twórczej Witolda Gombrowicza poprzez omówienie najważniejszych elementów powieści, która dała pisarzowi sławę: *Ferdydurke*. Powieść jest uważana przez autora przedmowy za „przekonujące świadectwo odłączenia się od wartości kultury tradycyjnej i od stylistyki dyskursu patriotycznego”<sup>19</sup>, również od „romantycznego poety Adama Mickiewicza – symbolu idealnej polskości – a razem z nimi, od całej mitologii narodowej”<sup>20</sup>, ponieważ „w miejsce reprezentatywności narodowej, pisarz wstawia reprezentatywność indywidualną”<sup>21</sup>. Na marginesie powieści *Opętani* tłumacz rozważa również, co skłoniło Gombrowicza do napisania tej nietypowej dla niego powieści; objaśnia wartość estetyczną i historyczno-literacką książki, jak również wskazuje miejsce, jakie zajmuje ona pomiędzy pozostałymi tekstami z dorobku pisarza.

O Witoldzie Gombrowiczu Constantin Geambașu pisał również kilkakrotnie w swoich pracach krytycznych. W pracy komparatystycznej, zatytułowanej *Hipo-*

<sup>16</sup> R. Munteanu, *Măștile lui Witold Gombrowicz. Postfață la: Jurnal*, București, Univers, 1988, s. 326.

<sup>17</sup> W. Gombrowicz, *Jurnal*, București, Univers, 1998, wybór, tłumaczenie i przypisy Olgi Zaick, wstęp Kazimierza Jurczaka, s. 5–16.

<sup>18</sup> W. Gombrowicz, *Posedații*, București, Ed. Paralela 45, 2006, tłumaczenie z języka polskiego i wstęp Constantina Geambașu.

<sup>19</sup> M. Lazurca, *Witold Gombrowicz sau criza polonității*, „A Treia Europă” 1998, nr 2, s. 129. C. Geambașu, *Posedații, roman gombrowiczian?*, przedmowa do: W. Gombrowicz, *Posedații...*, s. 7.

<sup>20</sup> C. Geambașu, *Posedații, roman gombrowiczian?*..., s. 10.

<sup>21</sup> Tamże.

stazy liryczne i narracyjne<sup>22</sup>, omawiającej model „prozy korynckiej”<sup>23</sup> w literaturze polskiej, bułgarskiej i rumuńskiej, autor odwołuje się kilka razy do twórczości Witolda Gombrowicza, uważając go za kluczowego pisarza w procesie modernizacji powieści polskiej. W swoim zbiorze artykułów i studiów krytycznych *Pisarze polscy. Wiek XX*<sup>24</sup> autor przeprowadza analizę tekstów znaczących dla polskiej literatury współczesnej, słabo znanych i komentowanych w rumuńskiej przestrzeni językowej. Constantin Geambașu przytacza tu kilka typowo polskich cech narodowych, jakie można wyodrębnić na podstawie dzieł literackich. W analizie *Literatura polska pomiędzy tradycją i nowoczesnością*, w której śledzi ewolucję literatury polskiej XX wieku (a dokładnie okres przed- i powojenny), autor powtarza niektóre spostrzeżenia zawarte w pracy *Powieść pod znakiem nowoczesności*. Polonista rumuński przytacza tu Witolda Gombrowicza jako przykład pisarza kultywującego groteskę, ironię i szyderstwo w prozie lat 30. Szerzej o Gombrowiczu pisze on w swojej pracy *O problemie tożsamości u Gombrowicza i Czesława Miłosza*<sup>25</sup>, w której podejmuje próbę ponownego zdefiniowania idei tożsamości po upadku ideologii komunistycznej, kiedy świadomość narodowa przeszła przez taki sam ostry kryzys, jak w okresie międzywojennym. Witold Gombrowicz jest zaliczany przez autora pracy do inteligentckiej awangardy, która najbardziej dogłębnie eksperymentowała z poczuciem upadku nurtu tradycyjno-patriotycznego oraz koniecznością odejścia od mitu szlacheckiego dworu, to znaczy od utożsamiania się z sarmatyzmem. Krytyk widzi w Gombrowiczu pisarza zaangażowanego w proces dekonstrukcji tożsamości polskiej, który nie aspiruje do roli twórcy-barda i odrzuca mechaniczne dziedziczenie tradycji<sup>26</sup>. Odwrotnie jest u Czesława Miłosza, który widzi w kulturze „trwałość fundamentalnych wartości i dziedzictwo minionych pokoleń”, podsumowuje Geambașu.

Witolda Gombrowicza odnajdziemy również na stronach imponującej, trzytomowej *Historii literatury polskiej* rumuńskiego polonisty i komparatysty Stana

<sup>22</sup> C. Geambașu, *Ipostaze lirice și narative. Incursiuni critice în literaturile bulgară, polonă și română*, București, Ed. Medro, 1999.

<sup>23</sup> Pojęcie „prozy korynckiej” jest zapożyczone z teorii rumuńskiego krytyka Nicolae Manolescu, który w swojej książce pt. *Arca lui Noe* (Arka Noego), I–III, Bukareszt 1991 analizuje powieść pod kątem struktury narracyjnej świata przedstawionego, wyłaniając trzy typy powieści: dorycki, joński i koryncki. Wymieniony tutaj typ koryncki charakteryzuje m.in.: zanik zasady prawdopodobieństwa i iluzji życia, chronologii i ciągu przyczynowo-skutkowego wydarzeń, narrator przestaje być wszechmogący, twórczość literacka staje się grą, namiastką twórczości. Model koryncki odwołuje się często do środków stylistycznych takich, jak: ironia, groteska, parodia, alegoria. Rzeczywistość jest raczej pseudorzeczywistością, bohaterowie to odczłowieczone marionetki wyrażające proces alteracji świata, alienacji jednostki.

<sup>24</sup> C. Geambașu, *Scritori polonezi. Secolul XX*, București, Ed. Paideia, 2002.

<sup>25</sup> C. Geambașu, *Despre problema identității la Gombrowicz și Czesław Miłosz*, „Romanoslavica” XXXIX, București, Ed. Editura Universității, 2004, s. 67–72.

<sup>26</sup> Tamże.

Velei, autora jedynej historii literatury polskiej w Europie południowo-wschodniej. *Historia* jest próbą panoramicznego ujęcia literatury polskiej od renesansu do współczesności. Zawiera portrety najbardziej reprezentatywnych pisarzy polskich, szczegółowe omówienia epok literackich przedstawionych w ogólnym, europejskim kontekście. Nawet jeżeli z perspektywy czasu możemy dostrzec pewne nieścisłości, a styl autora jest dosyć zawilży i manieryczny, *Historia* Stana Velei pozostaje nieocenionym źródłem wiedzy, nie tylko dla osób, które nie władają językiem polskim i nie mogą korzystać bezpośrednio ze źródeł polskojęzycznych, ale również dla kształcących się polonistów. Za *Historię literatury polskiej* Akademia Rumuńska w 1995 roku przyznała Stanowi Velei Nagrodę im. Titu Maiorescu.

Stan Velea jest autorem licznych prac naukowych i monografii poświęconych polskimi pisarzom<sup>27</sup>, fenomenom literackim w polskim kręgu kulturowym oraz problematyce odbioru literatury polskiej w Rumunii. Spośród tytułów interesujących nas ze względu na omawianą tu problematykę należy wymienić *Literaturę polską w Rumunii. Odbiór wielkiej literatury*<sup>28</sup> oraz *Sylwetki literackie z nadwiślańskiej krainy*<sup>29</sup> obok oczywiście *Historii literatury polskiej* (tom III). Pierwsza z wymienionych pozycji obejmuje obszerny okres od 1917 do roku 2000, tzn. do momentu oddania pracy do druku. Znajdziemy tam prezentacje syntetyczne, eseje komparatystyczne oraz analizy sztandarowych bohaterów literatury polskiej, ujętych z perspektywy tłumaczeń i studiów krytycznych. W części poświęconej polskiej literaturze współczesnej, w rozdziałach *Proza* i *Dramaturgia* odnajdujemy informacje na temat Witolda Gombrowicza – „nonkonformisty prozy form deformujących”<sup>30</sup>. Według Stana Velei *Dziennik* jest cudownym kluczem „otwierającym zaryglowane drzwi do wnętrza całej twórczości” pisarza, a wydanie go w języku rumuńskim „wypełnia poważną lukę, przyczyniając się zasadniczo do zrozumienia koncepcji literatury i życia, przedstawionej na kartach książek Witolda Gombrowicza”<sup>31</sup>.

W *Historii literatury polskiej* (III) pisarzowi poświęcono trzy rozdziały ułożone chronologicznie i tematycznie w sposób następujący: *I. Nonkonformizm, narcystryczny snobizm czy obsesja autentyczności; II. Proza form deformujących* i *III. Twórczość sceniczna*. W tych rozdziałach Stan Velea analizuje „udręki życia i teorię degradujących konwencji w kontekście niedojrzałość – dojrzałość, zilustrowanych na przykładach z powieści i dramatu”<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Na przykład: Władysław Reymont, Adam Mickiewicz, Henryk Sienkiewicz.

<sup>28</sup> S. Velea, *Literatura polonă în România. Receptarea unei mari literaturi*, București, Ed. Saeculum I.O., 2001.

<sup>29</sup> S. Velea, *Siluețe literare din Țara Vistulei*, București, Ed. Pegasus Press, 2004.

<sup>30</sup> S. Velea, *Literatura polonă în România...*, s. 360.

<sup>31</sup> Tamże, s. 382.

<sup>32</sup> Tamże, s. 387.

Również w pracy *Sylwetki literackie z nadwiślańskiej krainy* Stan Velea umieszcza portret Witolda Gombrowicza, którego ceni za to, że jest on „fascynującą osobowością, złożoną i kontrowersyjną”<sup>33</sup>.

W niezwykle ciekawej recenzji *Czarnego nurtu* Michała Pawła Markowskiego (przetłumaczonego na język rumuński i wydane go przy okazji obchodów Roku Gombrowiczowskiego w Polsce) autor, Jacek Gutorow, zauważa, że w Polsce niewiele zostało napisane o „tym Gombrowiczu, który w swoich dziełach obsesyjnie obraca się wokół tematyki ciała, cielesności i fizyczności; a to, co zostało napisane jest mniej więcej w tym samym stylu i prowadzi zawsze do tych samych wniosków”<sup>34</sup>. Uwaga polskiego recenzenta charakteryzuje również sposób odbioru Gombrowicza w Rumunii, gdzie pisarz był zawsze przedstawiany według klucza klasycznej interpretacji bazującej na przeciwieństwach dojrzałość – niedojrzałość, indywidualizm – zbiorowość, młodość – starość oraz kategorii maski, pupy, miny itd. O niesamowitej wadze symboliki ciała i jego części w twórczości Gombrowicza, która stanowi sama w sobie erotyczny wehikuł, ale również sposób zwalczania niedojrzałości i nieautentyczności, pisałam w eseju *Bakakaj lub o Gombrowiczu w superlatywach*<sup>35</sup>.

Ostatnie wydarzenie wydawnicze w serii „Biblioteka Witolda Gombrowicza” to zbiór opowiadań *Bakakaj*<sup>36</sup> – „książka, która niszczy konwencje literackie, zawierając kwintesencję tematyki literatury Witolda Gombrowicza. Połączenie dziwnego ze zwyczajnym jest tu wyjątkowo udane”, możemy przeczytać w tygodniku „Observator Cultural”<sup>37</sup>. Opowiadania zostały bardzo dobrze przyjęte zarówno przez krytyków, jak i czytelników. Na promocję książki do Bukaresztu przyjechała żona pisarza, Rita Gombrowicz. Jej obecność odbiła się w prasie serią wywiadów, które szkicują nowy obraz Gombrowicza, bardziej dostępny, ciepły, ludzki. Poznajemy Gombrowicza, który, mimo że całe życie sprawiał wrażenie zatwardziałego męskiego szowinisty, pod koniec związał swój los z kobietą. W jednej z ostatnich recenzji *Bakakaju*, która ukazała się w majowym numerze (2009) magazynu kulturalnego „Dilemateca”, specjalizującego się w komentowaniu nowości wydawniczych, Răzvan Petrescu, rumuński dramaturg, wydawca i prozaik, w artykule zatytułowanym *Ostatni stylist* opisuje szczegółowo opowiadania Gombrowicza. Porównuje je z utworami Eugene’a Ionesco, Borisa Viana czy nawet Allana Poego. Gombrowicz wychodzi z tej konfrontacji jako „wielki przegrany”. Zdaniem recenzenta „opowiadania z *Bakakaju* zapominają się po około 34 minutach od ich przeczytania; należy zaznaczyć, że w momencie

<sup>33</sup> S. Velea, *Siluette...*, s. 380.

<sup>34</sup> J. Gutorow, *Gombrowicz od nowa*, „Tygodnik Powszechny”, listopad 2004.

<sup>35</sup> C. Godun, *Bakakaj sau Gombrowicz la superlativ*, „Romanoslavica” 2009, nr XLIV, s. 97–104.

<sup>36</sup> W. Gombrowicz, *Bakakaj*, Bukareszt, Wyd. RAO, 2008, tłum. Cristina Godun.

<sup>37</sup> O. Şimonca, *Interviu cu Rita Gombrowicz*, www.observatorcultural.ro.

ich czytania jest się jednak zniewolonym, oczarowanym przyjemnością”<sup>38</sup>. Podsumowanie recenzji jest optymistyczne: autor obwołuje Gombrowicza „ostatnim stylistą świata”. Dla kontrastu chcielibyśmy przytoczyć również recenzję *Życie jest tragedią* autorstwa Mariusa Chivu, którego zdaniem *Bakakaj* jest „najlepszym zbiorem prozy nowelistycznej przetłumaczonym na język rumuński od czasów *Tajemnej broni* (Humanitas, 2007) Julia Cortazara”<sup>39</sup>. W tym momencie przychodzi mi na myśl nieuchronnie „hiperwrażliwość” Gombrowicza na krytykę i wieczny jego spór z tymi, którzy nie rozumieli jego twórczości – krytykami i czytelnikami. Pewnego razu autor odciął się żartobliwie: „Rzecz prosta, im mądrzejszy czytelnik, tym i książka okaże się mądrzejsza; im zaś czytelnik głupszy i bardziej jałowy, tym i książka będzie głupsza”<sup>40</sup>.

Słowa Gombrowicza w najlepszy sposób wprowadzają nas do drugiej grupy odbiorców jego twórczości w Rumunii, reprezentowanej przez kilka opinii „inteligentnych czytelników” zamieszczonych na internetowych blogach. Bardzo interesujące wydaje się śledzenie dynamiki odbioru twórczości Witolda Gombrowicza przez „zwykłych” czytelników, a nie specjalistów, których sam pisarz oskarża o skrzywienie zawodowe i o ocenianie przez pryzmat sztywnych konwencji tradycji literackiej, co przytłumia ducha twórczego i szufladkuje osobowość każdego pisarza. Gombrowicz wyjaśnia, że duch twórczy nie może być złapany w pewną umówioną konwencję lub literacki model, który pasowałby do dziesiątków innych indywidualności. Jego postawa nie zaskakuje nas, jest tylko manifestacją w pozaliterackiej rzeczywistości jednej z obsesji trawiących wszystkie jego dzieła: twórcza indywidualność kontra uciemniająca zbiorowość.

Interesujące wydaje się więc zdanie „ogółu” miłośników literatury, dla których pisanie nie jest zawodem. Internet, poprzez ogólnodostępność blogów, oferuje pełną gamę wymownych przykładów odbioru twórczości Gombrowicza w rumuńskiej przestrzeni wirtualnej. O *Kosmosie* internauta Cristian Sârb pisał, że jest to „spowiedź, puzzle, groteskowa próba podzielenia absurdu, tak aby stał się łatwiejszy do strawienia. Wyszarpiny nierównych kęsów prawdy o sobie, mające na celu ułatwienie wypowiedzenia się, wyzwolenie się dla świata, a w konsekwencji uwolnienie pisarzy”<sup>41</sup>; inny, podpisujący się Camir: „[*Kosmos*] daje mi złudzenie umeblowanego pokoju, poruszającego się wraz z narratorem. Przypomina Faulknera poprzez swoją synkopowaną metodę, ale również Javiera Mariasa poprzez szczegółową analizę pewnych detali, jest jednak bardziej dynamiczny, interesujący”<sup>42</sup>; kolejny, Vitalie

<sup>38</sup> R. Petrescu, *Ultimul stilist*, „Dilemateca”, maj 2009, nr 36, s. 45.

<sup>39</sup> M. Chivu, *Viața e o tragedie*, www.adevarul.ro z 4 marca 2009.

<sup>40</sup> W. Gombrowicz, *Pisma zebrane. Bakakaj i inne opowiadania*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, s. 339.

<sup>41</sup> <http://www.blogger.com>.

<sup>42</sup> <http://fotopoeziemuzica.wordpress.com/2008/05/06/witold-gombrowicz-cosmos>.

Sprânceană, mówił o *Kosmosie*, że „nie jest to powieść, którą można opowiedzieć, lecz taka, którą można zgłębiać. To terapia”<sup>43</sup>.

Wiele internetowych komentarzy zebrał *Dziennik*, ogólnie określany jako wyjątkowy, lektura obowiązkowa. „Po przeczytaniu *Dziennika* Witolda Gombrowicza nie jesteś już taki sam, więcej, nie myślisz już w ten sam sposób” – to zdanie internauty podpisującego się Vasgar. Danysh napisał natomiast: „*Dziennik* Gombrowicza głęboko mnie poruszył... po każdej przeczytanej stronie trzeba wziąć głęboki oddech... jego teksty odbierają mi oddech... jakby mówił do mnie...” Te dwa komentarze internautów są odpowiedzią na komentarz Luciata zrobiony na marginesie *Dziennika*: „To, co zrozumiałam o polskim szlachcicu: pisał Sztuka przez duże S, odmawiając pochylenia się przed posagami Adama Mickiewicza, Borgesa czy Racine’a. Reszta jest zbyt skomplikowana, to beznadziejna próba zachowania wielkiej litery, na przekór wszystkim małym”<sup>44</sup>.

Ciekawy okrągły stół, nonkonformistyczny i bardzo ożywiony, wokół twórczości i osobowości pisarza, miał miejsce przy okazji otwarcia wystawy fotograficznej „Portret Witolda Gombrowicza” autorstwa Bohdana Paczowskiego. W dyskusji uczestniczyli między innymi pisarze: Denisa Comănescu, Simone Popescu, Vasile Gârneț i Vitalie Ciobanu. Rozmowa skoncentrowała się wokół Gombrowicza – artyści miotanego dwoma wielkimi obsesjami: walką z formą w życiu i w literaturze oraz dosyć skomplikowanym, nieuniżonym związkiem z ojczyzną – Polską (Vitalie Ciobanu), artyście obrazoburczego, który komuś zawsze przeszkadzał (Denisa Comănescu), symbolu Polski, jedyne w swojej samotności i dumnej godności (Vasile Gârneț). O Witoldzie Gombrowiczu można prowadzić nieskończone dyskusje, namiętne, zapalczywe. Z każdej z nich możemy stworzyć inny obraz pisarza, ponieważ w głębi duszy każdy nosi swojego własnego Gombrowicza. Dlatego zamykając wywód na temat odbioru Gombrowicza w Rumunii, przytoczę słowa wypowiedziane przez Simonę Popescu w trakcie wspomnianej dyskusji: „Gombrowicz jest wielkim pisarzem [sic!] dlatego, że znaczy dla mnie bardzo wiele, tyle, ile znaczy jeszcze pięciu czy sześciu innych wielkich pisarzy z tysięcy wielkich pisarzy, którzy istnieją na świecie”<sup>45</sup>.

**Dr Cristina Godun**, Katedra Języków Słowiańskich Uniwersytetu w Bukareszcie. Autorka monografii o teatrze Tadeusza Różewicza, licznych rozpraw na temat polskiej literatury współczesnej, tłumaczka literatury polskiej na język rumuński. Książki: *Teatr Tadeusza Różewicza*; *Gramatyka języka polskiego*. *Fleksja imienna*.

<sup>43</sup> [http://spranceana.blogspot.com/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://spranceana.blogspot.com/2007_07_01_archive.html).

<sup>44</sup> Luciata, *Un șlahtic polonez*, <http://www.terorista.ro/despre-blog>.

<sup>45</sup> Dyskusja *Witold Gombrowicz – model intelectual contemporan*, „Contrafort” 2005, marzec-maj, nr 3–5 (125–127), <http://www.contrafort.md/2005/125–127/827.html>.

## GOMBROWICZ IN THE EYES OF ROMANIANS

In Romania, like in Poland, Witold Gombrowicz had a slightly delayed but successful debut (1988); since the publication of the Romanian translation of *Diary*. In *Theatre*, the author has found his way to the conscience of Romanian readers by fascinating, provoking and intriguing them. The idea to outline Witold Gombrowicz's work in the context of his perception in Romania originated from two separate optics. The first is represented by professional critics, whereas the other is the view of readers and their opinions publicized on unauthorized, amateurish fora. No matter whether we perceive Gombrowicz with an eye of an educated, experienced literary critic, or simply a literature lover, it can be claimed that Gombrowicz's works are still admired and are constantly revealing something new to us.

EWA SŁAWKOWA

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## ŚLUB WITOLDA GOMBROWICZA PO ARABSKU

---

TRUDNO MÓWIĆ O OBECNOŚCI LITERATURY POLSKIEJ W KRAJACH ARABSKICH. Z ostatnich 30 lat możemy odnotować zaledwie kilka okazjonalnych przekładów, głównie syryjskich, wydanych w Damaszku, w tym tłumaczenie noblistki – Szymborskiej z 1997 roku oraz przekład poezji Różewicza z 1999 roku, a także późniejsze tłumaczenia fragmentów utworów Korczaka, Lema i Miłosa z roku 2000 i 2001<sup>1</sup>.

Twórczość Witolda Gombrowicza po arabsku – o której mamy tu mówić – reprezentowana jest w tej kulturze tylko przez jeden utwór – dramat *Ślub* z 1946/1947 lub 1953 roku<sup>2</sup>, z pewnością najtrudniejszy spośród trzech ukończonych dramatów tego pisarza, którego hiszpańskie wydanie Gombrowicz opatrzył aż 30 wskazówkami reżyserskimi, podkreślającymi antypsychologiczny i antyrealistyczny charakter sztuki.

Tłumaczenie to dokonane zostało przez Syryjczyka, dr Georga Yacouba, (ryc. 1) od kilkunastu lat wykładowcę w Instytucie Orientalistyki na Uniwersytecie Warszawskim, autora podręczników do języka arabskiego<sup>3</sup>. Powstało ono na zamówienie Polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych i wydane zostało w Warszawie w roku 2004 w Wydawnictwie akademickim DIALOG, istniejącym od 1992 roku i publikującym książki dotyczące języków, kultur, religii i polityki krajów Azji i Afryki, a także wydającym przekłady bogatej twórczości literackiej Orientu.. Duża część publikacji to także literatura faktu,

---

<sup>1</sup> *Literatura polska w przekładach 1981–2004*, red. D. Bilikiewicz-Blanc, T. Szubiakiewicz i B. Capik przy współpracy E. Karłowicz, Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005, s. 2–3.

<sup>2</sup> W niniejszym tekście opieram się na wydaniu dzieł Gombrowicza przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie w roku 1988 (*Dzieła*, tom VI, *Dramaty*), do którego szaty graficznej wyraźnie nawiązuje przekład *Ślubu* na język arabski, wydany przez Wydawnictwo akademickie Dialog.

<sup>3</sup> <http://ects.uw.edu.pl>.

poruszająca aktualne problemy polityczne Bałkanów, Kosowa, Iraku, Chin i Afganistanu<sup>4</sup>.



Ryc. 1.

Mamy w tym wypadku do czynienia z tłumaczeniem, które nie pojawiło się jako odpowiedź na szeroko rozumiane zamówienie społeczne czy zainteresowanie utworem arabskiego wydawcy. Obcujemy z przekładem, który żadną miarą nie dowodzi obecności twórczości Gombrowicza w krajach arabskich, bo o tym trudno w ogóle byłoby mówić. Jest ono rezultatem inicjatywy odgórnej, wynikiem działań, jakie się podejmuje na rzecz promocji literatury i kultury polskiej, tym razem w świecie arabskim, a także – co warto tu szczególnie zaznaczyć – w tym świecie, który żyje dziś w diasporze arabskiej w Europie.

Wbrew nasuwającemu się w pierwszej chwili przekonaniu, iż oto mamy do czynienia z nieznanym wcześniej mechanizmem uruchamiającym działania translatorskie, bo w istocie ta praktyka, polegająca na mecenacie państwa, obecna jest w historii przekładu od dawna.

*Casus* wydanej w Polsce arabskiej wersji dramatu Gombrowicza uruchamia zatem pojawiające się w socjologizującej refleksji translatologicznej tradycyjne pytania o genezę danego przekładu. Co powoduje, że dany utwór zostaje przełożony? Co decyduje o wyborze danego tekstu do tłumaczenia? Jakie mechanizmy społeczne (nagrody literackie, prawa rynku) muszą zostać uruchomione i jakie konteksty polityczne muszą zadziałać, by dane dzieło, pochodzące z danej literatury zostało przełożone na inny język?

W tym kontekście wart odnotowania jest fakt, że interesujące nas tłumaczenie dramatu Gombrowicza powstało w Polsce, państwie, które jest członkiem Unii

<sup>4</sup> <http://www.dialog.edu.com.pl>.

Europejskiej, a jego autorem jest Arab wyznania chrześcijańskiego, inkulturowany w naszą tradycję, który na spotkaniu ze studentami opowiada o znanych z autopsji świątecznych obyczajach chrześcijan w świecie arabskim.

„Coraz częściej Polki wiążą się z Arabami i chcą poznać ich język i kulturę – powiedział dr Yacoub na tym spotkaniu, sam będąc od 14 lat mężem Polki. – Polki są atrakcyjne dla arabskich mężczyzn. I bliżej im do Arabów niż kobietom z Europy Zachodniej. Z kolei atrakcyjność Arabów polega na tym, że z definicji i w praktyce arabski partner zapewnia ochronę kobiecie”<sup>5</sup>.

\* \* \*

We *Wstępie* do arabskiego przekładu Gombrowicz zaprezentowany został przez tłumacza jako przedstawiciel współczesnego dramatu europejskiego, wymieniany obok Ionesco i Becketta, należący do panteonu współczesnych twórców awangardowego teatru. Polski pisarz trafia więc do kultury arabskiej przez Europę, jako Europejczyk. Jego twórczość, jakkolwiek nosząca tak wyraźny przeciwieństwisty stygmat polskości, równocześnie rozpoznawana jest, mimo tego niekwestionowanego naznaczenia, jako europejska, a więc w pewien sposób uniwersalna. Przy całym swoim polskim bagażu zawiera elementy, które nadają jej walor bardziej ogólny.

Fakty te siłą rzeczy kierują naszą uwagę ku tym współczesnym teoriom translatorycznym, które tłumaczenie traktują przede wszystkim jako jeden ze środków komunikacji między kulturami, jako narzędzie potencjalnego dialogu między nimi<sup>6</sup>. Uwzględnienie takiego wymiaru przekładu oznacza usytuowanie go w określonym kontekście kulturowym, społecznym i historycznym, poddany działaniu różnych czynników, które decydują o sposobie, w jaki przekład się odbywa, a następnie funkcjonuje w kulturze biorcy.

Nowy sposób myślenia o przekładzie oznacza postulat badania jego daleko sięgających skutków kulturowych i społecznych w kulturze biorcy i prowadzi do stawiania pytań, które dotyczą – poza kwestiami językowymi – także problemów relacji, różnic i konfliktów, wynikających z asymetrii statusu i siły kultur wchodzących w kontakt za pośrednictwem przekładów.

Nierówność, nierównowaga czy asymetria, o których mowa w tych koncepcjach przekładu, widoczna w wymianie, która się przez to tłumaczenie dokonuje, ujawnia się szczególnie w przypadku kontaktów języków mocnych (języków krajów wysoko rozwiniętych) i słabych (języków krajów rozwijających się), albo w innym ujęciu – języków i kultur hegemonicznych i języków kultur zdominowanych<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> <http://www.orient.uw.edu.pl>.

<sup>6</sup> *Rethinking Translation*, ed. by L. Venuti, Routledge, London and New York, 1992; A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paryż, Gallimard, 1984.

<sup>7</sup> Zob. na ten temat *Translation as Intercultural Communication*, ed. by M. Snell-Hornby, Z. Jettma-

Powinniśmy zatem zapytać, w jakim stopniu, czy i jak tłumaczenie *Ślubu* na język arabski ma szansę w takiej interakcji międzykulturowej uczestniczyć? A może należałoby zapytać czy tak przesycony polskością utwór potrafi w takim dialogu w ogóle brać udział?

Zatem z jednej strony hegemonizm i pierwszorzędność, z drugiej zaś drugorzędny i peryferyjny wymiar kultur biorących udział w tym specyficznym dialogu, jakim jest tłumaczenie, każe widzieć w przekładzie *Ślubu* na arabski narzędzie porozumienia między dwoma – z punktu widzenia kultury europejskiej – niehegemonicznymi literaturami: polską i arabską.

Jednak arbitralność i relatywność określeń typu kultura pierwszorzędna i drugorzędna ukaże się nam z całą mocą, jeśli będziemy pamiętać, że autor *Ślubu* został przedstawiony arabskiemu czytelnikowi jako pisarz europejski (a więc przedstawiciel literatury hegemonicznej), będący wyrazicielem idei awangardowych w dramacie. Swoje idee awangardowe wyraził w sferze teatru, w materii egzotycznego języka polskiego. Także drugorzędność kultury arabskiej obejmującej kraje od północnoafrykańskiego Maghrebu przez Bliski Wschód po Półwysep Arabski jest w globalizującym się świecie także wględna.

Arabskiego tłumacza *Ślubu* Gombrowicz interesuje, jak powiedzieliśmy, jako przedstawiciel awangardowych tendencji w dramacie, a więc przede wszystkim eksperymentujących z jego konwencjami, formą i językiem. Potencjalny czytelnik/widz wprowadzony zostaje w objaśnieniach wstępnych przez tłumacza w oniryczno-absurdalny klimat dramatu. Uzyskuje informacje o bohaterach „żyjących – jak pisze tłumacz – na skraju snu i rzeczywistości”<sup>8</sup>. Tę tak istotną, stanowiącą oś konstrukcyjną utworu Gombrowicza opozycję jawy i snu, która powoduje przenikalność czasu i przestrzeni zdarzeń, a mającą przecież – przypomnijmy – długą tradycję w dramacie europejskim od Calderona po Strindberga (w tym *Wesele Wyspiańskiego*), tłumacz omawia we *Wstępie*. Natomiast to, co rzeczywiście decyduje o nowatorstwie i oryginalności tego dramatu, mianowicie zerwanie z tradycyjnym rozumieniem gry snu w teatrze, nie zostaje przez tłumacza objaśnione. O motywie „teatru w teatrze” tu się nie wspomina.

\* \* \*

W sytuacji, gdy w zasadzie poza zasięgiem możliwości translatorskich tłumacza musi się znaleźć polifoniczny i wielostylowy charakter tekstu uruchamiający mechanizmy wszechobecnej w tekście groteski<sup>9</sup>, potencjalny widz/czytelnik

---

rova, K. Kaindl, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, 1997; R. Jacquemond, *Translation and Cultural hegemony. The Case of French-Arabic Translation*, w: *Rethinking Translation...*, s. 139–158.

<sup>8</sup> Przekład arabski, s. 12.

<sup>9</sup> M. Wojtak, *Wielostylowość w utworze dramatycznym na przykładzie „Ślubu” Witolda Gombrowicza*, „Poradnik Językowy” 1998, nr 1–2.

otrzymuje tekst pozbawiony w dużej mierze tak typowego dla oryginału wymiaru absurdalno-groteskowego. Dramat o kryzysie ludzkiej tożsamości, dramat człowieka uwikłanego w sieć relacji z władzą i z innymi ludźmi poddany presji wszechwładnej Formy – indywidualnej i kolektywnej (z totalitarną włącznie)<sup>10</sup> uzyskuje w tłumaczeniu na język arabski inny wymiar. Dyktat języka narzucającego znaczenia, dążącego do zdominowania świadomości jednostkowej i zbiorowej, tak ważny w tekście oryginału, nie jest już tak widoczny w jego przekładzie.

Ze względu na całkowitą odmienność systemu gramatycznego i rejestrów stylistycznych oraz kontekstu kulturowego języka oryginału i języka przekładu tłumacz nie jest w stanie oddać neologicznej inwencji Gombrowicza, obejmującej nie tylko pojedyncze wyrazy, ale i dłuższe całości wypowiedzeniowe, a która osiąga w tym dramacie niezwykle gęstość i wysoki stopień pomysłowości. Także nie może zmierzyć się z polifonicznym charakterem tekstu, ze swobodą, z jaką autor spożytkowuje tradycję literacką, inkrustując dialogi „cudzym słowem”: umieszczając cytaty, parafrazy i aluzje<sup>11</sup>.

\* \* \*

Podkreślając stopień językowo-stylistycznego skomplikowania tekstu *Ślubu*, zwracając szczególną uwagę na trudności, na jakie w procesie przekładu natrafić musi każdy tłumacz, a tym bardziej na język egzotycznej kultury Orientu, może warto jednak pokazać przykłady takich translatorskich rozwiązań, w których widać wysiłek i inwencję tłumacza w mierzeniu się z językiem oryginału.

## I

Niewątpliwie tą płaszczyzną tekstu, która stanowi dla czytelnika/widza naturalną barierę kulturową, są tak często występujące w oryginale formuły kultu religii chrześcijańskiej. Spójrzmy na następujący przykład:

OJCIEC (*ciężko, sklerotycznie*)

Rety! Rety!

Jezusie mój Nazareński! Matko przenajświętsza ty moja! Anieli z nieba! O Jezus mój Jezus, o, rety, rety! A to właśnie on, syn mój, nasienie moje, potomek mój przenajświętszy przed chwilą wybawił mnie

[...]

OJCIEC

Czekaj, bo ja nie w tę stronę. (*klęka tyłem do Henryka*) Ja przed Panem Bogiem! Ja do Pana Boga! Ja Bogu Najwyższemu polecam się w Trójcy Św. i Jego dobroci niewyczerpany, ła-

<sup>10</sup> Zob. H. Schmid, „Nagi palec”. *Teatralizacja przedmiotów w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4; J. Margański, *Dramaty Gombrowicza. Problemy poetyki i interpretacji (rekonesans)*, „Ruch Literacki” 1991, z. 6; M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

<sup>11</sup> M. Wojtak, *Wielostylowość...*

sce najświętszy, opiece najwyższy... Oj, Henryś, Henryś... w niem schronienie, w niem po-  
ciecha, w niem ucieczka nasza...<sup>12</sup> (s. 128, 129)

Oddanie religijnego charakteru tych formuł w języku kultury islamu jest w założeniu zabiegiem chybionym i skazanym na niepowodzenie. Poszczególne wyrazy należące do pola semantycznego religii chrześcijańskiej: *Jezus Chrystus*, *Matka Boska*, *Najświętsza Dziewica*, *Jezus z Nazaretu*, *Trójca Święta* – tak liczne w tekście dramatu Gombrowicza istnieją co prawda w zasobie leksykalnym klasycznego języka arabskiego, natomiast poza rzeczywistą funkcją referencjalną pozbawione są jakiegokolwiek nacechowania stylistyczno-emocjonalnego, które tak dużą rolę odgrywa w polszczyźnie<sup>13</sup>, nie mają też żadnych konotacji leksykalnych. Sama obecność tych elementów w zdaniu jest jeśli nie sztuczna, to na pewno neutralna.

W odniesieniu zatem do tych dialogów w dramacie, w których te ześwieczone, pozbawione współcześnie treści religijnych, formy ekspresji językowej, umieszczone w różnych kontekstach stylistycznych, stają się prześmiewczym znakiem wspólnotowej kultury, trudno mówić o ekwiwalencji w przekładzie. Humor, którego są one źródłem, w przekładzie jest nieobecny.

W rezultacie otrzymujemy, brzmiący nienaturalnie, tekst wyłącznie filologiczny:

الأب: (بتناقل وخرّف) النجدة، النجدة، يا يسوع الناصري!  
أيتها الأم المقدسة العذراء! يا ملائكة السماء! يا يسوع،  
يسوعي! أووف! أووف! هذا هو ولدي، من صليبي، وخرّفي  
الأقدس الذي حلّصني قبل قليل

الأب: انتظر، لستُ في الاتجاه الصحيح (بركع وظهره هنريك)  
إنني أركع أمام الله! أركع للرب! وقد سلمت نفسي إلى الرب  
في أقانيمه الثلاثة، وإلى نعمه غير المحدودة وبركته الربانية  
ورعايته... أوه هنريش، يا هنريش في الرب الملجأ والحيور  
والملاذ.

## II

Przejdźmy do następnego przykładu:

<sup>12</sup> Wszystkie cytaty wg: W. Gombrowicz, *Dramaty*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986.

<sup>13</sup> I. Bajerowa, *Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych współczesnego polskiego języka religijnego*, w: *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, red. M. Karpluk, J. Sambor, Lublin, Wyd. KUL, 1988; A. Wierzbicka, *Między modlitwą a przekleństwem „O Jezu!” i podobne wyrażenia na tle porównawczym*, „Etnolingwistyka”, t. 8, 1996.

## MATKA

A to kto mógł świętym przecuciem tknięty przecuć, coś takiego, złotko moje, słonko moje, szczęście moje, o, że to ja stara, głupia, nie zmiarkowała, ale gdzie to ja oczy podziała, a ja oczy wyplakała, a ja myślała, że już cię nie zobaczą oczy moje, słonko moje, a to tu jest przede mną robaczek mój, ptaszyna moja, skarbek mój, a jak to wyrósł, jaki to mężczyzna, alleluja, alleluja, pójdź niech cię uściskam, skarbek, ptaszyna, słonko, złotko moje ty moje, moje, moje... (s. 105–106)

الأم: من كان يتوقع شيئاً كهذا... حتى لو كان يملك نَفحةً  
من الإحساس الرباني. يا ذهبي ويا نور عيني ويا سعادتي... يا  
ويلي وأنا العجوز الحماء العشيمة. ولكن أين عينايا؟ كم  
ذرفت الدموع، وكنْتُ أحسب يا ضناي أن هاتين العينين لن  
ترياك، فإذا بك هنا يا صغيري يا حبيبي يا كترتي. لقد كبرت،  
وأصبحت رجلاً بسم الله ما شاء الله ما شاء الله. اقترب كي  
أعانقك يا ضناي وكرتي وذهبي أنت لي لي لي...

Monolog matki w przytoczonym wyżej przykładzie jest parodią szlacheckiego rytuału powitania, które formułowane jest w typowo polskim dyskursie lamentacyjno-narzekającym. W tej wypowiedzi, w której zderzone zostały różne odmiany stylistyczne języka, a zwłaszcza obecna jest polszczyzna mówiona, której wykładnikiem jest zaimek/partykuła TO<sup>14</sup> – szczególną uwagę zwracają formalnie zdrobniałe, a pragmatycznie ekspresywno-hipokorystyczne (używane nie tylko w relacjach z dziećmi) formy: *słonko*, *złotko*, *robaczek*, *ptaszyna*. Ta typowa cecha słowiańskiej derywacji, będąca – jak uważa Wierzbicka – wykładnikiem etnicznej uczuciowości Słowian, a nieznaną w takim stopniu innym językom, w tym także arabskiemu, sprawia zawsze tłumaczowi kłopot. „Fakt, że w kulturach słowiańskich, podobnie jak w kulturze śródziemnomorskiej, miejsce centralne zajmują ciepło i uczucie, znajduje między innymi odbicie w bogatym systemie derywacji ekspresywnej – w szczególności w wysoce rozwiniętych systemach zdrobnień, obejmujących nie tylko formy rzeczownikowe, lecz także przymiotniki i przysłówki” – pisze Wierzbicka<sup>15</sup>.

Podczas gdy w języku oryginału formy te, dodatkowo poprzez figurę nagromadzenia i powtórzenia, infantyлизują sytuację dramatyczną i bohaterów, nadając

<sup>14</sup> Na temat funkcji tego leksemu w tekście dramatu zob. B. Schultze i E. Tabakowska, *Polish Discourse Marker "to" in Gombrowicz's „Ślub” and in its English, German and French Translations*, w: *Cognitive Linguistics and Poetics of the Theatre Text*, Moguncja, Liber Verlag, 1992.; zob. także: E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków, Universitas, 2001, s. 142–145.

<sup>15</sup> A. Wierzbicka, *Różne kultury, różne języki, różne akty mowy*, w: taż, *Język – umysł – kultura*, Warszawa, PWN, 1999, s. 215.

całej scenie groteskowy charakter, ich niepełne ekwiwalenty, które w języku przekładu znajduje tłumacz, nie pełnią już tej funkcji. Również zanika w tłumaczeniu oryginalny portret Matki jako osoby niewykształconej i niezdolnej do posługiwania się złożonymi formami językowymi.

Podobnie ginie w przekładzie deprecjonujący, lekko pogardliwy odcień słowa ‘młodzieńczy’, przetłumaczony jako ‘młodzieniec’, a więc poprzez neutralną formę czysto literacką.

Inną cechą monologu matki jest metaforyczność kolokwialnych zwrotów frazeologicznych. Zwrot ‘podziać oczy’ („gdzie ja to oczy podziała”) tłumacz oddaje za pomocą zbyt wzniosłego literackiego idiomu brzmiącego „gdzie były moje oczy”. Podobnie postępuje z potocznym zwrotem ‘mieć głowę’ („gdzie ja miałam głowę”), który tłumaczy jako „gdzie poszedł mój rozum”, co w sposób oczywisty likwiduje obecną w oryginale zamierzoną dysharmonię stylistyczną.

Chcę zwrócić uwagę jeszcze na jeden zwrot związany z rytuałem, tym razem z pożegnaniem: „Do stópek ściele się drogiej pani” (s. 157) – brzmi on w oryginale. Odpowiednik, jaki dla niego znajduje tłumacz, jest nieadekwatny do tego małomieszczańskiego sposobu mówienia. „Witam drogą, ukochaną panią z wielką miłością” – w przekładzie brzmi bowiem patetycznie i sztucznie.

### III

Parę słów jeszcze na temat tego, jak tłumacz radzi sobie z niemal gargantuicznym, rablezjańskim rozpasaniem języka bohaterów dramatu, staczającym się w świecie sztuki w pijacki bełkot, a będącym wyrazem awangardowej alienacji mowy. „Jak oddać rozkoszowanie się autora w wymyślaniu nowych słów, w których tworzeniu posuwa się do łamania zasad gramatyki i ortografii?” – zastanawia się we wstępie autor przekładu.

OJCIEC

Proszę żadnego świnstwa z tom świniom świnia świński ryj świniopas świętuch świnia!

MATKA

A to się zaślinił!

OJCIEC

Świnia, świnia, świnia!

(Wtacza się PIJAK.)

PIJAK

Mańka świnia!

OJCIEC

Proszę się wynosić!

PIJAK

Mańka, świni mnie daj, daj mnie świniny! (s. 118)

الأب: أرجوكم بلا خترة مع ها (هذه) الختير  
 ورأس ختير ومربي خنازير ختيري مُخنّز.  
 الأم: لقد سال لعابك!  
 الأب: ختير ختير ختير ختير! (يظهر السكير وهو يترنج)  
 السكير: مانكا، لحم ختير!  
 الأب: انقلع أرجوك!  
 السكير: يا مانكا، أعطيني ختير أو ختير أعطيني.

Z bełkotem języka bohaterów, który jest wariacją wokół jednego wyrazu ‘świnią’, autor tłumaczenia w pewien sposób się mierzy. Dla nieistniejących w języku arabskim odpowiedników polskich form znajduje formy opisowe i specjalne konstrukcje dramatyczne, a więc „świniopas” – to ten, który hoduje świnię, „świntuch” – to ten, który dopuszcza się świńskich rzeczy. Wreszcie zidiomatyzowany w polskim „świński ryj” – to głowa świni.

Jednak prześmiewczość tego fragmentu wynikająca z obraźliwie kolokwialnego charakteru tego wyrazu o ogromnej frekwencji w polszczyźnie w wersji arabskiej jest nieobecna.

Podobnie neologiczne wyrażenie „psiaciemagacie” zawarte w przytoczonym poniżej przykładzie zostało przez tłumacza po prostu pominięte.

PIJAK

Ano ja bym mu dał, ale psiaciemagacie bardzo nieruchome ma morde...

Nie rusza się... morda... A jak nie rusza się, to ni... (*do Mani*) Mańka... (s. 122)

لا يتحرك... بوز... وعندما لا يتحرك ف... (يتوجه إلى  
 مانيا) مانكا...  
 الأرضية كبيرة هنا!  
 السكير: كنت سأسلخه بوكساً ولكن - العمى في سماك  
 حقيقة عظيمة - بوزّه جامد...

#### IV

Jeszcze ostatni przykład językowo-literackiej świadomości autora przekładu. Błędy ortograficzne, które świadomie popełnia Gombrowicz, naśladując już to wymowę gwarową, już to po prostu niezgodną z normą, a równocześnie w ten sposób dekomponując język, tłumacz próbuje oddać w języku przekładu. Czyni to, dodając na przykład w zapisie wyrazów taki element, który jest tylko słyszal-

ny, a nie zapisany. Gwarową formę *nima* oddaje tłumacz prostszą niż w klasycznym języku arabskim formą zaprzeczenia (w nawiasie podaje wersję literacką), znaną w każdym dialekcie języka arabskiego.

#### OJCIEC

Stać, stać, bo trzeba najprzód wszystko obmyślić, żeby dobrze było... Swendzi mnie. Kanclerzu moi Rady podrap mnie. Gdzie jest płaszcz cyremonialny? Nałóżcie syowi mojemu płaszcz cyremonialny, kapelusz wielkoksiażący i przypaszcie mu święty miecz! (s. 138)

#### OJCIEC (*jakby kazanie mówi*)

...Bo nima ty czci, ty miłości, której by syn ojcu swojemu nie był powinien, a bo Ojciec od wieku wieków amen nietykalnie świętem i uświęconem, ogromnym przedmiotem synowskiego nabożeństwa jezd pod grozą kary wieczystej... (s. 111)

السكير: كنت سأسلخه بوكساً ولكن - العمى في سماك  
حقيقة عظيمة - بوزة حامد...  
لا يتحرك... بوز... وعندما لا يتحرك ف... (يتوجه إلى  
مانيا مانكا...  
الأرضية كبيرة هنا!

\* \* \*

W fenomenie zaistnienia przekładu polskiego dramatu na język arabski widzieć trzeba przede wszystkim przejaw promocyjnej akcji polskiego ministerstwa, które dysponując na ten cel specjalnymi środkami finansowymi, czyni wysiłki na rzecz propagowania polskiej literatury na świecie. Dzięki takiemu działaniu czytelnik arabskojęzyczny otrzymał dzieło przeznaczone potencjalnie do wystawienia na deskach teatralnych.

Ocena pracy tłumacza wymaga kompetentnego ucha native speakera. W pobieżnym, fragmentarycznym oglądzie dramat polskiego pisarza brzmi zbyt nie-naturalnie. Autor przekładu nie był w stanie sprostać groteskowo-absurdalnemu charakterowi utworu, jednak niewątpliwie wysiłki jakie podejmował, by zmierzyć się z językiem oryginału, zasługują na szacunek i uznanie.

Rodzaj operacji na języku, jakich dokonuje Gombrowicz, skala eksperymentu w sferze materii językowej jest cechą współczesnego dramatu europejskiego. Trzeba zatem przyjąć, że tę właśnie tradycję i te idee tłumaczenie starało się przybliżyć.

Możemy zatem o tym akcydentalnym przekładzie powiedzieć, że jest próbą zaistnienia polskiego dramatu jako niezbywalnej części europejskiej tradycji dramaturgicznej w kulturze języka arabskiego.

---

**Dr hab. Ewa Sławkowa**, prof. UŚ., pracownik Instytutu Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego, autorka prac: „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza. *Studia nad językiem i stylem tekstu*, *Być STE-LA*, *Z zagadnień edukacji regionalnej na Śląsku Cieszyńskim*, współautorka książek: *Współczesne przekłady utworów Mickiewicza (studia kulturowo-literackie)*, *Style literatury (po 1956)*. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim wokół problemów języka artystycznego i stylistyki. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się także zagadnienia teorii komunikacji (etnopragmatyka) oraz teoria i praktyka przekładu.

*THE MARRIAGE BY WITOLD GOMBROWICZ IN ARABIC*

The aim of the article is an outline of the translatory phenomenon such as a drama translation of a Polish writer into Arabic by George Yacoub, PhD, an employee of the Institute of Oriental Studies, Warsaw University. The translation was prepared in 1946/1947 and published in 2004 by DIALOG Academic Publishers.

The author of the article examines this translation in view of contemporary translational theories that regard a translation as a means of intercultural communication (between hegemonic and weak cultures) and a tool for a potential dialogue between them.

On account of entirely different grammatical systems and cultural contexts of the languages of the original and the translation, we are communing, as the author sees it, with a philological translation. The translator, for whom Gombrowicz along with Beckett and Ionesco, are representative of contemporary European drama, is unable to reflect the polyphonic (undertaking the dialogue with Polish culture), multi-style and grotesque character of *The Marriage*. In the translation, however, we find multiple proofs of the translator's great linguistic and cultural awareness which enables him to deal with the language of the original.

---

---

**HERBERT W KRAJACH OŚCIENNYCH**

---

---



OŁESIA NACHLIK

Narodowy Uniwersytet Lwowski im. I. Franki  
L w ó w

## RECEPCJA TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA NA UKRAINIE. REFLEKSJE O CZŁOWIEKU I HISTORII

---

DRUGA POŁOWA XX WIEKU BYŁA CZASEM ISTOTNYCH ZMIAN W UKŁADZIE geopolitycznym państw tej części Europy, którą nazywamy Europą Środkowo-Wschodnią. Reżym totalitarny na dłuższy czas zmienił nie tylko mapę tej części świata, ale też w dużym stopniu wyznaczył kierunek kulturalnego rozwoju wielu narodów, między innymi Ukraińców i Polaków. Totalitaryzm mógł zapewnić sobie istnienie wyłącznie w wypadku, kiedy był realizowany nie tylko jako akt polityczny, ale też jako podważanie dziedzictwa kulturowego i tradycyjnego systemu wartości. Jak zauważa Czesław Miłosz, „wzorcowy obywatel miał pojawić się znikąd, nie mieć ani tradycji, ani pamięci”<sup>1</sup>.

Cenzura radziecka na różne sposoby próbowała ukształtować nowy typ „obywatela”, w którym nie byłoby żadnej indywidualności oraz pojęcia osobistej odpowiedzialności. Większość literatury tych czasów, tak polskiej, jak i ukraińskiej, staje się marionetkowa, sztuką stosowaną, środkiem propagandy. Natomiast ci pisarze, którzy nadal poszukują w swojej twórczości rozwiązań problemów egzystencjalnych, autorzy poruszający problem Boga, miejsca człowieka w układzie społecznym, roli jednostki wobec historii – znajdują się w innym wymiarze: stają się wygnańcami we własnym kraju. Trafiają wyłącznie do intelektualistów, którzy nie zgodzili się na proponowany przez system model rzeczywistości. Formują się więc co najmniej dwa kanony literatury – oficjalny oraz opozycyjny. Każdy ze swoim kręgiem czytelnicznym. Wyraźnym przykładem takiej dwupoziomowej odrębności kulturowej, wyrazem inności w ramach paradygmatu totalitarnego jest twórczość Zbigniewa Herberta.

---

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Rodzima Europa*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 31.

Recepcja twórczości Zbigniewa Herberta na Ukrainie jest interesująca i – powiedziałabym – specyficzna z tego powodu, iż podobnie jak poeta polski, czytelnik ukraiński miał w świadomości już uporządkowany sposób pojmowania problemów egzystencjalnych, ewokowany przez świadomość postkolonialną. Dwaj uczestnicy w akcie recepcji dzieła literackiego – autor i odbiorca – byli w podobnej sytuacji, bo każdy z nich musiał wybierać. Pozostawanie poza wyborem: zgoda czy sprzeciw dla intelektualisty czasów sowieckich było niemożliwe. Współczesny polski pisarz Stefan Chwin w eseju o Herbercie publikowanym w „Gazecie Wyborczej” zaakcentował uznanie Herberta w Polsce jako autorytetu moralnego, zauważając przy tym, że był to los wielu poetów, którzy byli skazani na życie w tej części Europy. Skazani oni byli na służbę jako przewodnicy narodu, nawet jeśli nie chcieli tego robić, marząc o pisaniu o wysokich i czystych wartościach. Dlatego twórczość poety na Ukrainie jest odbierana przede wszystkim w kategoriach wyboru – w skali osobistej oraz narodowej. Jest to bardziej widoczne w porównaniu odbioru dzieł Herberta w krajach postkomunistycznych oraz w tej części Europy, która częściej odgrywała rolę imperium niż kolonii.

Odbiorcy, którzy nie mają we wspólnej pamięci kulturowej doświadczenia totalitarnej struktury państwowej, oczekują od utworu literackiego zwrócenia się ku problematyce ogólnoludzkiej, czytają go z włączeniem do interpretacji minimalnego kontekstu społeczno-historycznego. Zresztą, jak pisze Mariusz Olbromski, autor przedmowy do ukraińskiego wydania wierszy poety, „dzieło Herberta wymaga od czytelnika przygotowania, aby mógł zrozumieć liczne odnośniki kulturowe. [...] Można chyba powiedzieć, że w jakimś sensie, każdy czytelnik ma »swego Herberta«”<sup>2</sup>.

### HERBERT JAKO „SYMBOL WIELOKULTUROWOŚCI LWOWA”

Poeta wrócił do miasta, za którym tęsknił przez całe swoje życie. Niestety, nie był to powrót fizyczny i o wiele późniejszy niż wolałby poeta – Herbert zaistniał we Lwowie w pamięci odbiorców wierszy.

Herbert i Lwów tworzyli dziwne połączenie – poeta często wspominał miasto i była to tęsknota metafizyczna za małą ojczyzną. Jak wskazuje Andrij Pawłyszyn, „Herling-Grudziński pisze, że Herbert często przyjeżdżał do niego, na południe Włoch, żeby trochę pomieszkać w małych zabytkowych miasteczkach, gdzie tygodniami mroczył deszcz – tutaj najlepiej odczuwał atmosferę miasta dzieciństwa, tutaj rodziło się natchnienie”<sup>3</sup>. Pisząc o Lwowie, poeta nie nazywał

<sup>2</sup> M. Olbromski, *Poeta wierności*, w: Z. Herbert, *Wybrani poeziji*, przeł. W. Dmytruk, Lwów, Kamieniar, 2001, s. 8.

<sup>3</sup> A. Pawłyszyn, *Z. Herbert jak symbol lwowskiego multykulturalizmu*, „Nezależny kulturolohistyczny czasopis »Ji«”. <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2000/sem27-07.htm> [wszystkie tłum. moje – O.N.].

jednak tego miasta po imieniu. Czynił tak zapewne nie tylko ze względu na cenzurę w powojennej Polsce, ale też z innych przyczyn. Można domyślać się, że Lwów pełnił dla poety rolę miejsca sakralnego, bardzo osobistego, które wyłącznie dzięki nieobecności nazywania może taką funkcję wykonywać. A może mistyczny to strach przed powrotem do Lwowa, wypowiedziany w wierszu *Pan Cogito myśli o powrocie do miasta ojczystego*, strach, że można „zobaczyć drogie sercu miasto zsovietyzowane, okradzione z własnej niepowtarzalnej identyczności”<sup>4</sup>. Mogło być tak, ponieważ Lwów był dla Herberta „artystycznie i ideowo ubogacony, a zarazem przemieniony. Stał się w końcu obrazem miasta pisanego przez duże M. Miasta »bez granic i kresu« – symbolu całej kultury śródziemnomorskiej i tych wartości, które są dla tej kultury najcenniejsze”<sup>5</sup>. Inną przyczynę ciągłego pojawiania się w utworach Herberta obrazu „miasta bez nazwy” odnajduje ukraińska literaturoznawczyni Olga Łukjanenko, pisząc: „Historia zrobiła z poety wygnańca. Stąd panujący w jego utworach motyw »utraconego domu«, »miasta bez nazwy«, »miasta zamkniętych drzwi«. Oczywiście, tym miastem był Lwów, gdzie poeta urodził się i mieszkał przed wojną”<sup>6</sup>.

Z kolei właśnie Lwów dzięki swojej syntezie wielu kultur w pewnym stopniu przyczynił się do powstania uniwersalnego kodu Herberta, do ogólnoeuropejskości jego twórczości – przekonuje lwowski tłumacz dzieł poety Andrij Pawłyszyn i to miasto jest chyba jedynym ukraińskim miastem, gdzie znajdziemy oprócz edycji przekładów dzieł Herberta jeszcze inne przejawy recepcji jego twórczości. Są to między innymi liczne wystawy zorganizowane w ciągu kilku ostatnich lat. W 2002 r. odbyły się *Dni Zbigniewa Herberta we Lwowie*, które rozpoczęły się sesją naukową na Uniwersytecie Lwowskim. O Herbercie mówili Polacy i Ukraińcy, przyjaciele poety i badacze jego spuścizny. Ukraiński poeta i krytyk Pawłyszyn stwierdził:

poezja Herberta nie będzie dla ukraińskich czytelników egzotyczna, bo podobny ton – konsekwentnego heroizmu – odnajdują oni w twórczości ukraińskich pisarzy opozycyjnych z pokolenia lat sześćdziesiątych XX wieku. Herbert ma na Ukrainie brata bliźniaka – poete Wasyla Stusa, zamęczonego w sowieckim łagrze w 1985 roku<sup>7</sup>.

Poeta ukraiński nie zdążył zobaczyć wymarzonej Ukrainy niepodległej, natomiast polski poeta odczuł, czym jest wolność i demokracja, aczkolwiek pisał, że jest tym w pewnym stopniu rozczarowany:

<sup>4</sup> A. Pawłyszyn, *Z. Herbert jak symbol...*

<sup>5</sup> M. Olbromski, *Poeta wierności...*, s. 24.

<sup>6</sup> O. Łukjanenko, *Poetyczni obrazy Zbigniewa Herberta*, „Problemy słowjanoznawstwa” 2001, nr 52, s. 135.

<sup>7</sup> *Zbigniew Herbert i Lwów. Wydanie specjalne w 80. rocznicę urodzin poety (1924–2004)*: <http://www.lwow.com.pl/spotkania/herbert/herbert.html>.

Najważniejszą jest nieufność, a mnie jej nie brakuje. Mój związek z rodakami przypomina nieudane małżeństwo. Po kilku latach siły mnie opuściły i powiedziałam: Dosyć. Żegnajcie. Zrobiłem co mogłem, odchodzę z czystym sumieniem. Prawda jest taka, że oni mnie zdradzili, duchowo, nie fizycznie: mówię o źródłach mojej poezji. Tonę w zalewie głupoty<sup>8</sup>.

Uroczystości oficjalne zakończyło otwarcie w Pałacu Sztuki wystawy *Epilog burzy*, przygotowanej przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

W 2008 r. podczas XV Forum wydawców odbył się III Festiwal Literacki z wystawą poświęconą twórczości Herberta: *Książę słowa*, a w 2009 r. została zorganizowana wystawa pod symbolicznym tytułem *Zbigniew Herbert. Powrót do Lwowa*, na której były przedstawione portrety oraz autportrety z archiwum pisarza, fragmenty jego listów, poezji, rozmów z wybitnymi postaciami kultury polskiej i europejskiej.

Osobna część przedmowy do lwowskiej edycji *Wybranych poezji* z 2001 r. jest poświęcona rozmyśleniom o tym, iż „teraz, gdy otwarto nam wszystkie drzwi do skarbcza Herbertowskiego dzieła, można spróbować odpowiedzieć na pytanie, co ten, jeden z najgenialniejszych pisarzy drugiej połowy XX wieku, zawdzięcza Lwowowi? Jaki obraz miasta zostawia w swych utworach potomnym?”<sup>9</sup>. Próbę odpowiedzi na te pytania można będzie odnaleźć wkrótce w książce o Herbercie i Lwowie<sup>10</sup> autorstwa Pawłyszyna, który, chcąc przybliżyć poetę czytelnikom ukraińskim, wykorzystuje monografie, archiwa i rozmawia z osobami, którzy znali Herberta nie tylko jako pisarza, ale też jako człowieka.

## TWÓRCZOŚĆ HERBERTA W TŁUMACZENIACH UKRAIŃSKICH

W Ukrainie radzieckiej proza i poezja Herberta były prawie nieznane. Jego twórczość po wystąpieniach antyreżymowych na początku lat 70. i podpisaniu „Listu 59” została zabroniona, a zakaz stał się jeszcze ostrzejszy wskutek roli, którą niezadługo poeta odegrał w ruchu „Solidarność”. W latach 60. i 70. XX w. nieliczne wiersze Herberta pojawiają się w wersji ukraińskiej wyłącznie w periodykach, między innymi w czasopiśmie „Wseswit”<sup>11</sup>. Warto zauważyć, że w sąsiedniej Rosji pierwsze przekłady utworów poety pojawiły się w czasopiśmie „Inostrannaja literatura” też w latach 70. autorstwa znanego tłumacza W. Brytaniszskiego, który po tej pierwszej publikacji zdążył jeszcze kilkakrotnie je opublikować gdzie indziej. Natomiast nie znaj-

<sup>8</sup> Cyt. za: A. Alvarez, *Nie walczysz, to umierasz*, w: *Poznananie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998, s. 28.

<sup>9</sup> Tamże, s. 17.

<sup>10</sup> B. Rafalska, *Zbigniew Herbert – Lwów zawsze będzie się nim szczyścić*, „Lwowskie Spotkania”, październik 2004, s. 6.

<sup>11</sup> Z. Herbert. *Poezji*, „Wseswit” 1976, nr 5–6, s. 43–45.

dziemy nazwiska poety w *Sowieckom encyklopediczeskom słowarje* (1988) czy w *Ukrajin's'kij literaturnij encyklopediji* (1988). Cenzura radziecka zakazała włączenia utworów Herberta do *Antologii polskojj poeziji*, opublikowanej w 1979 roku pod redakcją wybitnego tłumacza Hryhorija Koczura. Polski poeta, który w tym momencie miał za sobą publikację kilku zbiorów i uznanie krytyków, pozostał dla niezliczonych odbiorców ukraińskich (biorąc pod uwagę, że czasopismo „Wseswit” jest raczej znane wśród miłośników literatury) autorem kilku wierszy o neutralnej wobec panującego reżymu treści. Twierdzenie krytyka ukraińskiego, że „wskazuje to na strach, jaki czuł reżym totalitarny przed prawdą Herberta”<sup>12</sup>, uwidacznia bardzo ważną rzecz: odbiorca ukraiński bardzo dobrze wyczuwał akcentowany przez poetę konflikt: poeta (szerszej – człowiek myślący) a władza komunistyczna (szerzej – władza totalitarna). Wracając do listy wydanych tłumaczeń, warto dodać, że dopiero w latach 90. Koczur opublikował w kilku periodykach dokonane 20 lat wcześniej tłumaczenia poezji Herberta<sup>13</sup>. Jeszcze raz tłumaczoną przez Koczura poezję Herberta, mianowicie *Głos, Napis i Testament*<sup>14</sup>, można znaleźć w czasopiśmie „Dnipro” z roku 2004. Osobno należy wymienić tłumaczenia poezji Herberta przez Stanisława Szewczenkę, ponieważ w latach 90. kilka z nich wydano w czasopiśmie przeznaczonym dla nauczycieli szkół średnich<sup>15</sup>, więc młody czytelnik po raz pierwszy miał okazję zapoznać się z jednym z najwybitniejszych poetów polskich XX wieku. W tym samym 1996 roku swoje przekłady Herberta zaproponował Wasyl Machno, publikując pięć wierszy w periodyku „Forum”<sup>16</sup>.

W periodykach z drugiej połowy lat 90. tłumaczenia utworów Herberta najczęściej pojawiały się na łamach czasopisma „Ji”, którego jeden numer (z 1998 r.) był prawie w całości poświęcony twórczości poety<sup>17</sup>. Za kilka lat redaktorzy czasopisma znów kilkakrotnie wrócą do Herberta – w 2002 r.<sup>18</sup> oraz w 2003 r.<sup>19</sup>. Warto zaakcentować wagę tych wszystkich przekładów, ponieważ prawie przez 10 lat (od 1991 po 1998 r.) były one jedynym przejawem obecności poety w ukraińskim kręgu kulturowym.

W pierwszej z okresu niepodległości Ukrainy antologii poezji polskiej *Tomu szczo wony suszci (Dlatego, że są, 1996)* twórczość Herberta jest zaprezentowana

<sup>12</sup> *50 polskich poetów. Antolohija polskojj poeziji*, przeł. D. Pawłyyczko, Kyjiw, Osnowy, 2001, s. 385.

<sup>13</sup> *Poety Polszczy w perekladi Hryhorija Koczura*, „Wseswit” 1995, nr 8–9, s. 71–92.

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Zapowit. Hołos. Napys*, przeł. H. Koczur, „Dnipro” 2004, nr 9/10, s. 11–12.

<sup>15</sup> Z. Herbert, *Poeziji*, przeł. S. Szewczenko, „Wseswitnia literatura w serednich nawczalnych zakładach Ukrainy” 1996, nr 12, s. 58.

<sup>16</sup> Z. Herbert, *Poeziji*, przeł. W. Machno, „Forum” 1996, cz. 1, s. 61–66.

<sup>17</sup> Z. Herbert, *Pan Kogito dumaje pro powernennia do ridnoho mista. Natiurmort z wudyłom, Liżko Spinozy*, przeł. A. Wiszniauskas, „Nezależnyj kulturolohicznyj czasopys »Ji«” 1998, nr 10.

<sup>18</sup> Z. Herbert, *Korol muraszok, Antej*; W. Dmytruk, „Nezależnyj kulturolohicznyj czasopys »Ji«” 2002, nr 26.

<sup>19</sup> Z. Herbert, *Raport z obłożenoho mista*, „Nezależnyj kulturolohicznyj czasopys »Ji«” 2003, nr 29.

kilkoma utworami: *Przesłanie Pana Cogito*, *Dwie krople*, *Dom*, *Mama*, które często uznaje się za programowe dzieła poety. Jest to oczywiście raczej szansa wstępnego zapoznania się z twórczością tego autora, niż jej obraz. Wymienione wiersze są najbardziej popularnymi utworami poety, które zna większość polskich czytelników i do których – jak wskazują polscy badacze – bogata i różnorodna spuścizna Herberta często, niestety, redukuje się w świadomości tychże czytelników. Ważność wymienionego zbioru przejawia się przede wszystkim w jej dwujęzyczności, ponieważ wszystkie poprzednie antologie, między innymi Koczura (1979), zawierały wyłącznie tłumaczenia. Niestety, nie ma w zbiorze nawet krótkich wzmianek o przedstawionych autorach, a opublikowana została tylko ogólna przedmowa. Jej autorka Natalia Sydiaczenko skupia swoją uwagę na wskazaniu czytelnikowi problemów, z którymi musi zmierzyć się tłumacz, podejmując pracę nad tłumaczeniami z języka polskiego. W swojej recenzji antologii Lesia Wachnina pisze, że „utwory zostały dobrane zgodnie z gustem tłumacza i redaktora – są to najbardziej charakterystyczne i wartościowe teksty, które prezentują polską kulturę poetycką różnych czasów historycznych”<sup>20</sup>.

Po dość długiej przerwie została wydana antologia *50 polskich poetów (50 polskich poetów)*, 2001) w tłumaczeniu Dmytra Pawłyckiego. Zawierała ona 25 utworów Herberta, m.in.: *Przestanek*, *Zdjęcie*, *Przebudzenie*, *Mona Liza*, *Tren Fortynbrasa*, *Pan Cogito i czysta myśl*, *Dusza Pana Cogito*, *Odczucie tożsamości* i in. Po krótkiej nocie biograficznej Pawłyckio wskazuje iż „poezja Herberta odzwierciedla stosunek człowieka XX wieku do europejskich tradycji kulturalnych, do problemów historii oraz mitologii utrwalonych w ogólnoludzkich zasadach moralnych”<sup>21</sup>, czyli akcentuje przede wszystkim Herbertowskie rozmyślanie o problemach całego człowieczeństwa, pomijając jakiegokolwiek sugestie interpretacyjne dotyczące antytotalitarnej problematyki utworów poety. Mimo że tłumacz miał spore doświadczenie w tłumaczeniu z języka polskiego, przekłady Pawłyckiego jednak zostały skrytykowane przez Wiktora Dmytruka, także tłumacza, który wskazuje m.in. na odmiennosc w wersyfikacji Herberta i Pawłyckiego (oryginały są napisane wierszem wolnym, natomiast przekłady są rymowane). Wskazuje również oprócz tego, że

w poezji Dmytra Pawłyckiego, który sam też jest poetą, nie znajdziemy wierszy przyprawionych humorem lub ironią, dlatego niewskazani są mu poeci z ironicznym zmysłem, bo są mu obcy. A Herbert jest poetą ironicznym. [...] Dlatego zostały teksty – zniknęły wiersze, zniknął nastrój, półtony, niewymówione aluzje, zniknęła poezja. I zostało pytanie: dlaczego Herberta nazywają wielkim poetą?<sup>22</sup>

<sup>20</sup> L. Wachnina, *Nowa antologia polskojęzycznej poezji*, „Wseswit” 1997, nr 5/6, s. 179–180.

<sup>21</sup> *50 polskich poetów. Antologia polskojęzycznej poezji...*, s. 385.

<sup>22</sup> W. Dmytruk, *Herbert w ukraińskich przekładach*, „Nezależnyj kulturolohičnyj časopys »Ji«”: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2000/sem27-07.htm>.

Było to więc pierwsze dość obszerne przedstawienie części spuścizny polskiego poety, mimo to jednak jakość przekładów mogła budować u odbiorców ukraińskich do pewnego stopnia zniekształcony obraz swoistości i oryginalności wierszy Herberta.

Wydana w tym samym roku dwujęzyczna antologia *Dźwięki polskiej lutni* (2001) zawierała niestety tylko dwa utwory Herberta: *Pan Cogito i czysta myśl* oraz *Zasypiamy na słowach*, bez żadnego poprzedzającego słowa tłumacza. Osobno o poecie wspomina autor przedmowy Rostysław Radyszewski, nazywając cykl poezji Herberta *Pan Cogito* „kodeksem etyki bohaterskiej, tragicznym, egzystencjalnym oraz historiozoficznym ujęciem losu człowieka”<sup>23</sup>. Warto dodać, że we wspomnianej antologii *50 polskich poetów* znajdziemy również wzmiankę o cyklu poświęconym *Panu Cogito* w wypowiedzi Pawłyczki, który traktuje bohatera lirycznego jako „człowieka myślącego i wskutek swego myślenia – człowieka istniejącego”. „Jest to uniwersalny obraz człowieka XX wieku – pisze Pawłyczko – smutnie zapatrzonego w sens istnienia, człowieka duchowo rozdwojonego i właśnie przez to głęboko cierpiącego”<sup>24</sup>.

W 1996 roku została wydana pierwsza osobna edycja tłumaczeń poezji Herberta autorstwa Wasyla Machny<sup>25</sup>. Autorem wstępu jest znany polski literaturoznawca Bogusław Bakuła, który był pośrednikiem między Herbertem a tłumaczem. W wywiadzie Machno tłumaczy, że w twórczości polskiego poety zainspirowało go „dziwne połączenie słowiańskiej emocjonalności i racjonalizmu zachodniego, katolickiej oraz bizantyjskiej kultury, głębokiej myśli filozoficznej oraz ironicznego poglądu na świat”<sup>26</sup>. O swoim doświadczeniu tłumaczenia utworów Herberta Machno pisał też w kilku artykułach<sup>27</sup>. Tłumacz nie chciał przekładać poezji dosłownie, ponieważ imponował mu raczej taki rodzaj czy metoda translacji, w której tłumacz ma możliwość interpretacji tekstu. Chyba właśnie dlatego nazwał książkę *Pereklady i perespiwy*. Jego przekłady są więc do pewnego stopnia ukrainizowane. Natomiast to dość poważne odchylenie tłumaczeń Wasyla Machny od oryginału bardzo krytycznie ocenia wspomniany już lwowski tłumacz Wiktor Dmytruk, pisząc:

Tłumaczenia te zostały zrobione przez osobę, która ma bardzo przybliżone pojęcie o języku polskim; czytając tekst, tłumacz go nie rozumie, nie rozumiejąc – zaczyna wymyślać coś

<sup>23</sup> R. Radyszewskij, *Peredmowa*. w: *Peredzwony polskojji lutni*, przeł. W. Hucalenko, Kyjiw, War-ta, 2001, s. 35.

<sup>24</sup> *50 polskich poetiw. Antolohija polskojji poeziji...*, s. 385.

<sup>25</sup> Z. Herbert, *Struna switla*, przeł. W. Machno, Ternopil, Lileja, 1996.

<sup>26</sup> W. Machno, *Samotnist' najbilsze blaho ludyny, kotra chce zberehty sebe*: [http://www.rastko.ru/rastko-ukr/umetnost/knjizzevnost/studije/vmahno-intervju\\_ukr.html](http://www.rastko.ru/rastko-ukr/umetnost/knjizzevnost/studije/vmahno-intervju_ukr.html).

<sup>27</sup> W. Machno, *Zbigniew Herbert: estetyka i etyka*, „Literatura Plus” 2002, nr 3 (38), s. 6.; W. Machno, *Dwa eseje*, „Literatura Plus” 2002, nr 3 (38), s. 7.

takiego, czego w ogóle nie ma w tym wierszu, a potem pisze: Zbigniew Herbert, tłumaczenie z polskiego<sup>28</sup>.

Podobnie krytycznie wypowiada się o jakości przekładów Machny autor ukraińskich tłumaczeń prozy Herberta A. Pawłyszyn<sup>29</sup>. Należy więc stwierdzić, że wydano edycję dość sporej części utworów poety, której możemy postawić pytanie: czy jest to ten prawdziwy Herbert, z odczytanymi aluzjami, umiejętnie znalezionymi ekwiwalentami w języku ukraińskim i najważniejsze – czy została uchwycona dominanta jego wierszy – ironia?

W 2001 roku Dmytruk zaproponował czytelnikowi ukraińskiemu jeszcze pełniejszą wersję przetłumaczonych poezji Herberta, wydając *Wybrani poeziji*<sup>30</sup>. Książka była dwujęzyczna (teksty w oryginale oraz tłumaczeniu) i zawierała wybrane wiersze ze wszystkich wydanych zbiorów poety. W przedmowie *Poeta wierności* jej autor Mariusz Olbromski, wskazywał odbiorcy ukraińskiemu na ciągłą aktualność rozpatrywanych przez poetę problemów:

To odwaga intelektualna, samodzielność poszukiwań, delikatnie skrywana za wieloma kreacjami bogata uczuciowość. Wiedza i różnorodność tematyczna połączona z potrzebą ciągłego poszukiwania i mówienia prawdy. Może właśnie wszystko to sprawia, że utwory Herberta, pisane pięć, dziesięć czy dwadzieścia lat temu nie tracą swej odkrywczej aktualności i fascynują coraz to nowych czytelników w Polsce i w wielu krajach świata<sup>31</sup>.

W książce tej zostały zebrane najbardziej interesujące i reprezentatywne utwory Herberta. Pozytywnie ocenia wydanie Andrij Pawłyszyn, który uważa, że właśnie tłumaczenia Dmytruka najlepiej przekazują duchowość Herberta<sup>32</sup>. Podobną opinię wypowiedziała redaktorka naczelna gazety „Lwowskie spotkania” Bożena Rafalska<sup>33</sup>.

O szczególnej wrażliwości ukraińskiego odbiorcy na utwory poety mówi Mariusz Olesiewicz, autor polskiej recenzji tłumaczeń Dmytruka, pisząc: „Ukraina, demokratyzująca się od lat 90., przeżywa obecnie te same lub podobne problemy związane z wartościami życia zbiorowego i jednostkowego”<sup>34</sup>. Na szczególną uwagę czytelnika, twierdzi recenzent, zasługuje wiersz *Próba rozwiązania mito-*

<sup>28</sup> W. Dmytruk, *Zbigniew Herbert w ukrajn'skych...*, <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2000/sem27-07.htm>.

<sup>29</sup> A. Pawłyszyn, *Zbigniew Herbert – lęk na bezwład myślowy*, „Lwowskie Spotkania”, październik 2004, s. 7.

<sup>30</sup> Z. Herbert, *Wybrani poeziji*, przeł. W. Dmytruk, Lwów, Kameniar, 2001.

<sup>31</sup> M. Olbromski, *Poeta wierności. Przedmowa...* s. 6.

<sup>32</sup> A. Pawłyszyn, *Zbigniew Herbert – lęk na bezwład...*, s. 7.

<sup>33</sup> B. Rafalska, *Powrót do Miasta. Dni Z. Herberta we Lwowie (16–17 marca 2002 r.)*, „Lwowskie Spotkania”, październik 2004, s. 15.

<sup>34</sup> M. Olesiewicz, *Ukraiński wybór wierszy Z. Herberta*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998, s. 232.

*logii*, w której poeta sygnalizuje zmianę świadomości społecznej, „odchodzenie od tradycji, skoro już i bogowie mogą czuć się niepotrzebni. Skądinąd napływają z Ukrainy głosy o tym, że to właśnie tradycja ma być spoiwem społeczeństwa czy narodu, stąd wysiłki, aby zrehabilitować język ukraiński i dawne zwyczaje”<sup>35</sup>.

Tłumacz Andrij Pawłyszyn prawie 20 lat pracował nad tłumaczeniem trzech tomów esejów Herberta. W 2008 roku praca ta zaowocowała pierwszym osobnym wydaniem ukraińskiej wersji eseistycznej spuścizny poety<sup>36</sup>. Należy zauważyć, że po raz pierwszy z Herbertem eseistą czytelnik ukraiński mógł zapoznać się dzięki tłumaczeniu utworu *Arl* w zbiorze polskiej eseistyki pod tytułem *12 polskich esejów*<sup>37</sup>. Osobna edycja esejów mogła przyczynić się do kształtowania u odbiorców ukraińskich obrazu Herberta. Ale jak pisze tłumacz, „wydanie książek w niewielkiej edycji – kilka tysięcy na wielomilionowy naród to bardzo mało. Ludzie nadal pozostają w granicach starych dyskursów, które rodzą w młodzieży całkiem konserwatywne, przestarzałe ujęcie przeszłości i współczesności, etyki oraz estetyki [...]”<sup>38</sup>.

Autorzy recenzji wydania wskazują natomiast, że udanym przedsięwzięciem jest włączenie do tekstu charakterystycznych elementów dialektów zachodnio-ukraińskich, a także nota biograficzna o Herbercie, która pomaga zrozumieć teksty szkieców w zestawieniu z tłem historycznym, na którym one się pojawiły.

Publikacja esejów Herberta była bodźcem do powiększenia obszarów ukraińskiej recepcji krytycznoliterackiej twórczości pisarza. Przed wydaniem wymienionych trzech tomów, pomimo recenzji wydawanych zbiorów poezji Herberta, pojawiły się, mimo iż nieliczne, to jednak ważne z punktu widzenia miejsca ich pojawienia, rozprawy. Mam na myśli to, że większość artykułów o dziełach Herberta została napisana przez ukraińskich dziennikarzy i była opublikowana w powszechnie znanych oraz czytanych gazetach i czasopismach, które często są opiniotwórcze dla ogółu czytelników ukraińskich. Należy jednak dodać, że pomimo kilku rozpraw krytycznoliterackich twórczość polskiego poety do dziś pozostaje poza uwagą literaturoznawców ukraińskich. Bodaj jedyną, gruntownie analizującą osobliwości poetyki pisarza, fenomen połączenia dóbr tradycyjnych kultury humanistycznej z awangardą współczesnej techniki doetyckiej, jest ukraińska literaturoznawczyni Olga Łukjanenko, która skupia swoją uwagę badawczą na zagadnieniach mitu – fatumu, idylli oraz losu.

W niezwykle ciekawym artykule *Zbigniew Herbert jak symbol Iwiws'koho multykulturalizmu* jego autor Andrij Pawłyszyn, szukając paraleli pomiędzy

<sup>35</sup> Tamże, s. 234.

<sup>36</sup> Z. Herbert, *Warwar u sadu. Labirynt bila moria. Natiurmort z wudyłom*, przeł. A. Pawłyszyn, Kyjiw, Duch i Litera, 2008, s. 236, 216, 164.

<sup>37</sup> Z. Herbert, *Arl*, w: upor. O. Hnatiuk, *12 polskich esejów*, Kyjiw, Krytyka, 2001, s. 65–82.

<sup>38</sup> I. Czuhajewa, *"Prometejivs'ka robotu" Andrija Pawłyszyna*, „Wysokij wał”, 15 grudnia 2008.

Lwowem a tak często obecnym w twórczości Herberta symbolicznym pojęciem miasta jako obszaru niepodległej kultury europejskiej, kładzie nacisk na bezkompromisową antykomunistyczną postawę ideową poety, twierdząc, że „poeta nigdy nie czuł się politykiem i nie identyfikował siebie z pewnym ruchem politycznym, chociaż miał całkiem określone (i dość bezkompromisowe) przekonania polityczne. Na emigracji przede wszystkim zajmował się twórczością i pisał, że było to jego największym powołaniem i największym przeznaczeniem”<sup>39</sup>.

Podsumowując, należy osobno zaakcentować rolę publikacji o Herbercie w ukraińskich wydaniach periodycznych, ponieważ dopiero od kilku lat możemy nareszcie mówić o ogólnoukraińskim, a nie markowanym geograficznie odbiorze twórczości polskiego poety. Zwykły czytelnik ma do przeczytania nie głęboko przeanalizowany z punktu widzenia aparatu literaturoznawczego tekst – reakcję na przeczytane utwory, lecz bardziej tekst – refleksję, subiektywny odbiór i ujawnienie tego, co wydało się autorowi takiego typu wypowiedzi najbardziej ważne. Ważne przede wszystkim dla tego ogółu czytelników, dla których ta publikacja jest przeznaczona, czyli innymi słowy – przeciętnych odbiorców ukraińskich.

Często w artykułach z gazet oraz czasopism były analizowane postawa poety i jego ujęcie roli jednostki ludzkiej w układzie społecznym<sup>40</sup>. O własnym odbiorze eseistyki Herberta pisze Ołeksandr Bojczenko. Według jego opinii tytuł zbioru esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*

symbolicznie wyznacza ogólną ideę całej eseistyki Herberta: być wschodnioeuropejczykiem, znaczy być od urodzenia barbarzyńcą w ogrodzie kultury światowej. Jednocześnie nazwa ta nie jest też pozbawiona ironii, przecież uświadomienie swego barbarzyństwa to pierwszy krok na drodze do jego zwalczania. Tych kroków Herbert robił na tyle dużo, że zostawił za sobą prawie wszystkich poetów drugiej połowy XX wieku. [...] Światopoglądowo możemy nazwać Herberta stoikiem: w czasach, kiedy jego ojczyzna zanurza się w nowe barbarzyństwo polityczne, a literatura europejska chórem mówi o absurdalności świata i bezsensowności ludzkiego istnienia, on do końca tkwi w obłączonej twierdzy sztuki klasycznej<sup>41</sup>.

Szczególne upodobane poety do toposu klęski oraz tematu fałszowania historii przez zwycięzców omawia Ihor Czornowił w artykule *Cogito ergo sum. Zbigniew Herbert*<sup>42</sup> oraz Natalka Sniadanko w artykule *Herbert znowu w modi*<sup>43</sup>.

Jednak wśród ukraińskich przejawów recepcji krytycznej utworów Herberta można znaleźć takie lektury jego poezji, w których nie dostrzega się potencjału

<sup>39</sup> A. Pawłyszyn, *Z. Herbert jak symbol...*

<sup>40</sup> O. Ziobro, *Mozajika żyttia*, „Wysokij Zamok”, 1 kwietnia 2009.

<sup>41</sup> O. Bojczenko, *Zbigniew Herbert: "syła smaku"*, „Mołodyj Bukowynec”, 25 maja 2009. [www.molbuk.com/vnomer/kultura/18050-gerbert-sila-smaku.html](http://www.molbuk.com/vnomer/kultura/18050-gerbert-sila-smaku.html).

<sup>42</sup> I. Czornowił, *Cogito ergo sum: Zbigniew Herbert*, „Lwiws'ka Hazeta” 03.11.2006, nr 30 (30).

<sup>43</sup> N. Sniadanko, *Herbert znowu w modi*, „Lwiws'ka Hazeta” 13. 07. 2007, nr 119 (189); I. Kuźmina, *Poezja Zbigniewa Herberta powernulasia dodomu*, „Lwiws'ka Hazeta” 31. 07. 2008, nr 119 (189).

antytotalitarnego poety, hymnu na cześć klasycznych wartości opartych na antycznej i chrześcijańskiej duchowości, a więc – takiej twórczości, która podważała skonstruowany przez reżym system. „Czytając dorobek literacki Herberta, mimowolnie dziwimy się, dlaczego nasz kraj był pozbawiony możliwości czytania tych utworów wcześniej, przecież one w żaden sposób nie dotyczą polityki, kwestii społecznych lub zagadnień państwowych. Natomiast ich dominantą jest czysty zachwyt nad kulturowymi dobrami cywilizacji, tymi słynnymi zabytkami, które zachowały się w Europie”<sup>44</sup> – pisze dziennikarka gazety „Deń”.

Jeśli chodzi natomiast o tłumaczenia utworów Herberta, to pojawienie się w antologiach przekładów tych samych wierszy (np. cyklu o Panu Cogito) jest pewną pułapką. W świadomości odbiorców ukraińskich na tyle bogata i różnorodna twórczość tego autora może zredukować się w istocie do kilku tekstów. Tłumaczenia Herberta to zawsze prywatna inicjatywa tłumaczy ukraińskich, którzy przy tym nie są Polakami, ani nie mają polskiego pochodzenia. Przekonani są oni, że dzieła tego pisarza niewątpliwie ubogacą świadomość estetyczną Ukraińców, i – co najważniejsze – nieco ją zmienia. Mam na myśli tutaj tę poezję i eseistykę Herberta, w której podejmuje on bardzo bliskie dla czytelnika ukraińskiego kwestie: my (Europa postkomunistyczna) traktowani przez nich (Europa Zachodnia) jako „ziemie puste”, bez tradycji i kultury. Z tej perspektywy jesteśmy skazani na – z jednej strony, ciągłe udowadnianie, że istniejemy, z drugiej zaś – że jesteśmy inni, czyli – na patriotyzm.

Jak widać, Herbert wkroczył w krąg czytelniczy Ukraińców nie nagle, a stopniowo. Obecnie istnieje ukraiński obraz niemal całej twórczości tego autora, oprócz kilku dotychczas nieprzetłumaczonych dramatów. Pozostaje zatem pytanie: co dalej? Kiedyś Tadeusz Różewicz na pytanie, kto go teraz czyta, odpowiedział: „Nikt. Jestem znany, moje książki wydają, lecz młodsze pokolenie czyta coś zupełnie innego. Jestem dinozaurem we własnym kraju”<sup>45</sup>. Nie zgadzam się z taką pesymistyczną wizją żywota dzieł tych pisarzy wśród młodych czytelników, ponieważ jestem przekonana, że postawa niezmiennego uczciwości i moralności wobec rzeczywistości zawsze będzie aktualna wśród ludzi myślących. *Cogito ergo sum!*

---

**Olesia Nachlik**, doktorantka Katedry Filologii Polskiej Narodowego Uniwersytetu Lwowskiego im. Iwana Franki. Przygotowuje pracę doktorską na temat: *Recepcja literatury polskiej na Ukrainie (1991–2005)*. Specjalizuje się w tematyce estetyki receptywnej i dialogu międzykulturowego. Interesuje się problematyką ukraińskiego kanonu współczesnej literatury polskiej. Jest autorką artykułów

<sup>44</sup> O. Hołub, *Kulturolohiczni mandry*, „Deń”, 10 kwietnia 2009, nr 62.

<sup>45</sup> Cyt. za: A. Alvarez, *Nie walczysz, to umierasz...*, s. 29.

poświęconych zagadnieniom recepcji literatury polskiej na Ukrainie, publikowanych m.in. w *Postscriptum Polonistycznym* 2009, nr 1(3).

W serii *Literatura polska w świecie* opublikowała (jako Olesia Saczok): *Milosz i Szymborska na Ukrainie. Z zagadnień recepcji twórczości* (t. 2, *W kręgu znawców*).

THE RECEPTION OF ZBIGNIEW HERBERT'S WORK IN UKRAINE:  
REFLECTIONS UPON A MAN AND HISTORY

The article is devoted to an analysis of the reception of Zbigniew Herbert's work in Ukraine during the first years after regaining independence and in contemporary times. The author focuses on two aspects of this reception: the translations and the scientific-journalistic discourse, which provide an opportunity to reveal the uniqueness of the Polish writer to Ukrainian readers.

MARIE SOBOTKOVÁ

Univerzita im. Palackého  
Olomuniec

## ZBIGNIEW HERBERT W CZECHACH

---

---

Jednym z grzechów śmiertelnych kultury współczesnej jest to, że małodusznie unika ona frontalnej konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów (zarówno estetycznych, jak i moralnych), bo rzekomo nasza sytuacja w świecie jest wyjątkowa i nieporównywalna z niczym<sup>1</sup>.

### WSTĘP

JUŻ PONAD PIECDZIESIĄT LAT DUŻA CZĘŚĆ TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA żyje w czeskim środowisku literackim, ponieważ w dwa lata po wydaniu debiutanckiego tomu *Struna światła* (1956 r.) zostały przełożone na czeski trzy wiersze Herberta w *Almanachu Maj 1958*. Wydanie osobnego tomu poezji Herberta miało miejsce w roku 1965 pod tytułem *Studium předmětu*. W latach 70. i 80. XX w. teksty Herberta ukazywały się tylko w obiegu niezależnym. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w latach 90., kiedy dorobek Herberta – nie tylko poetycki, ale również eseistyczny i dramaturgiczny – znalazł swe miejsce na oficjalnym czeskim rynku wydawniczym i zdobył sobie wielu wiernych odbiorców.

Kolejna okazja, by poznać dzieło polskiego mistrza słowa poetyckiego, filozofa i myśliciela, nadarzyła się w roku 2008, przy okazji dziesiątej rocznicy śmierci „polskiego Sokratesa”. Z wierszami z tomu *Epilog burzy* czescy czytelnicy mogli się zapoznać już w roku 2000, kiedy w wydawnictwie Mladá Fronta ukazały się przekłady wybranych liryków. W jubileuszowym roku 2008 ukazał się w wydawnictwie Dokořán tom *Zbigniew Herbert/Jan Zahradníček. Ze země pana Nikoho. Dva středoevropské básníci tváří v tvář totalitě*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, cyt. za: *Apostol w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wybór i red. J.M. Ruszar, Lublin, Gaudium, 2006, s. 4.

<sup>2</sup> *Zbigniew Herbert/Jan Zahradníček. Z ziemi pana Nikt. Dwaj środkowoeuropejscy poeci twarzą w twarz z totalitaryzmem*, Praha, Wydawnictwo Dokořán, 2008; <http://www.atlantis-brno.cz/inshop/>

Zainteresowanie wierszami Herberta nie wygasło również w roku 2009, o czym świadczą zupełnie nowe przekłady np. Libora Martinka czy Barbory Matouškovéj<sup>3</sup>.

### PIERWSZE TŁUMACZENIA CZESKIE WIERSZY HERBERTA – ALMANACH KVĚTEN 1958

Autorami owych przekładów byli czescy tłumacze urodzeni w połowie lat 20., generacyjnie bliscy Herbertowi. Znajdują się wśród nich m.in. Vlasta Dvořáčková (1924), Miroslav Holub (1923–1998), ale także przedstawiciel generacji młodszej, Miroslav Červenka (1932–2005). To tłumacze, późniejsi literaturoznawcy czy też specjaliści w innych dziedzinach (M. Holub jest lekarzem i przyrodznawcą), członkowie grupy Maj<sup>4</sup> lub twórcy pod względem poetyki bliscy tej grupie, którzy publikowali w miesięczniku dla początkujących pisarzy „Maj” (1955–1959). Periodyk ten od drugiego rocznika stał się czasopismem „majowców”, czyli autorów, którzy utożsamiali się z tzw. poezją dnia powszedniego. Poetycka perspektywa była przy tym podobna do optyki Grupy 42 i chociaż obie te grupy funkcjonowały w innych warunkach, to łączyła je chęć otwarcia czeskiej poezji na nowe tematy oraz inspiracja codzienną problematyką<sup>5</sup>.

Bliska tej generacji Vlasta Dvořáčková, poetka, a głównie tłumaczka (przede wszystkim z języka polskiego, niemieckiego i angielskiego) oraz redaktorka

autori/dolezal-milos/ <http://www.atlantis-brno.cz/inshop/autori/mlejnek-josef/>, <http://www.fra.cz/cz/fra/texty/jiri-cervenka/> <http://www.iliteratura.cz/autor.asp?autor=Jana%20Matějková>, <http://www.iliteratura.cz/autor.asp?autor=Josef%20Mlejnek>.

<sup>3</sup> <http://www.iliteratura.cz/autor.asp?autor=Barbora%20Matoušková>. Tłumaczenie B. Matouškovéj: *Netvor pana Cogito, Breviář, Posláni pana Cogito, Malé srdce*; Tłumaczenie L. Martinka: *Breviář, Dal jsem slovo, Diana, Pan Cogito. Ars Longa, Māma má mīsu. V obraně analfabetismu, Pan Cogito. Lekce krasopisu, Co pro vás ještě mohu udělat*. Podziękowania i wyrazy wdzięczności należą się L. Martinkovi za udostępnienie przekładów autorce niniejszego tekstu. <http://www.iliteratura.cz/autor.asp?autor=Maciej%20Ruczaj>.

<sup>4</sup> Majowcy, czyli autorzy urodzeni w latach 20. i 30. XX wieku, zblizeni nie tylko datą urodzenia, ale i doświadczeniami do polskiego pokolenia kolumbów.

<sup>5</sup> Por. np.: L. Engelking, *Codziemość i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Łódź, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2005; I. Mroczek, *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42*, Katowice-Warszawa, Wyd. Śląsk, 2005; <http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=358>;

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Leszek\\_Engelking](http://pl.wikipedia.org/wiki/Leszek_Engelking). Mimo wielu podobieństw uświadomić sobie należy również ich odmienny charakter społeczny. Swoboda twórcza jest stopniowo ograniczana, czemu towarzyszy umacnianie aspektu ideologicznego w czeskiej sztuce drugiej połowy lat 50. (coraz większą rolę odgrywa dogmatyczne traktowanie roli literatury w życiu socjalistycznego społeczeństwa). Lata 50. są okresem procesów politycznych. Niektóre z nich kończyły się nawet wyrokami śmierci, np. w roku 1950 została skazana na śmierć Milada Horáková, a w roku 1951 na 13 lat więzienia skazany został katolicki poeta Jan Zahradniček.

wydań polskiej literatury w Państwowym Wydawnictwie Literatury Pięknej, Muzyki i Sztuki (od roku 1966 ODEON), zasłużona nie tylko jako tłumaczka właśnie, ale również jako samodzielna autorka poezji, miała bodaj największe predyspozycje, by podjąć się zadania przekładu poetyckiego posłania wyjątkowych polskich autorów, takich jak: Jerzy Harasymowicz, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska czy Zbigniew Herbert<sup>6</sup>.

Pomiędzy wybranymi polskimi poetami oprócz Herberta w „Almanachu Maj 1958” odnajdujemy Jerzego Harasymowicza<sup>7</sup> – poetycko pokrewnego „majowcom”, dwa wiersze Tadeusza Różewicza<sup>8</sup> oraz dwa wiersze Wisławy Szymborskiej, wszystkie w przekładzie Vlasty Dvořáčkovéj. Ta właśnie tłumaczka stała za wszystkimi edycjami polskiej literatury, a jej przekłady są do dziś uznawane za najlepsze.

Na pytanie o przyczyny zainteresowania twórców antologii polskimi poetami znaleźć można kilka odpowiedzi. Wymienić należy przede wszystkim więź pokoleniową, z którą łączyć trzeba podobne postrzeganie rzeczywistości zogniskowane na problemach dnia codziennego, nieefektywne obrazowanie poetyckie i próby wyrażenia potocznej prawdy o człowieku i jego przeszłości rozumianej jako element nowej rzeczywistości.

Twórczość polskich – wówczas młodych autorów – trafiła zatem do czeskiego środowiska w optymalnym momencie, dzięki czemu położone zostały solidne fundamenty nie tylko pod recepcję wymienionych poetów, ale również kolejnych generacji polskich pisarzy, tak aby i one otrzymały możliwość wejścia do czeskiego obiegu i tradycji literackiej, w której zresztą żyją do dziś.

W twórczości Herberta czytelnik odnajdzie wielowarstwowe spostrzeżenia natury estetycznej, których podstawą jest nie tylko umiejętność postrzegania, ale również dar przekazywania wrażeń z charakterystycznym „synkretyzmem estetycznym, sięgającym kolejno do antyku, quattrocenta, malarstwa flamandzkiego aż po sztukę współczesną [...]”, co, jak podkreśla Maria Delaperrière, „prowadzi Herberta do pytań egzystencjalnych i aksjologicznych”<sup>9</sup>.

Wydaje się, że i ten czynnik – podziw dla kulturowych inspiracji Herberta i brak analogicznego spojrzenia w czeskich tekstach tego okresu – mógł pomóc w recepcji jego wierszy w Czechach, szczególnie w okolicach roku 1965 oraz od

<sup>6</sup> <http://www.obecprekladatelu.cz/D/DvorackovaVlasta.htm>, [http://www.okpb.cz/okoo/index.php?doc=/okoo\\_11\\_2005/03\\_01\\_osobnosti.htm](http://www.okpb.cz/okoo/index.php?doc=/okoo_11_2005/03_01_osobnosti.htm); <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&clanek=040402>.

<sup>7</sup> Wiersze Harasymowicza w czeskim przekładzie pod tytułem *Ústav kněží salesiánů – snidaně a Den osmnáctiletého*.

<sup>8</sup> Wiersze Różewicza w czeskim przekładzie pod tytułem *Papoušek a Nejasná báseň V. Dvořáčková* przełożyła na użytek własnego wyboru, podobnie jak i inne wiersze wydane pod tytułem *Uprostřed života* (1958).

<sup>9</sup> M. Delaperrière, *Herbert i jego poetyka spojrzenia*, w: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. B. Gautier i D. Knysz-Tomaszewska, Lublin, Gaudium, 2006, s. 30.

lat 90. aż po dzień dzisiejszy. Czeska literatura nie posiada demiurga na miarę Zbigniewa Herberta, tym bardziej więc cieszy fakt, że dużą część jego dorobku mamy do dyspozycji w języku czeskim.

## KONTYNUACJA TŁUMACZEŃ CZESKICH WIERSZY HERBERTA – ROK 1965

Dzięki staraniom Vlasty Dvořáčkovéj i Miroslava Holuba już w roku 1965 czeskie Państwowe Wydawnictwo Literatury Pięknej, Muzyki i Sztuki wydaje samodzielny tom poezji Herberta pod tytułem *Studium předmětu*, zawierający 58 wierszy ze zbiorów: *Struna světla* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957) i *Studium předmětu* (1961).

Miroslav Holub, tłumacz i zarazem autor posłowania, w następujący sposób charakteryzuje samego Herberta na użytek czeskiego czytelnika tamtych lat:

Následovník, prý obdivovatel Norwidův, mladší soupevník Růžewiczův, inspirovaný Eliotem a jeho školou, znalecké antické kultury, typický představitel intelektuální poezie<sup>10</sup>.

Holub celnie scharakteryzował główne rysy Herbertowskiej poetyki:

Od alegoricko-metaforických tendencí prvých knih (*Struna světla*, 1956, *Hermes, pes a hvězda*, 1957) postupuje až k doslovnému *Studiu předmětu* (1961), kde metaforické bohatství podřizuje přímému, maximálně jasnému a sevřenému, takžka filozofickému odvíjení myšlenky analyzující a integrující<sup>11</sup>.

## CZESKIE I POLSKIE ŚRODOWISKA W LATACH 70. I 80. XX WIEKU

W przypadku dwóch dekad – lat 70. i 80., określanych mianem normalizacji, obserwujemy osłabienie wpływu, jaki miała poezja na życie społeczne w odniesieniu do czeskiej publiczności. W tym okresie literatura funkcjonuje na trzech płaszczyznach:

<sup>10</sup> „Miłośnik Norwida kontynuujący jego drogę twórczą, poeta trochę młodszy od Růžewicza, inspirowany Eliotem i jego szkołą, znawca kultury antycznej i typowy przedstawiciel poezji intelektualnej” [tłum. moje – M.S.]. M. Holub, posłowie do: Z. Herbert, *Studium předmětu*, Praha, SNKLU, 1965, s. 94.

<sup>11</sup> „Od alegoryczno-metaforycznych tendencji widocznych w pierwszych tomach (*Struna světla* 1956, *Hermes, pies i gwiazda* 1957) Herbert przechodzi aż do dosłowności w *Studium předmětu* (1961), w którym to tomie bogactwo metaforyki podporządkowuje maksymalnie skondensowanemu i jasnemu wykładowi analitycznemu i podsumowującemu” [tłum. moje – M.S.]. M. Holub, posłowie do: Z. Herbert, *Studium předmětu*...

1. oficjalnej, służącej reżimowi socjalistycznej Czechosłowacji,
2. nieoficjalnej, emigracyjnej,
3. nieoficjalnej, krajowej (samizdat).

Podobną schizofrenię w życiu literackim obserwujemy również w Polsce, a w zasadzie z biegiem czasu we wszystkich krajach socjalistycznych.

W polskim społeczeństwie lat 70. również nie było miejsca na optymizm dotyczący udziału literatury w kształtowaniu rozwoju kulturalnego społeczeństwa. Nie dziwi zatem, że w roku 1972 Herbert wyraża wątpliwości dotyczące funkcji poezji, które zostają zawarte w tekście *Poeta wobec współczesności*. Wywołały one odzew i niezgodę ze strony młodych polskich poetów (zwłaszcza Ryszarda Krynickiego), niewierzących, że poezja „dokonuje nagłych przewrotów w świadomości społecznej” i że jej „zadaniem jest zaangażowanie po jednej słusznej stronie tak zwanej barykady”<sup>12</sup>.

Herbert pozostaje przekonany, że „historia nie zna ani jednego przykładu, aby sztuka czy artysta kiedykolwiek czy gdziekolwiek zdołał wywrzeć bezpośredni wpływ na losy świata [...]”, z czego logicznie wypływa wniosek poety, „że powinniśmy być skromnymi, świadomymi swej ograniczonej roli i siły”<sup>13</sup>.

W wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list (Raport z obłożonego miasta, 1983)* Herbert powróci raz jeszcze do tej problematyki<sup>14</sup>:

Na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne  
 Walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia  
 Lecz przeciwników – przyznasz – mieliśmy nikczemnie małych,

czy warto zatem zniżyć świętą mowę  
 do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet...

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać  
 bijąc na oślep rozpaczą o rozpacz  
 iskierkę światła hasło pojednania...

Czeski przekład Miroslava Červenki brzmi następująco<sup>15</sup>:

na slabá bedra jsme vzali veřejné záležitosti  
 zápas s tyranií se lží protokoly trápení  
 ale protivníky uznáš jsme měli nicotné  
 stojí pak za to snižovat svatou řeč  
 k blábolu z tribun k černé pění žurnálů...

<sup>12</sup> Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*. w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, opr. H. Citko, Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich, 2008, s. 5.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Poezje*, Warszawa, PIW, 1998, s. 458–459.

<sup>15</sup> Cyt. za: Z. Herbert, *Poslání pana Cogito*, Praha, Čs. spisovatel, Nakladatelství Lidové noviny 1991, s. 120.

jakých sil by bylo potřeba abychom vykřesali  
 nazdarbůh tlukouce zoufalstvím o zoufalství  
 jiskřičku světla signál smíru

W czeskim przekładzie tytuł oryginału *Do Ryszarda Krynickiego – list* zostaje przełożony jako *Poslání Ryszardu Krynickému*, dzięki czemu tłumacz doskonale wykorzystuje zamknięcie wiersza i od słowa „posílám” utworzył rzeczownik „poslání”, semantycznie bogatszy niż słowo „list”.

### WYDAWNICTWA PODZIEMNE – LATA 80.; PREZENTACJA WIERSZY HERBERTA

W tym kontekście nie jest wielkim zaskoczeniem, że dalsze przekłady poezji Herberta na język czeski powstały w środowiskach opozycyjnych. Przyczyniła się do tego również postać samego Herberta, o którym nie wolno było mówić, podobnie zresztą jak o Miroslavie Července<sup>16</sup>, który z politycznych powodów znalazł się na indeksie. Miroslav Červenka przełożył pod pseudonimem Otakar Č. Mokry i wydał w roku 1985 w Krameriově expedici wiersze Herberta pod tytułem *Pan Cogito*, a rok później pod tym samym pseudonimem i również w Krameriově expedici wydał *Zprávu z obleženého města a jiné básně (Raport z obleženého miasta i inne wiersze)*. Można zatem powiedzieć, że w omawianym okresie poezja Herberta oprócz kręgu współpracowników Vladimíra Pistoriusa i Miroslava Zelinskego nie była dla przeciętnego czytelnika czeskiego dostępna.

### NOWY ETAP UDOSTĘPNIANIA TWÓRCZOŚCI HERBERTA CZESKIM ŚRODOWISKOM – LATA 90.

Obie wspomniane edycje oraz ich reedycja w roku 1991 w wydawnictwie □-skoslovenský spisovatel prowadzonym przez „Lidové noviny” (wydanie pod tytułem *Poslání pana Cogita*) są dowodem, że bardzo szybko po roku 1989 pojawiła się potrzeba upublicznienia poetyckiego dorobku Herberta.

Vlasta Dvořáčková przełożyła wszystkie wiersze związane z Panem Cogito, podczas gdy przekładu *Raportu z obleženého miasta* podjął się Miroslav Červenka, wykorzystujący oczywiście w pracy swój przekład samizdatowy z roku 1985<sup>17</sup>. Wyborowi wierszy towarzyszy dogłębne studium M. Červenki<sup>18</sup>, które

<sup>16</sup> [http://www.ucl.cas.cz/bio\\_MiroslavCervenka.html](http://www.ucl.cas.cz/bio_MiroslavCervenka.html).

<sup>17</sup> Czeskie przekłady: *Pan Cogito* i *Zpráva z obleženého města* ukazały się w r. 1985 i 1986 w edycjach samizdatowych, redagowane przez Vladimíra Pistoria, później zaś wspólnie w r. 1988 w brneńskim wydawnictwie podziemnym Miroslava Zelinskego.

częściowo bazuje na monografii S. Barańczaka *Uciekinier z Utopii* z roku 1985. Czeski przekład Barańczakowej charakterystyki Herberta jest dla tego wydania niezmiernie ważny, nie tylko w odniesieniu do osobistej charakterystyki poety, jego światopoglądu i przekonań, ale również w odniesieniu do bardziej faktograficznych wyjaśnień, np. w przypadku miejsca urodzin Herberta – wielokulturowego Lwowa, miasta, które przeżyło tragedię dwóch okupacji wojennych, uwiecznionego zresztą w wierszu o prostym i jednoznacznym dla wszystkich Polaków tytule *17. IX*. Przekład Červenki, a szczególnie puenta wiersza należy do najbardziej wzruszających fragmentów całego wyboru. Przypomnijmy tutaj jej brzmienie w oryginale i w czeskim przekładzie:

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię najeźdźco,  
I da ci sążeń ziemi pod wierzbą – i spokój  
By ci co po nas przyjdą uczyli się znowu  
Najtrudniejszego kunsztu – odpuszczania win.

Má bezbranná otčina tě přijme útočniku  
Dá ti sáh země pod vrbou a klid  
Aby ti co přijdou po nás učili se znovu  
Nejsvízelnějšímu umění odpouštění vin.

Czeskiego czytelnika zaskoczy w przekładzie Červenki użycie we współczesnej wersji języka czeskiego archaicznego pojęcia „otčina”. Leksem ten nie był nacechowany w wieku XIX, w wieku XX zastępowany jest neutralnym „vlast”. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że Czesi niechętnie używają wielkich słów do wyjaśnienia swojego podejścia do ojczyzny, decyzja tłumacza wydaje się słuszna, osiągnął bowiem dzięki niej głębsze historyczne „zakorzenie” kwestii wyznaczonych przez narodowy i kulturowy kontekst.

Porównajmy jeszcze fragment przekładu *Zprávy z obleženého města* z polskim tekstem *Raportu z oblężonego miasta*:

...teraz kiedy piszę te słowa zwolennicy ugody  
zdobyli pewną przewagę nad stronnictwem niezłomnych  
zwykle wahania nastrojów losy jeszcze się ważą...

[.....]

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden  
on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania  
on będzie Miasto

patrzemy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci  
najgorsza ze wszystkich – twarz zdrady

i tylko sny nasze nie zostały upokorzone

(1982)

<sup>18</sup> Swój tekst Červenka nazwał *Úvaha na závěr*, s. 208.

...ted' co to píšu zastánci dohody  
 dosáhli jisté převahy nad stranou neústupných  
 běžné kolísání nálad kostky ještě nejsou vrženy  
 [ ..... ]  
 a když město padne a přežije jediný  
 ten ponese město v sobě po cestách vyhanství  
 ten bude město

hledíme do tváře hladu tváře ohně tváře smrti  
 a té nejhroznější ze všech do tváře zrady

a jenom naše sny zůstaly nepokořeny (1982)

Przy dokładniejszym porównaniu odpowiadających sobie semantycznie – przez Herberta specjalnie akcentowanych – fragmentów, w których nie jest jeszcze pewne, jaki będzie efekt obecnej sytuacji (losy się jeszcze ważą), czeski tłumacz w sposób mistrzowski używa zaktualizowanych i sparafrazowanych słów Juliusza Cezara *Alea iacta est – kostky ještě nejsou vrženy*<sup>19</sup>.

W przypadku wersu „najgorsza ze wszystkich – twarz zrady” czeski tłumacz zamienił epitet „najgorsza” (dosłownie „nejhorší”) na określenie „nejhroznější” (dosłownie „najstraszniejszy”), a tym samym wzmocnieniu uległ obraz zrady. W czeskim przekładzie nie zostaje utrzymana konwencja ortograficzna nakazująca wyraz „Miasto” pisać z wielkiej litery, co nadawało symbolicznego wymiaru zobrazowanej przestrzeni. W tekście polskim nie chodzi o jakiegokolwiek oblężone miasto, lecz o miasto – ojczyznę, Polskę zagrożoną w roku 1982 utratą nie tylko tożsamości kulturowej, ale i narodowej. Červenka konotacji tych w swoim przekładzie nie zachował.

Miroslav Červenka, jako autor rozlicznych prac specjalistycznych, był predestynowany do prac translatorskich, szczególnie w zakresie tłumaczeń polskiej poezji. Dokonał opanował język polski, znał teorię wiersza i nigdy nie porzucił roli doświadczonego lingwisty, poszukującego wszystkich możliwych wariantów stylistycznych. Mimo drobnych niedostatków jego przekłady należy również z perspektywy czasu ocenić jako wielce udane.

Vlasta Dvořáčková przełożyła łącznie aż 40 wierszy pod wspólnym tytułem *Pan Cogito*, czym potwierdziła, że nie tylko rozumie poezję Herberta, ale również, że polski twórca jest jej bliski jako człowiek. Specyfika jej podejścia do tłumaczenia skomplikowanych kwestii filozoficznych jest dobrze widoczna przy porównaniu polskiego oryginału i czeskiego przekładu:

I d Ź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu  
 po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

<sup>19</sup> Por. *Moudrost věků. Lexikon latinských výroků, přísloví a rčení*, Praha, Svoboda, 1988, s. 42.

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach  
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć  
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny  
[.....]

i nie przebaczej zaiste nie w twojej mocy  
przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świcie

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej  
[.....]

strzeż się oschłości serca [...]   
[.....]

Bądź wierny I d ů<sup>20</sup>

J d i kam šli tamti k temné hranici  
pro zlaté rouno nicoty tv ůj poslední rytířský řád

jdi vzpřímen v prostřed těch co klečí na kolenou  
v prostřed těch zády odvrácených a obrácených v prach

zachránil ses ne proto abys žil  
máš málo času musíš vydat svědectví

buď odważny když rozum z avádí buď odważný...

...

neodpouštěj vpravdě není ve tvé moci  
odpouštět jménem těch zrazených za svítání  
střež se oschlosti srdce...

Buď věrný j di<sup>21</sup>

W porównaniu tym zwrócić wypada uwagę na kilka szczegółów charakterystycznych dla czeskiego tłumaczenia, które pojawiają się mimo typowych dla tej tłumaczki starań, by jak najdokładniej oddać wydźwięk tekstu oryginalnego. Kompozycja tekstu wskazuje, że pierwszy i ostatni wers tworzą jedną całość. Apel „idź” właściwą drogą, w sposób konsekwentny i z sercem zwróconym do tych, którzy są słabi i w niebezpieczeństwie, jest konsekwencją danej szansy i łączy się z ostrzeżeniem, że potrzebna jest odwaga, ponieważ rozum w takiej sytuacji może zawieść. Rozkaz „idź” jest z tego właśnie powodu w tekście pol-

<sup>20</sup> Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków, Wydawnictwo a5, 2004, s. 229 [podkr. moje – M.S.].

<sup>21</sup> Przekład V. Dvořáčkovéj z r. 1991; *Poslání pana Cogito*, Praha, Čs. spisovatel, Nakladatelství Lidové noviny, 1991, s. 89–91 [podkr. moje – M.S.].

skim na początku i na końcu wiersza pisany wielką literą. Autorka tłumaczenia konwencji tej niestety nie respektuje, przez co osłabia emocjonalny wydzźwięk apelu i spójność kompozycyjną wiersza. Co więcej, bez wyraźnej przyczyny rozszerzyła słowa Herberta: „twoją ostatnią nagrodę” (dosłownie: „tvou poslední odměnu”) na „tvůj poslední rytířský řád”. Również pozostałe odstępstwa od brzmienia oryginału (wariant „uprostřed” zamiast „vprostřed”, wariant „podat svědectví” zamiast „vydat svědectví”) nie wydają się wyborami szczęśliwymi.

Czeszy tłumacze, szczególnie Vlasta Dvořáčková, starają się respektować tekst oryginalny z zachowaniem jego wyjątkowości (oszczędność słów, zwięzłość języka, eliptyczność, ale również utrzymywanie asonansów jako narzędzia gradacji), dzięki czemu powstają przekłady świadome wagi każdego detalu. Znajomość języka polskiego Dvořáčkovéj jest na najwyższym poziomie. Mimo to nawet jej przekład w momencie analizy porównawczej z tekstem oryginalnym nie okazuje się doskonały.

W przekładzie z roku 1958, kiedy indziej precyzyjna tłumaczka, popełnia wyraźną niezręczność stylistyczną. Tytuł wiersza *Dwie krople* (dosłownie: *Dvě kapky*) Dvořáčková tłumaczy jako *Dvě krůpěje*. Doświadczona tłumaczka musiała być świadoma swej pomyłki, bowiem w zbiorowym wydaniu wierszy Herberta pod tytułem *Epilog bouře* z roku 2000 swój przekład poprawiła na adekwatny tytuł *Dvě kapky*<sup>22</sup>.

W porównaniu z Vlastą Dvořáčkovą Miroslav Holub nie wykazuje się tak dobrą znajomością języka polskiego. Być może niedostatki w znajomości polszczyzny spowodowały pojawienie się w przekładzie wiersza *Substancja* błędu: w wersie drugim polskiego oryginału czytamy: „ani w *piersiach otwartych* poniechanych na rżysku” (dosłownie: „ani v *otevřených prsou* ponechanych na strništi”, rozumiane jako zraniona pierś pozostawiona na polu bitwy), a czeski przekład Holuba proponuje następującą wersję: „ani v *dřevěných prsou* na pláni zůstavených” (błędne „v dřevěných prsou”, dla którego nie znajdziemy w tekście polskim odpowiednika, brzmiałoby po polsku „w drewnianych piersiach”). W wersie 21. w miejsce neutralnego „gina ci” użyta zostaje archaiczna forma „mřou jenom ti”. Świadczy to o tym, że Holub raczej stara się postrzegać wiersze Herberta jako całość, w efekcie czego umykają tłumaczowi detale. Można powiedzieć, że jego metoda translatorska prowadzi do przerysowania tekstu oryginalnego: zachowane zostają podstawowe rysy wiersza, ale poszczególne detale nie są obiektem dokładniejszej uwagi. Edytorzy czeskiego wydania wierszy Herberta zatytułowanego *Epilog bouře* (2000) błąd Holuba poprawili. W efekcie oryginalny wers: „ani w *piersiach otwartych* poniechanych na rżysku” przyjął bardziej wierną oryginałowi postać „ani v *otevřených prsou* na pláni zůstavených”, mimo iż ci sami wy-

<sup>22</sup> Por. Z. Herbert, *Epilog bouře*, Praha, MF, 2000, s. 7.

dawcy zdecydowali, by słowa z wersu 21. „gina ci” pozostawić w archaizującej formie „mřou jenom ti”<sup>23</sup>.

Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku przekładu *Jaskini filozofów*. W wydaniu z roku 1994 nie odnajdziemy datowania wydania, z którym tłumaczki pracowały. Czeski przekład uświadamia istotną różnicę między wydaniem książkowym z roku 1973, a pierwodrukiem opublikowanym w 9. numerze „Twórczości” z roku 1956. Pomiędzy tymi dwiema edycjami doszło do interwencji cenzury, w wyniku której zniknął ważny fragment. Idzie o drugi akt (Drugie intermedium chóru). W wersji z roku 1956 chórzysta II i chórzysta III reagują na twierdzenie, że lud weźmie władzę we własne ręce i w efekcie będzie mniej wojen:

Chórzysta III

Wtedy będzie się zabijało wrogów ludu.

Zwolennicy króla będą ćwiartowali zwolenników demokracji.

Chórzysta II

Tak, tak. Wiecznie to samo. Ci sami spryciarze na górze – Ci sami oszukani na dole.

[Te same mowy, pomniki, więzienie.

Chórzysta III

Jedno wielkie świństwo.

Czeski przekład musiał ewidentnie powstać na podstawie wersji z roku 1973 i brzmi następująco:

Chórzysta III

To pak...

Chórzysta II

Ano, ano. Pořád dokola...

W czeskim tekście znikają zatem fragmenty: „Ci sami spryciarze na górze – Ci sami oszukani na dole. Te same mowy, pomniki, więzienie”, „Jedno wielkie świństwo”<sup>24</sup>.

Na pytanie o to, czy tekst Herberta był aktualny w odniesieniu do roku 1956, czyli momentu jego powstania, odpowiedź będzie pozytywna. Interwencja cenzury deformowała tekst ze względu na sytuację w roku 1973 – krytyczny wydźwięk został osłabiony. Jeśli zaś idzie o kontekst współczesny, to słowa Herberta nie straciły na aktualności, jednak o tym czeski czytelnik nie może się przekonać.

Dwa lata po polskiej edycji *Epilogu burzy* (1998) praskie wydawnictwo Mladá fronta wydało czeski wybór wierszy pod tym samym tytułem. Oprócz

<sup>23</sup> Tamże, wiersz: *Substance*, s. 38–39.

<sup>24</sup> Por. Z. Herbert, *Jeskyně filozofů*, přeložily V. Dvořáčková a I. Lexová, Praha, DILIA, 1994, s. 22.

starszych wierszy z wcześniejszych zbiorów (*Struna światła* – 1956, *Hermes, pies i gwiazda* – 1957 i *Studium przedmiotu* – 1961) do zbioru włączono również wiersze z tomów: *Napis* (1969), *Pan Cogito* (1974), *Raport z obłąkanego miasta* (1983), *Elegia na odejście* (1993), *Rovigo* (1993) i *Epilog burzy* (1998). Wśród tłumaczy odnajdziemy nazwiska już wcześniej znane: Miroslav Červenka, Vlasta Dvořáčková i nieżyjący już wówczas Miroslav Holub<sup>25</sup>. Ten reprezentatywny wybór został opatrzony komentarzem Jacka Balucha, znawcy obu literatur – polskiej i czeskiej – zatytułowanym *Český Herbert polskýma očima*. Zbiór wydany w dwa lata po śmierci Herberta jest w większości wypadków powrotem do wcześniej już wydanych tłumaczeń. Część z nich została jednak poprawiona, a znalazły się również w zbiorze wiersze nowe<sup>26</sup>.

W tym samym roku Jarmila Novotná przekłada esej *Duszyčka* (ze zbioru esejów *Labirynt nad morzem*, wydane w r. 2000)<sup>27</sup>. Przekład ten należy ocenić jako pracę sumienną, dzięki której czeski czytelnik może się zorientować zarówno w tematyce eseju, jak i w jego konstrukcji typowej dla tekstów popularyzujących kulturę i literaturę klasycznej Grecji i Rzymu. Autorka przekładu musiała świadomie wybrać właśnie ten tekst Herberta ze względu na refleksje autora, w których rozważa stosunek współczesnego człowieka do dziedzictwa antycznego i swoją rolę w poszerzaniu wiedzy o kulturze antycznej.

Poetyckie dzieło Zbigniewa Herberta wydaje się niepokoić młodą generację czeskich tłumaczy, którzy wracają do tekstów już przełożonych lub też uzupełniają istniejące luki, przekładając te teksty, po które tłumacze dotąd nie sięgali. Nowe media (internet) umożliwiają bardzo szybką orientację zarówno w obrazie literatury krajowej, jak i zagranicznej. Pozwalają też śledzić na bieżąco nowo ukazujące się przekłady<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=174>.

<sup>26</sup> Do własnych tłumaczeń wierszy Herberta na język czeski wraca z całą pewnością Dvořáčková, co wynika z porównania kolejnych przekładów. Pamiętać przy tym trzeba, że takie powroty do własnych tekstów tłumaczeniowych, ale także do tekstów, które już nie mogą być poprawione, np. ze względu na śmierć tłumacza (przypadek Holuba), są zawsze bardzo owocne. Może się niestety przy tym zdarzyć, że wydawcy reedycji nie konsultują swoich planów z tłumaczami i powielają starsze wersje tekstów, co oczywiście wpływa negatywnie na tekst poetycki. Tak stało się na przykład w wypadku najnowszego wydania wierszy Herberta z 2008 roku *Zbigniew Herbert/Jan Zahradníček Ze země pana Nikoho. Dva středoevropské básníci tváří v tvář totalitě (Z ziemi pana Nikt. Dwaj środkowoeuropejscy poeci twarzą w twarz z totalitaryzmem)*, gdzie wiersz *Przesłanie Pana Cogito* przełożony przez Dvořáčkovą zostaje przedrukowany w wersji z roku 1991, a nie w poprawionej postaci z roku 2000 z tomu *Epilog bouře*.

<sup>27</sup> <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=20405> *Labirynt u moře*. Por. przypis 1.

<sup>28</sup> <http://www.strepina.cz/zdroje/iliteratura/> <http://www.iliteratura.cz/sekce.asp?sekceID=989>; <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=24465>; <http://www.facebook.com/group.php?gid=39415397239>.

**ROK 2008–2010. ROCZNICA ŚMIERCI ZBIGNIEWA HERBERTA  
W CZESKIM ŚRODOWISKU**

Oprócz polskich instytucji działających w Czechach, zarówno naukowych (sekcje polonistyczne), jak i pozauniwersyteckich, uwagę na 10. rocznicę śmierci Zbigniewa Herberta zwróciło Czeskie Radio Program 3 Vltava<sup>29</sup>. W ramach tematycznych audycji *Svět poezie* zaprezentowany został program pod nazwą *Smrt polského Sokrata*. Obok danych biograficznych znalazły się w nim również wiersze Herberta – ostatnie teksty poety w przekładzie Libora Martinka. Dalszym ciekawym spotkaniem z twórczością Herberta dramaturga była premiera radiowego słuchowiska powstałego na podstawie krótkiej sztuki *Druhý pokoj*, w przekładzie Vlasty Dvořáčkovéj i w realizacji Hany Kofráňkovéj, którą przygotowała sekcja dramaturgiczna Českého rozhlasu 3 – Vltava<sup>30</sup>.

Dorobek poetycki Herberta jest w czeskim środowisku dobrze znany – funkcjonuje w nim już 50 lat, co nie znaczy, że dla jego popularyzacji nie można już nic zrobić. Świadomość, że twórczość Zbigniewa Herberta oferuje nieograniczone wręcz bogactwo myślowe, wywodzące się zarówno z klasycznej filozofii, jak i norwidowskiej odpowiedzialności za każde napisane/wymówione słowo, a zmuszające czytelnika do wyciszenia i pokory względem przeszłości, doprowadziła czeskich znawców Herberta do połączenia w dość nieoczekiwany sposób w najnowszej edycji starszych i nowszych przekładów wierszy Herberta z wierszami świątecznego czeskiego katolickiego poety Jana Zahradníčka. Edycja ta została nazwana *Zbigniew Herbert/Jan Zahradníček Ze země pana Nikoho. Dva středoevropsští básníci tváří v tvář totalitě (Z ziemi pana Nikta. Dwaj środkowoeuropejscy poeci twarzą w twarz z totalitaryzmem)*<sup>31</sup>. Obu poetów nie łączy wspólnota przeżycia pokoleniowego, jak to było w przypadku czeskich tłumaczy Herberta z roku 1958, ani kulturowy punkt wyjścia. Herbert przyznaje się do łączności z Henrykiem Elzenbergiem – profesorem filozofii z Torunia, u którego studiował i któremu zawdzięcza własny światopogląd oparty o stoicyzm, podczas gdy duchowy świat Jana Zahradníčka (1905–1960) – jednego z najsłynniejszych przedstawicieli czeskiej metafizycznej poezji chrześcijańskiej, tłumacza, szczególnie z języków niemieckiego, francuskiego i angielskiego, publicyści i eseisty – związany jest

<sup>29</sup> [http://www.rozhlas.cz/rtip/portal/\\_zprava/474758](http://www.rozhlas.cz/rtip/portal/_zprava/474758).

<sup>30</sup> Premiera miała miejsce 2 grudnia 2008. <http://www2.rozhlas.cz/program/myprogram/?fdatum=02.12.2008&tdatum=15.12.2008&typporadu%5B%5D=9&string=&hledat=Hledat>.

<sup>31</sup> <http://www.atlantis-brno.cz/inshop/autori/dolezal-milos>; <http://www.atlantis-brno.cz/inshop/autori/mlejnek-josef>; <http://www.fra.cz/cz/fra/texty/jiri-cervenka/> Ed. Josef Mlejnek a Maciej Ruczaj, tłumacze: Jiří Červenka, Miroslav Červenka, Miloš Doležal, Vlasta Dvořáčková, wstęp J. Mlejnek. Praha, Dokořán, 2008. Por. także Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 4/II. U-Ž. Dodatky A-Ř. AKADEMIA, Praha 2008, s. 1661–1666.

z takimi nazwiskami czeskich poetów, jak František Halas, Jan Čep, Jan Dokulil, czyli z autorami wywodzącymi się ze środowisk czasopism „Tvar”, „Listy pro umění a kritiku” i „Akord”. Obaj wszak poeci – każdy swym własnym sposobem – przez całe życie sprzeciwiają się jakimkolwiek przejawom totalitaryzmu, który przez obu postrzegany jest jako najniebezpieczniejsze Zło.

Obaj autorzy debiutują w podobnym czasie. Pierwsze wiersze Herberta opublikowano w katolickim „Tygodniku Powszechnym” w roku 1950, pierwszy tom jego poezji był opublikowany w Polsce w roku 1956, czyli w momencie tzw. odwilży, któremu w czeskich warunkach odpowiada okres wzmożonych restrykcji politycznych reżimu i kiedy nie ma miejsca dla katolickiego poety Zahradníčka (w roku 1951 zostaje skazany na 13 lat więzienia za rzekomą zdradę stanu w procesie tzw. klerykofaszystowskiego odłamu zielonych internacjonalistów). Lata 50. to w Czechosłowacji okres procesów politycznych (w roku 1950 ma miejsce egzekucja Milady Horákovéj) i prześladowań, dotyczących wszystkich, którzy nie poddali się komunistycznej unifikacji i nie zdecydowali się służyć komunistycznej władzy. W tym systemie nie ma miejsca dla ludzi wiernych wartościom chrześcijańskim i wierzących w Boga jako wartość najwyższą i w boski porządek gwarantujący harmonię. To właśnie w tym najcięższym okresie powstaje poetycki dorobek Zahradníčka. Władza totalitarna staje się w tych tekstach prototypem apokaliptycznego końca świata – ludzi pozbawionych Boga. Podczas gdy u Herberta jego *alter ego* to Pan Cogito, u Zahradníčka – w cyklu pod znaczącym tytułem *Znak władzy* (wydanym dopiero w roku 1991) – odnajdujemy Pana Nikogo, czyli ucieleśnienie niszczącego zła, zniewolenia, braku nadziei i spustoszenia.

Z pewnością edycja ta przyczyniła się do dalszego spopularyzowania Mistrza polskiej poezji Zbigniewa Herberta oraz czeskiego poety katolickiego Jana Zahradníčka, które to postacie łączy mądrość, miłość do człowieka, walka o prawo ludzi do wolności i życia w społeczeństwie sprawiedliwym, prawda i honor oraz odpowiedzialność za słowa i czyny, które są wyzwaniem nie tylko dla nas, ale także dla przyszłych pokoleń.

*Przetłumaczył Michał Hanczakowski*

---

**Prof. dr Marie Sobotková**, kierownik Sekcji Filologii Polskiej w Katedrze Sławistyki Uniwersytetu Palackiego w Ołomuńcu. Badaczka literatury czeskiej oraz polskiej, jak również stosunków polsko-czeskich od czasów najdawniejszych po okres współczesny. Autorka dwu książek i kilkudziesięciu rozpraw w języku czeskim i polskim poświęconych tym zagadnieniom.

W serii *Literatura polska w świecie* opublikowała rozprawę „*maslo.of.pl*” w *wersji polskiej i czeskiej* (t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*, 2006).

SOME REMARKS ON THE RECEPTION OF ZBIGNIEW HERBERT  
IN THE CZECH ENVIRONMENT

The paper presents over 50 years of Zbigniew Herbert's presence in the Czech literary environment. As early as two years after the publication of his debut volume of verse *String of light*, three of his poems were translated into Czech and published in *Almanach*, May 1958. A separate volume of his verse was published in 1965 under the title of *Studium Předmětu*. In the 1970s and 1980s, Herbert's texts appeared only in the underground circulation, so called *samizdat*. The situation changed in the 1990s, when Herbert's oeuvre, not only poems but also essays and dramas, found their place on the official Czech publishing market and won for him a faithful reading public. Czech readers could familiarize themselves with the poems from *Epilogue to a Storm* already in 2000, when translations of selected poems were published by Mladá Fronta Publishers. Another opportunity to become acquainted with the oeuvre of the Polish master of poetic word, philosophy and thinking, arose in 2008, the tenth anniversary of the death of "Polish Socrates". In the jubilee year of 2008, Dokořán, a publishing house from Prague, published Zbigniew Herbert/Jan Zahradníček: *Ze země pana Nikoho. Dva středoevropští básníci tváří v tvář totalitě*.

KRZYSZTOF KRASUSKI

Uniwersytet Śląski  
Katowice

**„ROVNÝ SAMÉMU SEBE”.  
SŁOWACKI ODBIÓR TWÓRCZOŚCI  
ZBIGNIEWA HERBERTA**

---

W SWOIM TEKŚCIE W OGÓLNYCH ZARYSACH PRZEDSTAWIAM RECEPCJĘ TWÓRCZOŚCI Zbigniewa Herberta na Słowacji. Uwzględniam jej zasadnicze etapy, tzn. recepcję w Czechosłowacji, a następnie po transformacji ustrojowej i administracyjnej – w Republice Słowacji (od 1 I 1993 roku).

Tytułem wstępnej uwagi muszę zaznaczyć, że w słowackiej prasie literackiej (m.in. w czasopiśmie „RAK” – „Revue aktualnej kultury”, w numerze 8. z 2006 roku) spotkałem się z opinią wyrażającą żal, iż w polskich bibliografiach nierzadko brakuje pełnej informacji o przekładach rodzimej literatury na terenie Słowacji. Dotyczy to także twórczości Herberta. Z obserwacją tą trzeba się zgodzić. Potwierdza ją zaznajomienie się z bibliografiami wydawanymi przez Bibliotekę Narodową. Są one bardzo pożyteczne, ale zawierają luki. Wypełni je zapewne przygotowywane całościowe „Archiwum Zbigniewa Herberta”, będące w posiadaniu narodowej Książnicy.

W swoim artykule pragnę, z jednej strony, przedstawić bogatą recepcję twórczości Herberta na Słowacji oraz zaktualizować informację na ten temat, z drugiej strony – chciałbym chociażby częściowo owe luki wypełnić. Przywiązuje duże znaczenie do wiedzy na temat oddziaływania kultury właśnie w krajach najbliższych i sąsiedzkich. Skądinąd wiadomo, jak ważny jest odbiór naszej kultury i sztuki w państwach największych, choćby nawet najbardziej odległych czy też egzotycznych, co m.in. potwierdza seria konferencji organizowanych przez Uniwersytet Śląski. Ale przy tych generalnych założeniach za niezmiernie słuszne wypada uznać postulaty, wyrażane niegdyś bardzo zdecydowanie przez publicystę i tłumacza Tadeusza Boya-Żeleńskiego, by nie zaniedbywać znajomości kultury własnych sąsiadów, by ją stale poznawać. Dlatego ten wybitny krytyk, nie-

zależnie od stworzenia swej francuskiej „Biblioteki Boya”, niemało miejsca poświęcił recenzowaniu rosyjskich i czeskich sztuk teatralnych, chcąc zrozumieć, jak modernizują się kraje sąsiedzkie. A zatem mój wniosek z przedstawionych tu uwag brzmi: oprócz wiedzy o współczesnej kulturze Słowaków warto wiedzieć, jak odbiera się w tym kraju (i w każdym innym) polską kulturę, w tym także, jak czyta się polską literaturę i jak czyta się utwory Zbigniewa Herberta.

Recepcja polskiej literatury (i sztuki w ogóle, a także prac naukowych z dziedziny humanistyki) w krajach takich, jak Czechosłowacja do 1989 roku zależała zasadniczo od oficjalnego rządowego, można powiedzieć reżimowego, stosunku do kultury i sztuki, z wszystkimi tego konsekwencjami. Np. w okresie tzw. „normalizacji”, po stłumieniu politycznej praskiej wiosny w 1968 roku, wskutek partyjnej polityki kulturalnej w czeskiej i słowackiej kulturze (również w tzw. kulturalnej wymianie ze światem) nastąpił duży regres trwający do lat 90. ubiegłego wieku. Regres widoczny był również w polityce wydawniczej. Wtedy i utwory Herberta były tam nieobecne w wydaniach koncesjonowanych. Mowy być nie mogło o pisarzach opozycyjnych i emigracyjnych.

Oto kilka paradoksalnych przykładów z terenu Słowacji. Wydawcy byli instruowani np. przez ówczesnego dyrektora IBL. W ogóle wyeliminowano przekłady utworów (i wydania dzieł rodzimych) inspirowanych w jakikolwiek sposób egzystencjalizmem czy poczuciem absurdu (np. utwory Mrożka, Różewicza, Andrzejewskiego, Iredyńskiego i in.). Wydawcy bali się nazwisk pisarzy współczesnych i zwrócili się ku utworom przedwojennym, obrazującym społeczną biedę. Na początku lat 80. wydano powieść Jalu Kurka z 1934 roku *Grupa szaleje w Narpawie* pod tytułem *Epidemia*. W 1984 roku wydano po raz pierwszy po słowacku *Czarne skrzydła* (z 1929 roku) Juliana Kadena-Bandrowskiego; autora przedstawiano czytelnikom jako pisarza antykapitalistycznego.

Taki jest kontekst wydawania bądź niewydawania różnych pisarzy, m.in. Zbigniewa Herberta w różnych okresach historycznych Czech i Słowacji.

Dla pełni obrazu każdej literatury (nie tylko polskiej, ale w jej ramach także utworów Herberta) w Czechosłowacji, a potem w Czechach i Słowacji, należy uświadomić sobie, iż recepcja owa odbywa się prawie równolegle w obu językach, zwłaszcza w warstwie czytelników wykształconych, nie mówiąc już o elicie. Jest to bardzo wygodne. Sprzyja temu bliskość obu języków pod każdym względem (również leksykalnym i składniowym) i książki w obu językach są dostępne w obu krajach w bibliotekach, księgarniach (stoją tam na półkach obok siebie). Zainteresowany Czech z łatwością może nabyć i czytać Herberta po słowacku i na odwrót. Pod koniec 2008 roku w Bratysławie trudno było kupić tomy Herberta po słowacku, ale jest aktualnie na rynku wydanie czeskie.

Wracając do owej „czarnej dziury” w oficjalnej recepcji Herberta w Czechosłowacji, sięgnijmy po jeszcze jedno modelowe porównanie. Podczas całej deka-

dy lat 80. w słowackim dwumiesięczniku „Revue svetovej literatury”, a więc w piśmie poświęconym prezentacji obcych literatur, nie pojawiło się żadne polonicum! Sprawa uległa poprawie po 1990 roku. Tylko do 2001 roku utwory Herberta były w tym piśmie przekładane w 5 numerach:

- 1991, nr 6: dramat *Jaskinia filozofów*, przełożył Józef Gerbóc;
- 1992, nr 5: esej *Kamień z katedry*, przełożył Pavol Winczer;
- 1993, nr 2: wiersze *Ręce moich przodków*, *Mitteleuropa*, *Wstyd*, *Przysięga*, *Kalendarze Pana Cogito*, *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, przełożył Vlastimil Kovalčík;
- 1993, nr 4: wiersze *Dwie krople*, *Przypowieść o królu Midasie*, *Tren Fortynbrasa*, *Dlaczego klasycy*, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, *Pan Cogito szuka rady*, *Raport z obłąkonego miasta*, przełożył Vlastimil Kovalčík;
- 2001, nr 4: proza *Apokryfy*, przełożyła Dana Podracká.

Należy dodać, iż ów politycznie zadekretowany regres w latach 70. i 80. był rażący w porównaniu z dekadą lat 60. Wtedy literatura polska – z liderującym jej wówczas poetą Zbigniewem Herbertem – była szerokim i cenionym kanałem, przez który do Czechów i do Słowaków docierały prądy światowej literatury i sztuki nowoczesnej. Sytuacja w obu krajach Czechosłowacji i w obu językach była nieco (ale tylko nieco) różna.

Te ogólne obserwacje znajdują potwierdzenie w tamtejszej recepcji twórczości Zbigniewa Herberta. Np. zaistnienie tzw. wydań samizdatowych w Czechach (co najmniej 3 w latach 80.) przy braku ich na Słowacji wskazuje na istotne różnice. Gdy chodzi o określenie przestrzeni relatywnej wolności, osobistej aktywności, odwagi i ryzyka redaktorów w czasach opresyjnych, większą przestrzeń trzeba przyznać stronie czeskiej.

Pierwsze ślady recepcji twórczości Zbigniewa Herberta na Słowacji przypadają na czas niezbyt odległy od debiutu poety w Polsce. O dużym zainteresowaniu w tym zakresie daje świadectwo bardzo aktywny tłumacz polskiej poezji Vlastimil Kovalčík. Dzisiaj jest to autor już 12 książkowych przekładów twórczości 11 polskich poetów: Norwida, Broniewskiego, Bieńkowskiego, Karpowicza, Skwarnickiego, Śliwiaka, Szymborskiej, Karola Wojtyły, Grześczaka, Twardowskiego i Herberta. Obecnie przygotowuje przekłady utworów Miłosza.

W posłowniu do własnego wyboru z poezji Herberta Kovalčík napisał:

Twórczość Herberta śledziłem od roku 1958, gdy rozpocząłem studia na bratysławskim wydziale filozoficznym, systematycznie czytałem polską prasę literacką, która w komplecie była dostępna w ówczesnym Ośrodku Kultury Polskiej [dzisiaj: Instytut Polski – przyp. K.K.]. Świadcza o tym moje notatki z lektur, [...] mam wśród nich przepisany wiersz *Czarna dziura* [...] Wiersz ten zainteresował mnie zupełnie spontanicznie i bez znajomości opinii ówczesnej polskiej krytyki literackiej, która już wtedy widziała w Herbercie wielką nadzieję

polskiej poezji. Z późniejszych lat zachowałem więcej wierszy Herberta w wycinkach z prasy literackiej [...]. Przypominam też sobie, że niezwykle wrażenie wywarł na mnie dramat Herberta *Jaskinia filozofów* opublikowany w październikowym numerze miesięcznika „Twórczość” z 1956 roku<sup>1</sup>.

Inny tłumacz Herberta, znany polonista Jozef Hvišč, przedstawiciel tej samej co Kovalčik generacji, dodaje, że słowa Vlastimila Kovalčika wyrażały nastrój całej grupy ówczesnych adeptów słowackiej literatury i krytyki. Owo zainteresowanie wywołało falę słowackich przekładów utworów Herberta, najpierw w prasie literackiej, później w wydaniach książkowych. Pierwszeństwo należało bodaj do Pavla Winczera, który przełożył trzy liryki prozą z tomu *Studium przedmiotu* (*Słoń, Wiatr i róża, Muszla*) w piśmie „Slovenske pohľady” (1961, nr 6). Potem dołączyli inni. W piśmie „Mlada tvorba”, przy którym skupili się wtedy młodzi pisarze, krytycy i badacze, Józef Hvišč przełożył wiersze *Chciałbym opisać* i *Substancja* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Dalej nastąpiły przekłady tegoż Hvišča: wiersze *Naprzód pies* i *Substancja* w piśmie „Medalion” (1963, nr 6) i liryk *Nagie miasto* w dzienniku „Smena” z 3 X 1964 roku.

Bardzo okazałą prezentacją Herberta była publikacja materiałów związanych z poetą w dwumiesięczniku „Revue svetovej literatúry” (w nr 4 z 1965 roku). Złożyło się na ten herbertowski blok 12 wierszy (z tomów *Hermes, pies i gwiazda* oraz *Studium przedmiotu*) w przekładzie Jozefa Hvišča i Ivana Mojika z wprowadzającym esejem tegoż ostatniego oraz dużym (na pół strony) zdjęciem poety. Warto dodać, że wiersze Herberta i materiały związane z poetą zostały tu zamieszczone na czołówce pisma przed tekstami takich pisarzy, jak Carl Sandburg, Julio Cortazar, Peter Weiss i Alain Robbe-Grillet. W ogóle cały materiał dotyczący Herberta jest podany bardzo atrakcyjnie: towarzyszą mu reprodukcje grafik Erny Masarovičovej oraz fragmenty wypowiedzi sześciu polskich krytyków: Jerzego Kwiatkowskiego, Jana Józefa Lipskiego, Ryszarda Przybylskiego, Andrzeja Lama, Krzysztofa Teodora Toeplitza i Andrzeja Osęki.

Artykuł Ivana Mojika starannie wykorzystuje ówczesne opinie polskiej krytyki (krytyków wyżej wymienionych, a także innych). Podkreśla się, że poeta oraz liczni liryczni bohaterowie jego wierszy wyrastają z historycznych i lokalnych doświadczeń. Tłumacz wymienia miejsce urodzenia poety, ale z powodu politycznej cenzury nie mógł wprost napisać o sowieckiej okupacji Lwowa. Wskazał jednak na dogmatyczne, ustrojowe deformacje po wojnie, podkreślając oryginalność poetyckiego głosu Herberta: przeciwstawienie się patosowi i romantycznej tradycji oraz wybór opcji racjonalistycznej. Dalej następują uwagi o odnowieniu języka poetyckiego (poprzez jego sprozaizowanie) i zastosowanych formach artystycznych (głównie w zakresie genologii i tworzenia lirycznych małych opowieści).

<sup>1</sup> V. Kovalčik, *Rovný samému sebe*, w: Z. Herbert, *Čierna ruža*, Bratislava 1999, s. 86–87 [tłum. moje – K.K.].

Autor eseju wskazał też na pozorną tylko łatwość lektury tekstów Herberta. Skrótowo, ale celnie podsuwa czytelnikowi główne tezy interpretacji zamieszczonych wierszy, m.in. *Skrzynka zwana wyobraźnią*, *Różowe ucho*, *Jedwab duszy*, *Głos*, *Deszcz*. Na koniec informuje o tomie esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*, podkreślając niezwykle oryginalny punkt widzenia poety na sztukę i kulturę zachodu Europy. Do wątku tego w recepcji eseistyki Herberta w kraju naszych południowych sąsiadów wypadnie jeszcze powrócić przy omówieniu przekładu eseju *Kamień z katedry* dokonanego przez Pavla Winczera.

Opisana prezentacja Herberta w dwumiesięczniku „Revue svetovej literatúry” w 1965 roku stała się jaskółką zwiastującą tom tłumaczeń, który już był wtedy w przygotowaniu. Wyszedł rok później pod tytułem *Hermes, pes a hviezda* w nakładzie 800 egzemplarzy i objął 58 utworów z trzech pierwszych poetyckich zbiorów Herberta, a więc liczbę podobną do wcześniejszej o rok praskiej edycji pt. *Studium predmetu*. Do tomu dołączono postowie jednego z tłumaczy, Jozefa Hvišča – wtedy młodego absolwenta polonistyki, potem literaturoznawcy w Słowackiej Akademii Nauk i wykładowcy na Uniwersytecie Komeńskiego, wielce zasłużonego dla popularyzacji twórczości i postaci Herberta na Słowacji.

Postowie Hvišča nosi tytuł *Medzi mlčaním a krikom (Między milczeniem i krzykiem)* i między tymi stanami i sytuacjami egzystencjalnymi sytuuje początki Herbertowego poezjowania. Jednak tekst Hvišča ma przede wszystkim cel informacyjny: ukazuje spóźniony książkowy debiut Herberta tak, jak go wtedy pokazywano, tzn. w ramach głośnej promocji pięciu poetów w „Życiu Literackim”, przedstawicieli tzw. pokolenia „Współczesności”.

Na tle opinii ówczesnej polskiej krytyki to postowie charakteryzuje kolejne tomy Herberta, podkreślając systematyczny rozwój poety, polegający m.in. na uwolnieniu się od wpływu poetyki Tadeusza Różewicza. Bratysławski polonista wskazuje na osiągnięcia liryki Herberta, które widzi m.in. w „budowie obiektywnej wizji świata”, co najlepiej ilustruje wiersz *Apollo i Marsjasz*. Krytyk czyta Herberta jako oryginalnego „stylistę uczuć”, który umie każdą sytuację liryczną przedstawić od strony jej „najdelikatniejszych nerwów”, dzięki czemu potrafi jak nikt inny zainteresować odbiorcę. Hvišč podkreśla, że owa sugestywność poetyckich obrazów wraz z celnie dobraną stylizacją wypowiedzi i towarzyszącą subtelną ironią to atuty poetyckie Herberta. W tym kontekście przypomina, że nieprzypadkowo niektórzy polscy krytycy uważali *Tren Fortynbrasa* za najlepszy polski wiersz ostatniej dekady.

Krytyk dodaje też, że głęboko moralny (ale bynajmniej nie moralistyczny) stosunek do świata jest dla polskiego poety ważnym elementem ludzkiej egzystencji. Powtarza również szczegółowe opinie, iż kolejne tomy Herberta eliminują patos widoczny w niektórych utworach debiutanckiej *Struny światła*, ale moralne zaangażowanie poety prowadzi go bezpośrednio do zaangażowania obywatelskiego.

Ciekawa także, już w świetle dzisiaj rozwiniętej „herbertologii”, wydaje się taka oryginalna obserwacja Hvišča sprzed z górą czterdziestu lat: „Mamy do czynienia z poetą, który w swej twórczości nie tylko patrzy [na świat – przyp. K.K.], ale działa, dokonuje czegoś wobec świata”<sup>2</sup>. W ogóle bez żadnej przesady można powiedzieć, że twórczość Herberta spotkała się w połowie lat 60. na Słowacji z dużym entuzjazmem. Ten klimat został przerwany tzw. „normalizacją” po praskiej wiośnie. Do czasu politycznych restrykcji widocznie i w opinii tamtejszych znawców, i w odbiorze czytelnicznym wiersze te wypełniały w ówczesnej świadomości literackiej jakieś ważne miejsce, zapełniały istotną lukę. Wcale nieodrodnione były wtedy takie opinie, jak ta Jozefa Hvišča:

Zbigniew Herbert jest obrońcą renomy współczesnej poezji europejskiej. Odnawia i utwierdza wiarę czytelnika w egzystencjalny fundament słowa poetyckiego i jego aktywność w tym zakresie. Poezja Zbigniewa Herberta należy dziś [tzn. w połowie lat 60.; po trzech tomikach poety – przyp. K.K.] do najwybitniejszych przejawów europejskiej twórczości poetyckiej<sup>3</sup>.

Na koniec tego posłowia (przypominam: pierwszego na Słowacji książkowego wydania poezji Herberta w 1966 roku) krytyk stwierdza, iż poetycki profil poety nie byłby pełny, gdyby nie uwzględnić twórczości dramaturgicznej i eseistycznej, która integralnie łączy się z liryką. Taka informacja i opinia obligowała do dalszych przekładów także tych gatunków literackich. Na razie Hvišč dał dokładne przedstawienie problematyki czterech utworów dramatycznych (w tym słuchowiska radiowego) oraz tomu esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*. Dzisiaj należy dodać, że kilka z tych tekstów dramaturgicznych zostało już przełożonych na słowacki (*Jaskinia filozofów* w „Revue svetovej literatúry” 1991, nr 6 przez Jozefa Gerbóca oraz słuchowisko *Lalek* przez Jana Vdovjaka z zbiorze *Teatr bez kostiumów* w 1974 roku).

Natomiast wszystkie trzy książki eseistyczne Herberta zostały bardzo elegancko w 2005 roku wydane w jednym dużym tomie (480 stron!) w przekładzie Karola Chmela (ur. 1953), poety, redaktora, publicyisty. Na okładce zamieszczono duży fragment eseju Adama Zagajewskiego. Nawet my, Polacy, nie mamy tych esejów zebranych w jednym tomie i tak starannie wydanych.

Zanim jednak doszło do tej wspaniałej edycji i w ogóle do „pogody dla Herberta” na terenie Słowacji, do aury obecnej zwłaszcza w roku jubileuszowym, były i kłopoty niemałe. Wcześniej odbywało to się z przeszkodami właściwymi dla okresu tzw. normalizacji. Rządziła administracja, konformizm i strach. Dobrze ilustrują te mechanizmy losy przekładu eseju *Kamień z katedry* (z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*).

Pierwszego przekładu tego tekstu dokonał Pavol Winczer – wybitny sławista, dziś członek rzeczywisty PAU, pracownik Słowackiej Akademii Nauk, profesor

<sup>2</sup> J. Hvišč, *Medzi mlčaním a krikom*, w: Z. Herbert, *Hermes, pes a hviezda*, Bratislava 1966, s. 148.

<sup>3</sup> Tamże, s. 149.

Uniwersytetu Wiedeńskiego. Przekład eseju Herberta zaproponował w 1969 roku pismu „Revue svetovej literatúry”. Wtedy redakcja odmówiła. Ukazał się tam dopiero po ustrojowej transformacji (w 1992 r., nr 5) wraz z fotografią autora i merytorycznie świetnym wprowadzeniem tłumacza.

Warto się zatrzymać nad artykułem Pavla Winczera. Rzecznik nosi tytuł *Konfrontacja ideału z rzeczywistością*<sup>4</sup>. Zaczyna się od konstatacji, iż Herbert od trzydziestu lat ma na polskim Parnasie miejsce poczesne, ale i osobne. Zwraca uwagę, że twórczość ta jest też bardzo ceniona za granicą (zwłaszcza w niemieckim obszarze językowym), a w Stanach Zjednoczonych powstało nawet pismo pt. „Mr Cogito”. Przypomina też, że Herbert już w połowie lat 60. spotkał się w Czechosłowacji ze wzmożoną uwagą. Fakt ten podkreśliliśmy, przedstawiając pierwsze czeskie (*Studium předmětu*, 1965) i słowackie (*Hermes, pes a hviezda*, 1966) tłumaczenia poetyckich książek autora *Struny światła*.

Dalej przypomina pokrótce biografię pisarza jako ważną dla określenia jego poetyckiej osobowości i twórczości. Wskazuje, że uformowały tego poetę rosyjska i niemiecka okupacja rodzinnego Lwowa, a po 1948 roku z jednej strony „intensywność rodzimego totalitaryzmu”, a z drugiej – nader różnorodne wykształcenie oraz podróże do centrów kultury europejskiej.

„Twórczość jego – pisze Winczer i brzmi to niebagatelnie w ustach cudzoziemca – staje się polem spotkania, ale i zderzenia osobistego doświadczenia przedstawiciela narodu utrzymującego swą tożsamość w politycznej przestrzeni między dwoma imperiami, dzięki poczuciu zakorzenienia w uniwersaliach tradycji europejskiej”<sup>5</sup>. To dotyczy płaszczyzny społecznej i politycznej, natomiast na płaszczyźnie etycznej – wskazuje Winczer – głos Herberta jest za podstawowymi prawami człowieka – tak jak je formułowało Oświecenie – ale zarazem ze świadomością, że światem rządzi prawo silniejszego i że potwierdzenie tego znajdujemy stale, począwszy od antyku (w *Apollo i Marsjasz*).

Według słowackiego komentatora z owej konfrontacji ideału z rzeczywistością wyrasta w twórczości Herberta z jednej strony postawa stoicka i przekonanie o potrzebie obrony wartości, z drugiej strony – autoironia, dodająca jego wierszom swoistego uroku.

A zatem – pisze Winczer – Herbert konfrontuje kulturę (definiowaną jako utrwalona pamięć ludzkości) z doświadczeniami człowieka drugiej połowy XX wieku, sprawdza i uwierzytelnia tę kulturę, bo jakby naszymi oczyma ją przetwarzciościuje i aktualizuje, więc ożywia ją.

Po charakterystyce głównych tematów twórczości Herberta (parafrazy antycznych podań, epizodów z Biblii, aluzji do starszej i nowszej literatury i historii)

<sup>4</sup> P. Winczer, *Konfrontacja ideału so skutocnost' on*, „Revue svetovej literatúry” 1992, nr 5.

<sup>5</sup> Tamże, s. 154.

stwierdza: „Herbert stale poszukuje dla świata racjonalnej miary i w ten sposób przeciwstawia się jego dysonansom, chaosowi i brutalności. Irracjonalność pozo-  
stawia tylko do dyspozycji poezji i odświętności (szczególnej jakiejś)”<sup>6</sup>.

Jako wyraz tej racjonalności Herberta i przeprowadzonej przezeń konfrontacji ideału z rzeczywistością tłumacz poleca lekturę eseju *Kamień z katedry* (z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*), podkreśla bardzo wykoncypowany charakter całej tej książki. Natomiast esej o gotyckich katedrach to według słowackiego intelektualisty śmiało przewartościowanie stereotypowej, utartej wizji średniowiecza. Po ryczałtowej krytyce tej epoki w drugiej połowie XIX wieku nastąpiła jej rehabilitacja przez tomistów w latach 30. XX wieku, zwłaszcza przez Etienne Gilsona. Zaczęto średnio-wiecze cenić za rzekomą ideową jedność przyczyniającą się do wielkich zbiorów przedsięwzięć (wyprawy krzyżowe, budowa katedr). Herbert widzi to zupełnie inaczej, dokonuje dekonstrukcji tego mitu w perspektywie życia przeciętnego, zwykłego człowieka. Za to zyskuje uznanie słowackiego komentatora.

Na zakończenie prezentacji słowackiej recepcji twórczości Zbigniewa Herberta należy dodać, iż w roku 2008, rocznicowym od śmierci poety w 1998 roku, obecność pamięci o pisarzu na terenie Słowacji była widoczna i różnorodna. Przy wsparciu polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w stolicy republiki „Rok Zbigniewa Herberta” połączono z obchodami 90. rocznicy odzyskania niepodległości Polski. 5 listopada 2008 roku w Bratysławie odbył się uroczysty koncert *Zbigniew Herbert in memoriam*. W programie znalazły się kompozycje Beethovena, Karola Szymanowskiego oraz słowacka premiera utworu Romana Bergera *Improvisation sur Herbert*, znanego z festiwalu Warszawska Jesień w 2005 roku. Interesujące są wyznania słowackiego kompozytora (urodzonego w 1930 roku; studia muzykologiczne w Katowicach) o Herbertowskich inspiracjach. Na pytanie: dlaczego postać i twórczość Herberta znalazły się u genezy jego utworu, kompozytor odpowiada: „Już dawno moje życie nauczyło mnie, że »wielkie słowa« są niezbędne, także dziś. Potem przeczytałem Herberta: »Powtarzaj wielkie słowa, powtarzaj je z uporem«. Tak powstał muzyczny komentarz do tych słów. Ich rozumieniu on nie zaszkodził”<sup>7</sup>.

Kompozycja Romana Bergera dedykowana Herbertowi to już drugi w ostatnich latach słowacki utwór muzyczny powstały na motywach poezji autora *Pana Cogito*. Wcześniej Juraj Beneš stworzył cykl pieśni *Spievajte!*, m.in. do tekstu wiersza Zbigniewa Herberta *Brzeg* z tomu *Napis*.

Rok Herberta w Słowacji zakończył się 3 grudnia 2008 roku w Preszowie przy okazji obchodów 15. rocznicy powstania katedry slawistyki na tamtejszym uniwersytecie. Przy współpracy z Instytutem Polskim odbyło się seminarium o twór-

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Wypowiedź Romana Bergera z 3 lipca 2007 roku, zamieszczona w programie koncertu *Zbigniew Herbert in memoriam*.

czości Zbigniewa Herberta. W programie znalazło się 5 referatów wygłoszonych przez autorów miejscowych oraz badaczy z UMCS w Lublinie. Następnie była dyskusja i spotkanie z tłumaczami poezji Zbigniewa Herberta: Marianem i Petrem Milčakami. (Efektem ich pracy jest wydany w pięknej szacie graficznej w Bratysławie w 2009 roku obszerny wybór wierszy Herberta *Fortinbrasov žalospjev* zaopatrzony w kalendarium życia i twórczości poety oraz posłowie pióra znakomitego polskiego poety i krytyka, Piotra Matywieckiego.) Całodzienne seminarium zakończyło się projekcją pełnometrażowego filmu dokumentalnego znanego dziennikarza Piotra Załuskiego pt. *Herbert – Fresk w kościele* oraz otwarciem wystawy *Zbigniew Herbert (1924–1998)*<sup>8</sup>.

---

**Prof. dr hab. Krzysztof Krasuski**, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katedra Literatury Porównawczej. Autor książek z zakresu współczesnej literatury i krytyki, m.in.: *Formy i normy; Społeczne ramy literatury; Dylematy współczesności literackiej; Na obrzeżach arcydzieł*. Redaktor prac zbiorowych: *Cezury i przełomy; Leksykon dzieł polskiej literatury współczesnej; Krainy pozyskane i utracone. Problem w literaturach Europy Środkowej; Herbert Środkowoeuropejczyk* (w przygotowaniu).

W serii *Literatura polska w świecie* opublikował: *Recepcja literatury polskiej na Słowacji* (t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*) oraz *Kanoniczne dzieła poezji polskiej w lekturze Pavla Winczera* (t. 2, *W kręgu znawców*).

„ROVNÝ SAMÉMU SEBE”.

SLOVAKIAN RECEPTION OF ZBIGNIEW HERBERT'S WORK

The article is devoted to the reception of Zbigniew Herbert's work and artistic character in the Slovakian language. Based on historical principles, the reception can be divided into two periods: within the time boundaries of Czechoslovakian state (that is until January 1<sup>st</sup> 1993), and in the Republic of Slovakia. Furthermore, the reception is characterized by a varying intensity determined by political contexts. Until the Prague Spring of 1968, Zbigniew Herbert was frequently translated into and reviewed in Slovakian. During that period appeared a volume of translations from Herbert's three first books entitled *Hermes, pes a hviezda* (1966), and an extensive and impressive presentation of the poet in *Revue svetovej literatury* (1965). Later, in the 1970s and 1980s, silence fell on Herbert's work in Czechoslovakia, compensated with an increasing number of translations of his verse, drama and essays. The peak was reached in 2008, when the 10<sup>th</sup> anniversary of the poet's death was celebrated in Bratislava and Preszow with literary and music events, and the publication of an extensive edition of Herbert's selected verse.

---

<sup>8</sup> Informacje o przebiegu imprez „Roku Herberta” na Słowacji zawdzięczam dyrektorowi Instytutu Polskiego w Bratysławie, znanemu poecie i tłumaczowi, Zbigniewowi Machejowi, któremu na tym miejscu bardzo dziękuję.

---

---

**OBECNOŚCI TWÓRCÓW,  
TWÓRCZOŚCI I DZIEŁ**

---

---



MARTA KAŻMIERCZAK

## LEŚMIAN PO ROSYJSKU – ZARYS RECEPCJI

---

BOLESŁAWA LEŚMIANA UZNAJE SIĘ OBECNIE ZA JEDNEGO Z NAJWYBITNIEJSZYCH twórców polskich XX w., zatem żywotnym zagadnieniem staje się tłumaczenie jego poezji i jej zagraniczna recepcja. Jednak wysoce idiosynkratyczny język – nowatorski w zakresie słowotwórstwa, frazeologii, składni i tworzący jakby własną semantykę poetycką, a przy tym w sposób organiczny wyrastający z polszczyzny – czyni go poetą bardzo trudnym do przełożenia na jakikolwiek język obcy.

Niemniej istnieje określony zasób tłumaczeń poezji Leśmiana zarówno na języki słowiańskie, jak i zachodnioeuropejskie. Zasób na tyle duży, że w ramach niniejszego artykułu ograniczę się do zarysowania recepcji twórczości poety tylko na rosyjskiej scenie literackiej.

Na wstępie przypomnę związki Leśmiana z Rosją i jej kulturą. Poeta urodził się w Warszawie w 1877 roku, ale dzieciństwo i młodość spędził w Kijowie<sup>1</sup>, jednym z ówczesnych centrów rozwoju nowych zjawisk w literaturze rosyjskiej. Studiując prawo na Uniwersytecie św. Włodzimierza w latach 90. XIX wieku, obracał się w kręgach inteligencji, także rosyjskiej. Znakomicie znał język rosyjski i z pasją czytał w tym języku, zwłaszcza poezję. Rochelle H. Stone twierdzi nawet, że bawił się przekładem rosyjskiej poezji nonsensu<sup>2</sup>, co świadczyłoby o wysokiej kompetencji językowej.

O trwałym zainteresowaniu autora *Sadu rozstajnego* literaturą rosyjską świadczy także fakt, że jako dyrektor artystyczny Teatru Miejskiego w Łodzi w 1917 roku wystawił m.in. *Na dnie* Gorkiego i Gogolowskiego *Rewizora*. Wśród szkiców Leśmiana jest recenzja rosyjskich przekładów dramatów J. Słowackiego,

---

<sup>1</sup> Jeśli nie podano inaczej, dane biograficzne przytaczam za Piotrem Łopuszańskim, zob.: P. Łopuszański, *Leśmian*, Wrocław, Wyd. Dolnośląskie, 2000.

<sup>2</sup> R.H. Stone, *Boleslaw Lesmian. The Poet and His Poetry*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1976, s. 6.

a także artykuł o Lwie Tołstoj<sup>3</sup>. Odnotujmy też, że poeta dostrzegał wpływ ruszczyzny na swój idiom poetycki, czemu dał wyraz w liście do jednej z warszawskich redakcji<sup>4</sup>.

Co najmniej od 1905 r., od pobytu obu poetów w Paryżu, datuje się przyjaźń Leśmiana z Konstantinem Balmontem, z którym na płaszczyźnie poetyckiej łączy go poszukiwanie w zakresie muzycznych walorów wiersza oraz chęć zbliżenia się do brzmienia pradawnych pieśni<sup>5</sup>, a także podkreślanie poznawczej roli intuicji. Rosyjski symbolista zachęcał mniej znanego kolegę do pisania, w wyniku czego Leśmian stworzył dwa cykle wierszy rosyjskich. *Песни Василисы Премудрой* opublikowało w 1906 r. „Золотое руно”, a *Лунное похмелье* w 1907 r. – „Весы”, organ prasowy rosyjskich symbolistów<sup>6</sup>. Odnotujmy, że istnieją dwa przekłady polskie tych cykli – Jerzego Ficowskiego i Mariana Pankowskiego. Omówienia tłumaczeń dokonał m.in. Jerzy Paszek<sup>7</sup>. Same wiersze rosyjskie doczekały się krytyki Seweryna Pollaka<sup>8</sup> i m.in. hasła w encyklopedii Leśmianowskiej J.M. Rymkiewicza<sup>9</sup>.

W 1912 roku w Paryżu Leśmian poznał osobiście Dmitrija Miereżkowskiego, Zinaidę Gippius, Andrieja Biełego i innych symbolistów rosyjskich. Już wcześniej datuje się znajomość z Władysławem Chodasiewiczem i Walerijem Briusowem. Poeta korespondował też z Siergiejem Sokołowem, redaktorem naczelnym moskiewskiego czasopisma „Перевал”, gdzie w 1907 r. figurował na liście stałych współpracowników i gdzie zamieścił wiersz *Волны живые*<sup>10</sup>. Niewykluczone, że Leśmian napisał po rosyjsku również dramat pt. *Василий Буслаев*, ale rękopis zaginął, a istnienie samego utworu nie jest pewne. W listach Maksyma Gorkiego zachowała się jednak wzmianka, z której wynika, że na zlecenie wydawnictwa oglądał on ten rękopis i zrecenzował go negatywnie<sup>11</sup>.

Zagadnienie związków Leśmiana z tzw. drugim pokoleniem symbolistów rosyjskich szczegółowo przedstawia Rochelle H. Stone w rozprawie *Bolesław Leśmian*.

<sup>3</sup> B. Leśmian, *Słowacki w przekładzie rosyjskim i Wielki starzec*, w: tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa, PIW, 1959, s. 444–448 i 432–437.

<sup>4</sup> B. Leśmian, *Do redakcji „Ponowy”*, w: tegoż, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa, PIW, 1962, s. 444.

<sup>5</sup> Por. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian – encyklopedia*, Warszawa, Sic!, 2001, s. 19.

<sup>6</sup> „Золотое руно” 1906, nr 11–12, s. 54–55; „Весы” 1907, nr 10, s. 7–18.

<sup>7</sup> J. Paszek, *Rosyjski Leśmian dwakroć przepolszczony*, w: *Przekład artystyczny*, t. 5, *Strategie translatorskie*, red. P. Fast, Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 1993, s. 108–121.

<sup>8</sup> S. Pollak, *Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana*, w: tegoż, *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa, Czytelnik, 1971, s. 236–262.

<sup>9</sup> Hasło: *Rosyjskie wiersze*, J.M. Rymkiewicz, *Leśmian – encyklopedia...*, s. 314–318.

<sup>10</sup> „Перевал” 1907, nr 11, s. 17. W Polsce opublikowany po raz pierwszy wraz z czterema nieznanymi wcześniej częściami *Лунного похмелья*, w: A. Juniewicz, *Nowe wiersze rosyjskie Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 1, s. 147–153. Polski przekład w: J. Trznadel, *Spojrzyć na Eurydykę. Szkice literackie*, Kraków, Arcana, 2003, s. 375–383.

<sup>11</sup> M. Горький, *Письмо к К. П. Пятницкому*, w: *Архив Горького*, t. 4, Москва 1954, 267–268.

*The Poet and His Poetry*<sup>12</sup>. Podkreśla zwłaszcza paralele między Leśmianem a Andriejem Bielym i Wiaczesławem Iwanowem. Przypuszcza też, że na stosunek Leśmiana do języka wpływ miała poetyka lingwistyczna Andrieja Potiebni oraz zwraca uwagę na fascynację Leśmiana twórczością Fiodora Tiutczewa i Afanasija Feta, których symboliści rosyjscy uważali za swoich mistrzów. Ostatnio Anna Sobieska poświęciła książkę powinowactwom Leśmiana z symbolizmem rosyjskim, skupiając się jednak na zagadnieniach filozoficznych<sup>13</sup>.

R.H. Stone dokumentuje, że rosyjscy symboliści uważali Leśmiana niemal za jednego spośród siebie. Jego wiersze rosyjskojęzyczne włączono do almanachu *Чтец-декламатор* w latach 1909 i 1913<sup>14</sup>. W tym też okresie publicysta „Аполлона” nazywa Leśmiana poetą „znany[m] (niebieziszwiestnyj) i w rosyjskiej literaturze”<sup>15</sup>. Zatem pierwszym etapem recepcji Leśmiana na gruncie rosyjskim był jego odbiór jako twórcy rodzimego.

Jednakże autorzy najobszerniejszej wówczas wydawanej po rosyjsku encyklopedii w 1915 r. nazywają go „poetą polskim”<sup>16</sup>. W haśle tym rosyjska twórczość Leśmiana w ogóle nie jest wzmiankowana, a i tytuły polskich tomów przytoczone z błędami. Co ciekawe, w latach 50. włączono wiersze Leśmiana do wydanej w Wiesbaden antologii symbolizmu rosyjskiego<sup>17</sup>.

Osobiste kontakty i przyjaźnie mogły zaowocować wzajemnymi przekładami Leśmiana i poetów rosyjskich, jednak stało się tak tylko w jednym wypadku, o czym niżej. Odnotujemy tylko, że recenzując w 1912 r. rosyjskie przekłady dramatów Słowackiego, Leśmian nie tylko rekomenduje tłumacza – Balmonta – polskiemu odbiorcy, ale i obiecuje sam przetłumaczyć jego wiersze. O tych planach doniosło i rosyjskim czytelnikom wspomniane czasopismo „Аполлон” (1912, nr 5), ale przekłady nie powstały.

Najwcześniejszym przekładem tekstu Leśmiana na rosyjski (i zapewne na jakikolwiek język obcy) jest tłumaczenie opowiadania *Jaś uzdrowiony* (*Исцеленный Ясь*), opublikowane w Kijowie w 1900 roku<sup>18</sup>. Przekład ukazał się już w trzy miesiące od pierwodruku oryginału w „Głosie”, a tłumacz ukryty za inicjałami N.M. w przypisie przedstawia autora jako „młodego polskiego poetę, który już zdążył zwrócić uwagę swoimi utworami” a także jako „krajana-kijowianina”.

<sup>12</sup> R.H. Stone, *Boleslaw Leśmian – The Poet...*, zwł. rozdz. *Leśmian and the Russian Contemporary Literary Scene*, s. 147–181.

<sup>13</sup> A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków, Universitas, 2005.

<sup>14</sup> R.H. Stone, *Boleslaw Leśmian – The Poet...*, s. 151; u Stone „Чтets i декламатор”.

<sup>15</sup> „Аполлон” 1912, nr 5, s. 60, cyt. za: A. Juniewicz, *Nowe wiersze...*, s. 149. Transkrypcja i podkreślenie za Juniewiczem.

<sup>16</sup> *Новый энциклопедический словарь*, Брокгауз и Эфрон 1915, t. 24.

<sup>17</sup> *Versdichtung der russischen Symbolisten*, herausgegeben von Johannes Holthusen und Dmitrij Tschizevskij, Wiesbaden 1959; cyt. za: R.H. Stone, *Boleslaw Leśmian – The Poet...*, s. 151, 323.

<sup>18</sup> Б. Лесьмян, *Исцеленный Ясь*, przeł. Н.М-в, „Киевская газета” 8. 06. 1900, nr 175, s. 2.

Pierwsze tłumaczenia wierszy Leśmiana zawiera dopiero antologia współczesnej poezji polskiej *Современные польские поэты в очерках Сергея Кулаковского и переводах Михаила Хороманского* z 1929 roku<sup>19</sup>. Jednak z tomem tym, wydanym w Berlinie, mogła się zapoznać przede wszystkim rosyjska emigracja w Niemczech. Przy tym Michał Choromański przełożył jedynie dwa liryki, *Niebo przyćmione* i *W słońcu* (*Вечернее небо* i *На солнце*), oba należące do wczesnej twórczości Leśmiana, gdy tymczasem minęło już dziewięć lat od wydania *Łąki*, w której artyzm poety znalazł o wiele pełniejszy wyraz. Warto zaznaczyć, że są to prawdopodobnie jedyne profesjonalne rosyjskie przekłady z Leśmiana dokonane przez Polaka. Jednak Choromański, podobnie jak Leśmian, wychował się w Rosji i w przypadku tych dwóch pisarzy można mówić o bilingwizmie.

Do najdawniejszych tłumaczeń należy też *Взмах весел* (*Szmer wiosel*) K. Balmonta, włączony do eseju *Славия и Литва*<sup>20</sup> wydanego w Bułgarii. Jelena Cybienko twierdzi, że również Briusow przekładał Leśmiana, nie odsyłając jednak do konkretnych tekstów<sup>21</sup>.

Przekłady Choromańskiego i Balmonta, opublikowane poza granicami ZSRR i nie przedrukowywane, pozostawały praktycznie nieznane. Z większym oddźwiękiem spotkał się natomiast dokonany przez Siergieja Gorodeckiego błyskotliwy przekład ballady *Świdryga i Midryga* zamieszczony w poświęconym literaturze polskiej numerze specjalnym „Литературной газеты” z 18.07.1935<sup>22</sup>.

Kolejne lata nie sprzyjały recepcji Leśmiana ze względu i na zawieruchę wojenną, i dominację socrealizmu w literaturze.

Pierwszy wybór wierszy Leśmiana ukazał się dopiero w 1971 r. w Moskwie. Tom *Смеху*<sup>23</sup> zawiera 109 utworów reprezentujących wszystkie książki poetyckie Leśmiana. Z *Sadu rozstajnego* zaczerpnięto 10 wierszy, z uchodzącej za arcydzieło poety *Łąki* – 43. *Napój cienisty* reprezentuje 41 tekstów, a wydaną pośmiertnie *Dziejbę leśną* – 14. Autorami większości przekładów są: Anatolij Gieleskuł, Maria Pietrowych i Dawid Samojłow. Ponadto zamieszczono tłumaczenia: S. Gorodeckiego, Marka Żywowa, Wilgielma Lewika, Władimira Ługowskiego, Borisa Pasternaka, Wsiewołoda Roźdiestwińskiego, Osipa Rumiera, Borisa Słuckiego i Nikołaja Czukowskiego. Książkę opatrzył wstępem Anatolij Gieleskuł, a komentarzami Natalia Bogomołowa. Ilustracje zamówiono u Aliny Golachowskiej.

<sup>19</sup> *Современные польские поэты в очерках Сергея Кулаковского и переводах Михаила Хороманского*, Берлин 1929, s. 147–151.

<sup>20</sup> К. Бальмонт, *Славия и Литва*, w: tegoż, *Соучастье душ. Очерки*, София 1930, przedruk wiersza w: Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада*, Москва, Вахазар, 2006, s. 720–721.

<sup>21</sup> *Русская и польская литература конца XIX – начала XX века*, red. E. З. Цибенко, А. Г. Соколова, Москва, Изд. Московского ун-та, 1981, s. 262.

<sup>22</sup> Н. Богомолова, *Баллада Болеслава Лесьмяна «Свидрига и Мидрига» и Перевод Сергея Горodeцкого*, w: *Польско-русские литературные связи*, Москва, Наука, 1970, s. 159.

<sup>23</sup> Б. Лесьмян, *Стихи*, wybór Н. Богомолова, Москва, Художественная литература, 1971.

Ze względu na bliskość języków i poetyk, przekłady bez trudności zachowują wierność metryczną, stanowią też dobre, akceptowalne w ruszczyźnie utwory poetyckie. Jednak prawdopodobnie w trosce właśnie o akceptowalność przekładów w kulturze docelowej, tłumacze ograniczyli inwencję językową. Tłumaczenie te brzmią o wiele mniej niezwykłe niż oryginały. Porównajmy:

W zwiewnych nurtach kostrzewy, na leśnej polanie,  
Gdzie się las upodabnia łące niespodzianie,  
Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki.  
Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki  
(*Topielec*)<sup>24</sup>

Там, где лугу подобна лесная поляна,  
В зыбких глубях овсяницы, пахнущей пряно,  
Спит скитальца ненужное мертвое тело.  
Он весь мир обошел от предела к пределу  
(*Утопленник*, przeł. D. Samojułow)<sup>25</sup>

Ponadto pojedyncze przekłady rozproszone są w czasopiśmie. Np. Wasilij Kocznow opublikował trzy liryki w czasopiśmie „Польша”<sup>26</sup>. „Ровесник” zamieścił *Sportkanie* w przekładzie W. Czestnego<sup>27</sup>. W książce W. Lewika *Волибный лес*<sup>28</sup> znajduje się wiersz *Мы укрылись в малинник – как бы ненароком...* (*W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...*), który nie wszedł do wyboru z 1971 r., gdyż redakcja wybrała wariant M. Pietrowych *В этом душином малиннике...*

W ostatnich latach pojawiły się nowe warianty tłumaczeń, tworząc liczne serie translatorskie. W tomie *Мастера поэтического перевода – XX век* zamieszczono trzy przekłady Sergieja Pietrowa<sup>29</sup>. Następnie można było przeczytać *Przyśpiew, Wiatrak, Żołnierza, Dziewczynę i Pszczoły (Присев, Ветряк, Солдат, Дева и Пчелы)* w wersji Natalii Astafjewej<sup>30</sup>.

W 2004 r. Gennadij Zeldowicz wydał w Toruniu 72 swoje przekłady w tomiku *Zielony dzban / Зеленый жбан*<sup>31</sup>, zachwycającym wirtuozerią formalną i obfitu-

<sup>24</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń, Algo, 2000, s. 165.

<sup>25</sup> Б. Лесьмян, *Стихи*, Москва, Художественная литература, 1971, s. 57. Przekład filologiczny (M.K.): „Там, где до луги подобна jest leśna polana, / W chwiejnych głębiach kostrzewy pachnącej korzennie, / Śpi wędrowca niepotrzebne martwe ciało. / Cały świat obszedł od krańca do krańca”.

<sup>26</sup> „Польша” 1962, nr 3, s. 40–41.

<sup>27</sup> „Ровесник” 1968, nr 4. Сут за: Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада...*, s. 746.

<sup>28</sup> *Волибный лес. Стихи зарубежных поэтов в переводе Вильгельма Левика*, Москва, Прогресс, 1974, s. 257.

<sup>29</sup> *Мастера поэтического перевода – XX век*, С-Петербург, Алетей, 1997, s. 580–582.

<sup>30</sup> *Польские поэты XX века. Антология*, t. 1, red. Н. Астафьева, В. Британишский, С-Петербург, Алетей, 2000, s. 62–68.

<sup>31</sup> Б. Лесьмян, *Zielony dzban / Зеленый жбан. Избранные стихи в польском оригинале и в русском переводе Геннадия Зельдовича*, Toruń, Wyd. UMK, 2004.

jącym w neologizmy. Tłumacz czerpie ze wszystkich zasobów ruszczyzny, by stworzyć efekty językowe równoważne „dziwności” idiomu Leśmiana, np. nie waha się zestawiać cerkiewnosłowianizmów z potoczizmami<sup>32</sup>. Nie bez racji Andrzej Bogusławski pisze w przedmowie z entuzjazmem, iż „nareszcie Leśmian doczekał się tego, że w należyty sposób, powiedziałbym nawet – w sposób po prostu doskonały, został kulturze rosyjskiej przyswojony” i nazywa te przekłady kongenialnymi<sup>33</sup>. Przytoczmy fragment *Srebronia*:

To – niepoprawny Istnieniowiec!  
Poeta! – Znawca mgły i wina.  
Nadskakujący snom – manowiec,  
Wieczności śpiewna krzątanina.

Он – завзятой Существовалец!  
Поэт! – Знаток ночам и винам.  
По снам угодливый сновалец,  
С напевом вечно-егозиным.

(*Серебрь*)<sup>34</sup>

W cytowanej strofie dostrzegamy zastosowanie w przekładzie neologizmów (od существовать – istnieć, сновать – snuć (się), егозить – wiercić się), manipulowanie łączliwością (‘znawca’ + celownik), spacjalizację abstraktów (‘po snach’), niestandardową frazeologię (‘służalczy *smujący się*’), grę językową (‘snujący się po snach’). Tłumacz, choć odstępuje od dosłowności, w przekonujący sposób posługuje się środkami językowymi analogicznymi do używanych przez autora.

Zeldowicz przedstawia teksty ważne, a wcześniej nietłumaczone, jak np. *Jadwiga*, *Srebroń*, *Fala*, *Ballada bezładna*, ale też proponuje lepsze od dawniejszych warianty np. *Trupięgów*. Odważył się również konkurować z B. Pasternakiem, z powodzeniem przekładając wiersz *Do siostry*. W jego wyborze wiersze narracyjne zdecydowanie przeważają nad liryczno-refleksyjnymi, a erotyki – szeroko tłumaczone przez poprzedników Zeldowicza – są tu niemal nieobecne.

Także Anatolij Gieleśkuł w ciągu kilku lat publikował na łamach czasopism nowe przekłady (w sumie 21 utworów)<sup>35</sup>. W wydaniu książkowym swoich tłuma-

<sup>32</sup> Tę strategię przeciwstawiania sobie rejestrów analizuję w: M. Kaźmierczak, *Kłopoty ze wzniosłością – Leśmian po rosyjsku i po angielsku*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. XIV, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2008, s. 103–117.

<sup>33</sup> A. Bogusławski, *Przedmowa* do: Б. Лесьмян, *Zielony dzban...*, s. 9.

<sup>34</sup> *Zielony dzban...*, s. 141 i 143 [podkr. moje – M.K.].

<sup>35</sup> Б. Лесьмян, *Кукла*, przeł. А. Гелескул, „Иностранная литература” 1999, nr 8. Б. Лесьмян, *Душа в небесах. Стихи*, przeł. i wstęp А. Гелескул, „Дружба Народов” 2005, nr 4. Б. Лесьмян, *Телом после я стал, а сперва была рана.* *Стихи*, przeł. i wstęp А. Гелескул, „Иностранная литература” 2006, nr 7.

czeń z różnych literatur zamieszcza 39 tekstów Leśmiana<sup>36</sup>. Wiele z tych wersji cieszy się uznaniem, np. S. Pietrow uznał, że *Кыкля (Lalka)* należy do arcydzieł rosyjskiego przekładu poetyckiego<sup>37</sup>.

Niezbyt mocno obecny w oficjalnym obiegu, zdobył sobie Leśmian popularność w rosyjskim Internecie. Blok przekładów zamieszcza na swojej autorskiej stronie Siergiej Szorgin<sup>38</sup>. Portal vekperevoda.com („Wiek przekładu”) zamieszcza zarówno tłumaczenia dawne, nieprzedrukowywane i trudno dostępne (Jewgienija Wadimowa, Konstantina Olenina), jak i najnowsze – np. warianty Iriny Poliakowej-Sewostjanowej – laureatki II Międzynarodowego Konkursu site’u (2004 r.), w którym uczestnicy zmagali się właśnie z poezją Leśmiana<sup>39</sup>. Także internauci tłumacze-amatorzy niejednokrotnie sięgają po twórczość autora *Dusiolka*. Rezultaty ich pracy, a nawet sam proces translacji – bowiem teksty są publikowane w konwencji „work in progress” – można śledzić na portalach stih.ru i poezia.ru. Ilość materiałów o Leśmianie zamieszczonych w rosyjskim Internecie pozwala wnioskować, że krąg jego miłośników jest niemały. Można to porównać do zjawiska odbioru na gruncie rodzimym, które J.M. Rymkiewicz nazywa fenomenem utajonej popularności Leśmiana<sup>40</sup>.

W 2006 roku ukazał się obszerny tom *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов*<sup>41</sup> pod redakcją Andrieja Bazilewskiego. Gromadzi on tłumaczenia ok. 250 utworów poetyckich, ale także po raz pierwszy pokazuje Leśmiana jako pisarza wszechstronnego. Zawiera m.in. dramat poetycki *Skrzypek Opętany* (w przekładzie O. Abramowicz) – zaznajamia zatem czytelnika rosyjskiego z tą częścią dorobku Leśmiana, która nawet odbiorcom polskim nie była jeszcze znana, kiedy przygotowywano tom *Смухи*. Proza obejmuje nowy przekład *Jasia uzdrowionego*, jedną z *Legend tęsknoty* (tłumaczenia A. Bazilewskiego) i wznowienie *Przygód Sindbada Żeglarza* w tłumaczeniu Jurija Wronskiego (1992 r.). Dział „Szkice” zawiera 12 tekstów eseistycznych Leśmiana – ważne utwory teoretyczne, jak: *Z rozmyślań o poezji*, *U źródle rytmu*, ale także wspomnianą impresję o Tołstoju, zatytułowaną *Wielki Starzec*. Autorami przekładów są tu: Andriej Bazilewskij, Andriej Babanow, Wiktor Choriew, Leonid Malcew, L. Jermiłowa. Jako oprawę graficzną wykorzystano prace polskich malarzy – Eugeniusza Zaka, Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissa, Edwarda Okunia.

<sup>36</sup> А. Гелескул, *Избранные переводы*, Москва, Терра-Книжный клуб, 2006, s. 107–133.

<sup>37</sup> Cyt. za: <http://www.vekperevoda.com/1930/geleskul.htm>. Redakcja strony nie przytacza źródła.

<sup>38</sup> [www.ipiran.ru/~shorgin/lesmian.htm](http://www.ipiran.ru/~shorgin/lesmian.htm).

<sup>39</sup> [www.vekperevoda.com/1950/poljakova.htm](http://www.vekperevoda.com/1950/poljakova.htm).

<sup>40</sup> J.M. Rymkiewicz, *Leśmian – encyklopedia...*, s. 300–301.

<sup>41</sup> Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, red. i wstęp А. Базилевский, РИПОЛ классик – Вахазар – WSH w Pultusku, Москва 2006.

Niestety, nie jest to jeszcze wydanie krytyczne – książka zawiera co prawda kalendarium życia poety i szczegółowe przypisy edytorskie (tytuły oryginałów, daty powstania, źródła przedruków tłumaczeń), ale krótki wstęp i postscriptum do kalendarium stanowią raczej wyraz zachwytu nad „uskrzydłym notariuszem” niż naukową refleksję, mimo że A. Bazilewskij zajmuje się twórczością Leśmiana także jako literaturoznawca.

Wracając do poezji, Bazilewskij przedrukowuje 161 wariantów wcześniej publikowanych, uwzględniając w zasadzie wszystkich wymienionych wyżej tłumaczy Leśmiana poza N. Astafjewą. Pozostałe teksty to nowe tłumaczenia, m.in. następujących autorów: Walerija Akopowa, A. Bazilewskiego, Aleksandra Golemby, Mariny Korieniewej, S. Pietrowa, Julii Pokrowskiej, Aleksieja Raszby, Stanisława Czumakowa, Władysława Riezwego, S. Szorgina.

Liczne przekłady powstały specjalnie na potrzeby tego wydania – częściowo ze względów prawnych – np. nie udało się wynegocjować praw do przedruku tłumaczeń Dawida Samojłowa<sup>42</sup>, a był on autorem rosyjskich wersji wierszy, bez których nie mógłby się obejść tak szeroko zakrojony wybór poezji Leśmiana. Stąd nowe przekłady m.in.: *Dusiolka*, *Schadzki spóźnionej*, czy *Dziś, w naszego spotkania rocznicę...* Innym impulsem dla nowych przekładów była chęć przyswojenia ruszczyźnie ważnych utworów dotąd nietłumaczonych. Np. po raz pierwszy ukazują się po rosyjsku *Pan Błyszczyński*, *Śnigrobek*, *Spojrzyłość* (w wariantach S. Czumakowa: *Пан Сверкальский*, *Снигробик*, *Про-взрачность*) oraz całość poematu *Ląka* – w przekładzie S. Szorgina (do wcześniejszego wyboru wierszy L. Martynow przełożył tylko ostatnią część). Co ciekawe i cenne, redaktor nie tylko sumiennie informuje w komentarzach o istnieniu innych tłumaczeń, ale i wiele (78) z takich wariantów przedrukowuje. Tym samym odbiorca otrzymuje możliwość zapoznania się z seriami translatorskimi.

Sam dobór tekstów może jednak budzić kontrowersje. Niejednokrotnie tłumaczenia bardziej przeciętne znajdują się w części głównej, a bardziej nowatorskie i barwniejsze spychane są do przypisów. Z kolei spośród pięciu wariantów ballady *Dziewczyzna*, autor wyboru zamieszcza jedynie najsłabszy, J. Wadimowa z 1937 r., być może chcąc wprowadzić do tomu tłumacza jednego wiersza, ale to nie wyjaśnia braku innych wariantów.

Zaburzony zostaje też w pewien sposób odbiór tej twórczości – pierwszy dział zawiera wiersze rozproszone, ale że zatytułowany jest *Два белые крыла* – stwarza pozór wyboru z pierwszego autorskiego tomu. Co więcej, zamieszczono w nim rosyjskojęzyczne wiersze Leśmiana, nie oznaczając ich ani nie odgraniczając w żaden sposób (w rosyjskiej tradycji edytorskiej nazwiska tłumaczy widnieją nie pod poszczególnymi tekstami, a tylko w spisie treści). Sprawia to, że bez

<sup>42</sup> *От составителя*, w: *Безлюдная баллада...*, s. 777.

odwołania się do komentarza na końcu tomu, niewtajemniczony czytelnik nie zda sobie sprawy z obecności oryginałów wśród przekładów.

Ponadto *Безлюдная баллада* wprowadza nowy na gruncie języka rosyjskiego tytuł ostatniego z Leśmianowskich tomów: zamiast *Лесное деяние*, jak w wydaniu z 1971 r. – *Лесное действо*, w zgodzie z tytułem poematu dramatycznego w przekładzie S. Szorgina. Byłoby to uzasadnione, gdyby poemat *Dziejba leśna* pozostał wśród utworów z tomiku, któremu nadał tytuł, tymczasem przeniesiono go do działu „Teatr”.

Autor wyboru wyraźnie przyznaje pierwszeństwo tłumaczeniom A. Gieleskuła, o czym świadczy także eksponowanie w tytule tomu dwóch wierszy zamieszczonych tu właśnie w jego przekładach. Pojawia się również wiele wariantów autorstwa S. Pietrowa. Tom pozwala zaistnieć w Rosji także przekładom Zeldowicza, których jest tu 31, w tym dwa niepublikowane wcześniej. Ponieważ jednak nakład wynosi tylko 1500 egzemplarzy, książka nie może wypromować ani poety, ani jego tłumaczy, a raczej spełnia (lub nie) oczekiwania czytelników znających już Leśmiana skądinąd.

Warto zauważyć, że spośród rosyjskich przekładów Leśmiana status tekstu kanonicznego w kulturze docelowej zdobył sobie Pasternakowski wariant wiersza *Do siostry*. Niestety, jest on nie tyle kanonicznym dla Rosjan tekstem Leśmiana, co kanonicznym przykładem niezrównanego tłumaczenia poetyckiego. Rezultatem uznania go za niedościgniony przekład wolny stał się brak rzetelnej analizy dwutekstu. Magii nazwiska wybitnego poety rosyjskiego ulegli także polscy badacze, podsumowujący rozbieżności w stosunku do oryginału stwierdzeniem, że dziełu Pasternaka należy przyznać autonomię samoistnego utworu. Mieczysław Jastrun powołuje się właśnie na Pasternakowską wersję *Cecmpe* jako dowód tego, że Leśmian w zasadzie jest nieprzekładalny, skoro nawet w przekładzie tak znakomitego poety przepada groza, jaką nacechowany jest oryginał<sup>43</sup>. Seweryn Pollak dochodzi do wniosku, że mamy do czynienia nie z tłumaczeniem, a z parafrazą, a może wręcz samoistnym wierszem Pasternaka<sup>44</sup>. Jedynie Zygmunt Saloni, i to w trybie warunkowym, zaznacza, iż „możemy [my, Polacy], co prawda, być zdania, że przekład Pasternaka jest zubożony, a zwłaszcza odintelektualizowany”. Jednak – i to wbrew wynikom własnej analizy – obwarowuje to licznymi pochwałami, bowiem „jako wiersz rosyjski jest to na pewno utworów bardzo cenny” i sugeruje, że Polacy mogą być dumni, iż zainspirował go właśnie wiersz Leśmiana, który Pasternak „przeżył i dał temu przeżyciu naprawdę piękny i przekonujący wyraz”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> M. Jastrun, *O przekładzie jako o sztuce słowa*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, s. 129.

<sup>44</sup> S. Pollak, *Granice swobód*, w: *Przekład artystyczny...*, s. 273–277.

<sup>45</sup> Z. Saloni, *Wiersz Bolesława Leśmiana „Do siostry”*. *Oryginał a tłumaczenie rosyjskie Borysa Pasternaka*, w: *Europejskie związki literatury polskiej*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Z. Libera, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 1969, s. 432.

O popularności tłumaczenia Pasternaka świadczą jego nieustanne przedruki – m.in. weszło ono do antologii *Польская муза и русские поэты*<sup>46</sup> jako jedyny wiersz reprezentujący twórczość i osobę Leśmiana. W roku 2007 czytano Pasternakowskiego Leśmiana na obchodach Międzynarodowego Dnia Tłumacza w moskiewskim klubie „Bilingwa”<sup>47</sup>.

Jeśli chodzi o recepcję poszczególnych wydań Leśmiana, to właściwie należałoby ją uznać za zerową, gdyby wnioskować na podstawie publikacji. Ukazanie się tomu *Стухи* w 1971 r. nie wywołało reakcji w rosyjskiej prasie literackiej czy literaturoznawczej. Jedyne recenzje pojawiły się w prasie polskiej. W krótkim omówieniu na łamach „Poezji” Andrzej Drawicz<sup>48</sup> wyraża umiarkowane zadowolenie z tłumaczeń, dostrzegając w wersjach rosyjskich tendencję do konkretyzacji Leśmianowskich obrazów kosztem takich walorów materii wiersza, jak giętkość i oryginalność. Stwierdza także, że w momencie wydania tomik cieszył się dużym popytem. Tymczasem recenzent „Twórczości”<sup>49</sup> przeczytał tomik chyba niezbyt uważnie – żałuje, że nie zamieszczono niektórych, jego zdaniem kluczowych, utworów, zniekształca nazwiska redaktora i tłumaczy, by wreszcie dojść do wniosku, że ocenę przekładów należy pozostawić rosyjskim polonistom. Niestety, rosyjscy badacze nie poświęcili uwagi publikacji, a zwłaszcza zagadnieniom przekładowym. Rekomendując tomik, W. Koroliuk pisze niemal wyłącznie o jego oprawie graficznej i związkach między obrazowaniem grafik Aliny Golachowskiej a treścią wierszy Leśmiana<sup>50</sup>. Natomiast recenzowane były w ZSRR kolejne polskie prace krytyczne o autorze *Łąki*<sup>51</sup>.

W latach 60. i 70. twórczość Leśmiana propagowała Natalia Bogomołowa, nie tylko jako redaktor tomu *Стухи*, ale również jako autorka poświęconego Leśmianowi rozdziału w podręczniku historii literatury polskiej<sup>52</sup> i recenzji książki Jacka Trznadla o Leśmianie<sup>53</sup>. Warto podkreślić, że jej artykuł *Баллада Болеслава Лесьмяна »Свидрига и Мидрига« и перевод Сергея Городецкого*<sup>54</sup> to jedy-

<sup>46</sup> *Польская муза и русские поэты*, Москва, Прогресс-Плеяда, 2004, s. 149–150.

<sup>47</sup> *Переводчики собираются в "Билингве"*, na: GiF.Ru Информагентство КУЛЬТУРА [www.gif.ru/themes/society/perevodchiki](http://www.gif.ru/themes/society/perevodchiki).

<sup>48</sup> A. Drawicz, *Rosyjski Leśmian*, „Poezja” 1972, nr 6, s. 104.

<sup>49</sup> zb. *Leśmian po rosyjsku*, „Twórczość” 1972, nr 2, s. 163–164.

<sup>50</sup> В.Д. Королук, *Поэзия Болеслава Лесьмяна в графике А. Е. Голяховской*, „Советское славяноведение” 1970, nr 3, s. 78–82.

<sup>51</sup> Zob. pr.: A. Липатов, „Современная художественная литература за рубежом” 1973, nr 3, s. 110–113.

<sup>52</sup> Н. Богомолова, *Болеслав Лесьмян*, w: *История польской литературы*, Москва, Наука, 1969, t. 2, s. 240–250.

<sup>53</sup> „Современная художественная литература за рубежом” 1964, nr 8, s. 68–70; „Советское славяноведение” 1966, nr 6, s. 90–91.

<sup>54</sup> *Польско-русские литературные связи*, Москва, Наука М, 1970, s. 159–171.

na rosyjska analiza przekładoznawcza poświęcona polskiemu poecie. W tym samym okresie Ludmiła Rowniakowa analizowała rosyjskojęzyczną twórczość Leśmiana<sup>55</sup>.

W latach 90. różne aspekty biografii i twórczości poety badają: Wołodimir Wasylenko w artykułach *Новые данные о жизни и творчестве Болеслава Лесьмяна* i *Мотив куклы в поэзии Лесьмяна*<sup>56</sup> oraz Andriej Bazilewskij w analizie dramatu mimicznego *Скрывек опетаны*<sup>57</sup>.

Niewiele uwagi poświęcano zagadnieniom przekładu, zarówno jeśli chodzi o krytykę tłumaczenia, jak i rozważania teoretyczne. S. Kułakowski odnotowuje liczne neologizmy i współbrzmienia melodyczne w poezji Leśmiana, ale przykłady, które przytacza – „тополить, сараить”<sup>58</sup> – nie pochodzą z zamieszczonych obok wersji Choromańskiego, lecz stanowią przekład na poziomie morfemów (z wiersza *Stodola*). Ten fakt, wskazujący na wybieranie do tłumaczenia utworów przedstawiających jak najmniejsze trudności językowe – a tym samym mniej reprezentatywnych dla dzieła poety – pozostawiono bez komentarza. B. Stachiejew w nocie poprzedzającej kilka wierszy w antologii *Польская поэзия* (wszystkie weszły potem do tomu *Стухи*) wysoko ocenia „bogaty i barwny język [...], obfitujący w innowacje słowotwórcze” („изобилующий словотворческими находками”)<sup>59</sup>, ale nie komentuje implikacji, jakie te cechy idiolektu pisarza mają dla przekładu. A. Gieleksuł we wstępie do tomu *Стухи* ogranicza się do stwierdzenia, że „przekład neologizmów zazwyczaj jest niepełnowartościowy” („неполноценен”)<sup>60</sup>.

Dokładniejszych analiz dokonywali tylko polscy literaturoznawcy i badacze – przywoływany już Zygmunt Saloni, Elżbieta Smyczyńska<sup>61</sup>, Anna Bednarczyk<sup>62</sup>, Wojciech Chlebda<sup>63</sup>.

<sup>55</sup> Л. Ровнякова, *Русские стихи Б. Лесьмяна (К проблеме русско-польского билингвизма)*, w: *Многоязычие и литературное творчество*, red. М. П. Алексеев, Ленинград, Наука, 1981, s. 290–315.

<sup>56</sup> [W odpowiednio:] „Советское славяноведение” 1989, nr 1, s. 43–54; *Studia Letteraria Polono-Slavica*, t. 1, Warszawa 1993. W. Wasylenko jest także autorem rozprawy w języku ukraińskim *Поетичний світ Болеслава Лесьмяна*, Київ, Наукова думка, 1990.

<sup>57</sup> А. Базилевский, *Мимическая сказка Болеслава Лесьмяна «Неистовый Скрипач» в контексте русского символизма*, w: *Национальные и международные аспекты искусства польской сессии*, Москва, Польский культурный центр в Москве, 2003.

<sup>58</sup> *Современные польские поэты в очерках Сергея Кулаковского и переводах Михаила Хороманского...*, s. 148.

<sup>59</sup> Б. Стахеев, *Болеслав Лесьмян*, w: *Польская поэзия*, Москва, Художественная литература 1963, t. 2, s. 146.

<sup>60</sup> А. Гелексул, *Болеслав Лесьмян*, w: Б. Лесьмян, *Стухи...*, s. 17.

<sup>61</sup> E. Smyczyńska, *Wczesne tłumaczenia wierszy Bolesława Leśmiana na język rosyjski*, „Slavia Orientalis” 1983, nr 1–2, s. 85–98.

<sup>62</sup> A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, Łódź, Wyd. UŁ 1999, s. 162–173; A. Bednarczyk, *Имя собственное – заглавие – вопросы перевода*, w: *Имя текста/Имя в тексте*, red. Н. И. Ищук-Фадеева, Тверь, Линия Принт 2004, s. 23–30; A. Bednarczyk, *Problem dobrego tłumaczenia a dydaktyka przekładu (B. Leśmian w przekładzie G. Zeldowicza)*, w: *Z problemów przekładu i sto-*

Z przedstawionego przeze mnie zarysu wynika, że twórczość Leśmiana została w wysokim stopniu przyswojona językowi rosyjskiemu, jest jednak mało zbadana. Nie została też przyswojona rosyjskiej kulturze w tym sensie, że nie uzyskała znaczniejszej siły oddziaływania. Leśmian pozostaje twórcą mało znanym Rosjanom, poetą dla wtajemniczonych. Nawiązując do znanej karykatury Edwarda Głowackiego *Bolesław Leśmian jako akademik*, można powiedzieć, że w Rosji fotel wielkiego poety jest dla Leśmiana wciąż za duży.

---

**Dr Marta Kaźmierczak**, Anglistka, rusycystka. Absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego. Jej rozprawa doktorska jest poświęcona rosyjskim i angielskim przekładom poezji Bolesława Leśmiana. Autorka prac z zakresu przekładoznawstwa i recepcji.

#### LEŚMIAN IN RUSSIAN: AN OUTLINE OF RECEPTION

The study addresses several issues connected with Bolesław Leśmian's reception in Russia. Firstly, the poet's connections with Russia and its culture, esp. with the Russian symbolism, are discussed. Mostly, though, the article is devoted to the translational issues. It enumerates the translations: the early individual ones, the three monographic volumes (1971, 2004, 2006), up to workshop translations available on the Internet. The author of the article describes the content of the major publications and comments on the quality of translations and on their reception in both Polish and Russian press. She also mentions studies in Russian devoted to Leśmian's works. Finally, she summarizes the translators' scant self-commentaries as well as the critical and theoretic reflection on the translations discussed.

---

*sunków międzyjęzykowych*, t. 3, red. M. Piotrowska, T. Szcherbowski, Kraków, Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2006, s. 86–95; A. Bednarczyk, *Przekład – komunikat. Praktyka przekładu na tle współczesnych koncepcji translologicznych*, w: *Przekład jako komunikat*, red. P. Fast, Katowice–Warszawa–Częstochowa, Śląsk – Wyd. WSL, 2006, s. 7–18.

<sup>63</sup> W. Chlebda, *Neologizmy i neosemantyzmy B. Leśmiana w rosyjskich przekładach jego utworów. Założenia metodologiczne*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, XXIII Filologia Rosyjska, Opole 1983, s. 149–159.

JAŚMINA PUCHAŁA

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## PRZEKŁADY POEZJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO NA JĘZYK ROSYJSKI

---

MIRON BIAŁOSZEWSKI, JEDEN Z NAJORYGINALNIEJSZYCH POLSKICH POETÓW DRUGIEJ POŁOWY XX w., który za materiał poetycki obrał sobie bełkotliwy, kaleki język potoczny, z trudnością poddaje się przekładowi. Jest to cena za eksperymentatorstwo, wyzyskujące w języku to, co niepowtarzalne i, co za tym idzie, nieprzekładalne – idiomatykę, homonimie, wieloznaczność słów i ich połączeń. Mimo trudności poezja Białoszewskiego została przetłumaczona na blisko 20 języków, w tym na angielski, niemiecki, francuski i rosyjski.

W Rosji zostały wydane dwie antologie poezji polskiej zawierające przekłady wierszy Białoszewskiego. Pierwsza: *Polskije poety. Anna Świrszczyńska, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Andrzej Bursa, Edward Stachura* ukazała się w 1990 roku nakładem wydawnictwa Raduga. Zawiera ona 93 uporządkowane chronologicznie utwory poety stanowiące przekrój jego twórczości<sup>1</sup>. Autorem większości przekładów jest redaktor zbioru Andriej Bazylewski<sup>2</sup>. Pojawiają się także przekłady Niny Iskrienko, Borysa Klimienki, Władimira Kornułowa, Jurija Lewitanskiego i Junny Moric. Druga antologia, *Polskije poety XX wieku*, w wyborze Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego wydana w 2000 roku w Sankt Petersburgu przez wydawnictwo Alateja, prezentuje twórczość 90 polskich poetów, w tym 12 utworów Białoszewskiego<sup>3</sup>, wszystkie w tłumaczeniu Astafiewej<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Polskije poety. Anna Świrszczyńska, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Andrzej Bursa, Edward Stachura*, red. A. Bazylewski, Moskwa, Raduga, 1990, s. 149–197.

<sup>2</sup> Andriej Borysowicz Bazylewski – urodzony w 1957 r., profesor nauk filologicznych, pracownik Rosyjskiej Akademii Nauk, poeta, tłumacz, badacz literatury, a od 1991 roku wydawca. Popularyzator literatury słowiańskiej w Rosji, założyciel wydawnictwa Wahazar.

<sup>3</sup> *Polskije poety XX wieku. Antologija*, red. N. Astafiewa, W. Britaniszskij, Sankt-Pietierburg, Alateja, 2000, t. 2, s. 83–91.

<sup>4</sup> Natalia Gieorgiewna Astafiewa – urodzona w 1922 r. w Warszawie, pisarka, poetka, tłumaczka poezji polskiej, autorka antologii *Polskije poetiessy*.

W 2007 roku Białoszewski doczekał się samodzielnego tomu pt. *Wypadnienie z grammatyki* wydanego w Moskwie przez wydawnictwo Wahazar. Zbiór zawiera przekłady Andrieja Bazylewskiego opublikowane w antologii z 1990 roku wzbo- gacane o 10 niepublikowanych wcześniej utworów.

W Internecie, na stronie elektronicznej biblioteki wydawnictwa Ławka jazy- kow<sup>5</sup>, można znaleźć próby przekładu 23 wierszy z tomów: *Obroty rzeczy (Auto- portret radosny, Szare pytanie, Nie umiem pisać)*, *Rachunek zachciankowy* (7 utworów) i *Odczepić się* (13 utworów)<sup>6</sup>. Przetłumaczył je Walerij Bułhakow. Witryna nie zawiera informacji o tłumaczach, jednak można sądzić, że wymie- nione przekłady mają amatorski charakter. Świadczy o tym stosunkowo duża liczba potknięć w odczytywaniu znaczeń wyrazów – zawieranie tzw. fałszywym przyjaciółom tłumacza. Na przykład w przekładzie wiersza *Nie umiem pisać* w strofie *drzewo z zimna i struktury kształtu / nierozgadane / nie szumi słowo nieroz- gadane* przełożone zostało jako *неразгаданное*, czyli *nieodgadnione* (*дерево средю холода и в структуре формы / неразгаданное / не шумит*), a w wierszu *Akty wers rzeźnik drąży* jako *мясник дрожит*, czyli *rzeźnik drży*.

Prezentacja twórczości poetyckiej Białoszewskiego w wymienionych antologiach jest różna ze względu na różną liczbę utworów oraz ich dobór. Antologię pod redakcją Bazylewskiego charakteryzuje dbałość o całościowe i pełne zobrazowanie sylwetki twórczej poety. Da się zauważyć pewne indywidualne upodobania, np. małe zaintere- sowanie balladami (znajdziemy jedynie *Karuzelę z madonnami*) lub fakt, że najobszerniej reprezentowany jest tom *Mylne wzruszenia*, jednak nie decyduje to w istotny spo- sób o wizerunku poety. Wybór wierszy w dużym stopniu zawiera się w autorskim pod- sumowaniu twórczości poetyckiej Białoszewskiego, jakim jest tomik *Trzydzieści lat wierszy*, opublikowany przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1982 roku<sup>7</sup>. W rosyj- skiej antologii znajdziemy rozpoznawane przez polskich licealistów utwory, takie jak wyżej wymieniona *Karuzela z madonnami*, *Namuzowywanie* czy wiersz „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali*”. *Moja niewyczerpana oda do radości*. Nie brakuje też utworów szeroko omawianych przez polskich krytyków literatury<sup>8</sup>. Można śmiało powiedzieć, że antologia odzwierciedla polski kanon poezji Białoszewskiego.

<sup>5</sup> Ławka jazykow. Żurnał niebukwalnego pieriewoda (Speaking In Tongues) – w latach 1996–2003 jedna z głównych witryn internetowych Rutenu poświęconych przekładom literatury obcej na język rosyjski. Założona i redagowana przez Maksima Niemcowa. O kryteriach wyboru tekstów do publika- cji redaktor wypowiedział się następująco: „Przekład może być zły, ale jeśli widzę, że ktoś włożył choć trochę wysiłku w to, żeby zrozumieć rzeczywistość językową i wyrazić ją po rosyjsku, choćby wyszło mu niedokładnie i koślawo, publikuję to mimo wszystko. Gość witryny zorientuje się, z czym ma do czynienia” (wypowiedź z wywiadu zamieszczonego na stronie [http://exlibris.ng.ru/fakty/2002-02-21/1\\_nemcov.html](http://exlibris.ng.ru/fakty/2002-02-21/1_nemcov.html) dostęp z 22.05.2009, tłum. moje – J.P.).

<sup>6</sup> <http://spintongues.msk.ru/byaloshevsky.htm> [dostęp z 22.05.2009].

<sup>7</sup> M. Białoszewski, *Trzydzieści lat wierszy*, Warszawa, PIW, 1982.

<sup>8</sup> Mam na myśli pracę Stanisława Barańczaka *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974, a także Artura Sandauera *Poezja rupieci*, w: tegoż, *Pisma*

Nie jest to sytuacja oczywista, ponieważ, jak pisze Jerzy Jarniewicz, „obraz danej literatury obcej może różnić się i często różni się od obrazu tej literatury w jej kulturze macierzystej”<sup>9</sup>. Szczególnie w przypadku poezji wybory translatorskie nierzadko podyktowane są osobistymi zainteresowaniami tłumacza, ponieważ w mniejszym stopniu niż w przypadku prozy są wymuszane przez wydawców i prawa rynku. Dodatkowo stan literatury rodzimej może być dla tłumacza istotniejszy niż prezentacja literatury obcej i może stać się głównym kryterium wyboru tekstów do tłumaczenia. Tłumacz „wybiera 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>10</sup>. Taką motywację dla swojej działalności translatorskiej podaje Bazylewski<sup>11</sup>:

Wyławiam z potoku literatury i przeszczepiam na grunt ojczysty to, w czym dostrzegam istotną wartość, czasem – nutę nie dość słyszalną u nas. Czyli: przyswajam „obce”, to, co jest pominięte albo niedookreślone przez kulturę rodzimą i dzielę się tym z ludźmi swojego kręgu językowego. Zapoznanie się poprzez sztukę z optyką innego narodu pozwala wiele rzeczy widzieć jaśniej. Oto bodajże najważniejsza motywacja wszystkich moich poczyniń interpretacyjnych, translatorskich i wydawniczych.

Mimo to omawiana antologia wydaje się dość zachowawcza i w dużym stopniu uwzględnia interesy strony polskiej. Zapęłnia lukę na rosyjskim rynku czytelnictwem, oferując dzieła poetów wcześniej w Rosji niewydawanych (wyjątek: Różewicz). W tym wypadku działania tłumacza-wydawcy lepiej charakteryzuje inna jego deklaracja: „Chodzi wcale nie o to, żeby literatura polska zajmowała czołowe miejsca na listach bestsellerów, lecz o to, żeby rosyjski czytelnik odbierał jej istnienie jako naturalny kontekst, a panorama, jemu dostępna, była bliska rzeczywistości”<sup>12</sup>. Zachowawczy stosunek do polskiego kanonu literatury okazał się decydujący w poszukiwaniu kompromisu, z jakim zawsze wiąże się zestawianie jakiegokolwiek antologii.

Inaczej rzecz się ma w dziele Astafiewej i Britaniszskiego. Ich antologia pretenduje do tego, aby przedstawić całe stulecie polskiej poezji. Autorzy nie kryją, że wybór utworów ma subiektywny charakter i odzwierciedla autorską interpretację historii poezji polskiej dwudziestego wieku. Wspominając pracę nad antolo-

---

zebrane, t.1., Warszawa, Czytelnik, 1985, s. 358–392 oraz zbiór *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa, Wyd. IBL, 1993.

<sup>9</sup> J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: *Przekład. Język. Kultura*, Lublin, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 39.

<sup>10</sup> J. Jarniewicz, *Tłumacz...*, s. 37.

<sup>11</sup> A. Bazylewski, *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*, w: *Rocznik BN*, t. XXXIX–XL, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2008.

<sup>12</sup> Tamże.

gią, Britaniszski pisze: „Przy doborze autorów skorzystaliśmy ze stojącej przed nami możliwości niesugerowania się ani zdaniem »całej Warszawy«, ani zdaniem polskiej krytyki czy środowiska literackiego”<sup>13</sup>.

Ponieważ Białoszewski występuje w tej antologii jako jeden z dziewięćdziesięciu zaprezentowanych twórców, porównanie liczby opublikowanych wierszy daje pewne wyobrażenie o jego miejscu w wypracowanej przez redaktorów hierarchii dwudziestowiecznych poetów polskich. Oczywiście nie można sądzić, że o dużej lub małej liczbie wierszy decyduje jedynie ranga artysty. Nie należy zapominać o czynnikach wynikających z trudności procesu przekładu. Niemniej jednak efekt zestawienia okazuje się dla polskiego czytelnika dość zaskakujący: 44 otwierające antologię utwory Leopolda Staffa, 66 wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, 5 utworów Bolesława Leśmiana, 2 Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego<sup>14</sup>.

Anna Legeżyńska tak podsumowuje swoją analizę zawartości omawianej antologii<sup>15</sup>:

Idea, myśl i wartość – dopiero potem: słowo, eksperyment i oryginalność. Tak, sądząc, przedstawia się literacka aksjologia Astafiewej i Britaniszskiego. Jej fundamentem są doświadczenia współczesnej poezji rosyjskiej, dla której awangarda nigdy nie była tradycją tak istotną, jak w liryce polskiej.

Spostrzeżeniu temu nie można odmówić trafności. W przedstawionej perspektywie 12 utworów Białoszewskiego to nie tak mało. Prezentowane są kolejno: *Rozprawa o stolikowych baranach* (Трактат о столиковых баранах), *Studium klucza* (Исследование ключа) z tomu *Obroty rzeczy; Z 14 na 15 grudnia* (С 14 на 15 декабря 1963), *od okna? kaloryfera?... no znów!* (от окна? от батареи?... кан!...), *Nie tak dawno, jak czytałem* (Недавно я читал...) i *18 maja dalej* (Еще раз 18 мая) z *Było i było; Zet* (Зет) z *Rachunku zachciankowego; Idę po chleb dla mamy* (Иду за хлебом для мамы), *Półznajoma* (Полузнакомая) i *Babilon* (Вавилон) z tomu *Odczepić się* oraz *Rozłam w barze mlecznym z niespodziewanem* (Раскол в молочном баре с неожиданностью), *Nieswój* (Сам не свой) z *Młynych wzruszeń*. Od razu zwraca uwagę fakt, że nie są to utwory sztandarowe, cytowane przez polskich blogowiczów czy omawiane w ściągach maturalnych. O ich wyborze decyduje autorska interpretacja dziejów poezji polskiej Astafiewej i Britaniszskiego. W jej określeniu może pomóc krótkie omówienie twórczości poety we wstępie do antologii. Czytamy tam:

W odróżnieniu od swoich rówieśników, Różewicza i Herberta, [Białoszewski] podkreśla, że nie podejmuje się wyrażać epoki, że wyraża jedynie siebie, Mirona Białoszewskiego, w swoim pokoju,

<sup>13</sup> W. Britaniszskij, *Poezija i Polska. Putieszestwije dlinoj połżyni*, Moskwa, Agraf, 2007, s. 552 [tłum. moje – J.P.].

<sup>14</sup> Szerzej na ten temat w recenzji omawianej antologii: A. Legeżyńska, *Liryka polska po rosyjsku*, „Polonistyka” 2002, nr 1, s. 47–50.

<sup>15</sup> A. Legeżyńska, *Liryka polska...*, s. 50.

w swoim domu, na swojej ulicy. Ale jednocześnie i innych, takich jak on, ludzi przegranej bohemy czy miejskiego marginesu; z peryferii życia: z warszawskiego przedmieścia, z podmiejskich pociągów i stacji kolejowych; ludzi niestołecznych, chociaż warszawiaków. Centrum jego poezji stanowi codzienny potoczny język tych ludzi. Poeta jakby dokumentuje ich mowę: skrótową, niezrozumiałą, bełkotliwą. Z tego wyrasta nienarzucający się demokratyzm jego twórczości<sup>16</sup>.

Znamienne, że w tym treściwym i celnym objaśnieniu nie padają niektóre hasła tak charakterystyczne dla polskich opracowań: eksperymentator, ostatni twórca awangardy, pogłębiona refleksja nad językiem, parodia, gra. Jeśli idzie o tematykę utworów, nie zostaje naświetlone zainteresowanie przedmiotami codziennego użytku, które w potocznym myśleniu o Białoszewskim jest przez Polaków silnie kojarzone z jego poezją (por. cykl *Szare eminencje* zawierający m.in. utwory: *Szare eminencje zachwytu*, *Podłogo*, *blogosław!* czy *Sztuki piękne mojego pokoju*). W antologii zaprezentowano przede wszystkim twórczość późniejszą, ciężącą ku prozie, nierymowaną, z dziwnym podziałem na wersy rozbijającym nie tylko całości składniowe, ale również pojedyncze wyrazy.

Można zauważyć, że w przekładzie tych wierszy Astafiewa stosuje zabiegi nieobecne w oryginale, zmierzające do rytmizacji tekstu. Oto przykłady z utworu *Nie tak dawno, jak czytałem*<sup>17</sup> (*Недавно я читал*<sup>18</sup>):

i czytam Pliniusza, któregoś  
z dwóch, takie jedno tylko  
zdanie, może dwa, ale o czym?

[...] A to zdanie  
Pliniusza to znowu to,  
że to Pliniusz o Wezuwiuszu  
z Pompeją [...]

и читаю Плиния, одного из них  
двоих, такую одну лишь фразу  
а может быть, две, но о чем?

[...] А фраза  
Плиния опять же потому,  
что это Плиний о Везу-  
вии и о Помпее [...]

I jeszcze fragment wiersza *18 maja dalej*<sup>19</sup> (*Еще раз 18 мая*<sup>20</sup>):

woda ładna. Powsińska –  
zależy, domy na pewno nie-  
ładne! a kopyły – ta  
zielona, ta niebieska –  
robią wszystko. Nie elimi-  
nuje się tej reszty. Ale

Повсиньская – как когда, дома  
навверняка не-  
красивы, а купола –  
тот зеленый, а тот голубой –  
решают. Я не исключаю  
остального. Но

Rytm jest zmienny i skomplikowany. Nie obejmuje całości utworu, ale wyodrębnia poszczególne jego fragmenty. Dezorganizuje tekst z punktu widzenia całości

<sup>16</sup> *Polskie poety XX wieku...*, t. 1, s. 21 [tłum. moje – J.P.].

<sup>17</sup> M. Białoszewski, *Było i było*, Warszawa, PIW, 1965, s. 89.

<sup>18</sup> *Polskie poety XX wieku...*, t. 2, s. 87.

<sup>19</sup> M. Białoszewski, *Było i było...*, s. 92.

<sup>20</sup> *Polskie poety XX wieku...*, t. 2, s. 88.

składniowych. Samą jego obecność można motywować tym, że, jak pisze Legeżyńska, „w poezji rosyjskiej sylabotonik jest oczywisty jak oddychanie, a wiersz wolny to wciąż rodzaj gwałtu zadanego śpiewnej mowie tego narodu”<sup>21</sup>.

Rytm i rym to środki chętnie stosowane również przez Bazylewskiego, często dla zastąpienia innego rodzaju uporządkowania naddanego, którego nie sposób oddać w języku przekładu. W jego wyborze wierszy Białoszewskiego nie brakuje utworów opartych na grze językowej. W sytuacji, kiedy gry nie udaje się odtworzyć w przekładzie, zastępuje ją rytm i rym. Tak się dzieje na przykład w wierszu *Niedopisanie*.

*Niedopisanie*<sup>22</sup>

przyjdź

pismo

nosem

seksem

trafem

cudem

musem

ciurkiem

zезem

siupem

boczkiem

truchtem

byleś

pis-ło

*Недopисание*<sup>23</sup>

приди

писание

носом

сексом

впадом

чудом

нуждой

струей

косым глазом

эщеразом

бочком

бодрячком

было

да скис-

ло

Podstawę konstrukcji tego utworu stanowi przekształcony frazeologizm *czuć pismo noseм*, w którym czasownik *czuć* zostaje zamieniony przez *przyjdź*. Ta zamiana oraz podstawienie szeregu nowych elementów pod człon *noseм* składa się na koncept utworu. Ponieważ frazeologizm *czuć pismo noseм* nie ma w języku rosyjskim formalnego ekwiwalentu, jego przekalkowane składniki nie wyróżniają się niczym na tle całego utworu i nie porządkują tekstu, który staje się uboższy o element gry językowej. Tłumacz rekompensuje tę stratę, porządkując w rymowane pary wymienione drogi, którymi ma przyjść pismo. Wykazuje się też inwencją słowotwórczą, kompensując grę językową na poziomie związków wyrazowych neologizmami.

Spśród różnego rodzaju gier językowych obecnych w wierszach Białoszewskiego te na poziomie związków frazeologicznych i klisz językowych okazują się najtrudniejsze do przełożenia. Jeśli zdefrazeologizowane związki wyrazowe ge-

<sup>21</sup> A. Legeżyńska, *Liryka polska...*, s. 50.

<sup>22</sup> M. Białoszewski, *Trzydzieści...*, s. 82.

<sup>23</sup> *Polskie poety...*, s. 165–166.

nerują w utworze obrazy poetyckie, tłumacz staje przed dylematem, czy zachować metajęzykowy charakter tekstu, stosując ekwiwalenty frazeologiczne o odmiennej obrazowości, czy uznać, że to obrazy poetyckie są ważniejsze i należy je właśnie zachować. Bazylewski rozwiązuje tę kwestię na korzyść obrazowości, ale nie zawsze oznacza to koniec jego zmagania.

Obrazy powstałe w wyniku przekalkowania frazeologizmów niemających ekwiwalentów formalnych w języku przekładu tracą swoją motywację. Przekłady takich utworów, jak *Pies pożegnany* czy *Dziki kraj przyczyn* częściowo lub całkowicie tracą metajęzykowy charakter. Oryginalne wiersze zawierają element zabawy w demaskowaniu dziwaczności języka. Osobliwość obrazu psa, „co z jednej strony zdechł, a z drugiej [...] trącał”, ma uzasadnienie językowe we frazeologizmach *zdechł pies* i *pies kogoś trącał*. Podobnie klamrę okalającą tekst *Dziki kraj przyczyn: Rosnąć ma trawę [...] Umrzyki nie rosną* motywuje wyrażenie *już trawka na kimś rośnie*. Brak warstwy metajęzykowej w tekście przekładu powoduje zmianę recepcji wiersza, którego surrealizm traci uzasadnienie językowe i staje się wartością samą w sobie.

Ciekawym przykładem jest przekład wiersza *Faf sielski*, którego obraz poetycki motywowany jest wyrażeniem *mieć muchy w nosie*.

*Faf sielski*<sup>24</sup>

marona marona  
drzwi się nie wyspały  
obwieszczenie Mirona Mirona  
muchy-matki się trują  
muchy-córki wchodzą do nosa  
humorami nie wychodzą

*деревенский каприз*<sup>25</sup>

фатамирона-моргана  
двери не выпались  
мироново откровение  
мамке-мухе отравление  
дочки-мухи лезут в нос  
назад не того-с

Język rosyjski nie dysponuje ekwiwalentem formalnym dla wyrażenia *mieć muchy w nosie*. Dlatego w tekście rosyjskim obraz much wchodzących do nosa może być odczytany jedynie dosłownie. Jest przy tym na tyle makabryczny, że tłumacz zdecydował się dać mu jakąś motywację, która, mimo że nie będzie tożsama z motywacją oryginału, osłabi dosłowność obrazu i da klucz do interpretacji utworu. Pierwszy wers przekładu wyjaśnia, że to, co dzieje się dalej jest fatamorganą Mirona. Zabieg ten nie służy wiernemu oddaniu sensów oryginału, ale decyduje o wartości artystycznej przekładu jako tekstu samego w sobie.

Jest oczywistością, że przekład poezji Białoszewskiego to karkołomne zadanie. Często wiąże się ono z uproszczeniem tekstu w stosunku do oryginału, którego wieloznaczności nie udaje się wyrazić w innym języku. Dotyczy to utworu jako całości lub jego fragmentów. Tak na przykład w ostatnim z przytoczonych tek-

<sup>24</sup> M. Białoszewski, *Trzydzieści...*, s. 102.

<sup>25</sup> *Polskie poety...*, s. 174.

stów wers *muchy-matki się trują* jest dwuznaczny, ponieważ *trują* może oznaczać zażywanie trucizny oraz martwienie się. Przekład: *мамке-мухе отравление* oddaje jedynie pierwsze znaczenie – zażywanie trucizny.

Istotny problem stanowi także przekład aluzji, zwłaszcza że mogą one odwoływać się do realiów nieznanymi lub słabo kojarzonymi przez adresata przekładu. Na przykład, o ile dla Polaka dzieło Kopernika *O obrotach sfer niebieskich* jest istotnym powodem do dumy narodowej i z tej racji tytuł dzieła jest świetnie znany, o tyle u Rosjanina nie wywoła on żywych skojarzeń. Dlatego tytuł wiersza *O obrotach rzeczy* ma inną siłę oddziaływania niż jego rosyjski przekład *O вращении вещей*.

Głębszego zastanowienia wymaga fakt, że tłumacze wyjątkowo chętnie podają wprost to, co w oryginale jest aluzją, nawet jeśli ta odwołuje się do wiedzy dostępnej adresatowi przekładu. Na przykład Astafiewa w przekładzie *Rozprawy o stolikowych baranach* wers przywołujący motyw złotego runa *kożuchów złote Homery* tłumaczy wprost, jako *руна золотые Гомеры*. Być może jest to wyraz ogólnego dążenia do tego, aby przekład był zrozumiały, czasem wbrew oczywistemu spostrzeżeniu, że oryginalny tekst zrozumieć wcale nie tak łatwo. W tym sensie rosyjscy tłumacze poezji Białoszewskiego nie tylko tłumaczą ją na swój język, ale także objaśniają ją, czyniąc bardziej przystępną niż jest w oryginale.

**Jaśmina Puchała**, doktorantka w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Praca magisterska poświęcona przekładowi gier słownych opartych na modyfikacjach frazeologicznych w poezji Mirona Białoszewskiego (na materiale przekładów rosyjskich), przygotowywana rozprawa doktorska dotyczy problemu wartości i wartościowania w języku filmów animowanych dla dzieci.

#### TRANSLATIONS OF MIRON BIAŁOSZEWSKI'S POETRY INTO RUSSIAN

The author examines the translator's decisions concerning the language experiments undertaken by Russian translators of Miron Białoszewski's verse. The analysis of the translations leads to the conclusion that declining experimentation or restricting its role in the poetics of a poem is largely determined by the Russian literary tradition rather than mere difficulty in translating the untranslatable. On the other hand, the Russian literary tradition adds more rhythm, clarity and simplicity to the original text. Translators assimilate Białoszewski's poetry in native aesthetic canons.

ADRIANA KOVACHEVA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań

## RECEPCJA POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ W BUŁGARII

---

NA SAMYM WSTĘPIE WARTO ODNOTOWAĆ, ŻE NIEZALEŻNIE OD WARUNKÓW ZEWNĘTRZNYCH, zainteresowanie bułgarskich czytelników literaturą polską nie słabnie. W Polsce natomiast, po burzliwych przemianach ustrojowych, na rynku wydawniczym coraz rzadziej pojawiają się książki tłumaczone z języków słowiańskich. Przyczyny zaniku tłumaczeń prozy i poezji z rosyjskiego, słowackiego, bułgarskiego po 1989 roku są na ogół znane i oczywiste. Są to: żywa wciąż pamięć dawniejszego upolitycznienia wzajemnych kontaktów kulturowych, komercjalizacja rynku wydawniczego, renesans tłumaczeń z języków zachodnich mniej lub bardziej przed upadkiem systemu totalitarnego źle obecnych oraz znużenie nadmiarem intelektualnych produktów innych państw socjalistycznych w PRL-u – żeby wymienić tylko te najistotniejsze<sup>1</sup>. Zmiany, które w tym zakresie nastąpiły, klarownie obrazuje statystyka tłumaczonych z języka bułgarskiego na polski utworów literackich. W okresie od 1945 do 1977 roku przełożono 158 tekstów<sup>2</sup>, a w ostatnich dwóch dziesięcioleciach liczba ta spadła do kilkudziesięciu (wraz z rozproszonymi w prasie literackiej przekładami)<sup>3</sup>. Zupełnie inaczej rysuje się

---

<sup>1</sup> Zob. G. Minczew, A. Świeściak, *Wstęp*, „Opcje” 2003, nr 2 (49); C. Juda, *Otchłań z labiryntem na dnie*, „Dekada Literacka” 2000, nr 9, 10 (167/168); M. Semczuk, *Literatura rosyjska w Polsce po 1989 roku*, „Recepcja – Transfer – Przekład” 2005, nr 1 (4).

<sup>2</sup> Informacja pochodzi z *Bibliografii literatury tłumaczonej na język polski*, red. S. Bębenek z zespołem, Warszawa, Czytelnik 1978. Podaję za C. Juda, *Rozrachunki po przelomie. Polskie przekłady z literatury bułgarskiej po 1989 roku. Diagnozy i prognozy. Współczesność i tradycja*, w: *Przekłady literatur słowiańskich*, t. 1: *Wybory translatorskie 1990–2006*, red. B. Tokarz, Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2009.

<sup>3</sup> Liczba przekładów książkowych jest tak niewielka, że można je wymienić: A. Popow, *Droga do Syrakuz. Opowiadania niesamowite*, Kraków, Wyd. Scriptum, 2006; A. Popow, *Misja Londyn*, Warszawa, Wyd. Muza, 2008; R. Bardarska, *6 smutnych opowiadań, jedno wesole i jedno interaktywne*, Kraków, Universitas, 2002; *Loty i powroty. Pięć współczesnych sztuk bułgarskich*, wybór i przekład

sytuacja w Bułgarii, w której po 1989 roku ukazało się około 70 utworów literackich tłumaczonych z polskiego i towarzyszących im tekstów historyczno- i krytycznoliterackich<sup>4</sup>. Zdaje się, że nie tylko na podstawie tych liczb można mówić o dwóch jakościowo odmiennych modelach recepcji literatury polskiej w Bułgarii i literatury bułgarskiej w Polsce. Przyjmując koncepcję Gideona Toury o funkcji przekładu w kulturze docelowej, o jego formie i strategiach obranych podczas jego tworzenia<sup>5</sup>, można wywnioskować, że bułgarskie przekłady z literatury polskiej są inicjowane przez kulturę docelową i uzupełniają w niej pewien niedobór. Przykładem tego typu recepcji jest projekt rozwoju literatury narodowej profesora Bojana Penewa, dla którego polski romantyzm stanowił wzór do naśladowania, który mógł znacznie wzbogacić bułgarską literaturę o ideę mesjanizmu i problematykę filozoficzną. Nie pojawiła się jeszcze historycznoliteracka synteza opisująca rozwój i dynamikę tego modelu recepcyjnego. W artykułach poświęconych polsko-bułgarskim kontaktom literackim oraz recepcji literatury polskiej w Bułgarii można zaobserwować, że badacze mimochodem wyodrębniają kilka okresów w tym procesie.

Pierwszy z nich to okres przed wyzwoleniem narodowym (1878), kiedy komunikacja literacka rozwijała się na podstawie osobistych spotkań i znajomości między polskimi intelektualistami a bułgarskimi poetami-rewolucjonistami albo za pośrednictwem języka rosyjskiego i niemieckiego. Drugi obejmuje lata po 1878 roku do drugiej wojny światowej.

W tym niedługim czasie na bułgarskiej scenie literackiej zmieniają się trzy pokolenia artystyczne o bardzo zróżnicowanych programach estetycznych. Komplikują się i ewoluują również stosunek do przekładu i wymogi tłumaczenia. W latach tuż po odzyskaniu niepodległości szczególnie znaczenie mają przekłady *Sonetów krymskich* pióra Iwana Wazowa. Poeta tłumaczył pośrednio, z języka rosyjskiego, lecz jego przekład zainspirował powstanie nowego poetyckiego gatunku w poezji bułgarskiej.

W okresie 1917–1934 intensywne kontakty literackie, których inicjatorem jest Bojan Penew i którym przysłużyły się przekłady jego małżonki poetki Dory Gabe, mają charakter programowy. W tym czasie literatura bułgarska przyswaja arcydzieła Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, które odbierane są przez pryzmat estetyki symbolistycznej. Powoli czytelnicy zaczynają zwracać uwagę na twórczość poetów z okresu międzywojennego.

---

H. Karpińska, Kraków, Wyd. Panga Pank, 2007; *Człowiek o wielu imionach. Antologia prozy bułgarskiej przełomu XX i XXI wieku*, wybór G. Simeonowa-Konach, Warszawa, Wyd. Varsovia-Serdica, 2007; G. Gospodinow, *Powieść naturalna*, Wyd. Pogranicze, 2009.

<sup>4</sup> Spis wszystkich tytułów, które ukazały się z pomocą Polskiego Instytutu Kultury w Sofii można znaleźć na stronie <http://www.polinst-bg.org/pl/index.php?content=arch/> Wydawnictwa IP.

<sup>5</sup> Zob. G. Toury. *Pojęcie „domniemanego przekładu”*. *Zaproszenie do nowej dyskusji*, przeł. J. Fast, w: *Komparatystryka literacka a przekład*, red. P. Fast, K. Żemła, Katowice, Wyd. Naukowe Śląsk, 2000.

Ogromną popularnością cieszą się opowiadania i powieści Sienkiewicza; panuje również moda na twórczość Przybyszewskiego. W latach 30. zainteresowanie wzbudzają tłumaczone już wcześniej utwory Orzeszkowej, Prusa, Konopnickiej i Reymonta. Jednak dopiero w następnym okresie – po drugiej wojnie światowej – polski realizm zostaje doceniony. Wówczas aktywnie zaczyna tworzyć nowe pokolenie tłumaczy zainteresowanych literaturą najnowszą. Pomimo cenzury i ideologizacji sztuki – zjawiskom, którym podlegał również wybór utworów tłumaczonych z języków obcych – ocena tego okresu kontaktów literackich polsko-bułgarskich jest zgodna po obu stronach. „Polska sztuka słowa i jej recepcja w Bułgarii po drugiej wojnie światowej zarówno ze względu na ilość i jakość tłumaczeń, jak i z uwagi na selekcję dokonaną przez tłumaczy i wydawców odniosła sukces. Z satysfakcją można stwierdzić, że w czasie ideologicznego zniewolenia, polska beletrystyka, dramaturgia, publicystyka i poezja zostały przedstawione obiektywnie” – pisze Panajot Karagiozow<sup>6</sup>. Zdaniem Hanny Karpińskiej na język polski zostały przełożone przeważnie wartościowe dzieła klasyki bułgarskiej<sup>7</sup>.

W tym czasie – w 1967 roku została wydana druga antologia polskiej poezji pod tytułem *Съвременни полски поети (Współcześni poeci polscy)*. Warto podkreślić, że nad tym zbiorem wraz z utalentowaną poetką i tłumaczką Dorą Gabe (autorką pierwszego poważnego i reprezentatywnego zbioru polskiej poezji w tłumaczeniu na język bułgarski, który ukazał się w 1921 roku) pracują młodszy pokolenie, wybitni poeci i tłumacze: Petyr Karaangow, Pyrwan Stefanow i Błaga Dimitrowa. Tom *Współcześni poeci polscy* zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ to w nim po raz pierwszy pojawiają się nazwiska Różewicza, Herberta i Szymborskiej.

Typowym zjawiskiem dla najnowszego okresu kontaktów literackich polsko-bułgarskich, który rozpoczął się po 1989 roku, stały się rozproszone w prasie literackiej przekłady z poezji i prozy polskiej oraz pojedyncze zeszyty czasopism o profilu literackim, poświęcone w całości polskiej kulturze. Drugą ważną tendencją jest zainteresowanie polskim piarstwem emigracyjnym. Ukazują się przekłady prozy i poezji Miłosza, Barańczaka, Herlinga-Grudzińskiego. Paralelne procesy dominują w lokalnych bułgarskich upodobaniach czytelniczych i są przejawem potrzeby odzyskania zakazanych przez system wartości kulturowych, źle obecnych dzieł literackich oraz rekonstruowania pełnego obrazu komunistycznej kultury.

Te bardzo pobieżnie i pokrótce przedstawione rysy historyczne przekładowej recepcji literatury polskiej w niniejszym artykule mają posłużyć jako kontekst dla

<sup>6</sup> П. Карагѝзов, *Преводна рецепция на полската литература в България след Втората световна война*, w: *Преводна рецепция на европейски литератури в България. В осем тома. Славянски литератури*, red. И. Павлов, Б. Биолчев, В. Тодоров, Sofia, Wyd. BAN, 2002, s. 135 [tłum. moje – A.K.].

<sup>7</sup> H. Karpińska, *Pozostać tłumaczką*, „Dekada Literacka” 2000, nr 9,10 (167/168).

obecności poezji Wisławy Szymborskiej w Bułgarii. Pominę tu aspekty instytucjonalne odbioru jej poezji – nie będę zajmowała się artykułami z podręczników akademickich ani badaniami twórczości poetki. Chciałabym prześledzić recepcję przekładową jej wierszy, przyglądając się z jednej strony kontinuum translatorskiemu i towarzyszącym mu komentarzom, z drugiej zaś – postaram się opisać jedną, ale za to bardzo specyficzną cechę przekładowego odbioru wierszy Szymborskiej, którą w duchu bachtinowskim można nazwać „recepcją dialogową”.

Mówiąc o przekładowej recepcji wierszy noblistki na język bułgarski, możemy wyodrębnić parę faktów, które wskazują, że między tłumaczami Szymborskiej istnieje więź, a dzieło następców stanowi kontynuację tradycji poprzedników. Po pierwsze, odstępy czasowe między ukazaniem się oryginału a bułgarskimi przekładami poszczególnych tomików nigdy nie są większe niż dziesięć lat. Możemy zatem przyjąć, że recepcja wierszy Szymborskiej w Bułgarii jest niemal równoczesna z ich odbiorem w Polsce. Ta tendencja zachowuje się również dzisiaj. Po 1996 roku, kiedy w czasopiśmie (i to nie tylko literackich) zaistniał swego rodzaju *boom* przekładów wierszy krakowskiej poetki, każdy jej nowy tomik staje się sensacją literacką i w przeciągu kilku miesięcy ukazują się przekłady na język bułgarski. Najbardziej czuły na polskie nowinki literackie jest z reguły „Литературен вестник” („Gazeta Literacka”). Po drugie, z pojawieniem się pierwszych tłumaczeń wierszy Szymborskiej, na stałe zachowano dla niej miejsce w „bułgarskim” panteonie poetów polskich. Obecność jej wierszy w antologiach poezji polskiej wskazuje na wysoką ocenę jej twórczości<sup>8</sup>. Po trzecie, szczególnie w ostatnim piętnastolecu, nie bez znaczenia dla odbioru wierszy Szymborskiej jest pozycja i rola w społeczeństwie bułgarskim jej najbardziej znanej tłumaczki – poetki Błagi Dimitrowej. Polityczne zaangażowanie Dimitrowej przeciwko systemowi totalitarnemu, zakaz wydawania jej utworów i próby wykluczenia jej z życia publicznego (wyrzucono ją z bułgarskiego Związku Pisarzy po 1970 roku) dodaje jej działalności translatorskiej nowych znaczeń. Twórczość Szymborskiej zostaje włączona w lokalny kontekst historyczny i publikacja najbardziej reprezentatywnego zbioru wierszy noblistki w tłumaczeniu Błagi Dimitrowej w 1989 roku uważana jest za gest polityczny, za świętowanie wolności słowa. Potwierdza to Swetła Złatarska, która o tej publikacji pisze: „Losy jej [Szymborskiej] wierszy w języku bułgarskim są sprzeczne. Mistrzowskie przekłady Błagi

<sup>8</sup> Mam tu na myśli nie tylko wyżej wspomnianą antologię z 1967 roku, lecz również najnowszą antologię współczesnych poetów polskich, której tłumaczem i autorem jest Boris Denkow (*Антология на новата полска поезия*, Sofia, Wyd. Унив. изд. Св. Климент Охридски, 2006). O tej antologii zob. Hanna Karpińska, *Polska muza w Bułgarii*, „Twórczość” 2007, nr 8 (741). Należy tu podkreślić naukowy charakter tych antologii, których powstanie wiąże się ze środowiskiem i wsparciem Uniwersytetu w Sofii. Ta tradycja powstała z wydaniem pierwszej antologii, która ukazała się w ramach szeroko zakrojonego planu wydawniczego profesora Bojana Penewa, organizatora pierwszego seminarium literatury polskiej. Nie są to zatem książki, które pełnią typową funkcję popularyzatorską.

Dimitrowej [...] zostały wydane w 1989 roku – w czasach niepoetyckich”<sup>9</sup>. Drugie wydanie zbioru *Obmyślłam świat* (Обмислям света) ukazało się w 1998 roku i zawiera wybór wierszy z tomików: *Dlatego żyjemy*, *Pytania zadawane sobie*, *Wołanie do Yeti*, *Sól*, *Sto pociech*, *Wszelki wypadek*, *Wielka liczba*, *Ludzie na moście*, *Koniec i początek* oraz jeden wiersz z 1945 roku i 5 najnowszych wierszy z 1996 roku. Ostatnia, szczególnie znacząca charakterystyka przekładowej recepcji poezji Wisławy Szymborskiej, to ranga tłumaczy, którzy zajmowali się jej utworami. Petar Karaangow, Błaga Dimitrowa, Boris Dankow, Iskra Angelowa – wszyscy wpisują się w paradygmat „wyrobionego” czytelnika Stanley’a Fisha<sup>10</sup>, „kompetentnego użytkownika języka, w którym ułożony jest dany tekst”. Z biegłością językową koresponduje drugi postulat Fisha – kompetencja literacka, która oznacza internalizację wszystkich właściwości wypowiedzi literackich, od środków najbardziej lokalnych (metafory, przenośnie itd.) do całych gatunków literackich. Wszyscy tłumacze Szymborskiej są zawodowymi filologami, niektórzy studiowali w Krakowie i mieszkali w Polsce. Ponadto ów wyrobiony czytelnik musi w pełni dysponować „wiedzą semantyczną, jaką dojrzały odbiorca wnosi do procesu zrozumienia. Obejmuje ona znajomość (tj. doświadczenie w zakresie zarówno wytwarzania, jak i rozumienia) zbiorów leksykalnych, prawdopodobieństw zestawień wyrazów, idiomów, dialektów, gwar zawodowych itd.” Należy tu podkreślić, że doświadczenie w zakresie tworzenia słowa w przypadku tłumaczy Szymborskiej przekracza znacznie umiejętności zwykłego użytkownika języka, ponieważ wszyscy nie tylko przekładają, lecz sami tworzą oryginalną poezję w języku ojczystym. Możemy się zatem spodziewać, że ci wyrobieni czytelnicy będą odczuwali większą pokusę, by nadawać tekstom Szymborskiej znaczenia, a ich odczytania-tłumaczenia odsłonią w nowy sposób, poprzez inną tożsamość kulturową i językową, retorykę jej wierszy. Uważam, że aspekt poetyckiego odtwarzania sensów wierszy w języku bułgarskim oraz aspekt ponownego wytwarzania jej świata we własnej twórczości stanowią jedno z najciekawszych zagadnień recepcji poezji Szymborskiej w Bułgarii. Wracając do dialogowości tej recepcji, muszę wyjaśnić, że mam na myśli poetyckie dialogi powstałe między tłumaczami oraz bardziej subtelne pokrewieństwa między poezją Szymborskiej a poezją oryginalną jej tłumaczy.

Przekłady utworów noblistki, które układają się w serie translatorskie, rzadko zostają opatrzone komentarzem tłumaczy. Na bułgarskiej scenie literackiej nie ma takich olśniewających polemistów, jak Barańczak. Dlatego odpowiedź na pytanie, co sprawia, że każdy z wyżej wymienionych poetów sięga po już przetłumaczony

<sup>9</sup> S. Złatarska, *Вислава Шимборска. Фантастичната*, „Литературен вестник” 1996, nr 34 (6) [tłum. moje – A.K.].

<sup>10</sup> S. Fish, *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 1, red. H. Markiewicz, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996, cytaty pochodzą ze s. 196–197.



pierwsze trzy strofy w języku bułgarskim brzmią nienaturalnie, tworząc sztuczny obraz, jakby poetka podkreślała, że te wszystkie możliwe zdarzenia istnieją tylko na papierze:

Къде ли бяга тази описана сърна през описана гора?  
 Дали да пие от описана вода,  
 като индиго отразила нейната муцунка?  
 Защо чело повдига, нещо ли дочува?  
 Опряна на заети взаим от самата истина краченца,  
 ухо наостря изпод моите пръсти.  
 Тази дума „тишина” тъй също шумоли върху хартията  
 и разгръща клонища,  
 възникнали от думата „гора”<sup>13</sup>.

W drugiej części wiersza, w której liryczne „ja” rozważa swoją rolę w stworzonym przez siebie świecie, uznając twórcę za wszechwładnego demiurga poetyckiej przestrzeni wyobraźni, sentencjonalność poetyckiego stylu Dimitrowej współbrzmi z retoryką Szymborskiej. Poetka zachowuje w przekładzie eliptyczną strukturę ostatnich czterech zdań, odtwarzając finezyjną puentę oryginału. Intertekstualna zależność między wierszem *Muzeum* z tomiku *Sól* (1962) a opublikowanym pięć lat później utworem *Radość pisania* jest czytelna w tłumaczeniu Błagi Dimitrowej, w którym ostatnia zwrotka – *Radość pisania. / Możliwość utrwalania. / Zemsta ręki śmiertelnej* – jawi się jako riposta na konstatację, że – *z braku wieczności zgromadzono / dziesięć tysięcy starych rzeczy. [...] Co do mnie, żyję, proszę wierzyć. / Mój wyścig z suknią nadal trwa. / A jaki ona upór ma! / A jakby ona chciała przeżyć!*<sup>14</sup> Karaangow natomiast w swoim przekładzie w miejsce równoważników zdań wprowadza dwa zdania i uzupełniając w ten sposób luki tekstowe, uniemożliwia aktualizację kontekstu. Bez wątpienia ten wybór zbliża wiersz polskiej poetki do jego własnej wrażliwości i stylistyki. Karaangow w swoich wierszach kilkakrotnie podjął temat nieśmiertelności po-

<sup>13</sup> Tłum. filologiczne: *Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las? / Czy z napisanej wody pić, / jak kalka odbiła jej pyszczek? / Dlaczego czoło wznosi, coś słyszy? / Wsparta na pożyczonych z samej prawdy nóżkach, / strzyże uchem spod moich palców. / To słowo „cisza” tak samo szeleści na papierze / i rozgarnia gałęzie / powstałe ze słowa „las”.*

<sup>14</sup> Błaga Dimitrowa pisze o tym, że bardzo ceni *Muzeum* i uważa, że stała się świadkiem nastroju, który zainspirował Szymborską do napisania tego wiersza. We wstępie do zbioru *Obmyślam świat* pisze: „A jak wyglądał jej [Szymborskiej] dwutygodniowy pobyt w Bułgarii? Muzeum za muzeum. W odróżnieniu od reszty zagranicznych gości Wisława wprost powiedziała przewodniczącemu w Muzeum Archeologicznym w Płowdiwie: »Proszę, niech Pani się aż tak nie stara!« I żwawo wyszła na zewnątrz, odetchnęła z ulgą i westchnęła: »Dość muzeów! Kreci mi się w głowie z nadmiaru starożytności!« Czy mogłam przewidzieć, że później z tego przesycenia (na pewno nie tylko naszymi muzeami) zrodzi się wspnięcia wiersz.” B. Dimitrowa, *Zagadka Wisława Szymborska*, w: B. Шимборска, przeł. Б. Димитрова, *Обмыслил света*, Sofia, Wyd. Свободно поетическо общество, 1998, s. 7 [tłum. moje – A.K.].

etyckiego tekstu i siły twórczej kreacji, lecz w jego utworach niedopowiedzenie, które u Szymborskiej ukrywa egzystencjalny niepokój i ambiwalentne przesłania zastępuje emocjonalnie nasycona modalność asertywna:

Дъждът преди да стане сняг,  
ще иска всичко да изтрие:  
дървото, птицата, града,  
а може би – и мен самия.  
[ . . . . . ]  
Но аз от думи ще създам  
отново тоя свят. Отново!  
(Есен)<sup>15</sup>

В тишината намирам звуци,  
мед – в пустите цветове,  
населявам улиците с каруци,  
къщите – с гласове.  
(Внезапно лято)<sup>16</sup>

W oryginalnej twórczości Błagi Dimitrowej również pojawiają się poetyckie reminiscencje obrazów i tematów krakowskiej poetki. W przypadkowo wybranych tomikach poezji z różnych okresów odczytujemy podobne sytuacje liryczne, wspólne motywy, pokrewne wizje poetyckie. Kształtują się wierszowe pary, których zestawienie oświetla je nawzajem i wzbogaca – jako przykład można wyodrębnić cykl wierszy Dimitrowej, w którym poetka podejmuje problem egzystencji człowieka jako części natury. Jego najwyższe miejsce w łańcuchu ewolucyjnym nie zapewnia mu moralnej wyższości, a poetka dotkliwie odczuwa zapomnianą wspólnotę z innymi gatunkami. Wiersze *Дебну (Knieje)*, *Неграмотни (Niepiśmienni)*, *Жалба за вълка вътре в мен (Żal za wilkiem wewnątrz mnie)*, *Делфунариум (Delfinarium)* korespondują z *Przemówieniem w biurze rzeczy znalezionych*, *Zwierzętami cyrkowymi*, *Tarsjuszem*, *Wołaniem do Yeti* i wskazują na fakt, że „wrażliwość ekologiczna”<sup>17</sup> i chęć oglądania świata z nie swojej człowieczej perspektywy łączy obie poetki. Obrazy snu i jawy oraz poczucie możliwości zamiany pozycji tych dwóch wymiarów w wierszach *Onak планета (Planeta na opak)* i *Събудете се (Obudźcie się)* Dimitrowej przypominają *Pochwałę snów* Szymborskiej. Charakterystyczna dla obu poetek jest poetyka negatywna<sup>18</sup>. Lawi-

<sup>15</sup> Tłum. filologiczne: *Deszcz na chwilę przed stawaniem się śniegiem / będzie chciał wymazać wszystko: / drzewo, ptak i las, / a nawet samego mnie. /.../ Lecz stworzę ze słów / ten świat na nowo. Na nowo! (Jesień).*

<sup>16</sup> Tłum. filologiczne: *W ciszy znajduję dźwięki, / miód – w kielichach pustych kwiatów, / karocami zaludniam ulice, / domy – głosami. (Nagle lato).*

<sup>17</sup> A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska...*, s. 19.

<sup>18</sup> Zob. D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków, Universitas, 1996; E. Balcerzan, *W szkole świata*, w: *Szymborska. Szkice*, red. R. Nycz, Warszawa, Wyd. Open, 1996.

rowanie między przemilczeniem a mową, które często emanuje w sentencjonalnie ujętych olśnieniach i specyficzna obecność braków i luk zbliża poetyckie światy Szymborskiej i Dimitrowej. Pobieżny przegląd tytułów ze zbiorów *Отъд любовта* (*Z tamtej strony miłości*), *Глас* (*Głos*), *Лабиринт* (*Labirynt*) potwierdza upodobanie Błagi Dimitrowej do cząstek „bez” i „nie” – *Без любов* (*Bez miłości*), *Ненадейно* (*Niespodziewanie*), *Без* (*Bez*), *Нестурно* (*Nieustannie*), *Непредвидено* (*Nieprzewidziane*), *Неподеният* (*Nienarodzony*), nie mówiąc o uobecnionych nie-zdarzeniach, takich jak w wierszu *Dworzec* lub *Podziękowanie*, które powtarzają się w *Спомен от никога* (*Wspomnienia z nigdy*) Błagi Dimitrowej, aż po wyznanie lirycznego „ja” bułgarskiej poetki: *Почти печалба, че изгубих всичко. [...] Откривам смисъла суров на липсата* (*Откривам смисъл в липсата*, 1974)<sup>19</sup> i *Докосваш в словото не свят в наличност, / а отсъствие на нещо насъщно, лично* (*Тайнослов*, 1984)<sup>20</sup>. Obrazowe pokrewieństwo niektórych wierszy wręcz zaskakuje. Paralelizmu w *И само в съня ми* (*Tylko w moim śnie*) Błagi Dimitrowej z cyklu *От – до* (*Od – do*), 1986 a *Niespodzianym spotkaniem* Wisławy Szymborskiej z tomiku *Sól* (1962) prowokują pytanie o to, jak bardzo twórczość Dimitrowej jest otwarta na wpływy lekturowe i stawia czytelnika przed zadaniem odkrywania miejsc wspólnych twórczości oryginalnej i twórczości przekładowej:

Една среща, експлозивна и нежна.  
 Джоб, пълен с две шепнещи си ръце.  
 Любов, кога се обърна в омраза?  
 Дълбоко в джоба – стиснат пестник.  
 В косите ни сиви съскат усойници.  
 Не си говорят глухите ни ръце,  
 очите ни вълчи се подминават<sup>21</sup>.

Bliskość, wspólnota artystyczna między polską poetką a jej bułgarską tłumaczką, unaocznia istnienie tłumaczeń obecnych, lecz nieujawnionych, które powstają przed tekstem przekładu i przed procesem współdziałania komunikacyjnego, poza konkretnymi relacjami między oryginałem a przekładem<sup>22</sup>. Ta poetycka symbioza i powstanie obrazu oryginału zanim powstał rzeczywisty przekład jest jednym z najciekawszych aspektów przekładowej recepcji poezji Wisławy Szymborskiej w Bułgarii.

<sup>19</sup> *Prawie wygrana, że wszystko straciłam [...] / Odkrywam sens surowy braku* (*Odkrywam sens w braku*, 1974).

<sup>20</sup> *Dotykasz w słowie nie świata obecnego, / lecz braku czegoś niezbędnego, intymnego* (*Tajnoślowie*, 1984).

<sup>21</sup> Tłum. filologiczne: *Spotkanie, eksplozywne i czule. / Kieszeń pełna szeptami dwóch dłoni. / Miłość, kiedy nienawiścią się stałaś? / W kieszeni głęboko – ściśnięta pięść. / Szare żmije syczą w naszych włosach. / Nasze gluche ręce ze sobą nie rozmawiają, / mijają się nasze wilcze oczy.*

<sup>22</sup> Zob. B. Tokarz, *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki*, w: *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, K. Żemła, Katowice, Wyd. Naukowe Śląsk, 2000, s. 11.

**Adriana Kovacheva**, doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury, Literatury XX wieku i Sztuki Przekładu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka nagrody pierwszego stopnia im. Jacka Kuronia w konkursie im. J.J. Lipskiego za pracę *Magiczny świat Jordana Radiczkowa w tłumaczeniach polskich*.

#### THE RECEPTION OF WISŁAWA SZYMBORSKA'S POETRY IN BULGARIA

The reception of Wisława Szymborska's poetry in Bulgarian is presented in the context of Polish-Bulgarian literary and translational tradition against the background of recent political transformation in both countries. A comparison of translations by Blaga Dimitrova and Petyra Karaangova, and the reading of their original poetry along with translations of poetry show that the translators want to undertake a dialogue with the verse they are translating of a Cracovian Nobel Prize laureate in literature. This poetic-translational dialogue goes beyond the borders of such concepts as original or authorship, and indicates the existence of common poetic imagination.

JACEK HNIDIUK

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Lublin

„ŚWIATOWE ECHA”,  
CZYLI RECEPCJA TWÓRCZOŚCI  
ADAMA ZAGAJEWSKIEGO W TEKSTACH  
KRYTYKÓW EUROPEJSKICH I AMERYKAŃSKICH

---

---

Zagajewski jest jednym z najczęściej cytowanych, przywoływanych i parafrazowanych poetów współczesnych. Jego niepowtarzalna dykcja poetycka stała się swego rodzaju znakiem rozpoznawczym, równie często wywołującym sprzeciw, co aprobatę<sup>1</sup>.

DO POWYŻSZEGO CYTATU Z KSIĄŻKI ANNY CZABANOWSKIEJ-WRÓBEL NALEŻAŁOBY jeszcze dodać, że Zagajewski jest jednym z najczęściej przywoływanych polskich poetów nie tylko w kraju, ale i za granicą. Celem mojego wywodu nie będzie wyłącznie skatalogowanie i wyliczenie artykułów prasowych czy recenzji zachodnich krytyków dotyczących poezji lub prozy Zagajewskiego, lecz ukazanie pewnych punktów wspólnych. Częściowo wykorzystam w tym artykule zestawienie głosów zachodniej krytyki europejskiej dokonane przez Jarosława Klejnockiego w jego książce *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*<sup>2</sup>. Poniższy tekst jest jedynie krótkim zarysowaniem problematyki związanej z recepcją dzieł Zagajewskiego w Europie i USA i ma za zadanie ukazać ogólne przemiany w postrzeganiu twórczości tego poety.

W przypadku autora *Jechać do Lwowa* wpływ na możliwość poznania jego twórczości przez zachodnich odbiorców miała bez wątpienia decyzja Zagajewskiego o wyjeździe do Paryża na początku lat 80. Patrzono wówczas na jego literacki dorobek głównie przez pryzmat wydarzeń historycznych przetaczających się przez Polskę: stan wojenny, Okrągły Stół, a później upadek komunizmu. Na-

---

<sup>1</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku, o poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków, Universitas, 2005, s. 225.

<sup>2</sup> J. Klejnocki, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wyd. Ruta, 2002, s. 275.

leży jednak pamiętać, że Zagajewski, będąc jednym z twórców Nowej Fali, już na początku swojej dobrowolnej emigracji uznany został za poetę i eseistę antyreżimowego i początkowo traktowany był jak polski odpowiednik Josifa Brodskiego (napisał nawet wiersz *Rosja wchodzi do Polski* dedykowany Brodskiemu, który ukazał się w roku 1989 w „Tygodniku Solidarność”). Ówczesni krytycy najczęściej skupiają się na wydanej w Paryżu książce *Solidarność i samotność*. Autor pochodzący z Polski i umieszczający w tytule książki słowo „solidarność” budził jednoznaczne skojarzenia. Postrzegano zatem Zagajewskiego jako emisariusza kraju pogrążonego w komunistycznej niewoli, który, korzystając z zachodniej wolności słowa, stawia diagnozy dla Europy Środkowej. Zapewne był on dla wielu postacią egzotyczną, przybyszem zza żelaznej kurtyny. Autorzy recenzji najczęściej podejmują kontekst historyczny i społeczno-polityczny jego twórczości (co też zauważa Klejnocki). Doskonałym podsumowaniem kilku zaprezentowanych przez Klejnockiego recenzji ze szwedzkich gazet są, moim zdaniem, słowa jednego z tamtejszych krytyków Ulli Siljeholma, który, omawiając *Ode do wielości* i *Solidarność i samotność*, pisze, że są to:

Książki napisane nie tylko dla polskiego odbiorcy [...], mają one pewnie coś jeszcze do zakomunikowania dla nas na Zachodzie. Mówią one o roli i uczuciach intelektualisty w kraju, który nie bardzo przypomina kraje sąsiednie<sup>3</sup>.

O liryce Zagajewskiego pisał w 1989 roku niemiecki krytyk Harald Hartung we „Frankfurter Allgemeine Zeitung”:

Kto zna lirykę Zagajewskiego ten wie, że nie jest ona naiwnym uogólnieniem. [...] W jego wierszach jest zakłęty ból osobistej straty i politycznej klęski. Klęska ta jawi się Zagajewskiemu w pewnym stopniu jako szansa. [...] Nikt nie jest oczywiście stworzony do klęski. Pokolenie 68, którego przedstawicielem jest Zagajewski, rozpoczęło swoją działalność z wielkimi, trzeźwymi nadziejami i zdecydowanymi postulatami<sup>4</sup>.

Wraz ze zmianą poetyckiej koncepcji, którą część krytyki określa jako nagły i niespodziewany zwrot lub wręcz zdradę dawnych, nowofalowych ideałów (choć ja wolę widzieć w tym powolne dojrzewanie do odejścia od postulatów Nowej Fali i początek nowej poetyckiej drogi Adama Zagajewskiego), również i rozpoznania krytyków podążają w inną stronę. Recenzje z lat 90. przynoszą odmienny ton odczytywania twórczości autora *Dwóch miast*. Przykładem może być recenzja Klaus Konjatzky’ego z „Süddeutsche Zeitung” z roku 1997:

Zagajewskiemu – w odróżnieniu od współczesnej niemieckiej liryki – udaje się pogodzić racjonalizm i uczucie, refleksję i odczuwanie; uwalnia patos od bólu istnienia (*weltschmerz*), trzeźwą rejestrację rzeczywistości od obojętnej dowolności i zyskuje przez to wzniosły, a zara-

<sup>3</sup> J. Klejnocki, *Bez utopii?...*, s. 278.

<sup>4</sup> Tamże, s. 283.

zem spokojny ton, w którym opowiada o przedziwnym świecie. I co zadziwiające – czujemy się w nim jak w świecie baśni (w którym wszystko jest dla nas oczywiste), niczym w świecie sennej rzeczywistości, przeładowanym historią, doświadczeniem, wspomnieniami, tęsknotami. [...] Są takie [wiersze Zagajewskiego – przyp. mój J.H.], jakby smutek wziąć do ręki, a radość chwycić za warkocz. Rzeczy w tych wierszach nabierają nowego kontekstu (w tak widzianym świecie) i zyskują przez to swój ludzki wymiar; można to nazwać metafizyką<sup>5</sup>.

Odmienność poetyckiej optyki sprawia, że zanikają u krytyków „narzędzia” do opisywania tej twórczości jedynie przez pryzmat totalitaryzmu. Powoli w recenzjach dotyczących poezji czy prozy kontekst społeczno-polityczny odgrywa coraz mniejszą rolę. Zagajewski lat 90. rozpoznawany przez europejskich krytyków staje się poetą kultury, metafizyki i obrońcą stylu wysokiego.

Po tym krótkim zarysowaniu sytuacji krytycznego odbioru dzieł Zagajewskiego w Europie chciałbym przy pomocy kilku cytatów poruszyć i zobrazować tę samą problematykę w Stanach Zjednoczonych. Na początku należałoby zaznaczyć i wyjaśnić, że zainteresowanie krytyków amerykańskich twórczością Zagajewskiego było zdecydowanie mniejsze niż w Europie, lecz wynikać to może również z pewnej hermetyczności amerykańskiej krytyki i niezrozumienia specyfiki krajów z tzw. Europy Środkowej. Oczywiście zdaję sobie sprawę z dokonanego przeze mnie uogólnienia i nie rozciągam tej opinii na całą amerykańską krytykę, niemniej jednak ówczesne różnice w systemach politycznych, a pośrednio również odmienność społeczno-kulturowa bez wątpienia miały znaczenie w odbiorze twórczości Zagajewskiego. Właściwie równocześnie z krytykami europejskimi również w USA zauważa się te same tendencje krytyczne, według których Zagajewski najpierw opisywany jest niemal wyłącznie jako uciekinier z Europy Wschodniej, a jego twórczość jest komentowana odniesieniami politycznymi. Jeden z amerykańskich krytyków, Baron Wormser, w artykule z roku 1987 pisze:

Żaden człowiek ani kraj nie cierpi bez przerwy. Ciało ludzkie, tak jak organizm państwowo-  
wy, nauczyło się żyć, znosząc tępy ból i sporadyczne ułtucia. [...] Tak więc poeta musi do-  
wieść prawomocności swego modelu życia, skonfrontować często dwuznaczne doświadcze-  
nie swojego czasu ze świętością i łaską, jakie są w jego posiadaniu. Musi również przyjąć, iż  
nie wszystko uda mu się ocalić. Taka poezja jest antytezą kategoryzującej nowomowy, tak  
drogiej sercom marksistowskich biurokratów. To poezja, która próbuje wyznaczyć granice  
wolności, a więc depcze uprzedzenia i aprioryczne założenia<sup>6</sup>.

Lata 90. przynoszą nowe (nowe zarówno w sensie odmiennej niż dotychczas mowy poetyckiej Zagajewskiego, jak i tematyki jego utworów prozatorskich) wypowiedzi krytyków zauważających jego literacką metamorfozę. John Ashbery, oddając swój głos w ankiecie tygodnika „Time” na najciekawszą książkę 1995 roku, pisze o amerykańskim wydaniu *Dwóch miast*:

<sup>5</sup> Tamże, s. 282.

<sup>6</sup> Tamże, s. 287–288.

W 1996 nadrobiłem zaległości z roku ubiegłego: przeczytałem wybór esejów i krótkich utworów prozatorskich Adama Zagajewskiego *Dwa miasta* [...]. O ile mi wiadomo, publikacja ta nie wywołała szerszego rozgłosu. Najciekawsze są zapiski z podróży, przemyślenia na temat twórczości Stendhala, Brunona Schulza czy Paula Léoutauda, a szczególnie wspomnienia z okresu dojrzwania w Polsce lat pięćdziesiątych. Czasem jego satyra polityczna wydaje się zbyt ostra [...]. To wspaniała książka, przypominająca trochę Pasternakowski *List żelazny*<sup>7</sup>.

Niewątpliwie głos Ashbery'ego mógł się przyczynić do większego zainteresowania twórczością Zagajewskiego, który być może dla wielu amerykańskich krytyków pozostawał w cieniu. Nie był chyba jednak Zagajewski twórcą zupełnie nieznanym, skoro w wydanej w 1994 roku książce *The Western Canon: the Books and Schools of the Ages*<sup>8</sup> Harold Bloom umieszcza Zagajewskiego (razem z Miłoszem, Lemem, Schulzem, Gombrowiczem i Herbertem) wśród najważniejszych polskich twórców oraz podaje jako przykład jego amerykański tom wierszy wybranych *Tremor*. Adam Czerniawski, tłumacz literatury polskiej na angielski uważa, że powody zaanektowania Zagajewskiego przez Blooma do tego „kanonu” polskiej literatury są bardzo prozaiczne:

On [Bloom – przyp. mój, J.H.] po prostu nie zna naszej literatury, zaledwie tych kilka nazwisk obito 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., a więc wedle takich kryteriów zmieściłby się tam nie tylko Mickiewicz, Słowacki i Norwid, ale także Malczewski, Lenartowicz i Asnyk<sup>9</sup>.

Obecnie Adam Zagajewski jest w Stanach Zjednoczonych jednym z najbardziej znanych polskich poetów. I raczej trudno byłoby określić jak duża w tym zasługa książki Blooma, bo po jej opublikowaniu nie nastąpił żaden zdecydowany przełom, jeżeli chodzi o sytuację autora na amerykańskim rynku wydawniczym i o jego pozycję w „rankingu” amerykańskich krytyków. Masową popularność, jeżeli można w ogóle użyć takiego określenia wobec tego poety (a na pewno i dzięki temu również większe zainteresowanie krytyki i czytelników), zapewniła Zagajewskiemu publikacja w „New Yorkerze”, po zamachu terrorystycznym na World Trade Center, jego wiersza *Try to praise the mutilated world (Spróbuj opiewać okaleczony świat)*<sup>10</sup>. Autor, który poprzez swoją bogatą przecież już wówczas twórczość, miał ugruntowaną pozycję w literaturze europejskiego Zachodu, stał się szeroko komentowany i wszedł na amerykańskie literackie „salony” również

<sup>7</sup> Zob. „Zeszyty Literackie” 1998, nr 61.

<sup>8</sup> H. Bloom, *The Western Canon: the Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994, s. 558.

<sup>9</sup> *Hierarchie, kanony, wartości*. Z Adamem Czerniawskim rozmawia Piotr Wilczek, „Opcje” 2001, nr 5 (40).

<sup>10</sup> „New Yorker” 2001, September 24.

dzięki „dyskursowi medialnemu”. Należałoby przy tym wspomnieć, że związki Zagajewskiego z USA sięgają końca lat 80., kiedy rozpoczął pracę na uniwersytecie w Houston.

Wydaje mi się, że percepcję dzieł Zagajewskiego w USA idealnie mógłby określić cytat z artykułu Bogdany Carpenter *A tribute to Adam Zagajewski*:

In his poetry, he manages to combine tradition and innovation, participation in a poetic community, and staunch individualism. The fabric of Zagajewski's poetry is made of disparate elements: reality and dreams, the keen observation of reality and imagination, artistry and spirituality, erudition and spontaneity of emotions. In his poetry culture and nature share equal space<sup>11</sup>.

Zagajewski jest zapewne jednym z niewielu polskich poetów, którego twórczość stosunkowo szybko zaczęto tłumaczyć w Europie<sup>12</sup>, a później również w Ameryce. Rokrocznie pojawia się również plotka o tym, jakoby autor *Plót-na* miał być polskim kandydatem do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Złośliwi twierdzą, że to celowa propaganda „Zeszytów Literackich”. Jakkolwiek by nie było i wbrew zoilom nie sposób nie przyznać, że to właśnie Adam Zagajewski jest obecnie bodaj najbardziej znanym na zachodzie, zarówno w Europie, jak i USA, żyjącym polskim poetą. Początkowo, czyli po swoim wyjeździe z Polski, był traktowany przez zachodnioeuropejskich krytyków bardziej chyba jako opozycjonista niż poeta. Zaś dla Amerykanów stał się swoistym łącznikiem pomiędzy USA a tajemniczym i odległym światem Europy Środkowej, elementem jej nieznanego kolorytu. Tak chyba było kiedyś, ale wraz z upływem lat, zmianą poetyki i upadkiem komunizmu, zaczęto widzieć w Zagajewskim kunsztownego poetę i eseistę, a nie tylko emigranta. Obecnie jego twórczość jest równie często przedmiotem komentarzy nie tylko w kraju, ale i za granicą i ten rozkwit artykułów percepcyjnych zapewne świadczy również o sile tej poezji i jej pięknie. Jak bowiem pisze Zagajewski w wierszu *W cudzym pięknie*:

Tylko w cudzym pięknie  
jest pocieszenie, w cudzej  
muzyce i obcych wierszach<sup>13</sup>

<sup>11</sup> B. Carpenter, *A tribute to Adam Zagajewski*, „Word Literature Today”, May-August 2005, s. 14. „W swojej poezji łączy [Zagajewski – J.H.] tradycję i nowoczesność, udział w poetyckiej wspólnocie i wierność indywidualizmowi. Warsztat poetycki Zagajewskiego składa się z różnorodnych elementów: rzeczywistości i marzeń, głębokiej analizy rzeczywistości i wyobraźni, kunsztu słowa i duchowości, erudycji i spontanicznych emocji. W jego poezji kultura i natura zajmują jednaką przestrzeń” [tłum. moje – J.H.].

<sup>12</sup> Dotąd Zagajewski tłumaczony był na niemiecki, francuski, hiszpański, szwedzki, słowacki, serbsko-chorwacki i, oczywiście, na angielski.

<sup>13</sup> A. Zagajewski, *Późne święta. Wybór poezji*, Warszawa, PIW, 1998, s. 78.

*Jacek Hnidiuk*, doktorant w Katedrze Krytyki Literackiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Przygotowuje rozprawę doktorską o poezji Adama Zagajewskiego.

WORD ECHOES, OR, THE RECEPTION OF ADAM ZAGAJEWSKI'S WORK IN  
EUROPEAN AND AMERICAN CRITICISM

The article alludes to the reviews of Adam Zagajewski's poetry written by European and American critics. The author aims to characterize the poet's work and point to the transformations and exceptionality of his verse. Also, he is searching for the answer why Zagajewski has won acclaim as one of the most read Polish writers in America.

AGATA FIRLEJ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań

**MIĘDZY PROWINCJĄ A WIELKIM ŚWIATEM.**  
**WESELE WYSPIAŃSKIEGO**  
**W INSCENIZACJACH PETRA LÉBLA**  
**(DOPRAPO 1989, DIVADLO NA ZÁBRADLÍ 1998)**

---

---

17 LISTOPADA 1997 ROKU, TRZYDZIESTODWULETNI WÓWCZAS REŻYSER PETR LÉBL rozpoczął w praskim Divadle na Zábradlí, czyli w Teatrze na Balustradzie, próby do inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Zarówno data, jak i miejsce są dla Czechów symboliczne: tego dnia w 1989 roku rozpedzona przez milicję legalna (!) demonstracja studentów dała początek aksamitnej rewolucji, natomiast założony przez Jiříego Suchého i Ivana Vyskočila pod koniec lat 50. Teatr na Balustradzie był kojarzony z nurtem opozycji wobec władz komunistycznych – tutaj debiutował swoimi „vaňkovkami”<sup>1</sup> późniejszy prezydent: Václav Havel.

Spektakl z 1998 roku był również dla samego Petra Lébla symbolicznym powrotem do Wyspiańskiego. Pierwsza w historii czeskiego teatru inscenizacja *Wesela* w jego reżyserii odbyła się, z niemalże stuletnim opóźnieniem w stosunku do polskiej premiery, na tydzień przed aksamitną rewolucją w niszowym teatrze Doprapo<sup>2</sup>. Spektakl ten był podwójną niespodzianką. Po pierwsze: Petr Lébl, podobnie zresztą jak pozostali członkowie amatorskiego zespołu Jelo, zdążył już wyrobić sobie opinię postmodernisty i dekonstrukcjonisty, któremu bliższa jest raczej awangarda i happening niż ujęcia klasyczne. Portfolio Lébla zawierało już

---

<sup>1</sup> Vaňkovki to jednoaktówki Havla, których bohaterem był inteligent, dysydent Ferdynand Vaněk, porte parole autora. Najbardziej znanymi w Polsce vaňkovkami są *Audiencia* i *Protest*, przetłumaczone przez Sławomira Jagodzińskiego, zamieszczone w tomie *Teatr*, Bydgoszcz 1991. Postać Ferdynanda Wańka została przejęta również przez innych dramaturgów dysydenckich, m.in. przez Pavla Kohouta i Jiříego Dienstbiera. W Polsce wyszła antologia dramatów twórców nurtu dysydenckiego, zatytułowana *W roli głównej Ferdynand Waniek*, Wrocław, Atut, 2008.

<sup>2</sup> Kilka tygodni po przełomie, na wiosnę 1990 roku, czeska telewizja pokazała *Wesele* w reżyserii Andrzeja Wajdy.

w tamtym czasie adaptacje Eliadego, Kafki, Geneta i Vonneguta. Po drugie, jak było powiedziane: na deskach czeskich teatrów *Wesele* nigdy wcześniej nie było wystawiane, mimo że przekład sztuki autorstwa Adolfa Černego powstał już w roku 1919, czyli u początków Pierwszej Republiki<sup>3</sup>.

W 1989 roku Lébl opatrzył swój spektakl podtytułem: *Svatební skansen, ve kterém se zjeví všelijaké přízraky a přichvátá Svätý rytíř – patron národní (Weselný skansen, na kterým objavia się wszelkie znaki i przybieży Świąty Rycerz – patron narodu)*. Reżyser wspominał później, że rozważał inny podtytuł: *O revoluci, která se nekonala* (czyli: *O rewolucji, do której nie doszło*). Przedrewolucyjne Czechy wydawały mu się bowiem skansenem, którego mieszkańcy zanurzeni są w letargu, oderwani od rzeczywistości. Skansenem – czyli czymś pośrednim między muzeum a panoptikum, w którym raczej odgrywa się życie niż żyje się naprawdę.

Kiedy po niespełna dziewięciu latach Lébl powracał do Wyspiańskiego, rewolucja nadal była faktem niedokonanym. Owszem, na pozor do niej doszło, ale jej potencjał został – według artysty – zaprzepaszczony. W swojej negatywnej ocenie czeskiej i – szerzej – środkowoeuropejskiej transformacji, reżyser bynajmniej nie był odosobniony. Sztuki jego rówieśników: Miroslava Bambuška (założyciela teatru Multiprostor w Lounach), Davida Drábka, Luboša Baláka czy – późniejsza – *Cesta do Bugulmy* Jáchyma Topola (2005), wyrażają to samo rozczarowanie rezultatami przemian po 1989 roku.

Tytuł przedstawienia – *Wesele* – pozostawiono w polskim oryginale. Lébl tłumaczył tę decyzję chęcią zachowania wieloznaczności słowa: po czesku „wesele” jest homofonem przysłowka „veselé”, czyli: „wesoło”. Tę grę słów wykorzystwała jedna z recenzentek spektaklu, publikując swój komentarz w piśmie „Večerník Praha” pod nazwą: *Wesele (i smutně) v Divadle na Zábřadli*. Recenzję otwiera zdanie, które będzie się powtarzało w większości komentarzy: „Nová adaptace hry [...] je opět zcela svéráznou režisérovou vizí reagující na současnou společensko-politickou situaci v Čechách.”<sup>4</sup> Aktualność spektaklu oraz jego społeczno-polityczne nastawienie wielokrotnie analizowano, interpretację tę potwierdza zresztą również omówienie zawarte w programie teatralnym *Wesela*:

Listopadová noc roku tisícího devítistého svádí dohromady početnou skupinu krakovských intelektuálů a bronowických sedláků, kteří na chalupě v Malých Bronovicích oslavují sňatek svých dětí. Během celonoční pitky naplánují, zosnují a uskuteční revoluci – národní povstání, po kterém, když se probudí, nezbude památky<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Drugi przekład *Wesela*, autorstwa Ericha Sojki, został opublikowany w 1988 roku w: S. Wyspiański, *Varšavianka, Veselka*, przeł. E. Sojka, Praha, Odeon, 1988. Petr Lébl korzystał z obu istniejących tłumaczeń, łącząc je.

<sup>4</sup> J. Soprová, *Wesele (a smutně) na Zábřadli*, „Večerník Praha”, 10.03.98, cyt. za: V. Smoláková: *Fenomén Lébl 2*, Praha, Wyd. Pražská scéna 2005, s.131.

<sup>5</sup> „Listopadowa noc roku tysiąc dziewięćsetnego zgromadziła w jednym miejscu sporą grupę krakowskich intelektualistów i bronowickich wieśniaków, którzy w chałupie w Małych Bronowicach

Wnikliwie traktuje o tym problemie także artykuł Jana Roubala *Dvakrát We-sele Petra Lébla. Skanzen letargie a panoptikum kocoviny*<sup>6</sup>, wygłoszony na konferencji teatrologicznej w Ołomuńcu w 2002 roku i opublikowany również w języku polskim.

Kwestią dużo rzadziej podejmowaną – i jak dotąd niepogłębioną – w odniesieniu do Léblowskiego *Wesela* jest opozycja prowincji i centrum oraz szeregu dychotomii przez nią implikowanych. Lapidarnie wskazuje na ten problem Vladimír Just, komentując: „Symbolicky řečeno, Lébl přeložil polskou mystickou svatební noc (večer, ráno) s legendárním tančícím Chocholem<sup>7</sup> – věchtem slámy na Formanův hasičský bál”<sup>8</sup>. Just nawiązuje do nowofalowego filmu Miloša Formana *Pali se, moja panno (Hoří, má panénko!)* z 1967 roku, będącego portretem małomiasteczkowego środowiska. Bal w remizie strażackiej jest tam okazją do kradzieży fantów, stylizowane na Miss World wybory najpiękniejszej panny na zabawie kończą się fiaskiem, a akt dobroczynności na rzecz pogorzańca ujawnia egoizm i samozadowolenie darczyńców. W filmie Formana, wiele zawdzięczającemu popularnemu podówczas Cinéma Vérité, prowincja nieudolnie naśladowała wielki świat – odsłaniając nieciekawą rzeczywistość, której nie jest w stanie przystroić – i zarazem przesłonić – blichtrzem.

Między twórczością Formana, reprezentującego formację czeskiej Nowej Fali (przy czym należy zastrzec, że nie było to zjawisko jednorodne), Wyspiańskiego i Lébla istnieje pewien związek, który najprościej byłoby określić krytycyzmem wobec własnego społeczeństwa i „arystokratyzmem ducha”. O dekadencjach Lébla pisał Siergiej Machonin w jednym ze swoich esejów teatrologicznych: „Spíš než spříznění s postmodernou, kterou mu přišíváme, v něm dnes, na konci století, cítím blízkost k *dekadenci* konců století”<sup>9</sup>.

---

świętują ślub swoich dzieci. W czasie całonocnej libacji zaplanują, przygotują i przeprowadzą rewolucję, powstanie narodowe, po którym, kiedy się przebudzą, nie będzie ani śladu”. Cyt. za: V. Smoláková, tamże, s. 131 [to i pozostałe tłum. moje – A.F.].

<sup>6</sup> J. Roubal, *Dvakrát We-sele Petra Lébla. Skanzen letargie a panoptikum kocoviny*. Artykuł w oryginale jest dostępny na stronie internetowej: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=3027>, natomiast polski przekład znajduje się w tomie konferencyjnym: *Punkty widzenia II – Pohledy II*, red. T. Lazorčáková, E. Wąchocka, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.

<sup>7</sup> Chochoł w spektaklach Lébla śpiewał głosem Marty Kubišovej, artystki, która przez wiele lat za swoją działalność opozycyjną pozbawiona była możliwości występowania na scenie, i która m.in. właśnie za namową Lébla zaśpiewała na balkonie nad Placem Waclawa u początków Aksamitnej Rewolucji hymn narodowy, porywając tłumy i stając się symbolem przewrotu.

<sup>8</sup> „Mówiąc symbolicznie, Lébl przełożył polską mistyczną noc weselną (i poranek) z legendarnym tańcem Chochoła – czyli wiechcia słomy – na Formanowski bal strażaków.” V. Just, *Novoromantika na hasičském bale*, „Literární noviny” 1998, nr 4.

<sup>9</sup> „Bardziej niż związek z postmodernizmem, który mu »przyszywamy«, wyczuwam w nim dziś, u końca stulecia, bliskość z dekadencją.” S. Machonin, *Šance divadla*, Praha, Wyd. Divadelní ústav, 2005, s. 284.

Przy czym, jak precyzuje Machonin, nie idzie tu o schyłkowy nastrój, wiedzące tuberozy i nadmierną skłonność do autorefleksji, ale o modny u schyłku XIX stulecia nietzscheanizm, arystokracizm ducha, dandysowski dystans do świata w stylu Wilde'a i Huysmansa; idzie wreszcie o awersję do dotychczasowego dyskursu w sztuce<sup>10</sup>.

Ekstrawagancja Lébla wiąże go zatem, według czeskiego teatrologa, bardziej z kręgiem „Moderni revue”, dekadencckiego czasopisma, wydawanego w Pradze na przełomie wieków, niż ze współczesnymi postmodernistami.

Stanisław Wyspiański, wystawiając swoje, napisane w ciągu dwóch miesięcy, dzieło w 1901 roku, trafił na okres, który Boy nazywał „wielkimi Dionizjami”; drugi etap formowania się teatru galicyjskiego i zarazem czas wielkich inscenizatorów, wedle określenia Craiga (inscenizatorami byli niewątpliwie i Wyspiański, i Lébl). Dyrektor Kotarbiński decyduje się włączyć do krakowskiego teatru sztuki romantyczne, uważane do tej pory za niesceniczne, a także sztuki debiutantów, często poetów: Tetmajera, Rydla, Staffa, Kasprowicza i – Wyspiańskiego. Dekoracje tworzą wybitni malarze (sam Wyspiański oraz Frycz, Mehoffer czy Siedlecki). Cyganeria artystyczna otwiera się na teatr, wlewając weń swój krytycyzm, pogardę dla konwenansów i potrzebę poszukiwania prawdy. Teatr krakow-

<sup>10</sup> W innym miejscu Machonin zżyma się na, niezrozumiały dlań, „kult Lébla” i wytyka reżyserowi „kosmiczne napuszenie”. Omawiając artykuł Zdeňka Hořínka z 1995 roku, zatytułowany „Fenoméni sezóny”, Machonin pisze ironicznie: „Léblův štíci fenomén stojí Hořínkovi v příkrém protikladu k beznadějné ospalému rybníku dnešního divadelního života, v kterém, jak vyrozumívám, se v bahne u dna převalují dramaturgové, herci, zámery, vznety: celé dnešní divadelní myšlení, umění, rozprostřené od Krejčiči, Krause, Glancové po Kačera, od Kříže, Burešové a Labyrintu po Provázek z Oslzlym, Tálskou, Scherhaufere, po Špalka, Dočekala a Kašpara po Rajmonta a Kolowrat, od Krofity a Draka po Hadivadlo, od Turby po Hybnera a Polívku, od Kracika a Palmovku po Vinohrady, od obou Krobotů po Strniska, od Vyskočila a Smočka po Menzla, od Goldflama po Pitínského, od Korčeka po Poláka, od Archy po Plzeň, Olomouc, Zlín a právě vyhořelý Šumperk s Vosáhlovým navrácením Topola atd., atd. Samá chabá umelecká mentalita a emocionalita, jak píše Hořínek o tom rybníku, samý zřejmě rachitický umelecký temperament a nulová umelecká odvaha. Samí vlažní kapři a mřenky na umění u dna pod Leblem, tou štikou královskou s laserovým třpytem »bezohledných krajností« v šupinách. Klekneme. Modleme se.” („Fenomen Lébla jest według Hořínka przeciwieństwem beznadziejnie nieruchomego stanu dzisiejszego życia teatralnego, w którym, jak rozumiem, na samym dnie, w bagnie, przewalają się dramaturgowie, aktorzy, koncepcje, inspiracje: cała dzisiejsza myśl teatralna, sztuka, począwszy od Krejčého, Krausa, Glancovej po Kaczera, od Kříža, Burešovej i Labiryntu po Provázek z Oslzlym, Talską, Scherhaufere, po Szpalka, Doczekala i Kaszpara, po Rajmonta i Kolowrat, od Krofity i Draka po Hadivadlo, od Turby po Hybnera i Polívkę, od Kracika i Palmovki po Vinohrady, od obu Krobotów po Strniska, od Vyskočila i Smoczka po Menzla, od Goldflama po Pitínskiego, od Korčeka do Polaka, od Arki po Pilzno, Olomunie, Zlín i spalony niedawno Szumperk z nawróceniem Topola Vosahla itd, itd. Wszystko to licha artystyczna mentalność i emocjonalność, jak pisze Hořínek o tym stawie, rachityczny temperament artystyczny i zupełny brak artystycznej odwagi. Same anemiczne karpie i płytkie plotki na dnie pod Leblem, tym królewskim szczupakiem z laserowym blaskiem »bezwzględnych skrajności« w łuskach. Padnijmy na kolana. Módlmy się.”) S. Machonin, *Šance divadla...*, s. 280.

ski czasów Wyspiańskiego cechuje także związek z resztą Europy, widoczny w repertuarze: wystawiano Gorkiego, Shawa, Czechowa, Strindberga, Ibsena. Wyspiański doskonale poradził sobie z koniecznością „przestrojenia wyobraźni”, jakiego wymagało tempo zmian, następujących w teatrze po 1899 roku. Niemniej jednak, jak pisze Zbigniew Raszewski, „sam temat sprawił, że wystawienie *Wesele* stało się szokiem, największym, jakiego publiczność doznała od schyłku XVIII wieku”<sup>11</sup>.

Wszystkich trzech wymienionych wcześniej twórców: Wyspiańskiego, Formana i Lébla interesował problem dystansu do własnego społeczeństwa i jego (społeczeństwa) prowincjonalności. Wszyscy trzej byli również szczególnie wrażliwi na wizualną stronę dzieł: bogactwo barw, dopracowane kostiumy i scenografia stały się znakiem rozpoznawczym Petra Lébla już na samym początku działalności teatralnej w amatorskim Doprapo. Artysta wielokrotnie deklarował swoje zainteresowanie dla mody i designu. Jako uczeń i wyznawca twórcy „text-appealu” i „dialogického jednáni”, Ivana Vyskočila, zajmował się również Lébl psychologią odbioru i sztuką improwizacji, starając się włączyć te sfery w obręb przygotowywanych spektakli, w tym również *Wesela*. Znamienne, że bardziej niż słowo „adaptacja” czy „sztuka” odpowiadało mu określenie „scenariusz”, swobodny i niedookreślony szkic.

Już w spektaklu z 1989 roku inscenizator daje drobne, ale wyraźne (i – co charakterystyczne dla Lébla – również dość groteskowe) sygnały, że *Wesele* równie dobrze mogłoby się rozgrywać w Czechach, na Słowacji czy w Niemczech, jak i w Polsce. Rycerz, którego dostrzega Poeta, ma na sobie czerwono-białe spodnie z niebieskim klinem, całość ewidentnie w barwach czeskiej (wówczas: czechosłowackiej) flagi narodowej. Wernyhora, którego w pierwszej inscenizacji gra dziecko, jest stylizowany na św. Wacława. Na nutę – na przemian – polskiego i niemieckiego hymnu śpiewa się pieśń: *Hej, Slované!*, oprócz tego rozbrzmiewają również protest songi Mikiego Jelínka w wykonaniu jeszcze wtedy oficjalnie proskrybowanej Marty Kubišowej, która podobno nagrywała je w piwnicy. Sygnałem przeniesienia problematyki *Wesela* na sferę głębszą niż tylko społeczno-polityczna, jest zapis, jaki znalazł się w piśmie „Mladá Fronta Dnes” z 1998 roku:

Dnes, v Divadle Na zábradlí, inscenujeme ve velkolepém hereckém obsazení Wesele jako hru o převratu, který, má-li být pořádný, je výhodnější, když si jej udělá každý zvlášt' ve své hlavě. A teprve potom s ostatními<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Tamże, s. 165.

<sup>12</sup> „Dziś, w Teatrze na Balustradzie wystawiamy we wspaniałej obsadzie aktorskiej *Wesele* jako sztukę o przełomie, który – jeśli ma być rzeczywisty – powinien dokonać się najpierw w naszych głowach, a dopiero potem na zewnątrz”. Z.A. Tichý, *Inscenaci Wesele chce Lébl nabídnout návod, jak neďelat občanské povstán*, „Mladá Fronta Dnes”, 21.2.1998.

O przedstawieniu tym pisano, że zagrał w nim każdy, kto tylko miał ręce i nogi. Lébl zatrudnił nie tylko aktorów, ale i obsługę techniczną Teatru na Balustradzie, dosłownie upychając ludzi w przestrzeni tego – bądź co bądź niewielkiego – teatru. Wrażenie klaustrofobii spotęgował, wpuszczając dym i odbierając tym samym możliwość swobodnego oddychania zarówno aktorom, jak i widzom. Pewnie elementy scenografii z pierwszego spektaklu – na przykład portret Szopena przypięty szpilką do drzwi sławki – pozostały niezmienione, pojawiają się jednak również nowe rozwiązania: goście weselni przechodzą np. pod stalową ramą, przypominającą lotniskowe bramki bezpieczeństwa, Poeta zyskuje papierowe skrzydła, Stańczyk nosi strój tradycyjnej czeskiej kukielki – Kašpárka, spokrewnionego z niemieckim Hanswurstem, Radczyni (pani Radová) jest stylizowana na królową Elżbietę II, a jej córka wygląda – wypisz, wymaluj – jak lady Diana.

Wszystkie te rozwiązania prowadzą zarówno do aktualizacji i oderwania sztuki od wyłącznie polskiego kontekstu, jak i do odsłonięcia mechanizmu przyjmowania elementów „zachodniości” i „wielkości” w ich wersji tandetnej, tabloidowej. W tłumach, gromadzących się w dniach aksamitnej rewolucji na głównych placach czeskosłowackich miast, intelektualiści stali ramię w ramię z prostymi ludźmi, podobnie jak podczas *Wesela*. Jednakże u Lébla to „bratanie się” zamienia się w nieznosny ścisk, przymus wchodzenia w bliski kontakt z obcymi, a czasem wręcz odstręczającymi ludźmi<sup>13</sup>. Kontakt zarówno w sensie fizycznym, jak i przenośnym: nagle okazywało się, że towarzyszami broni i zwolennikami przemian są niegdysiejsi przeciwnicy.

Paradoksalna to sytuacja, w której polski dramat z przełomu wieków staje się dla czeskiego twórcy sto lat po premierze inspiracją do refleksji nad istotą przełomu i różnymi aspektami ruchu rewolucyjnego. Refleksji, która w Polsce, kraju „Solidarności” i znacznie większej niż czeska opozycji politycznej – nigdy na dobrą sprawę nie zaistniała. Mimo Roku Wyspiańskiego (2007) nie pojawiło się na polskich scenach ani jedno przedstawienie *Wesela* otwierające dyskusję o problemie przełomu.

W *Weselu* Petra Lébla wielkie idee i marzenia o byciu „centrum” błyskawicznie przykrawane są do prowincjonalnych, „skansenowych” rozmiarów, stając się karykaturami samych siebie.

Poeta z anielskimi skrzydłami i Stańczyk – Kašpárek<sup>14</sup> są, w sennej malignie ogarniającej wszystkich weselników, postaciami w tym sensie „realnymi”, że istotnie odpowiadają wyobrażeniom przeciętnego obywatela. Złoty róg, który w czeskich inscenizacjach ma około trzech metrów długości i sprawia raczej

<sup>13</sup> Podobne doświadczenie opisał postmodernistyczny czeski twórca, Jiří Kratochvíl w powieści *Avion* z 1995 roku. Główny bohater, dawny opozycjonista i proskrybowany pisarz, stoi wśród tłumu na placu Wolności w Brnie i rozmyśla wyłącznie o swoich obolałych nogach i niechęci do otaczających go ludzi.

<sup>14</sup> Kašpárek to postać, która w czeskim teatrze kukielkowym miała za zadanie utrzymywać kontakt z widzem, improwizować w odpowiedzi na jego reakcje, była też synonimem spryciarza, który poradzi sobie w każdej sytuacji.

kuriozalne wrażenie, staje się symbolem kiczu i wybujałych ambicji, niemających oparcia w realnych możliwościach.

Złoty róg może być zatem zarówno emblematem niedokonanej rewolucji, jak i snów o wielkości. Podobnie jak u Formana, Léblowscy prowincjusze – odnosi się to zarówno do chłopów, jak i artystów – są śmieszni dopóty, dopóki nie zdają sobie sprawy z własnej prowincjonalności. Jednakże przebudzenie, które w końcu następuje, nie przynosi zrozumienia; ujawnia jedynie rozpaczliwe położenie, z którego nie widać wyjścia.

Kotłowanina ciał w ciasnej scenografii potęguje wrażenie chaosu, „niestero-walności”. Nikt nie zna kierunku, nikt nie konfrontuje się z rzeczywistością. Każdy z bohaterów śni, buja w obłokach, marzy o wielkości, co do której nie ma pojęcia, czym ona jest i czym w gruncie rzeczy może być. Każdemu towarzyszy poczucie, że powinien wydobyć się z ciasnoty i małości, tyle że nikt nie zdaje sobie sprawy z tego, że ta najgroźniejsza ciasnota i małość tkwi w jego własnej głowie. Czyli właśnie tam, zdaje się twierdzić Lébl, dokąd rewolucja nie dotarła.

Czeskie inscenizacje *Wesela* wywołały bardzo ambiwalentne reakcje wśród krytyki. Zarzucano Léblowi niezrozumiałość, eksperymentatorski nadmiar i przerosł formy nad treścią. Jednakże mimo to, że zarówno ten, jak i inne jego spektakle bywały dość ostro krytykowane, samego reżysera nad wyraz często nazywano „objawieniem”, „fenomenem”. Tytuł dwutomowej, największej jak dotąd, pracy poświęconej Petrowi Léblowi brzmi: *Fenomén Lébl*<sup>15</sup>, a we wstępie do drugiego jej tomu Jan Dvořák nie szczędzi największych słów:

A tak berete do rukou jakýsi druhý díl, dovětek o životě a díle Pétra Lébla, *svatého mučedníka umění* (Vonnegut), *prokletého básníka moderního divadla, či muzického režiséra, jakého od časů posedlého Alfréda Radoka v Čechách nebylo* (M. Lukeš), bezpochyby knihu asi o nejoslavnivějším zjevení konce XX. století v českém divadle [...]<sup>16</sup>.

Zainteresowanie osobowością i twórczością Lébla wzmożło się po samobójstwie, które trzydziestoczteroletni artysta popełnił na scenie teatru. Jego nauczyciel i mistrz, Ivan Vyskočil, nazwał go po jego śmierci „demiurgiem”, dla którego niezmiernie istotne było, by historia zaczynała się i kończyła we właściwym miejscu. Wydaje się, że własne życie Lébl próbował reżyserować jak spektakl, tym samym jeszcze raz pokazując, jak blisko mu było do XIX-wiecznych dekadentów.

<sup>15</sup> V. Smoláková, *Fenomén Lébl*, t. 1–2, Praha, Pražská scéna, 1996, 2005. Tom pierwszy nosi podtytuł: *Aneb nikdy nevíš kdy zas budeš amator*, tom drugi: *Aneb dobře se spolu bavít – s páněmbohem!*

<sup>16</sup> „Bierzecie do rąk drugą część, dodatek do opowieści o życiu i twórczości Petra Lébla, *świętego męczennika sztuki* (Kurt Vonnegut), *poety wyklętego współczesnego teatru czy reżysera muzycznego, jakiego od czasu Alfréda Radóka w czeskim teatrze nie było* (M. Lukeš); bez wątpienia jest to książka o najbardziej inspirującym zjawisku końca XX wieku w czeskim teatrze.” J. Dok, [Przedmowa do:] *Fenomén Lébl*, t. 2, s. 9.

---

**Dr Agata Firlej**, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka przygotowywanej do druku rozprawy doktorskiej z zakresu komparatystyki literackiej i bohemistyki: *Czarny kruki. O poezji Jana Skácela* oraz artykułów poświęconych literaturze czeskiej i polskiej (m.in. *Człowiek w Erze Kwestionariusza. O Kwestionariuszu Gruśy i Niereczywistości Brandysa*, w: *Tradycje pogranicza i przestrzenie tradycji*, 2008). Tłumaczka współczesnej poezji czeskiej (wiersze zawarte w antologii *Gdyby wiersze miały drzwi*, 2005) i najnowszej czeskiej dramaturgii (Luboš Balák, David Drábek).

STAGED BY PETR LÉBL (DOPRAPO 1989, DIVADLO NA ZÁBRADLÍ 1998)

The subject of this essay are the two stage adaptations of *The Wedding* by Stanisław Wyspiański directed by Petr Lébl in 1989 and 1998. The Polish play became known on Prague stage nearly a hundred years after its Polish premiere, and, owing to the director's artistic efforts, became one of the symbolic works commenting on the Czech reality before and after the Velvet Revolution. Again, such questions as Lébl's assessment of the political transformation contained in his adaptation of *The Wedding*, the unfinished revolution, together with Lébl's updated dekadentizm, and the dramatic technique universalizing the problem are discussed. Moreover, the author of the essay undertakes the problem of provincialism as juxtaposed with wordly experience drawing parallels between new wave interests of Miloš Forman, a filmmaker, and Stanisław Wyspiański himself.

LUCYNA SPYRKA

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## DRAMAT POLSKI NA SŁOWACJI PO 1989 ROKU (PRZEKŁADY I RECEPCJA)

---

---

KULTURA SŁOWACKA ZAWSZE ROZWIJAŁA SIĘ W DUŻEJ BLISKOŚCI Z KULTURĄ POLSKĄ. W warunkach Czechosłowacji, podobnie jak w Polsce i w całym obozie tzw. państw socjalistycznych, przed rokiem 1989 oficjalny dostęp obywateli do kultury, a więc również literatury innych narodów, podlegał ograniczeniu i reglamentacji. Dotyczyło to nie tylko literatur zachodnich, ale także literatur narodowych państw „bratniego obozu” komunistycznego. W latach 70. u naszych południowych sąsiadów obowiązywał polityczny kurs tzw. normalizacji jako skutek wydarzeń sierpnia 1968. Dla literatury oznaczało to powrót do socrealizmu; wartość dzieła literackiego mierzono poziomem zaangażowania społeczno-politycznego, oczywiście po stronie właściwej pod względem ideologicznym. W latach 80. wydarzenia w Polsce spowodowały, iż do naszej literatury, zwłaszcza współczesnej, ówcześni decydenci czechosłowaccy odnosili się nieufnie i podejrzliwie. Sprawy wymiany kulturalnej pomiędzy naszymi krajami regulowała wówczas umowa dwustronna, zgodnie z którą co dwa lata odgórnie określano m.in. ilość i tytuły utworów, które mogły być publikowane w przekładzie<sup>1</sup>. Słowacy zawsze przekraczali te uzgodnione ilości, choć raczej nie pozwalali sobie na przekraczanie wyznaczonych przez kurs normalizacji granic, jeśli chodzi o wybór autorów i tytułów. W sferze dramatu oznaczało to przede wszystkim niemożność publikowania lub wystawiania utworów w jakiegokolwiek mierze spowinowaconych z dramatem i teatrem absurdu, który był tępiony również w twórczości autorów rodzimych. Ostry kurs normalizacyjny w Czechosłowacji zaczął łagodnieć w drugiej połowie lat 80., ale zdecydowane zmiany warunków rozwoju słowac-

---

<sup>1</sup> Szczegółowo pisze na ten temat M. Pindór w książce *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne 1945–1999*, Katowice, Wyd. Gnome, 2006.

kiej kultury i polsko-słowackiej wymiany kulturalnej nastąpiły dopiero po wydarzeniach listopada 1989 roku.

Obecność literatury polskiej na Słowacji wzrosła wręcz piorunująco, jeśli nie pod względem ilości opublikowanych przekładów<sup>2</sup>, to z całą pewnością pod względem diapazonu reprezentowanych za pośrednictwem tłumaczeń twórców. Zjawisko to możemy obserwować również na obszarze dramatu.

W tym miejscu przypomnijmy, że – jak już w latach 40. XX wieku stwierdził czeski teoretyk dramatu i teatru Jiří Veltruský – „specyfiką dramatu jest jego ontologiczna podwójność: z jednej strony traktuje się go jako tekst niesamodzielny, komponent teatru, który może być interpretowalny wyłącznie w ramach inscenizacji jako jeden z jej elementów, z drugiej zaś dramat staje się zwartym dziełem już w czasie czytania, może zatem funkcjonować samodzielnie jako tekst literacki”<sup>3</sup>. Dualizm ten sprawia, iż chcąc przedstawić obecność jakiegokolwiek dramatu w innym niż rodzimy kontekście kulturowym, musimy uwzględnić dwa obszary „obiegu” tekstu dramatycznego – obszar literacki i obszar teatralny, gdyż dramat tłumaczony może docierać do odbiorcy sekundarnego w dwojaki sposób: poprzez inscenizacje teatralne oraz w formie lektury. Każdy z tych obiegów ma przy tym inne walory: dramat inscenizowany może w krótkim czasie dotrzeć do dużej ilości odbiorców, ale jego trwanie w czasie jest ograniczone momentem zdjęcia inscenizacji z afisza, zaś dramat jako publikacja zachowuje swoją trwałość, ale szybkość, z jaką osiąga liczbę odbiorców porównywalną z inscenizacją, jest zdecydowanie mniejsza, choć dzięki tendencji do narastania liczby odczytań w czasie może (nie musi) uzyskać ich o wiele więcej i dzięki trwaniu w czasie może stać się podstawą kolejnych inscenizacji.

Słowackie przekłady i inscenizacje polskiego dramatu w latach 90. nie trafiły w pustkę, dramat polski był tu obecny praktycznie od połowy XIX wieku. W latach 1989–2006 Słowacy wydają cztery książki z tłumaczeniami naszej twórczości dramatycznej. Chronologicznie pierwsza ukazuje się miniantologia zatytułowana *Súčasná poľská dráma*, wydana przez wydawnictwo Tália-press w Bratysławie w 1994. Antologia zawiera cztery utwory:

1. Sławomir Mrożek, *Dohoda* (tytuł oryginału *Kontrakt*), tłum. Ľudovít Kiss;
2. Zygmunt Hübner, *Cíсарoví ľudia* (*Ludzie cesarza*), tłum. Ľudovít Kiss;
3. Jerzy Żurek, *Po Hamletovi* (*Po Hamlecie*), tłum. Ľudovít Kiss;
4. Tadeusz Różewicz, *Nenaplnené manželstvo* (*Białe małżeństwo*), tłum. Ľudovít Kiss i Ján Majerník.

<sup>2</sup> Jozef Hvišć stwierdza, iż w latach 90. zmniejszyła się ilość przekładów książkowych, ale zdecydowanie wzrosła ilość przekładów publikowanych w czasopiśmie. J. Hvišć, *Rola polski w dziejowym rozwoju literatury słowackiej*, w: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*, red. J. Wyzomski, Kraków, Wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995, s. 114.

<sup>3</sup> J. Veltruský, *Tekst dramatyczny jako składnik sztuki teatralnej*, przeł. A. Bluszcz, w: *Teatrologia czeska. Antologia*, red. E. Udalska, Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 1981, s. 71–85.

Publikacja ta wyszła jako propozycja repertuarowa dla teatrów słowackich, jednak żaden z tych przekładów nie był wystawiony.

Następnie ukazuje się przekład *Wesela* Wyspiańskiego (słowacki tytuł *Svadba*) opublikowany przez wydawnictwo Narodowego Centrum Teatralnego (Národné divadelné centrum) w Bratysławie w 1997 roku. Tłumaczenia dokonał Marián Kováčik przy współpracy językowej Bogumiły Suwary i Viliama Marčoka, wydanie uzupełnia słowniczek wyjaśniający nieprzetłumaczalne elementy utworu – postaci dramatu. Przekład ten czekał na inscenizację dziesięć lat, wystawiony był dopiero w styczniu 2007 przez studentów bratysławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych (Vysoká škola múzických umení – VŠMU). Słowacy znali, oczywiście, wcześniej ekranizację *Wesela* w reż. Andrzeja Wajdy, jednak film oglądali w wersji czeskojęzycznej (czeski przekład *Wesela* istnieje od 1919 roku, zaś film był od lat 70. prezentowany w czeskich i słowackich kinach oraz wielokrotnie nadawany w czechosłowackiej, przecież aż do 1993 roku, telewizji).

W 2001 roku Instytut Teatralny w Bratysławie wydaje antologię dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza zatytułowaną *Hry*, pod redakcją Barbory Ertlovej. W zbiorze znalazły się przekłady następujących utworów:

1. *Nowe wyzwolenie (Nové oslobodenie)*, tłum. Barbora Ertlová i Viliam Klimáček – fragmenty wierszowane,
2. *W małym dworku (V malej kúrii)*, tłum. Barbora Ertlová i Viliam Klimáček – fragmenty wierszowane),
3. *Ośmiornica (Chobotnica)*, tłum. Barbora Ertlová),
4. *Szalona lokomotywa (Šialená lokomotíva)*, tłum. Barbora Ertlová),
5. *Wariat i zakonnica (Blázon a mniška)*, tłum. Ján Štrbák),
6. *Matka (Matka)*, tłum. Michal Choluj).

Trzy z zaprezentowanych utworów były wystawione (*W małym dworku*, *Wariat i zakonnica*, *Matka*), ale w innych tłumaczeniach, niepublikowanych. Niemniej jednak można powiedzieć, że w przypadku owych trzech utworów mamy do czynienia ze słowacką serią tłumaczeń.

Wreszcie w 2003 roku bratysławski Instytut Teatralny we współpracy z Teatrem Państwowym w Koszycach publikuje antologię dramatów Ingmara Villqista (Jarosława Świerszcza). Warto przy tym zwrócić uwagę, że Jarosław Świerszcz, dramatopisarz z Chorzowa, nie ma jeszcze zbiorowego wydania swoich utworów w Polsce. W słowackim zbiorze znalazły się:

1. *Bezkyšlíkovce (Beztlénovce)*, tłum. Bohdana Sprušanská;
1. *Helverova noc (Noc Helvera)*, tłum. Peter Himič;
2. *Oskar a Ruth (Oskar i Ruth)*, tłum. Peter Himič i Ľubomír Feldek;
3. *Preparáty (Preparaty)*, tłum. Peter Himič;
4. *Kocka tuku s hrozenkami (Kostka smalcu z rodzynkami)*, tłum. Bohdana Sprušanská;

5. *Fantóm (Fantom)*, tłum. Bohdana Sprušanska;
6. *Cynkweiss (Biel cynkowa, Cinkwajs)*, tłum. Anita Szabová;
7. *Bez názvu (Bez tytułu)*, tłum. Anita Szabová;
8. *Lemury (Lemury)*, tłum. Bohdana Sprušanská.

Co ciekawe, większość z opublikowanych w słowackiej wersji językowej utworów Villqista nie była wcześniej publikowana po polsku, a zatem wydanie słowackie zawiera pierwodruki dramatów polskiego autora.

Spośród tłumaczeń opublikowanych w książce do słowackiego odbiorcy w formie teatralizacji trafiły: *Noc Helvera, Oskar i Ruth* (wystawione przez teatr w Koszycach w 2003 roku) oraz *Beztlenuwce* (w 2004 wystawione przez teatr w Nitrze).

W czasopismach słowackich ukazały się z kolei tłumaczenia co najmniej trzech utworów: Janusza Głowackiego *Antygona w Nowym Jorku (Antigóna v New Yorku)*, „Javisko” 1996, nr 12) i Zbigniewa Herberta *Jaskinia filozofów (Jaskyňa filozofov)* „Revue svetovej literatúry” 1991, nr 6 oraz *Rekonstrukcja poety (Rekonštrukcia básnika)* „Slovenské Pohľady” 1998, nr 6, wszystkie autorstwa Józefa Gerbóca. Utwór Głowackiego nie był inscenizowany, natomiast dramaty Herberta zostały przedstawione przez słowackie radio w formie słuchowisk.

Nie sposób w obrębie niniejszego artykułu zanalizować szczegółowo wymienione tu tłumaczenia. Każde z nich to osobny zbiór problemów przekładowych i każde to osobny obszerny temat. Natomiast zwraca uwagę fakt, iż trudno na Słowacji znaleźć ślady recepcji tych publikowanych drukiem przekładów. Dla Słowaków dramat to jednak forma tekstu ściśle związanego z teatrem. Dlatego też, chcąc szukać śladów recepcji polskiego dramatu u naszych sąsiadów zza Tatr, trzeba przyjrzeć się temu, co z naszej twórczości dramatycznej zostało tam zinscenizowane.

W tym zakresie po roku 1989 na plan pierwszy wysuwa się twórczość Sławomira Mrożka, którego dzieła nie miały prawa bytu na Słowacji w latach „normalizacji”. Dramaty przetłumaczone wcześniej, ale niewystawiane, na początku lat 90. trafiają na sceny niezwykle często. I tak na fali słabnącej normalizacji już 4 lutego 1989 r. w teatrze w Martinie ma miejsce premiera *Policjantów (Policajti)* w tłumaczeniu jeszcze z lat 60. (autorem przekładu był Ján Sedlák). 26 maja 1989 r. teatr Studio S w Bratysławie wystawił *Emigrantów (Emigranti)*, autorami przekładu byli Zora Bútorová i Martin Bútor). Główne role w tej bardzo wysoko ocenionej przez krytykę teatralizacji odtwarzali Milan Lasica i Marián Labuda, aktorzy, którzy już w latach 60. zetknęli się osobiście z dramatem absurdu i z twórczością Sławomira Mrożka w ramach istniejącego wówczas, a po 1968 roku zamkniętego, teatru „Divadlo na korze”, który właśnie niejako programowo propagował ten typ dramatu na Słowacji (w 1969 r. teatr wystawił jednoaktówki *Karol, Strip-tease, Rozbitkowie*). W 1990 r. jedną z pierwszych inscenizacji reaktywowanego Korza było *Tango* Mrożka (*Tango*, premiera 3.06) w przekładzie Milana Lasicy.

A już 10 kwietnia w tym samym teatrze miała miejsce premiera Mrożkowych *Rozbitków (Stroskotanci)* w tłumaczeniu Petra Mikulíka, zaś sezon zakończył się premierą *Ambasadora (Veľvyslanec)*, premiera 15.06) w przekładzie Felixa Uváčka.

W latach 90. dramaty polskiego twórcy wystawiła też Mała Scena Słowackiego Teatru Narodowego (SND) w Bratysławie (*Strip-tease*, 1993), poza Bratysławą teatr w Trnawie zaprezentował *Letni dzień (Letný deň)*, tłum. Zuzana Šišová, 1991), *Tango* grał Teatr Jozefa Gregora Tajovskiego w Zvolenie (1990). Ten właśnie dramat okazał się najbardziej popularny wśród słowackich inscenizatorów, ponownie wystawiła go Mała Scena SND (1997). Można więc mówić o prawdziwym festiwalu dramaturgii Mrożka w latach 90. na Słowacji, który wpisywał się ogólnie w wielki festiwal dramatu absurdu, bo w tym samym czasie na scenach teatrów słowackich swoje premiery, a nierzadko prapremiery, miały też utwory Havla, Becketta (prapremiera *Katastrofy* w 1991 r.) i Ionesco (prapremiera *Łysej śpiewaczki* w 1989 r.). Szczegółowo pisze na ten temat Miloš Mistrík w swojej książce *Slovenská absurdná dráma*<sup>4</sup>. Dramaty Mrożka (ich przekłady) nie doczekały się jednak wydania książkowego na Słowacji, a po roku 2000 ich obecność w repertuarze słowackich scen teatralnych jest zdecydowanie rzadsza, choć nie zanika zupełnie (w 2002 roku *Zabawę* wystawia Teatr Miejski w Bratysławie, w 2007 roku *Tango* prezentuje teatr w Bańskiej Bystrzycy).

Oczywiście, źródła popularności twórczości Mrożka na Słowacji na początku lat 90. łatwo wskazać w kontekście wcześniejszej jego nieobecności spowodowanej przyczynami politycznymi<sup>5</sup>, zwłaszcza że twórczość polskiego autora była już dobrze znana Słowakom w latach 60.; dla grona młodych wówczas reżyserów i aktorów z Martinem Porubjakiem czy Milanem Lasicą Mroźek był wręcz autorem kultowym. To za pośrednictwem twórczości Mrożka Słowacy poznawali teatr absurdu, gdyż – jak pisze Miloš Mistrík – pierwszym zagranicznym dramatem absurdu wystawionym przez słowacką scenę był Mrożkowy *Indyk (Moriak)*, 1963, Słowacki Teatr Narodowy w Bratysławie).

Práve Sławomir Mroźek sa stál prvým dramatikom z okruhu svetovej absurdnej dramatiky, ktorý sa významne uplatnil aj na slovenských javiskách<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> M. Mistrík, *Slovenská absurdná dráma*, Bratislava, VEDA – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2002, s. 150 i n.

<sup>5</sup> Według Juliany Beňovej, Mroźek przez lata nie był wystawiany w Czechosłowacji, choć nikt oficjalnie nie zakazał upubliczniania jego sztuk. Był jednak uważany za przedstawiciela dramatu absurdu, a nadto był emigrantem i dlatego inscenizatorzy mieli świadomość, że wprowadzenie jego utworów do repertuaru teatrów napotka na zdecydowany opór decydentów. J. Beňová, *Nová dráma – nová divadelná realita. Inšpirácie polskej drámy a poľského divadla po roku 1989*, w: *Slovensko – Poľsko. Bilaterálne vzťahy v procese transformácie*, red. J. Hvišč, Bratislava, Lufema, 2008, s. 151.

<sup>6</sup> „Właśnie Sławomir Mroźek stał się pierwszym dramatopisarzem z kręgu światowego dramatu absurdu, który znacząco uobecnił się również na scenach słowackich” [to i następne tłum. moje – L.S.]. M. Mistrík, *Slovenská absurdná dráma...*, s. 20–21.

Ale to nie jedyne źródło powodzenia Mrożka wśród Słowaków. Wielką popularność, jaką cieszyła się wśród słowackiej publiczności inscenizacja *Emigrantów*, krytyk teatralny tłumaczy na przykład tym, że przed rokiem 1989 temat emigracji był w Czechosłowacji tematem tabu, zaś po tym roku zjawisko emigracji ekonomicznej również dla Słowacji stało się tematem w najwyższym stopniu aktualnym. A Beňová wyznaje:

Malá tragikomická metaforická sonda do duší utečencov v cudzej krajine bola zrazu, v stave civilizačnej krízy, bytostne blízka súčasníkom<sup>7</sup>.

Sukces inscenizacji został ukoronowany nagraniem telewizyjnym w 2002 r. *Tango* zaś pozostaje nadal popularne i aktualne, gdyż, jak powiada jeden z jego reżyserów,

hra nás nevaruje pred omyľmi v živote, ale vystríha nás pre podľahnutím životu bez kritérií a neodhadnutím nebezpečenstva, ktoré sú ľudia schopní do nášho života vniesť – to je veľmi dôležité vo chvíli, keď je človek povinný rozhodovať sám za seba<sup>8</sup>.

Obok Mrożka, który w pewnym sensie powraca do kultury słowackiej, pod koniec lat 80. i na początku 90. XX wieku teatry zza Tatr sięgają też po twórczość innych polskich autorów dramatu, którzy wcześniej nie byli wystawiani (choć byli tłumaczeni). Jeszcze w 1986 roku teatr w Martinie wystawia *Pulapkę Rózewicza* (*Pasca*, tłum. Emilia Štercová), która w tamtym sezonie jest jedynym utworem zbliżonym do poetyki dramatu absurdu wśród propozycji repertuarowych słowackich teatrów profesjonalnych<sup>9</sup>. Dzięki drugiej odwilży ten sam teatr w 1988 roku mógł też wystawić *Matkę* Witkacego (tłum. E. Štercová) i choć inscenizacja ta, negatywnie oceniona przez słowacką krytykę i niezrozumiana przez tamtejszą publiczność, miała zaledwie kilka repрыз, to jednak warto odnotować, że właśnie ona była pierwszą próbą pokazania twórczości Witkacego na Słowacji. Wcześniejszy, w 1967 roku opublikowany przekład Józefa Mrázika utworu *Kurka wodna*, wydany przez wydawnictwo DILIZA jako propozycja repertuarowa, nie był inscenizowany.

Na początku lat 90. Witkacy stał się autorem firmowym studentów aktorstwa bratysławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych, bo to na ich scenie miały miejsce

<sup>7</sup> „Mała tragikomiczna metaforyczna sonda duszy uciekinierów w obcym kraju nagle, w stanie kryzysu cywilizacyjnego, stała się bytowo bliska współczesnym”. J. Beňová, *Nová dráma – nová divadelná realita...*, s. 152.

<sup>8</sup> „Sztuka nie ostrzega nas przed błędami w życiu, ale przed uleganiem życiu bez kryteriów i przed niedostrzeganiem zagrożenia, które inni ludzie mogą wnieść do naszego życia – to bardzo ważne w chwili, kiedy człowiek musi decydować sam za siebie”. Stanislav Parnický w rozmowie z Milošem Mistríkiem. M. Mistrík, *Včerajší Mrožek dnes*. „Dialog” (Bratislava) 3 lipca 1990, nr 14. Cyt za: J. Beňová, *Nová dráma – nová divadelná realita...*, s. 150.

<sup>9</sup> M. Mistrík, *Slovenská absurdná dráma...*, s. 148.

kolejne inscenizacje utworów tego dramaturga. W 1990 roku Studencki Teatr Reduta wystawił *Onych* (*Oni*, tłum. Emília Štercová) i było to przedstawienie dyplomowe. W 1992 r. ten sam teatr wystawił *Sepię* (*Sépiá*, tłum. Emília Štercová). Obydwa przedstawienia reżyserowali Polacy, którzy w tamtym czasie byli wykładowcami bratysławskiej uczelni: *Onych* przygotował Rudolf Ziolo, zaś *Sepię* Zbigniew Najmola. Jednak już następne, również studenckie teatralizacje sztuk Witkacego, Słowacy przygotowali sami, a były to dwie inscenizacje *Wariata i zakonnicy* (*Blázon a mniška*, tłum. i reż. Vlado Móres, teatr VŠMU Kaplnka, premiera 1996 r. oraz tłum. Ján Štrbák, reż. Peter Nagy, premiera 2000 r.). Witkacy trafił też na scenę teatru profesjonalnego w Koszycach; tamtejszy Teatr Państwowy w 2001 roku wystawił *W małym dworku* (*V malej kúrii*, tłum. Tomáš Horváth). Zwraca uwagę fakt, że poza doświadczoną tłumaczką Emilią Štercovą przekładu utworów Witkacego dokonywali ludzie młodzi.

Studenci bratysławskiej artystycznej uczelni mają zresztą ogromne zasługi dla popularyzowania polskiego dramatu na Słowacji w omawianym tu okresie. Jeszcze w 1989 roku wystawili słowacki przekład *Kartoteki* Różewicza (tłum. Ján Sedlák), zainteresowali się też twórczością Gombrowicza, w 1991 roku wystawili *Iwonę, księżniczkę Burgunda* w tłumaczeniu Mariána Servátka (*Ivona, princezná burgundská* w 1993 r., przekład ten inscenizował również teatr w Nitrze). W 2004 r. utwór ten znów wystawił teatr VŠMU, ale już w nowym przekładzie Alexandra Horáka i Romana Olekšáka.

Początek wieku XXI to już nie tylko doganianie przeszłości, ale też propozycje nowe.

W 2002 r. Słowacki Teatr Narodowy w stolicy kraju prezentuje *Czwartą siostrę* (*Štvrtá sestra*) Janusza Głowackiego w tłumaczeniu Tomáša Horvátha, w dwa lata później inscenizuje ten dramat Teatr Państwowy w Koszycach.

W 2005 r. wędrowny zespół teatralny Ondreja Spišáka pod nazwą Teatro Tatro z sukcesem zaprezentował *Proroka Ilję* Tadeusza Słobodzianka (*Prorok Ilja*, tłum. Ondrej Spišák).

W 2003 roku teatr w Koszycach występuje z projektem *Villqist versus Villqist*, obejmującym inscenizację dwóch utworów: tragedii *Helverova noc* (*Noc Helvera*, tłum. Peter Himič, premiera 29.03.2003) i komedii *Oskar i Ruth* (*Oskar i Ruth*, tłum. Peter Himič, premiera 23.05.2003). W 2004 r. w Nitrze wystawiono *Beztkyslikovce* (*Beztlénovce*, tłum. Bohdana Sprušanská). W tym samym roku teatr ten wprowadził do swojego repertuaru *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza w przekładzie Bohdany Sprušanskiej.

W obecności dramatu polskiego na Słowacji w latach 90. dają się zaobserwować dwie linie: pierwszą wyznacza renesans twórczości Mrożka, odpowiadającej głównie tym twórcom i odbiorcom teatralnym, którzy poznali już jego dramaty w latach 60., a po aksamitnej rewolucji usiłują nadrobić zaległości i przywrócić

słowackim widzom to, co zabrały im lata normalizacji. Drugą linię reprezentują utwory innych polskich autorów o poetyce w mniejszym lub większym stopniu zbliżonej do poetyki absurdu, operujące groteską i ironią. Można zaryzykować stwierdzenie, że to Mrożek w pewnym stopniu uitorował drogę na zatatrzańskie sceny Różewiczowi, Gombrowiczowi czy wreszcie Witkacemu, którego trudna twórczość zafrapowała najmłodsze wówczas pokolenie słowackich ludzi teatru<sup>10</sup>. Pod koniec lat 90. i na początku XXI wieku sytuacja ulega zmianie: dramat absurdu i jego twórcy stają się już klasyką, natomiast teatr słowacki poszukuje repertuaru zdolnego przyciągnąć widza. Wobec niedostatku interesujących propozycji w twórczości rodzimej, tłumacze i reżyserzy sięgają po propozycje zagraniczne. Na tej fali trafiają na słowackie sceny utwory Słobodzianka i Głowackiego, Villqista i Samonowicza.

Dla pełnego obrazu dramatu polskiego w teatrach słowackich<sup>11</sup> w latach 90. należy przypomnieć, że w repertuarze słowackiej sceny narodowej od 1974 roku pozostaje śpiewogra *Na szkłe malowane* Ernesta Brylla z muzyką Katarzyny Gaertner, w przekładzie Emilii Štercovej. Utwór ten stał się na Słowacji hitem absolutnym, który pod względem popularności pobił na głowę inne dzieła polskie, rodzime słowackie czy światowe. 8 czerwca 1974 roku odbyła się prapremiera dzieła w słowackiej wersji językowej na scenie Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie. W rok później przekład ten opublikowano książkowo<sup>12</sup>. Inscenizacja śpiewogry pozostawała na głównej scenie słowackiej przez blisko 40 lat, choć z przerwami. Pierwsza z nich nastąpiła na początku lat 80. Według źródeł słowackich – z powodów politycznych, gdyż Ernest Bryll „otvorenie kritizoval režim vo svojej krajine a Slovensko sa postavilo na obranu socializmu”<sup>13</sup>. Żądania widzów zmusiły słowackich decydentów do przywrócenia inscenizacji do repertuaru, „lenže Bryll emigroval a zostalo ani nie pri sto reprízach”<sup>14</sup>.

W 1991 roku Słowacki Teatr Narodowy wznowił śpiewogrę, która pozostała w repertuarze tego teatru do 9 czerwca 2001 roku. W sumie słowacka inscenizacja osiągnęła niewiarygodną wręcz liczbę 624 repryz. Zdjęcie tytułu z afisza było

<sup>10</sup> Por. J. Beňová, *Nová dráma – nová divadelná realita...*, s. 155.

<sup>11</sup> W prezentowanym przeglądzie nie uwzględniono teatru radiowego, w którym we wskazanym okresie dramat polski również był obecny, podobnie jak w repertuarze tradycyjnie licznych na Słowacji teatrów amatorskich (ochotniczych), których charakter, ilość i płynność istnienia niemal uniemożliwia, a przynajmniej wielce utrudnia prześledzenie poruszanej tu kwestii.

<sup>12</sup> E. Bryll, *Na skle malované*, tłum. E. Štercová, w: *Moderná poľská dráma*, red. J. Sedlák, Bratislava, Tatran 1975, s. 181–247. W tomie tym utwór Brylla znalazł się obok dramatów: Iwaszkiewicza *Lato w Nohant*, Szaniawskiego *Dwa teatry* i Kruczkowskiego *Śmierć gubernatora*.

<sup>13</sup> „otwarcie krytykował režym w swoim kraju, a Słowacja stanęła w obronie socjalizmu”, [bd], *Na skle malované sa vracia*. „Sme” 01.07.2004.

<sup>14</sup> „tylko że Bryll emigrował i skończyło się na niespełna stu repryzach”, [bd], *Na skle malované sa vracia...*

wielką uroczystością, połączoną z pożegnaniem Michała Dočolomanskego, odtwórcy głównej roli, który jako Janosik dosłużył się emerytury i przede wszystkim za tę rolę został uhonorowany słowackim odznaczeniem państwowym z rąk prezydenta Republiki. O popularności śpiewogry niech świadczy fakt, że w 1995 roku legendarną bratysławską inscenizację przedstawiono na najważniejszym słowackim festiwalu folklorystycznym w Východnej; tylko ten jeden spektakl obejrzało 12 tys. widzów<sup>15</sup>. Nie jedyna to zresztą słowacka inscenizacja tego polskiego – czy może już bardziej słowackiego? – utworu. W ślad za Teatrem Narodowym i odniesionym przez niego sukcesem poszły i inne sceny, m.in. w 1993 roku Teatr im. Jonáša Záborského w Nitrze. Nagrane zostały płyty, kasety. Ernest Bryll zaś doczekał się wielkiego uznania ze strony sąsiadów zza Tatr, a w jednym z prasowych artykułów okrzyknięto go słowackim bardem narodowym<sup>16</sup>. Bezsparnie mamy więc do czynienia ze zjawiskiem rzadkim w przekładzie: oto dane dzieło, powstałe w jednym kręgu kulturowym i za pośrednictwem przekładu przeniesione w kulturę sekundarną, w kręgu kultury przyjmującej staje się wręcz utworem kultowym i zostaje udomowione – w tym przypadku jako lektura obowiązkowa z zakresu literatury słowackiej [sic!] dla uczniów klas VII szkoły podstawowej<sup>17</sup>. Zdziwienie tak wielką popularnością swojego dzieła wyraził sam Ernest Bryll podczas spotkania autorskiego w Bratysławie, sugerując, iż kwestia ta wymagałaby jakichś studiów socjologicznych<sup>18</sup>, choć wskazanie przyczyn zjawiska nie wydaje się nadzwyczaj trudne. Z całą pewnością jedną z nich jest po prostu temat. Mit o Janosiku jest narodowym mitem słowackim, stąd słowacki odbiorca nie pozostaje obojętny na żaden utwór, traktujący o „jego” bohaterze narodowym. Zwłaszcza, jeśli pisze o nim Polak, bo przecież, według powszechnej wśród Słowaków opinii, Polacy ukradli im Janosika. To samo mogłoby spowodować odrzucenie śpiewogry Brylla i Gaertner, co się jednak nie stało, bowiem sam utwór w oryginale nie narusza żadnej ze słowackich wersji mitu<sup>19</sup>.

Jedną z przyczyn akceptacji dzieła Brylla i Gaertner może też być tradycja popularnego teatru muzycznego na Słowacji. Otóż według *Encyklopédieii dramatických umení Slovenska* śpiewogry (spevohra) ma długą tradycję i silnie wrosła

<sup>15</sup> [bd], *Na skle maľované sa vracia...*

<sup>16</sup> Z. Uličianská, *Jánošík je téma skôr pre divadlo*. „Sme – príloha Knihy”, 25.06.2004.

<sup>17</sup> Por. [or], *V učebnici je už aj Filan*. „Sme – príloha Knihy”, 24.2.2003. Na liście lektur dla szkół podstawowych znajdujemy jeszcze m.in. takie utwory, jak Z. Nienacki, *Pan Samochodzik i tajemnice Fromborka* – kl. V oraz A. Mickiewicz, *Oda do młodości* – kl. VIII.

<sup>18</sup> Por. *Úspech znásobuje blízkosť hôr*. „Sme – príloha Kultúra”, 16.05.2002.

<sup>19</sup> O słowackich wersjach mitu pisze szczegółowo Joanna Goszczyńska w książce *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*, Warszawa, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2001. Autorka wskazuje tam na mit ludowy i społeczny Janosika jako „dobrego zbójnika”, mit romantyczny jako miłującego nade wszystko wolność Harnasia i wreszcie mit patriotyczny, w którym Janosik staje się reprezentantem narodu.

w historię teatru naszych południowych sąsiadów<sup>20</sup>. Stąd wnioskować można o gotowości słowackiego widza na przyjęcie śpiewogry o Janosiku, tym bardziej że w swoim rodzimym repertuarze do czasu wystawienia *Na szkle malowane* Słowacy podobnej pozycji nie mieli. Już w 1970 roku pojawił się co prawda podobny w charakterze (i później równie popularny) *Jááánošiík* Stanislava Šteпки i jego Radošinského naivného divadla, wtedy jednak była to inscenizacja jeszcze niezbyt znanego młodzieżowego teatru amatorskiego. Zatem śpiewogra Brylla i Gaertner wypełniła pewną lukę repertuarową.

Nadto *Na szkle malowane* przez stylizacje zarówno w warstwie językowej, jak i muzycznej nadaje utworowi wyraźnie koloryt regionalny, góralski, dzięki czemu kwestia narodowości Janosika pozostaje nierozstrzygnięta, a z pewnością Słowacy nie mogą Bryllowi zarzucić polonizacji ich herosa. Stylizacja na ludowość była też zapewne jedną z przyczyn łatwego zaakceptowania dzieła przez Słowaków, którzy – zwłaszcza ich starsze pokolenie – są bardzo przywiązani do wszelkich przejawów ludowego pochodzenia swojej kultury narodowej, nieufnie podchodząc do „kultury miejskiej” i postawa taka nie jest wyłącznie skutkiem komunistycznej propagandy w sferze kultury. Połączenie wymienionych tu czynników sprawiło, że utwór polskiej pary autorskiej właśnie w Słowakach znalazł najbardziej odpowiednich odbiorców.

Z zaprezentowanego przeglądu, z konieczności pobieżnego i ogólnego, wynika, iż dramata polski na Słowacji po 1989 roku jest intensywnie obecny, zarówno pod względem ilości inscenizacji, jak i różnorodności twórców i poetyk. W latach 90. dominuje jeszcze dramat absurdu i groteski, ale im bliżej dnia dzisiejszego, tym bardziej zróżnicowana jest oferta polskiej twórczości dramatycznej, jaką słowaccy tłumacze i teatry proponują swoim odbiorcom. Jest to zarazem efekt pełnej swobody w naszych kontaktach kulturalnych i jej dowód. Warto przy tym podkreślić, że Słowacy tradycyjnie wykazują się bardzo dobrą orientacją w rozwoju polskiego dramatu, której mimo wszystko lata normalizacji, a obecnie szeroki, swobodny dostęp do twórczości wcale nie umniejszały. Polacy, niestety, w tym zakresie nie potrafią się Słowakom odzwajemnić.

---

**Dr Lucyna Spyрка**, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Słowacystka, autorka prac z zakresu współczesnej literatury i kultury słowackiej, teorii przekładu i recepcji. Autorka *Radošinské naivné divadlo*, redaktorka tomu *III Spotkanie Słowacystów Polskich*. Artykuły w serii *Studia o przekładzie* pod red. P. Fasta, w roczniku Polsko-Słowackiej Komisji Nauk Humanistycznych „Kontakty”, „Pamiętniku Słowiańskim”, tomach zbiorowych publikowanych w Polsce i na Słowacji.

<sup>20</sup> *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*, t. I, II, red. R. Mrljan, Bratislava, VEDA – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1989.

POLISH DRAMA IN SLOVAKIA AFTER 1989  
(TRANSLATIONS AND RECEPTION)

Slovakian culture has always been developing closely to Polish culture. Under the conditions of communism, the official access to other nations' culture and literature was restricted and rationed. Yet, starting from 1989, Polish drama has been intensely present in Slovakia both in the number of stage productions and the variety of artists and poetics. In the 1990s, the theatre of the absurd and grotesque still prevailed, but the more closer to the current day, the more diversified the offer is that Slovakian translators and theatres propose to the viewers. This can be regarded as the effect and evidence of a complete freedom in the cultural contacts between us.



---

---

**LITERATURA POLSKA  
W OBIEGU  
ZINSTYTUCJONALIZOWANYM**

---

---



PAVOL WINCZER

Uniwersytet w Wiedniu

**Z KRĘGU PROBLEMATYKI  
SYNTEZY LITERATURY POLSKIEJ  
AUTORSTWA POLONISTY ZAGRANICZNEGO  
PRZEZNACZONEJ DLA OBCOKRAJOWCÓW**

---

TEMAT OKREŚLONY W NAZWIE TEGO WYSTĄPIENIA TOWARZYSZY MI, I TO NIE JAKO problem teoretyczny, a jako praktyczne zadanie do wykonania, dosłownie od lat studenckich, kiedy to studiowałem na praskim uniwersytecie polonistykę pod kierunkiem wybitnego czeskiego komparatysty i znawcy polskiej literatury Karola Krejčego. Otóż w roku 1957 profesor, skądinąd autor obszernego i jak na wczesne lata pięćdziesiąte bardzo dobrego kompendium *Dějiny české literatury*, 1953 (*Historia polskiej literatury*), zaproponował mi, Słowakowi, wówczas studentowi czwartego roku, napisanie zarysu polskiej literatury w ramach przygotowywanej na Słowacji Historii literatur świata – zarysu o zaplanowanej objętości dwu arkuszy (!). Mój mistrz w ten elegancki sposób uniknął odmowy zaprzyjaźnionemu bratysławskiemu profesorowi, będącemu redaktorem naukowym publikacji i równocześnie dał szansę mnie, młodemu adeptowi spróbowania swych sił i zaprezentowania się na niwie naukowej. Wydawnictwo po paru latach w samej rzeczy się ukazało<sup>1</sup>. Mój krótki historyczny przegląd (obejmujący ostatecznie prawie trzy arkusze), napisany bez odpowiedniego przygotowania, był oczywiście tylko kompilacją; sporo się jednak w trakcie pracy nauczyłem co do selekcji materiału i ścisłości sformułowań.

W roku 1982 w tej samej bratysławskiej oficynie, już pod kierownictwem innego profesora, przystąpiono do pracy organizacyjnej i autorskiej nad poprawioną i znacznie poszerzoną wersją tej ambitnej inicjatywy popularnonaukowej. Zespół autorski obejmował około sześćdziesięciu słowackich i czeskich fachowców od

---

<sup>1</sup> *Dějiny svetovej literatury* I–II, vedecký redaktor M. Pišút, Bratislava, vydavateľstvo Osveta, 1963, 673 + 524 s.

poszczególnych literatur. Posługując się argumentem, że polska literatura wniosła względnie dużo do skarbnicy europejskiego kręgu kulturowego, w ciągu długoletniej pracy wywalczyłem dla niej sześć arkuszy drukiem. Praca (łącznie z uzupełnianiem), przy której opierałem się przeważnie na polskich syntezach uniwersyteckich poszczególnych epok oraz na własnych lekturach, zabrała mi trzy i pół roku z okładem. Uwzględniłem w niej uwagi krytyczne i poprawki przesłane mi na moją prośbę przez profesorów Henryka Markiewicza, Janusza Sławińskiego i Michała Głowińskiego oraz przez ówczesnych docentów – sławistów Zdzisława Niedzielę i Jacka Balucha. Niestety, kiedy w 1990 roku skończył się państwowy mecenat, oficyna wycofała się z tego ambitnego, na stosunki słowackie poniekąd na wyrost, przedsięwzięcia wydawniczego i wkrótce upadła. Uzyskane podczas przygotowania *Zarysu* wiadomości i umiejętności wykorzystałem pośrednio, prowadząc w latach 1993–2003 w charakterze profesora literatur zachodniosłowiańskich wykłady i ćwiczenia z literatury polskiej w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Wiedeńskiego oraz jednorazowo i w sposób bezpośredni – ogłaszając w specjalnej rozprawce przemyślenia metodyczne powstałe w trakcie przygotowania *Zarysu*<sup>2</sup>. Pokróćce przypomnę tu poruszone w niej zasadnicze kręgi problemowe.

W tym zwińzłym ujęciu szerokiego kompleksu zagadnień, które należało sobie wyjaśnić, przystępując do koncyptowania historycznej panoramy, znaczące miejsce zajmowało określenie zakładanego adresata (poziomu i charakteru jego wykształcenia, horyzontu jego znajomości spraw polskich, rodzaju i hierarchii zainteresowań literackich), w znacznym stopniu determinujące zawartość i styl powstającej rozprawy, jak również stopień korzystania z fachowej terminologii. Należało też zdać sobie sprawę z szerokiego wachlarza związków między literaturą a rzeczywistością społeczno-historyczną (łącznie ze świadomością społeczeństwa), które trzeba było w pracy uwzględnić. Oprócz kwestii specyficznych dla syntez przeznaczonych dla obcokrajowców wypadło się zastanowić także nad zespołem problemów wyłaniających się przy pisaniu wszelkich syntez historii literatury, szczególnie o charakterze popularnym, takich jak z jednej strony wymóg śledzenia procesu historycznoliterackiego, to znaczy ewolucji tematów i motywów, gatunków, stylu, przemian ujęć ideowych, a z drugiej strony – potrzeba zainteresowania czytelnika-niefachowca przede wszystkim konkretnym autorem lub utworem.

Z dalszych spraw, którymi zajmuję się w swym szkicu sprzed ćwierćwiecza, chciałbym zaakcentować niektóre punkty. Należy do nich surowy wymóg rzetelności informacji, ponieważ zagraniczny użytkownik syntezy posiada tylko ograniczone możliwości ich weryfikacji. Synteza powinna się zbliżyć pod względem merytorycznym i metodycznym do aktualnego stanu polskich badań; jeżeli autor

<sup>2</sup> P. Winczer, *Problemy metodologiczne i metodyczne polonisty zagranicznej związane z opracowaniem zarysu literatury polskiej*, „Ruch Literacki” 1986, nr 1 (154), s. 9–22.

syntezy wypowiada sądy wyraźnie odbiegające od tego, co na dany temat pisze się w tym samym czasie w Polsce, miałyby na to zwrócić uwagę czytelnika co najmniej w sposób pośredni. Przy nieuniknionym upraszczaniu obrazu rozwoju literackiego wynikającym z ograniczonej objętości syntezy wskazane wydaje się z jednej strony udobitnienie głównych kierunków tego rozwoju, z drugiej – stosunkowo ostra selekcja pisarzy i utworów na zasadzie reprezentacyjności: u twórców nienależących do pisarzy pierwszej rangi trafna charakterystyka jednego, dwu utworów daje pod względem poznawczym o wiele więcej, aniżeli prosta wyliczanka całego szeregu utworów pozbawiona charakterystyki. Niejednokrotnie nazwisko mniej ważnego autora lub tytuł utworu zostają przywołane tylko jako przykład bardziej ogólnego zjawiska (tematu, gatunku, kierunku literackiego, prądu duchowego). Kwestią oczywistą w przeglądach historii polskiej literatury przeznaczonych dla obcokrajowców jest zwiększona uwaga poświęcona sprawom porównawczym i to w różnych przekrojach (podobieństwa, różnice, impulsy obce rozwijane w Polsce i na odwrót – polskie oddziałujące w innych kulturach, brak w Polsce pewnych gatunków i kierunków literackich, na przykład surrealizmu). Pozwala ona uwypuklić osobliwości literatury polskiej na tle wspólnej europejskiej tradycji, a zatem także jej wkład do niej i jej ocenę.

Przechodząc w 2003 roku po dziesięciu latach wiedeńskiej profesury na emeryturę, powróciłem do pomysłu wykorzystania zasobu swych dotychczasowych doświadczeń z zamiarem nowego opracowania i ogłoszenia syntezy literatury polskiej, początkowo grubo nie doceniając piętujących się przede mną trudności najróżniejszego charakteru. Zaczęły się one ujawniać stopniowo. Mianowicie chodziło już nie o część, rozdział zespołowej pracy, a o samodzielną książkę. By zapewnić jej jak największy potencjalny krąg użytkowników, należało dążyć do jej przyszłego wydania nie w mało znanym języku słowackim, a po niemiecku, i to w oficynie zachodniej o odpowiedniej renomie, specjalizującej się w literaturze fachowej, posiadającej – co niezwykle ważne – rozgałęzioną w kilku krajach sieć dystrybucji księgarskiej. Te niewątpliwe atuty łączą się, niestety, z pewnymi mocno niekorzystnymi warunkami. Deklarująca zainteresowanie wydaniem mojej syntezy oficyna, nastawiona na publikację niejednokrotnie dość specjalistycznych prac naukowych, przeznaczająca na nią z natury rzeczy popularnonaukową panoramę kilku wieków historii polskiej literatury taką samą objętość, jak dla prac poświęconych jednemu problemowi. Jest to 15 arkuszy drukarskich, w czym oczywiście trudno mi się zmieścić i jest jasne, że ją przekroczę. Zastępca dyrektora oficyny sugeruje, by dużą część miejsca poświęcić literaturze dwudziestego wieku, głównie ostatnich dziesięcioleci, na obszarze niemieckojęzycznym najwięcej przekładanej i czytanej, co jest w zasadzie słuszne. Ja jednak chciałbym wzbudzić w czytelniku także wrażliwość na wielką poezję romantyczną i Kochanowskiego. W końcu potencjalny wydawca nie przewiduje pieniędzy na recenzje

wewnętrzne, co zmusi mnie w imię naukowej solidności do ich zabezpieczenia sobie własnym sumptem i staraniem, na każdą epokę kogoś innego. Do trudności wynikających z sytuacji wydawniczej na rynku zachodnim również u dużych narodów dochodzi fakt, że od lat 80., kiedy czytelnik w Polsce uzyskał łatwiejszy dostęp do szeregu utworów emigracyjnych, szczególnie zaś po roku 1990, kiedy zanikły wszystkie dotychczasowe ograniczenia cenzuralne, obraz literatury polskiej od 1939 roku nie tylko się wyraźnie wzbogacił, a także zasadniczo zmienił i wciąż znajduje się w stanie nieustannego „przetasowania”, co zmusza do poznawania prac z ostatniego ćwierćwiecza i do uzupełniania luk w lekturach. Również stan badań nad dawniejszymi epokami jest dziś inny niż w latach 80., kiedy pracowałem nad *Zarysem* i być może pogłębienie, zmodyfikowanie oraz uzupełnienie dawnego tekstu zajmie mi więcej czasu aniżeli napisanie przed laty *Zarysu*, a biorąc pod uwagę mój wiek, wcale nie jest pewne, czy zdążę całość skończyć.

Wobec tego dlaczego upieram się przy swym zamiarze? Kieruje mną kilka powodów. Praktyczna potrzeba syntez, również syntez przeznaczonych dla obcokrajowców, z zagranicznymi polonistami łącznie, nie ulega chyba wątpliwości. Co najmniej dwa względy przemawiają przeciwko sugestii, że ich autorem miałby być polski, w Polsce mieszkający polonista, ewentualnie zespół. Po pierwsze, polscy poloniści działający na uniwersytetach i w placówkach PAN-u są z natury rzeczy zorientowani specjalistycznie, jakiegokolwiek zakusy pisania o zjawiskach z nie swojej „działki” byłyby przez własne środowisko polonistyczne, a tym bardziej przez środowiska innych polskich uniwersytetów, odbierane jako przekraczające indywidualne fachowe kompetencje, oceniane wręcz jako autodyskwalifikacja. Z drugiej strony jednotomowe syntezы obejmujące całość literatury polskiej, w których każdy okres jest opracowany przez innego badacza – fachowca od danej epoki, są z reguły pod względem metodologicznym i metodycznym niezborne, ponieważ każdy z autorów rozumie swe zadanie na własny sposób. Mrzonką jest pomysł opracowania w kraju czegoś w rodzaju wzorowej syntezы literatury polskiej dla obcokrajowców, którą można by po prostu przełożyć na różne języki – praktyka dydaktyczna i popularyzacyjna bowiem daje codziennie dowody, że dla każdej obcej kultury potrzebna jest synteza cokolwiek zmodyfikowana. W tej sytuacji znajduje szansę właśnie polonista zagraniczny, urodzony lub przynajmniej żyjący na stałe poza Polską, uczestnik i znawca dwu kultur, naturalny pośrednik między nimi i między dwoma narodami, dobrze znający wzajemne uprzedzenia i stereotypy, z obowiązku i także z zamiłowania wkładający wiele sił w pomysłowości do ich rozbijania. W obcym kulturowo środowisku jest on – również z braku innych – uważany za reprezentanta polskiej literatury oraz kultury jako niepodzielnej całości. Dlatego – inaczej aniżeli u badaczy w Polsce – sam pomysł napisania syntezы literatury polskiej dla mieszkańców kraju, w którym żyje, nie może być traktowany z góry jako przedsięwzięcie nie-

poważne. Tyle że wymaga ono olbrzymiego wkładu pracy i gotowości do rad i pomocy ze strony kolegów w Polsce. Do roli autora syntezy predestynuje polonistę zagranicznego świadomość bycia między dwoma kulturami, które się dobrze zna. Ona uwrażliwia go na różnice w zakresie wiadomości i kompetencji odbiorcy zagranicznego w porównaniu z użytkownikiem z kraju, uwrażliwia go na to, co o Polsce i Polakach należy obcokrajowcowi *explicite* powiedzieć ponad to, co znajdzie on w syntetycznych opracowaniach polskich, zakładających w świadomości czytelnika istnienie zasobu informacji z zakresu polskiej historii, kultury, historycznie się zmieniającej mentalności, informacji będących w równym stopniu jak sama świadomość narodu wynikiem doświadczenia wielu pokoleń.

Chodzi tu nie tylko o banalne stwierdzenie, że kolejne (również w chronologicznym sensie) rozdziały należy poprzedzić wprowadzeniem do danego okresu polskiej historii, z której literatura wyrasta, którą w ten czy inny sposób odzwierciedla, na którą reaguje i także oddziałuje, ponieważ odbiorca zagraniczny, inaczej niż polski, posiadający co najmniej podstawowe wiadomości z tego zakresu uzyskane w szkole, z reguły wie o polskiej historii jeszcze mniej aniżeli o polskiej literaturze (z tej mógł przynajmniej coś przeczytać). Chyba dużo ważniejszy okazuje się fakt, że – najlepiej już we wstępie do pracy – należy zwrócić uwagę zagranicznego odbiorcy na pewne podstawowe osobliwości i uwarunkowania, bez których nie sposób właściwie zrozumieć polską literaturę a nawet polską rzeczywistość. Są to na ogół sprawy, nad którymi Polacy zwyczajnie nie zastanawiają się, traktując je jako oczywistość, ponieważ są z nimi od dzieciństwa zżyci. Trzeba też skorygować uprzedzenia obcokrajowców i wytłumaczyć podstawę stereotypów Polski i Polaków.

A oto zestaw różnorodnych problemów, które uważałem za potrzebne zaraz na wstępie wskazać. 1) Społeczno-historyczne przyczyny zacofania cywilizacyjnego rażącego w ciągu stuleci przybyszy z Zachodu. 2) Integralne miejsce Polski w kulturze europejskiej typu zachodniego od przeszło dziesięciu wieków i podkreślenie wkładu kraju do tejże kultury. (To wobec nadal pokutującego zachodniego stereotypu nieuwzględniającego kultur krajów środkowo- i południowo-wschodnioeuropejskich). 3) Przesunięcie granic państwa za Jagiellonów na wschód i południowy wschód w połączeniu z „demokracją szlachecką” i sarmatyzmem oraz ich konsekwencje wewnętrzne i zagraniczno-polityczne. Trudne geopolityczne położenie Polski od XVIII wieku między dwoma mocarstwami. 4) Powody, dla których oficjalna Rosja jest od przeszło dwu wieków w świadomości Polaków uważana za główne zagrożenie bytu narodu i tematyzacja tego problemu w literaturze. 5) Historyczne perypetie zagrożenia ze strony Niemiec i rola literatury w jego uświadamianiu. 6) Stosunki polsko-ukraińskie w historii, w świadomości obu narodów i w polskiej literaturze. 7) Waga i historycznie zmienna rola katolicyzmu w Polsce. 8) Przeciwstawne strategie w czasach niewoli narodowej: z jednej

strony drogi spiskowania i zrywów, otwartej walki, z drugiej – powolnego zdobywania uprawnień i własnych instytucji, także podtrzymywanie narodowego języka i kultury w ramach legalizmu. 9) Wkład kresów, zatem ziem pod względem etnicznym przeważnie obcych, do kultury polskiej. 10) Rodowód społeczny polskiej inteligencji i jej ethos. 11) Historycznie zmienny i zróżnicowany stosunek Żydów polskich do polskości i ich wkład do polskiej kultury. 12) Rola emigracji w kulturze polskiej XIX i XX wieku w sytuacji braku politycznej wolności w kraju i sposoby unikania presji cenzury w literaturze krajowej. Spis ten można by oczywiście ciągnąć dalej lub zmienić.

Kończąc, stwierdzam, że napisanie dobrej syntezy jest przedsięwzięciem tyleż potrzebnym, co ponad wszelkie wyobrażenie trudnym.

---

**Emer. prof. dr Pavol Winczer**, Instytut Sławistyki Uniwersytetu Wiedeńskiego; do 1993 r. pracownik IBL SAN w Bratysławie. Autor prac z zakresu literatury polskiej, czeskiej i słowackiej XIX i XX wieku, komparatystyki, stosunków literackich słowacko-polskich, translatoologii. Książki: *Poetika básnických smerov v polskej, českej a slovenskej poézii 20. storočia* (1974); *Súvislosti v čase a priestore* (2000), obie zajmujące się poetyką immanentną awangardy poetyckiej 1910–1944; autor 70 haseł osobowych w: *Slovník spisovatelů. Polsko* (1974).

W serii *Literatura polska w świecie* opublikował: *Czynniki okazjonalne w tworzeniu się kanonu literatury polskiej 1945–1989* (t. 2, *W kregu znawców*).

ON THE PROBLEMS OF A POLISH LITERATURE SYNTHESIS,  
AUTHORED BY A FOREIGN SPECIALIST IN POLISH STUDIES

The dissertation is devoted to the problems of constructing a historical-literary synthesis addressed to foreigners. By his own experience, the author argues that, contrary to current academic tendencies, a synthesis should be prepared by one author only as this would guarantee a uniform concept of the whole. In case of a Polish literature synthesis, the author should be a foreign specialist in Polish studies or an academic teacher practicing overseas for many years. The author, as an intermediary between the two cultures, is best oriented in regard to what additional information should be given to a foreign recipient in terms of Poland's history, its geo-political situation, social history, cultural history & mentality, and literary & cultural environment etc – apart from the information found in the syntheses written for Poles. The author of such a synthesis should also respond to mutual prejudices or stereotypes, and take into consideration that the foreign recipient's literary consciousness will be based on their knowledge of native literature acquired in school education and through personal readings. Therefore, it is to the recipient's awareness that one should appeal, which requires the enhancing of the comparative mode of teaching.

ELWIRA M. GROSSMAN

University of Glasgow

**O PŁYNNEJ POLSKOŚCI,  
DIASPORYCZNYCH HORYZONTACH  
I KOMPARATYSTYCE W GLASGOW  
UWAG KILKA**

---

---

ROZWAŻANIA O MIEJSCU POLONISTYKI W PARADYGMATACH PROGRAMU LITERATURY porównawczej na Uniwersytecie w Glasgow pragnę potraktować jako szersze zagadnienie, dotyczące zarówno metodologii, jak i tematyki związanej z odczytaniem literatury polskiej w kontekście międzykulturowym. Trzymając się tego założenia, przedstawię najpierw ogólny profil programu z jego infrastrukturą, a następnie te utwory literackie i filmowe, które znalazły się na liście lektur obowiązkowych i są analizowane z perspektywy porównawczej. Prezentację programu zakończę ogólną refleksją dotyczącą tekstualnej polskości (którą traktuję jako termin szeroko związany z polską kulturą) i pytaniami o przyszłość polskiej literatury w zglobalizowanym świecie, dzieląc się jednocześnie dydaktycznymi doświadczeniami i przemyśleniami.

\* \* \*

Pięcioletni magisterski program komparatystyki w Glasgow jest z założenia interdyscyplinarny, bo w skład omawianych na zajęciach lektur wchodzi powieści, poezje, dramaty, eseje publicystyczne, filmy, opery, a także powieści graficzne zwane popularnie komiksami. Wszystkie utwory czytane są w tłumaczeniu, dyskutowane, interpretowane i omawiane po angielsku. Warto tu jednak podkreślić, że osoba prowadząca wykłady jest (co najmniej) dwujęzycznym czytelnikiem interkulturowym i jej zadaniem jest m.in. pokazać to, co „zagubione” (lub „uzyskane”) w tłumaczeniu, a zatem zwrócić uwagę studentów na to, co łatwo pominąć przy braku kompetencji interkulturowej. Kursy podzielone są na bloki tematyczne, które wyznaczają określone paradygmaty akademickich dyskursów.

Owe paradygmaty stanowią jednocześnie płaszczyznę porównawczą i umożliwiają dialog pomiędzy często bardzo odmiennymi tekstami. Lektury na pierwszym roku ułożone są według toposu bohaterstwa. Heroizm jest tu odczytywany w kontekście genderowym (stąd tytuły zajęć: *heroiczni mężczyźni* i *heroiczne kobiety*). Lektury drugiego roku, zgrupowane według kategorii *frontiers*, dobrane są według szeroko rozumianego toposu granic, transgresji i tożsamości. Trzeci rok studiów koncentruje się na motywie historii i pamięci oraz ich wpływu na konstrukcje podmiotu literackiego i środków artystycznego wyrazu. Ostatnie dwa lata studiów mają jeden blok obowiązkowych zajęć oraz długą listę seminariów fakultatywnych do wyboru. Bloki obowiązkowe to prowadzone na przemian teoria literatury i kultury (*Theories of Reading*) oraz zagadnienia lektury interkulturowej z elementami translatoryki (*Intercultural Readings*).

Obecność translatoryki wiąże się z tym, że większość studentów komparatystyki studiuje równocześnie jakąś filologię obcą, a więc ma wstępne doświadczenie związane z tłumaczeniem. Ci, którzy filologii obcej nie studiują, mogą (choć nie muszą) dobrać sobie inny język na ostatnich dwóch latach studiów. Studenci mają do wyboru jeden z dwunastu języków, wśród których jest także język polski. W ten sposób ułożony program zachęca do nauki języka przez wstępną znajomość kultury danego kraju. O takie podejście toczona była burzliwa dyskusja z władzami uniwersytetu, które pod presją czynników budżetowych od lat dążą do zamknięcia deficytowych programów oferujących tzw. języki mniejszościowe.

Wprowadzenie anglojęzycznych programów kulturowych (komparatystyki i sławistyki) było z naszej strony wymuszonym kompromisem i warunkiem utrzymania w akademickim *curriculum* oferowanych przez wydział języków słowiańskich (czeskiego, polskiego i rosyjskiego). Po wdrożeniu tej zmiany w życie liczba studentów na prowadzonych przez nas zajęciach wzrosła pięciokrotnie, ale też podwoiła się ilość godzin dydaktycznych, co z kolei znacznie ograniczyło możliwości naszej pracy badawczej. Wszyscy wiemy, że nie ma rozwiązań idealnych i że zaproponowany kompromis może nie spełnić do końca naszych oczekiwań. Na razie jednak jesteśmy zgodni co do tego, że lepiej przemycać wiedzę o naszych kulturach w tłumaczeniu (i w ten sposób zachęcać studentów do jej głębszego poznania) niż ją całkowicie usunąć z uniwersyteckich programów. Problem, jak pogodzić presję finansową z celami akademickimi oraz badawczymi, pozostaje otwarty i stanowi niewyczerpany temat wydziałowych debat. Tak więc, paradoksalnie, komparatystyka w Glasgow jest szczęśliwym dzieckiem kryzysu, jednak dopiero przyszłość odpowie na pytanie, czy program ten pomoże przetrwać tzw. językom mniejszościowym, czy też nie. Oto jak w ogólnych zarysach wygląda polski komponent w komparatystyce, na której zajęcia prowadzą przedstawiciele różnych filologii obcych, nie tylko sławistyki.

\* \* \*

Na pierwszy rok studiów komparatystycznych składają się dwa moduły: 1A *Heroic Men* oraz 1B *Heroic Women*. Topos bohaterstwa/heroizmu z perspektywy genderowej pozwala zastanowić się nad cechami kulturowej tożsamości płci w odniesieniu do czasu i miejsca. W skład lektur modułu 1A wchodzi następujące teksty: Rowling, *Harry Potter*; Sofokles, *Król Edyp*; Machiavelli, *Książę*; Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*; Spiegelman, *Maus* i film w reżyserii Berlinera, *Ma vie en rose*. Listę lektur modułu 1B tworzą zaś: Hawthorne, *Szkarłatna litera*; Brecht, *Dobry człowiek z Sycuanu*; Morrison, *Umilowana*; opera Jamesa MacMillana zainspirowana słynną historią Inês de Castro oraz *Przesłuchanie* w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, a także zapiski Nadjeźdy Durovej, *The Cavalry Maiden* (oryg. *Кавалерист Девуца*). Czytane lektury pokazują, że często z pewnych powodów bohaterami stają się mężczyźni, a z innych kobiety oraz że cechy kwalifikujące ich na bohaterów zależą od historii, tradycji kulturowej, wyznawanej religii, ideologii i uprzywilejowanego w danym momencie historycznym światopoglądu. Czy przeważają cechy wspólne czy różnice? Kto i co decyduje o ich bohaterstwie? Jakie warunki i cechy muszą być spełnione, aby zostać bohaterem lub bohaterką? Jak bohaterstwo męskie i żeńskie nawzajem się warunkuje, jak się dopełnia i co o tym decyduje? Jak rozumiane jest istnienie i samo pojęcie bohaterstwa dzisiaj? To tylko kilka przykładowych pytań stanowiących ramy seminaryjnych dyskusji. Refleksji krytycznej poddany jest również sam termin *heroizm* w oparciu o lektury oraz poglądy m.in. badacza amerykańskiego Josepha Campbella.

Polski element reprezentuje w tym bloku zajęć film *Przesłuchanie* (prod. 1980–1981, premiera 1989), którego sama historia produkcji i dystrybucji jest doskonałym wprowadzeniem w powojenny kontekst kulturowy, w tematy tabu w Polsce przedsolidarnościowej i w końcu w samą konstrukcję polskiej żeńskości. Wprawdzie filmowa bohaterka Antonina Dziwisz nie reprezentuje stuprocentowego fantazmatu Matki Polki, ale można jej postać analizować także i w tym kontekście. Również pytanie o Ojca Polaka i brak tego fantazmatu w polskiej kulturze jest często przyczynkiem do inspirujących kulturowych rozważań. Postać Toni analizowana w porównaniu z Hester Prynne, bohaterką XIX-wiecznej powieści amerykańskiej *Szkarłatna litera* (1850), daje fascynujący materiał do przemyśleń. Obie bohaterki kształtuje bowiem stereotypowo rozumiana kobiecość, niepozbawiona jednak silnych cech indywidualnych. Wbrew obiegowym przekonaniom siła obu bohaterek nie bierze się z naśladowania męskich zachowań, ale z pogłębiania ich własnych życiowych przekonań, wzmocnionych wiarą w siłę prawdziwych uczuć i lojalność wobec osób im najbliższych. Swoją postawę manifestują za pomocą środków zdecydowanie „kobiecych”, wcale nie „mę-

skich” i choć coś w tym pojedynku z niesprawiedliwym losem tracą, to w ostatecznym rozrachunku ich godność wychodzi z losowej walki zwycięsko.

Przy omawianiu polskiego filmu i jego kulturowego kontekstu pomocne są prace krytyczne Ewy Mazierskiej, Elżbiety Ostrowskiej, Małgorzaty Anny Packalén<sup>1</sup>, a także Haliny Filipowicz, która wnikliwie komentuje interkulturowe odczytania historycznej postaci Emilii Plater, a więc innej kobiety walczącej<sup>2</sup>. Ten kontekst jest o tyle ważny, że rosyjską lekturą w ramach tego bloku są pamiętniki Durovej – a więc kobiety reprezentującej zupełnie inny rodzaj żeńskiego heroizmu niż Tonia i Hester.

Drugi rok studiów tworzą półroczne moduły *2A Crossing Borders* oraz *2B Exploring Identity*. Na moduł 2A składają się: Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*; Márquez, *Sto lat samotności*; Hrabal, *Obsługiwałem angielskiego króla*; niedostępny w polskim tłumaczeniu dramat *Translations* irlandzkiego dramaturga Friela, film *Czas pijanych koni* w reżyserii Ghobadi’ego oraz *Antygona w Nowym Jorku* (1992) Janusza Głowackiego. Pierwszy blok zajęć osnuty jest wokół toposu szeroko rozumianego przekraczania granic, a polski utwór włączony do zajęć, to wspomniana sztuka Głowackiego<sup>3</sup>. Pytania interpretacyjne siłą rzeczy nawiązują do doświadczenia emigracji i próby odnalezienia się w nowej, obcej i – wbrew powszechnym wyobrażeniom – dość nieprzychylniej rzeczywistości. Bezdomne postaci dramatu to polski emigrant Pchełka, rosyjski Żyd Sasza (który żyjąc

<sup>1</sup> Zob. E. Mazierska, *Women in Polish Cinema*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2006; E. Ostrowska, *Filmic Representations of the ‘Polish Mother’ in Post-Second World War Polish Cinema*, „European Journal of Women Studies” 1998, nr 3–4; M.A. Packalén, *The Polish Mother Figure on Trial*, w: *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, red. Ebba Witt-Brattstrom, Huddinge, Soderfors Hogskola, 2004.

<sup>2</sup> Zob. H. Filipowicz, *The Daughters of Emilia Plater*, w: *Engendering Slavic Literatures*, red. S. Forrester, Bloomington & Indianapolis, Indiana University, 1996, s. 34–58.

<sup>3</sup> Zob. „Dialog” 1992, nr 10. Polska prapremiera miała miejsce w 1993 r., a amerykańska na off-Broadway w 1996 r. w oparciu o tłumaczenie: *Antigone in New York*, przeł. Janusz Głowacki & Joan Torres, New York 1997. Wbrew rozpowszechnionemu w Polsce przekonaniu, które mylnie podtrzymuje Elżbieta Baniewicz, Głowacki nie napisał tej sztuki pierwotnie po angielsku, ale po polsku. Badaczka twierdzi, że „polska wersja *Antigony* grzeszy pewną gładkością literacką. Można sobie tylko wyobrazić, jakie rezerwy humoru, znaczeń i prawdy można byłoby uruchomić na scenie, dysponując wersją pokaleczoną przez emigrantów angielszczyzny, taką jak w oryginale.” Zarzut „gładkości literackiej” jest tu pomyłką, bo badaczka w istocie komentuje oryginalny utwór, a nie – jak sama zakłada – tłumaczenie. Ów gładki język dramatu jest świadomym zabiegiem autora, gdyż nie na problemach językowych ma się skupiać uwaga widza. Komentarz ten przywołuję dlatego, że ilustruje on jedną z wielu pułapek, jakie czyhają na czytelników interkulturowych. Zob. E. Baniewicz, *Antygona w Tompkins Park*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk, Wyd. słowo/obraz terytoria 2001, s. 362. Por. też ciekawą komparatystyczną interpretację autorstwa A. Krajewskiej-Wieczorek, *Two Contemporary Antigones*, „The New Theatre Quarterly” 1994, vol. X, nr. 40, s. 327–330. Historię amerykańskiej prapremiery i jej recepcji w prasie anglojęzycznej analizuje T. Trojanowska, zob. rozdział o Głowackim w: *Życie w przekładzie. Polscy autorzy w Ameryce*, red. H. Stephan, Kraków, Wyd. Literackie, 2001.

w Rosji był artystą malarzem, a teraz pomieszkuje na jednej ławce z cierpiącym na epilepsję Pchełką) oraz Portorykanka Anita.

Poruszane w sztuce problemy o tyle są ciekawe, że obalają wiele modnych i fałszywych sądów dotyczących zarówno bezdomności, emigracji, jak i Ameryki jako ziemi obiecanej, rządzącej się wyłącznie zasadą równości i wolności. Porównanie dramatu z greckim prototypem pozwala zastanowić się nad moralnym kodem zachowań w różnych historycznych epokach i kulturach. Stawia też odwieczne pytanie o uniwersalność postaw, wartości i zachowań, jak również o konsekwencje przekraczania granic moralnych, geograficznych, kulturowych i czasowych jednocześnie. Innymi słowy, podejście takie uświadamia konsekwencje różnych form transgresji. W utworze można znaleźć granice bardziej i mniej oczywiste, np. amerykańska retoryka praworządności i równouprawnienia, którą reprezentuje policjant-narrator, przechodzi niepostrzeżenie w przemoc i agresję. Slogan o celebrowaniu kulturowej różnorodności staje się pustą frazą kryjącą liczne uprzedzenia, od których nikt nie jest całkowicie wolny. Głowacki daje głos tym, którzy go zwykle nie mają, ale zadaje jednocześnie pytania o nasze własne podejście do różnych form daleko rozumianej inności<sup>4</sup>. Szerszym kontekstem jest tu pytanie o to, co łączy, a co dzieli tzw. „Zachód” i „Wschód” oraz nasze o nich wyobrażenia, to, co kształtuje nasze opowieści o tych miejscach, bo każda postać dramatu ma swoją własną bogatą historię. Między innymi właśnie ta problematyka – tzn. to, jak postrzegamy i definiujemy różne granice, dynamikę tych granic oraz to, jak one nas samych definiują – tworzy platformę porównania dramatu Głowackiego z innymi lekturami.

Na teksty omawiane w czasie drugiego półrocza, kiedy to analizowana jest kwestia szeroko pojętej tożsamości, składają się: *Opowieści Bielkina* Puszkina; *Nos* Gogola; *Metamorfoza* Kafki; *Czekając na barbarzyńców* Coetzee’ego i film Almodóvara *Porozmawiaj z nią*. Listę zamyka utopijna powieść Evy Hoffman *Tajemnica (The Secret, 2001)*<sup>5</sup>, której główną bohaterką jest sklonowana Iris. Akcja utworu rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych w roku 2025 i tu od razu musi pojawić się pytanie o polskość tej powieści i samej autorki. Jest to przykład o tyle ciekawy, że wprowadza nas w szersze zagadnienie dotyczące granic narodowości w zglobalizowanym świecie i zależności literatury od tegoż wyznacznika. Jestem przekonana, że polonistyka krajowa będzie musiała ten problem podjąć i rozwinąć, bo definicja polskości zmienia się na naszych oczach, wyraźnie pokazując, że nie jest ani wartością stałą, ani niezmienną, lecz płynną – by posłużyć

<sup>4</sup> Tematyka sztuki zainspirowała Carry Westwater (absolwentkę naszej komparatystyki) do jej wystawienia w Glasgow w parku Kelvingrove w czerwcu 2008 r. Sztuka w jej reżyserii i z udziałem profesjonalnych aktorów była częścią West End Festival. Spektakl ten omówiłam w recenzji *Nowojorska Antygona w Glasgow*, „Przegląd Polski”, New York, 18 lipca 2008, s. 5.

<sup>5</sup> Zob. E. Hoffman, *Tajemnica*, przeł. A. Karolak, Warszawa, Wyd. Muza SA, 2002.

się określeniem Zygmunta Baumana „płynna nowoczesność” (liquid modernity) z innego kontekstu<sup>6</sup>. Zwrot ten zainspirował mnie do wprowadzenia na wykładach poddanego pod dyskusję pojęcia „płynnej polskości” (liquid Polishness). Ta płynna polskość jest, między innymi, efektem zmian globalizacyjnych, ale nawiązuje także do literatury emigracyjnej sprzed 1989 roku. Podkreśla fakt, że polskość ciągle się zmienia i redefiniuje, że nie musi być jedno-, ale może się stać dwu- lub wielobiegunowa, że podlega mediacjom i negocjacjom, a procesy te nie ograniczają się tylko do obszaru nad Wisłą, ale zachodzą także poza nim. Kiedyś zamknięte granice przesuwano siłą politycznych decyzji, a z ich przekroczeniem wiązały się wymuszone przesiedlenia lub bolesne decyzje o bezpowrotnym opuszczeniu kraju dzieciństwa. Dziś dynamika granic jest inna, umożliwiają łatwy przepływ i wymianę, nie zmusza do bezpowrotnych wyjazdów ze względów politycznych. W wielu sytuacjach termin „emigracja polityczna” zatracił rację bytu. Dyskusje o emigracji ustępują miejsca prasowym komentarzom o „wyjazdach w celach zarobkowych”, rozważaniom o „wielonarodowości”, o zmianach w „diasporycznym pejzażu” nowej Europy, czy też o nowych „diasporycznych horyzontach” świata. Podróżują nie tylko ludzie, ale też ich języki, lektury i kultury i chociaż są to procesy długotrwałe i skomplikowane, mniej niż kiedyś dziwi nas dzisiaj *Antygona w Nowym Jorku* czy też *Lolita w Teheranie*<sup>7</sup>. Przywołane teksty wyraźnie nawiązują do politycznego aspektu emigracji, nie zmienia to jednak faktu, że coraz częściej ustępuje on miejsca rozważaniom o geopolityce literackiej<sup>8</sup>.

Lektury zrodzone z wymieszanych kultur i języków są fascynujące, ale nie zawsze czyta się je jednym tchem, trudno się o nich myśli, a jeszcze trudniej omawia w akademickim dyskursie. Są one nie tylko wyzwaniem dla filologii narodowych, ale także dla komparatystyki, bo nie mieszczą się w jej klasycznych paradygmatach, które w dalszym ciągu porównują różne „literatury narodowe”. Oto kilka propozycji terminologicznych stanowiących próby zdefiniowania tego złożonego zjawiska: pisarstwo ponadnarodowe (*writing outside the nation*)<sup>9</sup>,

<sup>6</sup> Zob. Z. Bauman, *Globalizacja: i co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Warszawa, PIW, 2000. Jak podkreśla B. Vecchi, parafrazując wypowiedź Baumana, „[...] globalizacja – czy raczej płynna nowoczesność – nie jest układanką, którą rekonstruujemy na podstawie jakiegoś wzoru. Należy ją postrzegać jako proces, tak samo jak jego rozumienie i analizę; jak tworzenie tożsamości, powstającej w kryzysie wielokulturowości, fundamentalizmu islamskiego i łatwych rozwiązań osiąganych dzięki internetowi.” Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk, GWP, 2007, s. 9.

<sup>7</sup> Nawiązuję tu do książki A. Nafisi, *Reading Lolita in Teheran*, London, IB Tauris, 2003, która pokazuje jak odmienny kontekst kulturowy może wzbogacić interpretacje i ukazać powszechnie znane utwory literackie z inspirującej, innej perspektywy.

<sup>8</sup> Dubravka Ugrešić ciekawie analizuje zagadnienia geopolityki literackiej z kulturowego punktu widzenia w rozdziałach *What is European about European Literature?* oraz *Literary Geopolitics w: Nobody's Home*, przeł. E. Elias-Bursać, London-San Francisco-Beirut 2007, s. 163–187.

<sup>9</sup> Zob. A. Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001.

literatura szarej strefy (*literature of the grey zone*)<sup>10</sup>, literatura nowego nomadyzmu i diasporyzmu, literatura transnarodowa (*the literature of new nomadism or diasporism, transnational literature*)<sup>11</sup> czy narracje nowej przynależności (*narratives for a new belonging*)<sup>12</sup>. Mówi się też o tekstach, w których realizuje się „trzecia wartość” (Danuta Mostwin), „trzecia przestrzeń” (Homi Bhaba), „trzeci scenariusz” (Stuart Hall). Zaproponowany przeze mnie termin „literatura transkulturowych idiomów” podkreśla przepływ między kulturami, ich wzajemne wymieszanie i płynny oraz wielokierunkowy ruch transgresyjny<sup>13</sup>. Wydaje mi się, że ważne jest włączenie tej literatury w istniejące dyskursy (i akademickie programy), ujawnienie jej potencjału kulturotwórczego, kulturoznaczeniowego i kreatywnego<sup>14</sup>.

Jak zatem powieść *Tajemnica* ma się do „literatury transkulturowych idiomów” i płynnej polskości? Myślę, że ilustruje jedną i drugą w sposób dość szczególnie i sporny, bo w jej tkance fikcyjnego świata polskości jako takiej jest niewiele, a sposób, w jaki się pojawia, jest mocno wieloznaczny. Transkulturowe idiomy w myśleniu i zachowaniach bohaterów należą do sfery utopijnej przyszłości, a więc poddane są spekulacji i wyobraźni autorki. Niemniej jednak w dyskusjach ze studentami sama wcześniej wielokrotnie, niejako siłą tradycji, tłumaczyłam niejasne lub intrygujące kwestie poprzez odwołania do polsko-żydowskich korzeni autorki. Robili to także inni badacze, o czym świadczy wywiad z Hoffman przeprowadzony przez Brendę Webster i poruszana w nim kwestia stosunku protagonistki Iris do matki oraz jej własnego pochodzenia. Badaczka postrzega obsesyjną potrzebę dotarcia do swoich korzeni jako cechę związaną z polsnością autorki<sup>15</sup>.

Są też inne przykłady świadczące o transkulturowej tkance tej powieści. Otóż jednym z partnerów Iris jest Piotr – postać o takim właśnie imieniu w angielskim oryginale. Piotr ma wschodnioeuropejskie korzenie (podobno bośnięsko-ukraińsko-galicyskie) i świadomość Holocaustu. Jest też początkującym pisarzem, który poprzez swoją twórczość literacką chce ocalić pamięć Holocaustu

<sup>10</sup> D. Ugrešić, *Nobody's Home...*, s. 172.

<sup>11</sup> E. Hoffman, *The New Nomads w: Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*, red. A. Aciman, New York, New Press, 1997. Por. też *P.S. w: Lives in Translation*, red. I. de Courtivron, New York 2003, s. 49–54, gdzie Hoffman komentuje dwujęzyczną egzystencję jako proces, w którym nie ma łatwych powrotów do ojczystego języka.

<sup>12</sup> R. Bromley, *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*, Edinburgh, University Press, 2000.

<sup>13</sup> Zjawisko to omawiam szerzej w *Blaski i cienie globalizacji, czyli problemy polonistyki w badaniach komparatystycznych*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 66–78.

<sup>14</sup> Oto kilka innych przykładów z kręgu anglojęzycznego, które ilustrują omawiane tu zjawisko i w których pojawia się płynna polskość w różnych i często trudnych do jednoznacznego zdefiniowania odmianach: E. Stachniak, *Necessary Lies/Konieczne kłamstwa*; E. Kuryluk, *Century 21/Wiek 21*; L. Appignanesi, *The Memory Man*; J. Czechowska, *The Black Madonna of Derby/Goodbye Polsko!* i wiele innych.

<sup>15</sup> Zob. B. Webster, *Conversation with Eva Hoffman*, „Women's Studies” 2003, nr 32, s. 762.

i innych XX-wiecznych ludobójstw. Jego wschodnioeuropejskie pochodzenie zaznacza się także w tym, że reprezentuje poglądy o twórczym pisaniu, które nawiązując do tradycji formalizmu i strukturalizmu, są jednocześnie trawestacją *Morfologii bajki* Vladimira Proppa. Piotr pojawia się obok postaci Roberta archeologa, odczytującego ze skamielin ślady cywilizacji – historii rodu ludzkiego, który jawi się jako ród męski – a więc przeciwieństwo sklonowanej żeńskiej Iris. Jeszcze innym przykładem jest irracjonalny lęk sklonowanej bohaterki przed „piekłem tego samego”, w czym tkwi ukryte pragnienie wielorodności i różnorodności jako warunku zapewniającego wieloetniczny tlen dla cywilizacyjnego rozwoju. W tym elemencie fikcyjnej rzeczywistości może mieścić się odwołanie do sztucznie konstruowanej monolitycznej polskości Polski powojennej, chociaż to tylko jedna z wielu interpretacyjnych możliwości.

Czytając tę powieść nasuwają się także pytania ogólniejszej natury: czy żeński „Frankenstein”<sup>16</sup> jest ulepszeniem męskiego pierwowzoru, czy też zaprzeczeniem humanizmu? Jaki będzie świat, nad którym ludzie zapanują genetycznie? Czy sklonowane istoty są jeszcze ludźmi? Jak się tworzy i jakie znaczenie ma wielokulturowość, która wpisuje się w osobowość i światopogląd Iris, czyli kłonu? Do jakiej tradycji i pamięci przynależy sklonowany człowiek? Czy jest skazany na pamięć amputowaną, czy też ma dostęp do pamięci historycznej? *Tajemnica* to forma eksperymentu z tożsamością ludzką, kulturową i przestrzenną, o którą pytają prawie wszystkie postaci z lektur omawianego tu modułu i to właśnie stanowi płaszczyznę umożliwiającą odczytanie porównawcze tej intrygującej powieści. Kwestia, na ile polsko/żydowskie pochodzenie autorki pozwala zaliczyć tę powieść do lektur naznaczonych polskością, pozostaje pytaniem otwartym. I nie chodzi tutaj o jego jednoznaczne rozstrzygnięcie, ale o zaproponowanie kolejnej płaszczyzny rozważań, która uwrażliwia studentów na unikalną wartość odmienności etnicznej i narodowej.

Rok trzeci stanowią moduły 3A *Constructing the Literary Self* oraz 3B *Self and History*. Zajęcia te kontynuują zagadnienia paradygmatów pamięci i historii, które pojawiają się w dyskusjach lektur drugiego roku studiów, ale na tym etapie wprowadzane są też teoretyczne ujęcia takich badaczy, jak: Barthes, Foucault, Marion Hirsch, czy też Edward Carr z klasycznym zapytaniem *Czym jest historia?* W pierwszym bloku zajęć, poświęconym konstrukcji podmiotu literackiego, listę lektur stanowią takie utwory, jak: Rousseau, *Wyznania*; Svevo, *Zeno Cosini*; Pirandello, *Henryk IV*; Woolf, *Własny pokój*; Grillparzer, *The Poor Musician* (oryg. *Der arme Spielmann*). W kontekście historycznych doświadczeń omawiana jest też powieść Ignacego Krasickiego, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku* (1776). Utwór służy jako przykład powieści dydaktycznej o tradycji sowi-

<sup>16</sup> Zwrot ten zaczerpnęłam z recenzji B. Frankowskiej pt. *Siostra Frankensteina*, „Nowe Książki” 2003, nr 5.

zdrzalskiej, która promuje ideały filozofii oświeceniowej wzorowanej na modelu francuskim. Ciekawym kontekstem są nie tylko tradycyjne odwołania do Voltaire'a, Rousseau, Fieldinga i Swifta, ale także porównanie tej powieści z *Malwiną* (1816) Marii Wirtemberskiej.

Ramy dyskusji seminaryjnych stanowi zestawienie „doświadczenie i rozum” *versus* „domyślność serca”, które uwspółcześnia rozważania dawnych lektur bez pomijania ich historycznych kontekstów. Wprawdzie to akurat zestawienie jest wewnątrz kulturowe, ale tekst Krasickiego poddany jest ostrej rekontekstualizacji poprzez porównanie go z esejem Virgii Woolf *Własny pokój* (1929). Taki zabieg interpretacyjny zmusza do przemyśleń z zakresu historii idei i wpływu edukacji na kształtowanie kulturowych ról genderowych oraz stereotypowej męskości i żeńskości. Jak gromadzi się doświadczenia rodzące życiową mądrość? Czym ona jest? Jakie znaczenie odgrywają w niej płeć i patriarchalne struktury społeczne? Na ile mądrość oparta na doświadczeniach jest uniwersalna, transkulturowa i ponadczasowa? Jak sama konstrukcja narracji i fabuły wpływa na czytelnicze doświadczenie? Celem dyskusji jest poszerzenie refleksji teoretycznoliterackiej, która ułatwia lekturę tekstów dotyczących kulturowej teorii literatury na ostatnich dwóch latach studiów.

Lata te skupiają się na problemach lektury interkulturowej z elementami translatoryki. Kluczową pozycją w ramach zajęć *Intercultural Readings* jest na poły biograficzna książka Evy Hoffman *Zagubione w przekładzie*<sup>17</sup> (*Lost in Translation*, 1989). Ten sam katalog pytań i zagadnień, jaki przytoczyłam powyżej, omawiając powieść *Tajemnica*, można by przywołać i tutaj, chociaż *Zagubione w przekładzie* jest intelektualną autobiografią, a nie fikcją *per se* i pojawia się w niej wizerunek Polski, czego w *Tajemnicy* nie było. Wspomnienia z Krakowa figurują tu pod znamienym tytułem „Raj”, co jest odwróceniem tradycyjnych kwalifikatorów, bo to Ameryka jest zwykle nazywana „rajem”, a ojczyzna emigranta „starym krajem”. Tutaj rozdział ostatni, opisujący Amerykę, nosi tytuł „Nowy Świat”.

Książka ta – poza wieloma walorami estetyczno-artystycznymi – jest także doskonałym źródłem wiedzy na temat skomplikowanych mechanizmów składających się na proces czytania interkulturowego. Hoffman pisze o wielu jego aspektach, ale są trzy podstawowe, które zwykle pojawiają się na seminaryjnych dyskusjach: (1) klasyczne tłumaczenie z języka ojczystego na docelowy: Ewa szuka w nowym języku słów wyrażających to, co najpierw przychodzi jej na myśl po polsku; (2) zauważa jednak, że kiedy już je w nowym języku znajdzie, to towarzyszy im brak emocjonalnego oddźwięku. Narratorka Ewa „musi sobie siebie przetłumaczyć”, zauważa też, że „obce słowa pozbawione są ‘cielesności’, są jak „słowa-patyki”, a gdzie indziej dodaje: „muszę dodać spód do języka, którego nauczyłam się z wierzchu”. Jest to oczywiście etap początkowy, obejmujący

<sup>17</sup> Zob. *Zagubione w przekładzie*, przeł. M. Ronikier, Londyn, Wyd. Aneks, 1995.

pierwsze lata zmagania się z językiem. Nawet jeśli z czasem bohaterka powieści osiąga wyższy stopień znajomości języka, to pozostaje (3) trzeci, bardzo często pomijany aspekt interkulturowego procesu translatorskiego: Eva (już nie Ewa), mówiąca biegle po angielsku, jest w dalszym ciągu tłumaczona przez kulturę „nowego świata”, w którym żyje i proces ten, choć zmieniają się jego parametry, prawie nigdy się nie kończy. Tak przynajmniej postrzega i odczuwa tę kwestię narratorka Eva. Każdy „inny” (a wyróżnikiem inności, czy też zaakceptowanej obcości może być akcent, gest, sposób zachowania lub ubrania, a więc szeroko rozumiane kody kulturowych zachowań) jest tłumaczony przez ludzi z kultury docelowej, bo każdy z nas jest jakimś światem tekstu. Warty uświadomienia i podkreślenia jest tu przede wszystkim fakt, że tłumaczenie interkulturowe jest procesem dwukierunkowym<sup>18</sup>. Kulturowo obcy tekst, który staje się częścią czytelniczego doświadczenia w kulturze docelowej, może zmienić z czasem dynamikę tej kultury, przewartościować stereotypy, uwrażliwić na inność i doprowadzić w rezultacie do stworzenia nowych wartości.

\* \* \*

Polskość rozważanych powyżej utworów można łatwo zakwestionować, jeśli to właśnie język uznamy za główne kryterium kwalifikacyjne. Zarówno bowiem powieść *Tajemnica*, jak i intelektualna biografia Hoffman, powstały w języku angielskim. Przywołałam je jednak w tym kontekście, aby powrócić do głównej kwestii: co wynika dla polonisty z takich utworów? Czy mogą wzmocnić obecność polskiej literatury na uczelniach poza Polską? I odwrotnie, czy mogą wzbogacić perspektywę odbioru tego, co przekazuje literatura pisana w Polsce po polsku? Innymi słowy: co nowego mogą uświadomić Polakom o nich samych i ich tożsamości? Na ile refleksja o płynnej polskości zmusza do pewnych przewartościowań?

Ze względu na główny wątek moich rozważań skupię się tu jednak na zasadniczym pytaniu: czy utwory transkulturowe mogą ułatwić inicjację w polską kulturę osobie, która jej nie zna? Opierając się na doświadczeniach własnych i innych, nie waham się twierdzić, że tak<sup>19</sup> i to bez względu na ilość argumentów przeciwnych, jakie klasyczny filolog polonista mógłby tu przywołać. Kieruje mną przekonanie, że trudno jest wprowadzać polską literaturę przez polskość, która przy pierwszym kontakcie odbierana jest jako bardziej obca (w sensie negatywnym) niż egzotyczna (w sensie pozytywnym). Jeszcze trudniej jest przedstawiać to, co

<sup>18</sup> Omawiając kontekst interkulturowego odczytania świata w książce Hoffman, proces ten ciekawie analizuje K. Marciniak, zob. *The Dialectics of Exile*, w: *Alienhood: Citizenship, Exile, and the Logic of Difference*, University of Minnesota, Minneapolis–London 2006, s. 77–99.

<sup>19</sup> Por. argumenty H. Filipowicz, która proponuje włączyć prozę polsko-amerykańską do programu polonistyki amerykańskiej w ramach zajęć zatytułowanych np. ‘American ImagiNations’. Zob. *What Good are Polish Literary Studies in the United States?*, „Slavonic and East European Journal” 2006, vol. 50, nr. 1, s. 117–134.

obce i nieznanne w taki sposób, aby rozbudzić intelektualną ciekawość u potencjalnych studentów polonistyki.

Transgresyjne czy też transkulturowe utwory literackie, do których powyżej nawiązałam, mogą odegrać w tym wstępnym procesie poznawczym pomocną rolę inicjacyjną. Mogą zaciekawić innością, która wiąże się z kulturą rodzimą (lub inną, ale kulturowo Brytyjczykom bliższą) w sposób niewywołujący niechęci czy nawet lęku. Takie pierwsze pozytywne uczucie zwykle wystarcza, aby zainicjować dalszą pracę z polskim tekstem nawet wtedy, kiedy jest to tekst czytany wyłącznie w przekładzie. Sprowokowanie wstępnego zainteresowania czy to przez oswajanie, czy też przez promowanie polskiej egzotyki, wydaje się najtrudniejsze właśnie w początkowych latach studiów. Niestety, obiegowa opinia o polskiej literaturze jako literaturze nie-do-zrozumienia dla czytelników spoza Polski, nie sprzyja rekrutowaniu nowych studentów. Nie sprzyja mu tym bardziej polityczna rzeczywistość, w jakiej żyjemy. Nowo członkowskie kraje Unii Europejskiej wraz z ich kulturą tradycją nadal są postrzegane jako „ubodzy krewni” wielkiego („zachodniego”) brata. Wbrew powszechnemu przekonaniu to stereotypowe myślenie jest mocno zakorzenione nie tylko w umysłach studentów. Świadomość tego, że literatura rządzi się innymi prawami i często funkcjonuje w innym wymiarze, gdzie wartości artystyczne i estetyczne sytuują się poza światem politycznej dominacji, nie jest tak oczywista, jak można by tego oczekiwać. Moje dotychczasowe doświadczenie potwierdza, że studenci wstępnie zachęceni do polskiej kultury za sprawą tego, co bardziej swojskie i znajome, chętniej nawiązują z nią głębszy dialog w latach późniejszych, łatwiej otwierają się na jej kulturową odmienną, dojrzewając emocjonalnie i intelektualnie. Wtedy też rozwija się ich wiedza z zakresu metodologii badań, a na ostatnim roku studiów komparatystycznych mają szansę wybrać taką tematykę pracy badawczej i takie zajęcia specjalizacyjne, które ich prawdziwie pasjonują. Cieszy fakt, że coraz częściej wyborem tym są zajęcia poświęcone polskiemu kinu lub polskiej literaturze.

To właśnie ten bardziej zaawansowany etap studiów sprzyja nawiązaniu twórczego dialogu pomiędzy wybraną metodologią „zachodnią”, a tekstem odmiennym kulturowo. Nie chodzi więc tutaj o „przeszukiwanie polskich utworów pod kątem zachodniej metodologii” (jak nazwał to kiedyś Bogdan Czaykowski)<sup>20</sup>, ale o wzajemne wzbogacanie się. Z mojego doświadczenia wynika, że „obca” metodologia może ujawnić obecne w utworze nowe obszary dyskursywne, zaś sam utwór może urozmaicić i wzbogacić „obcą” metodę analityczno-interpretacyjną. Dzieje się tak dlatego, że – choć nie zawsze jesteśmy tego świadomi – to właśnie czytanie w kontekście interkulturowym inicjuje poznanie o charakterze dwukie-

<sup>20</sup> Sformułowania takiego użył Bogdan Czaykowski w rozmowie z Adamem Czerniawskim. Zob. *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*, red. M. Rabizo-Birek, Toronto-Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2006, s. 148.

runkowym. I do takiego poznania pragniemy studentów zachęcić poprzez program literatury komparatystycznej. Jeśli jednak gdzieś ta dwukierunkowość zostaje zatracona, wówczas mamy do czynienia z dominacją i hegemonią (inaczej mówiąc – swoistą kolonizacją), a nie partnerskim dialogiem, który potrafi wzbogacić obie strony. Chcę zatem wierzyć, że różne formy płynnej polskości, obecne na wiele sposobów w świecie zglobalizowanej kultury, bardziej nam w nawiązaniu wspólnego dialogu pomogą, niż zaszkodzą. Może więc warto wprowadzać na listę lektur teksty z polsnością różnie powiązane, aby ułatwić inicjację w ich odmienną, specyficzną tradycję, wierząc jednocześnie, że potrzeba bliższego jej poznania będzie naturalną konsekwencją takich właśnie interkulturowych rozważań.

---

**Dr Elwira M. Grossman**, pracuje na stanowisku Stepek Lecturer in Polish Studies na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu w Glasgow (Wielka Brytania). Autorka prac z zakresu metodologii badań literackich, interkulturowości oraz polskiej literatury XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dramatu. Inicjatorka i redaktorka tomu zbiorowego pt. *Studies in Language, Literature and Cultural Mythology in Poland. Investigating 'The Other'* (2002).

SOME REMARKS ON 'LIQUID POLISHNESS',  
NEW DIASPORIC HORIZONS AND THE  
COMPARATIVE LITERATURE PROGRAMME AT GLASGOW UNIVERSITY

The essay presents an overview of the Comparative Literature programme at Glasgow University and pays special attention to its Polish component and the way it features within the larger design of the four-year programme. Grossman outlines the general methodological approach and various comparative platforms for the discussion of diverse texts whose 'Polishness' often defies simple definition. The examples discussed include *Interrogation*, a film by R. Bugajski which is offered as a part of the *Heroic Women* course; J. Głowacki's play *Antigone in New York*, being one of the reading texts for the *Crossing Borders* module, and Eva Hoffman's novel *The Secret* which features within the *Exploring Identity* paradigm. Two additional texts: *The Adventures of Nicholas Wisdom* by I. Krasicki and *Malvina, or The Heart's Intuition* by M. Wirtemberska are considered for the theme of *Constructing the Literary Self* in a historical perspective. *Lost in Translation* by Eva Hoffman presents one of the core texts for the Honours module entitled *Intercultural Readings*.

While presenting these texts within a comparative context, Grossman stresses the importance of introducing the notion of 'liquid Polishness.' This notion refers to both (1) Polish-inflected texts written outside of the home country and (2) the ever-changing nature of a broadly understood 'Polishness' which faces numerous challenges in an enlarged post-2004 Europe. She proposes the inclusion of intercultural texts with Polish roots as a means of introducing foreign students to a more hermetic notion of a home-made 'Polishness' which can then be studied with the aid of Polish at postgraduate level.

CHEONG BYUNG KWON

Hankuk University of Foreign Studies  
Seul

## KOREAŃSKIE BADANIA NAD LITERATURĄ POLSKĄ\*

---

---

### POWSTANIE I DZIAŁALNOŚĆ DEPARTAMENTU POLSKIEGO HUFPS

POCZĄTKI STUDIÓW POLONISTYCZNYCH W KOREI TO ROK 1987, KIEDY TO utworzono pierwszy i jedyny Departament Polski na wyższej uczelni koreańskiej. Po studiach w Berlinie Zachodnim starałem się od 1983 roku założyć Departament Polski na Hankuk University of Foreign Studies (HUFPS) w Seulu, ale inicjatywa moja i władz uczelni spotkała się z odmową ze strony rządu koreańskiego. Polityka ówczesnego rządu miała na celu zahamowanie gwałtownego przyrostu ludności w Seulu i w okolicach stolicy, więc nie zgadzano się w tym czasie na otwarcie nowych kierunków studiów. Od roku 1983 HUFPS co roku składał wniosek o wyrażenie zgody na otwarcie polonistyki na naszej uczelni. Nasze podanie było odrzucane przez Ministerstwo Edukacji Korei przez trzy kolejne lata. Dopiero w 1986 roku rząd wydał pozwolenie na otwarcie polonistyki w kolejnym roku akademickim. Przedtem nauka języka polskiego nawet w innej formie nie była możliwa w naszym kraju. Studia polskie w Korei były wtedy czystą, niezapisaną kartą.

Osoby, które chciały wówczas studiować, praktycznie nie dysponowały żadną wiedzą na temat Polski i języka polskiego. Kandydaci na studia nie wiedzieli nawet, jak wygląda polski alfabet. Pierwszy rocznik naszej polonistyki to 26 osób. Kolejne roczniki były już liczniejsze i liczyły po około 40 osób.

W pierwszym roku akademickim kadra Departamentu Polskiego liczyła tylko dwie osoby, wykładowcami byli: prof. Rafał Goździk i ja. Prof. Goździk w tym

---

\* Praca sponsorowana przez Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2009.

czasie był również profesorem w Departamencie Rosyjskim HUFŚ. W naszym departamencie prowadził laboratorium językowe i konwersacje dla pierwszego i drugiego rocznika. Pomógł w nawiązaniu kontaktów naszej akademickiej polonistyce z Polską. W tym czasie nasze kraje nie utrzymywały ze sobą stosunków dyplomatycznych. Kiedy prof. Goździk wybierał się do Polski w 1987 roku, poprosiłem go o poszukanie możliwości wysłania naszych studentów na wakacyjne kursy języka polskiego. Prof. Goździk nawiązał kontakt z Domem Polonii, a ta instytucja poinformowała o naszym zamiarze różne uczelnie w Polsce. Szkoła Letnia Uniwersytetu Jagiellońskiego wyraziła gotowość przyjęcia studentów, niestety władze południowokoreańskie nie wyraziły zgody na wyjazd studentów do komunistycznego kraju. Dopiero w 1989 roku wyrażono zgodę na wyłącznie mój wyjazd (bez studentów) do Polski na ponowne zaproszenie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwsza grupa studentów (13 osób) mogła studiować na zimowym kursie języka polskiego w UJ w 1990 roku.

Obecnie w naszym departamencie wyklada w sumie dziesięć osób, w tym czworo wykładowców zajmuje się głównie literaturą, cztery osoby praktyczną nauką polskiego i językoznawstwem, a dwie osoby wykładają historię i wiedzę o Polsce. Wszyscy nasi koreańscy wykładowcy studiowali w Polsce. Dodatkowo zatrudniamy również dwóch wykładowców z Polski, przy czym jedna z tych osób jest zaproszona w ramach polsko-koreańskiej współpracy międzyuczelnianej. Od 1990 roku do tej pory w naszym departamencie pracowało 16 naukowców z Polski – 13 z nich było polonistami. Wszyscy z nich byli zaproszeni z UJ lub UAM w ramach współpracy między HUFŚ i polskimi uczelniami. HUFŚ współpracuje z UJ od 1989 r. i z UAM i UW od 1998 roku.

Studia licencjackie trwają 4 lata. Po ich zakończeniu absolwenci uzyskują tytuł licencjata (B.A.). Do tego roku studia na tym poziomie ukończyło ponad 600 osób. Nasi absolwenci znajdują zatrudnienie głównie w firmach – wielu z nich pracuje w przedsiębiorstwach mających kontakty z Polską, około 80 absolwentów pracuje w Polsce. Liczba studentów wykorzystujących swoją specjalizację w pracy zawodowej jest wyjątkowo duża jak na warunki koreańskie.

Natomiast kurs magisterski trwający cztery semestry i kończący się obroną pracy magisterskiej wybiera dość mało osób ze względu na inny model studiów w Korei niż w Polsce. Na przykład studia magisterskie na naszym kierunku o specjalności literaturoznawczej do tej pory ukończyły tylko trzy osoby. Obecnie mamy dwie magistrantki, które specjalizują się w literaturze polskiej.

Poza tym 12 naszych absolwentów uzyskało tytuł doktorski – trzy osoby w Korei, a dziewięć osób w Polsce, w tym dwie osoby w zakresie literaturoznawstwa. Kurs doktorancki w naszym departamencie utworzono dopiero kilka lat temu. Trwa dwa lata. Obecnie studiuje jedna doktorantka.

## ZAJĘCIA Z LITERATURY POLSKIEJ NA NASZEJ UCZELNI

### STUDIA LICENCJACKIE

Pierwsze dwa lata studiów na naszym kierunku to głównie praktyczna nauka języka polskiego, a na trzecim roku studenci zaczynają czytać dzieła literatury polskiej. Zajęcia z literatury polskiej w *curriculum* Departamentu Polskiego wprowadzono na trzecim i czwartym roku. Nasi studenci uczą się nie tylko literatury i praktycznego języka polskiego, ale mają także zajęcia z językoznawstwa, historii i wiedzy o Polsce.

Studenci trzeciego i czwartego roku mają do wyboru siedem przedmiotów z literatury:

1. Historia literatury polskiej,
2. Wybrane dzieła literatury polskiej,
3. Polscy pisarze XX wieku,
4. Literatura polska po II wojnie światowej,
5. Polski pozytywizm,
6. Analiza *Pana Tadeusza*,
7. Polska powieść współczesna.

Każdy kurs trwa jeden semestr (30 godzin wykładowych w semestrze) i jest fakultatywny. Większość naszych studentów bierze udział w tych zajęciach i ma dużą motywację, chociaż nie jest im łatwo czytać dzieła literackie w oryginale. Nie wiele polskich książek jest dostępnych w tłumaczeniu na język koreański, ale wykształceni Koreańczycy wiedzą, że poziom polskiej literatury jest wysoki, ponieważ w ciągu trzydziestu lat dwoje Polaków otrzymało literacką Nagrodę Nobla.

Zajęcia literaturoznawcze mają formę seminarium i konwersatorium. Każdy student zobowiązany jest do napisania i zaprezentowania na forum grupy własnego referatu. Prezentacje zakończone są dyskusją. Pierwsze tygodnie każdego kursu to ogólne wprowadzenie do przedmiotu – wykładowca prezentuje charakter i treść wybranych utworów na tle ogólnych uwarunkowań polityczno-kulturalnych.

W naszym departamencie wykładamy literaturę polską głównie od okresu romantyzmu, ponieważ, po pierwsze, nie ma specjalisty zajmującego się wcześniejszymi epokami a, po drugie, brak zainteresowania ze strony studentów dawniejszymi okresami literackimi. Przy czym należy dodać, że studenci nie interesują się nawet koreańską klasyką narodową. Takie zjawisko wśród młodzieży jest charakterystyczne nie tylko dla Korei. W czasie globalizacji młodzi ludzie koncentrują się bardziej na teraźniejszości.

### STUDIA MAGISTERSKIE I DOKTORANCKIE

W naszym systemie edukacji nie ma sztywnego rozgraniczenia między kursami przeznaczonymi dla magistrantów i doktorantów – na te same seminaria mogą uczęszczać obie grupy studentów. Do wyboru mają następujące zajęcia literaturoznawcze:

1. Polska literatura XIX wieku,
2. Polska literatura XX wieku,
3. Dramaturgia polska XX wieku,
4. Polski romantyzm,
5. Młoda Polska,
6. Polska literatura ludowa,
7. Polska poezja współczesna,
8. Historia literatury.

Zajęcia mają charakter seminaryjny, formą realizacji jest również kolokwium, to znaczy prowadzone są w podobny sposób jak w Europie.

#### **THE KOREAN ASSOCIATION OF THE CENTRAL AND EAST EUROPEAN STUDIES**

Stowarzyszenie powstało w 1999 roku. Byłem jednym z jego założycieli i jego pierwszym prezesem. Członkami stowarzyszenia są specjaliści zajmujący się Europą Środkową i Wschodnią. Są to naukowcy pracujący na różnych uczelniach w Korei. Na przykład specjaliści zajmujący się Polską to nie tylko nasi poloniści z HUFs, ale także historycy, politolodzy czy socjolodzy z innych uniwersytetów koreańskich.

Nasze stowarzyszenie wydaje dwa razy w roku „Journal of Central & East European Studies”. Czasopismo znajduje się na liście najwyższej punktowanych czasopism naukowych w Korei. Prawie w każdym numerze czasopisma publikowane są artykuły polonistyczne. Poza tym stowarzyszenie cztery razy w roku organizuje międzynarodowe konferencje naukowe, w tym zawsze jedną w Europie. Bierze w nich zawsze udział około 50 naukowców z więcej niż pięciu krajów. Dotychczas konferencje odbyły się w następujących krajach europejskich: w Czechach, Polsce, Bułgarii, Estonii, Rosji, Rumunii i na Węgrzech. W tym roku (2009) konferencja odbędzie się w Serbii. Prawie za każdym razem na konferencjach prezentowano referaty dotyczące literatury polskiej.

#### **EAST EUROPEAN AND BALKAN INSTITUTE HUFs**

Institut działa od 1989 roku w Center for International Area Studies HUFs (w latach 1989–1991 pod moim kierunkiem). Dwa razy w roku wydaje czasopismo „East European Studies”. Jest ono również, podobnie jak „Journal of Central & East European Studies”, na rządowej liście najlepszych czasopism naukowych w Korei. Co roku publikowane są w nim artykuły dotyczące literatury polskiej. Instytut organizuje dwa razy w roku konferencje, na których zawsze prezentowanych jest ponad dziesięć referatów. Każda osoba zajmująca się tematyką związaną z Europą Środkowo-Wschodnią i Bałkanami może publikować swoje prace

w tym czasopiśmie oraz brać udział w konferencjach organizowanych przez ten Instytut. Często w konferencjach biorą udział zagraniczni naukowcy. Poza tym Instytut realizuje rządowe projekty związane z badanym przez nas regionem.

## TLUMACZENIE LITERATURY POLSKIEJ NA JĘZYK KOREAŃSKI

Literatura polska jest jeszcze niezbyt znana w Korei, mało jest tłumaczeń dzieł polskich na język koreański. Przed powstaniem Departamentu Polskiego na naszym uniwersytecie kilka polskich dzieł zostało przetłumaczonych na język koreański z języka angielskiego i japońskiego – na przykład *Quo vadis* Sienkiewicza i *Chłopi* Reymonta. Do tej pory bezpośrednio z języka polskiego przetłumaczono dzieła: *Pan Tadeusz* A. Mickiewicza (2005), *Brzezina* J. Iwaszkiewicza (2009), *Panny z Wilka* J. Iwaszkiewicza (2009), *Narzeczony Beaty* A. Rudnickiego (1992), *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* H. Sienkiewicza (1991), *Organista z Ponikły* H. Sienkiewicza (1990), *Grzech* T. Różewicza (1990), *Nawrócony* B. Prusa (1991), *Na pełnym morzu i Wdowy* S. Mrożka (2008), *Koniec i początek. Wiersze wybrane* W. Szymborskiej (2008), *Otwórz oczy, już nie żyjesz* O. Tokarczuk (2006), *Quo vadis* H. Sienkiewicza (2005), *Tryptyk Rzymski* Jana Pawła II (2003) oraz wydano: *Wybór wierszy* Z. Herberta (1990), *Wybór wierszy* L. Staffa (1990), *Wybór wierszy* A. Słonimskiego (1990), *Wybór wierszy* K.I. Gałczyńskiego (1990), *Wybór wierszy* A. Ważyka (1990), *Wybór wierszy* Cz. Miłosa (1990), *Wybór wierszy* T. Karłowicza (1990), *Wybór wierszy* T. Różewicza (1990), *Wybór wierszy* M. Białoszewskiego (1990), *Wybór wierszy* W. Szymborskiej (1990), *Wybór wierszy* T. Nowaka (1990), *Wybór wierszy* J. Harasymowicza (1990), *Wybór wierszy* S. Grochowiaka (1990), *Wybór wierszy* S. Barańczaka (1990), *Wiersze wybrane* T. Różewicza (2008), *Wiersze wybrane* Z. Herberta (2008), *Wybrane bajki i legendy polskie* (2003).

## WYBRANE ARTYKUŁY O LITERATURZE POLSKIEJ OPUBLIKOWANE PRZEZ KOREAŃSKICH POLONISTÓW

W Korei o literaturze polskiej pisze i publikuje artykuły tylko kilka osób. Do tej pory wydano ponad 100 prac naukowych z tej dziedziny. Poniżej przedstawiam spis wybranych prac:

- Cheong, B.K., *Problemy z nauczaniem literatury polskiej w Korei*, tom pokonferencyjny z konferencji Stowarzyszenia „Bristol”, Kraków 2009.
- Cheong, B.K., *Historia Polski w nauczaniu literatury polskiej w Korei*, IV Kongres Polonistyczny, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2008.
- Cheong, B.K., *Wielki Inkwizytor Torquemada w „Ciemności kryją ziemię” Andrzejewskiego*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 10, No. 2, 2008.
- Cheong, B.K., *Epilogue of „Pan Tadeusz” by Adam Mickiewicz*, International Conference of KACEBS, Bucharest University, 2007.

- Cheong, B.K., *Żydzi w „Początku” Szczypińskiego*, „Journal of Comparative Studies of World Literature”, Vol. 21, 2007.
- Cheong, B.K., *Muzułmanie w „W pustyni i w puszczy” Sienkiewicza*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 9–2, 2007.
- Cheong, B.K., *Strategia przeżycia w utworze „Na pełnym morzu” Mrożka*, „Segye-munhak-bigyo-hakhoi” („Journal of Comparative Studies of World Literature”), Vol. 17, 2006.
- Cheong, B.K., *Analiza charakterów w „Brzezynie” Iwaszkiewicza*, „East European Studies”, Vol. 8–1, 2006.
- Cheong, B.K., *The Problems of Translating „Pan Tadeusz” into Korean*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 5, 2005.
- Cheong, B.K., *Analiza charakterów w „Pannach z Wilka” Iwaszkiewicza*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 15, 2005.
- Cheong, B.K., *Analiza dzieła „Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela” Sienkiewicza*, „East European Studies”, Vol. 7–2, 2005.
- Cheong, B.K., *Polacy w powieści „Shosha” Singera*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 4, 2004.
- Cheong, B.K., *Polskość w „Trans-Atlantyku” Gombrowicza*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 6–2, 2004.
- Cheong, B.K., *Korean villages in the book „Korea, klucz do Dalekiego Wschodu Sieroszewskiego”*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 3, 2003.
- Cheong, B.K., *Obraz polskiej wsi w „Na wsi wesele” Dąbrowskiej*, Journal of Central & East European Studies, Vol. 5–2, 2003.
- Cheong, B.K., *Wernyhora w „Weselu” Wyspiańskiego*, „East European Studies”, Vol. 11–2, 2003.
- Cheong, B.K., *Analiza charakterów w utworze „Popiół i diament” Andrzejewskiego*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 4–2, 2002.
- Cheong, B.K., *Porównanie „Nawróconego” Prusa i „Christmas” Charlesa Dickensa*, „Journal of Central & East European Studies” (wydanie zimowe), 2001.
- Cheong, B.K., *Obraz Niemców w „Rodzinnej Europie” Miłosza*, „Journal of Central & East European Studies”, Vol. 1, 1999.
- Cheong, B.K., *Polsko-niemieckie stosunki literackie*, „German Literature and World Literature”, Vol. 3, 1995.
- Cheong, B.K., *Świat literacki Wisławy Szymborskiej*, HUFIS Institute of Foreign Literature, „Research on Foreign Literature”, Vol. 3, 1997.
- Cheong, B.K., *Człowiek i jego otoczenie w poezji Wisławy Szymborskiej*, HUFIS Institute of Foreign Literature, „Research on Foreign Literature”, Vol. 2, 1996.
- Choi, Sungeun, *Metodyka nauczania poezji polskiej studentów koreańskich: na przykładzie analizy wiersza Wisławy Szymborskiej „Widok z ziarnkiem piasku” za pośrednictwem idei Lao Zhuanga*, w: *W poszukiwaniu nowych rozwiązań. Dydaktyka języka polskiego jako obcego u progu XXI wieku*, red. W. Miodunka, A. Seretny, Kraków 2009.
- Choi, Sungeun, *The study on the meaning of Mr. Cogito in Zbigniew Herbert's poetry*, „Studies on Foreign Literature”, Vol. 33, 2009.
- Choi, Sungeun, *The study on the elements of criticism against reality in Zbigniew Herbert's poetry*, „The Comparative Studies of World Literature”, Vol. 25, 2008.
- Choi, Sungeun, *View from a distance appearing in poems of Wisława Szymborska*, The 8<sup>th</sup> International Conference of KACEEBS, KACEEBS, Prague: Charles University, 2008.
- Choi, Sungeun, *Study on the image of displaced Germans in postwar Poland depicted in Paweł Huelle's „Przeprowadzka”*, „East European Studies”, Vol. 20. (2008)

- Choi, Sungeun *A Study on figurative motifs in the poetry of Wisława Szymborska*, „The Comparative Studies of World Literature”, Vol. 22, 2008.
- Choi, Sungeun, *20-lecie Departamentu Polskiego w Hankuk University of Foreign Studies w Seulu*, „Kwartalnik Polonicum”. Vol. 6, 2008.
- Choi, Sungeun, *The Settlement of Nazism Shown in Polish Literature*, „The Comparative Studies of World Literature”, Vol. 19, 2007.
- Choi, Sungeun, *The Present Status and Prospects of Translating Korean Literature in Poland*, „East European Studies”, Vol. 8, 2007.
- Choi, Sungeun, *A Study on the Poetry of Wisława Szymborska and the Awareness of Existence through 'Naught' found in Lao-tse and Changtsu's Philosophy*, „The Comparative Studies of World Literature”, Vol. 14, 2006.
- Choi, Sungeun, *A Study on Patriotic Allegory Found in – Commemorating the Centennial of the Awarding of the Nobel Prize for Literature to H. Sienkiewicz*, „Journal of Central and East European Studies”, Vol. 7, 2005.
- Choi, Sungeun, *A Study on Mind's Eye gazing on the essence of matter in the poetry of Wisława Szymborska*, „The Comparative Study of World Literature”, Vol. 12, 2005.
- Choi, Sungeun, *A Study of existential consciousness of human-being in Wisława Szymborska's poetry – by analyzing her masterpieces of the days*, „East European Studies”, Vol. 13, 2004.
- Choi, Sungeun, *A Comparative Study on the motive of 'room' and countermove of self alienation shown in Marek Hlasko's „Ósmy dzień tygodnia” and Kang Seok Kyun „Pokój w lesie”*, „The Comparative Study of World Literature”, Vol. 10, 2004.
- Choi, Sungeun, *Study on the „Bramy Raju” by Jerzy Andrzejewski – focused on the political allegory*, „East European Studies”, Vol. 12, 2003.
- Choi, Sungeun, *The Korean War appeared in the Polish Socialist Realism poems*, „East European Studies”, Vol. 11, 2002.
- Choi, Sungeun, *A comparative study between the resistance poems of Polish Columbus Generation and Yoon Dong Joo*. „Journal of Central and East European Studies”, Vol. 4, 2002.
- Choi, Sungeun, *A Study on the influence of Japanese Poetry 'Haiku' in the modern Polish poems*, „East European Studies”, Vol. 11, 2002.
- Choi, Sungeun, *An Oriental culture boom in the Western literature between the late 19th and the early 20th centuries discovered by a study focused on Polish literature*, „Journal of Central and East European Studies”, Vol. 4, 2002.
- Choi, Sungeun, *Scars of the War and the Recovery of the Identity in the Tadeusz Rozewicz's Poems*, „East European Studies”, Vol. 10, 2001.
- O, Kyung-Geun, *Trendy w literaturze polskiej po przelomie w 1989 roku*, „East European Studies”, Vol. 10, 2001.
- O, Kyung-Geun, *Rosyjsko-niemieckie epizody w życiu Ferdynanda A. Ossendowskiego*, „Wschód–Zachód”, Vol. 443 (Pomorska Akademia Pedagogiczna), 2002.
- O, Kyung-Geun, *Studia nad polską literaturą ludową*, „Journal of Central and East European Studies”, Vol. 4, 2002.
- O, Kyung-Geun, *Rosja w koncepcjach F.A. Ossendowskiego*, „Rosja-Polska – z zagadnień komparatystyki”, Vol. 466 (Uniwersytet Szczeciński), 2003.
- O, Kyung-Geun, *Konflikt narodowości i tożsamości przedstawiony w utworze „Jezioro Bodeńskie” S. Dygata*, „East European Studies”, Vol. 12, 2004.
- O, Kyung-Geun, *Wpływ artykułu „O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem” Chodakowskiego na „Dziady” A. Mickiewicza*, „East European Studies”, Vol. 13, 2004.
- O, Kyung-Geun, *Rozważania nad polską literaturą pozytywizmu na tle romantycznej myśli o historii i narodzie*, „Journal of Central and East European Studies”, Vol. 6, 2004.

## SŁOWO KOŃCOWE

W Korei tylko kilka osób zajmuje się literaturą polską. Polskie dzieła literackie są tłumaczone na język koreański dopiero od 1990 roku. Oczywiście przedtem polska literatura docierała do czytelnika koreańskiego, ale nie tłumaczona bezpośrednio z języka polskiego, a za pośrednictwem tłumaczeń z języków angielskiego, japońskiego i chińskiego. W ostatnim czasie zaczęły pojawiać się w Korei polskie książki tłumaczone z języka francuskiego i nadal tłumaczone są z języka angielskiego. Tłumacze ci nie znają ani języka polskiego, ani polskiej kultury, więc ich tłumaczenia są niekiedy kontrowersyjne. Byłem kilka razy recenzentem takich książek. Zbiór polskich dzieł przetłumaczonych na język koreański jest jeszcze mały, ale od kilku lat co roku wydawanych jest kilka książek. Moim zdaniem przy przekładach polskich utworów niezbędna jest współpraca koreańskiego tłumacza z Polakami. Co roku w Korei wydawanych jest również kilka artykułów naukowych dotyczących literatury polskiej. Polsko-koreańskie badania porównawcze w zakresie literatury rozwijają się dobrze i mają dobre perspektywy. Szczególnie młodzi badacze wybierają taki rodzaj analizy. Obecnie, oprócz HUFŚ, żaden inny uniwersytet koreański nie ma polonistyki ani nie planuje w najbliższej przyszłości otworzyć tego kierunku. Polonistyka, podobnie jak inne kierunki humanistyczne, boryka się z problemami. Konferencje literaturoznawcze organizowane w Polsce są bardzo ważne i motywujące dla zagranicznych badaczy literatury polskiej.

---

**Prof. dr Cheong Byung Kwon**, Hankuk University of Foreign Studies, Departament Polski, dyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej HUFŚ. Autor rozpraw z zakresu literatury polskiej XIX i XX wieku. Autor książek: *Słownik polsko-koreański* (2002), *Rozmówki polsko-koreańskie* (1997), *Historia Polski* (1996), współautor i red.: *Demokratyzacja i konflikty kultur w Europie Wschodniej i na Balkanach* (2005), *Studia porównawcze nad folklorem Europy Wschodniej i Korei* (2003), redaktor czasopisma: *East European Studies*.

## KOREAN STUDIES OF POLISH LITERATURE

The article outlines the history of research into Polish literature in Hankuk University of Foreign Studies in Seoul. Polish studies in Korea began in 1987. Currently, the Polish Department at HUFŚ admits 34 students annually, and classes are taught by 11 lectures, including two persons from Poland. In the current academic year, Polish Philology at HUFŚ has over 120 students in undergraduate courses, and 5 post-graduate with 1 person being a doctoral student.

Before the Polish Department was established at HUFŚ, several works of Polish literature had been translated in Korea, mainly indirectly from English. Since 1990s, numerous Polish literary works have been translated directly from the Polish language. Moreover, over a hundred articles have been published on Polish literature.

LIDIA TANUSZEWSKA

Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego  
Skopje

## NAUCZANIE LITERATURY POLSKIEJ NA POLONISTYCE W MACEDONII

---

POLONISTYKA W MACEDONII STANOWI CZĘŚĆ KATEDRY SŁAWISTYKI NA WYDZIALE Filologicznym Uniwersytetu św. św. Cyryla i Metodego w Skopju jako jedyny takiego typu kierunek studiów w kraju. Studenci, którzy zapisują się na kierunek, wychodzą z Uniwersytetu jako poloniści, którzy w czasie czteroletnich studiów uczą się współczesnego języka polskiego, gramatyki języka polskiego (od fonetyki do gramatyki historycznej i dialektologii) i literatury polskiej (od średniowiecza do współczesnej literatury XX wieku). Programy dydaktyczne wszystkich przedmiotów polonistycznych są skonstruowane na wzór programów uniwersyteckich na polonistykach w Polsce.

Na pierwszym roku, już w pierwszym semestrze, studenci spotykają się z literaturą polską w zakresie przedmiotu, który nosi nazwę *Średniowieczne piśmiennictwo polskie*. Przedmiot ów obejmuje zagadnienia: kultura Polski średniowiecznej, kronikarze i publicyści, łacińsko-polska literatura świecka, Akademia Krakowska, literatura i kultura Odrodzenia, Zygmuntowski złoty wiek polskiej kultury, polsko-łacińska poezja Klemensa Janickiego, poezja mieszczańska (Biernat z Lublina), proza mieszczańska, proza naukowa i polityczna (Mikołaj Kopernik, Andrzej Frycz Modrzewski), twórczość Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego, *Sielanki* Szymona Szymonowica.

Właśnie tu powstają pierwsze problemy związane z nauczaniem literatury polskiej. Mając na uwadze, że chodzi o dosyć trudną literaturę, głównie związaną z religią i filozofią i jeszcze na dodatek pisaną w języku staropolskim, który stanowi problem do zrozumienia nawet dla przeciętnego native speakera języka polskiego, jest oczywiste, że Macedończycy, którzy po raz pierwszy spotykają się ze współczesnym językiem polskim i są dopiero na początkowym poziomie jego nauczania, będą mieli problem ze zrozumieniem takiej literatury. Niestety, nie

istnieją żadne przekłady literatury tego okresu na język macedoński. Wykładowcy, owszem, dają sobie radę, przekładając fragmenty na potrzeby zajęć, ale to nie są fachowe tłumaczenia, które oddają styl i duch języka, w którym te utwory napisano. Trudno więc jest pokochać, na przykład Kochanowskiego, i mieć stosunek podobny do tego, jaki mają Polacy oraz zrozumieć jego wielkość dla literatury polskiej.

Oto problemy, z jakimi mierzy się student, czytając nawet dość łatwy erotyk Kochanowskiego:

Takaś ty w oczu moich. Szczęśliwa to droga,  
Po której chodzić będzie tak udatna noga;  
Zajrzę wam, gęste lasy i wysokie skały,  
Że przede mną będziecie taką rozkosz miały:  
Usłyszycie wdzięczny głos i przyjemne słowa,  
Po których sobie tęskni biedna moja głowa.

Na poziomie pierwszego roku studenci dopiero mogli poznać słowa: *droga*, *noga* (ale nie udatna!), *las*, *słowo*, *głowa*, ale jeżeli chodzi o czasownik *zajrzę*, to nawet współczesne *zazdroszczę* stanowi dla nich słownictwo zaawansowane. Oczywiście, można to wszystko wytłumaczyć studentom, ale wtedy ćwiczenia z literatury stają się lektoratem i przy tym traci się za dużo czasu na wytłumaczenie każdego słowa. Poza tym niepotrzebne jest na tym poziomie wprowadzanie wyrazów, których się we współczesnym języku nie używa. Tak samo jest z najstarszym tekstem, z którym się nasi studenci mają spotkać w pierwszym semestrze, czyli z *Bogurodzicą*. Weźmy fragment:

[...] Bogiem sławiena Maryja,  
U twego syna Gospodzina matko zwolena, Maryja!  
Zyszczy nam [...]

Na poziomie początkującym studenci powinni znać słowo *Bóg*, ale niekoniecznie *Gospodzin*, może *slawna*, ale nie *slawiena*, a żeby zrozumieć *zyszczy nam* student powinien być na daleko wyższym poziomie.

Rozwiązaniem problemu mogłoby być przesunięcie tego przedmiotu na wyższy rok studiów. Doświadczenie dowodzi, że studenci później bardzo mało pamiętają z tego okresu, ponieważ ani nie potrafią przeczytać, ani nie rozumieją tekstów, a w ogóle nie ma mowy o samodzielnej lekturze poza zajęciami, bo utwory są dla nich zbyt trudne. Szkoda, bo są to interesujące teksty dla studentów, przynajmniej takie jak: żywoty świętych, literatura świecka o dworze króla, *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią*, *O zachowaniu się przy stole*.

W drugim semestrze wchodzi przedmiot, który nazywa się *Literatura polska do XVIII w.* i obejmuje on zagadnienia: charakter kultury barokowej, liryka J.A. Morsztyna, epika historyczna W. Potockiego, *Pamiętniki* J. Ch. Paska, Stanisław August

i jego polityka kulturowa, publicystyka i politycznie zaangażowana literatura (A. Naruszewicz, S. Staszic, H. Kołłątaj), twórczość I. Krasickiego, komedia stanisławowska i liryka sentymentalna.

Powtórnie spotykamy się z problemem nieadekwatności poziomu znajomości języka polskiego do trudności starych tekstów. *Fircyk w zalotach* mógłby być zabawną literaturą dla studentów, ale co to jest *fircyk* i co to są *zaloty*? Tak samo jest z *Myszeidą* i *Monachomachią*. Historyczne gatunki są bardzo mało znane macedońskim studentom, ponieważ coraz mniej szczegółowo omawia się literaturę światową w szkołach średnich; trudno jest im więc docenić ich mistrzowskie zastosowanie np. w twórczości Krasickiego. Problemem jest również to, że macedońscy studenci nie znają Biblii, a dużo tekstów na pierwszym roku odwołuje się do tematyki biblijnej. Co się tyczy Oświecenia – na marginesie albo rzadko wspomniany jest w programach *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego, a okazało się, że właśnie ten utwór bywa najbardziej interesujący dla naszych studentów (nawet jeśli został napisany w języku francuskim).

Na drugim roku jest kurs *Romantyzm w literaturze polskiej*, który obejmuje: charakterystykę polskiej twórczości romantycznej, życie i dzieła poetyckie A. Mickiewicza, J. Słowackiego, Z. Krasińskiego, C.K. Norwida, zagadnienie wpływu poezji romantycznej na twórczość przyszłych pokoleń twórców literackich, twórczość dramatyczną A. Fredry, twórczość prozatorską J.I. Kraszewskiego.

Celem tego przedmiotu jest zapoznanie studentów z najważniejszym okresem literatury polskiej pod względem artystycznym i historią polskiego narodu po nieudanym powstaniu listopadowym. Ażeby to osiągnąć, potrzebna jest wiedza o realiach historycznych tamtych czasów. Studenci poloniści w Macedonii zaczynają studia bez żadnych przygotowań z zakresu historii i kultury polskiej, a przedmiot *Cywilizacja polska* jest wprowadzony dopiero na drugim roku studiów, czyli w tym samym czasie, kiedy zaczynają się zajęcia z romantyzmu. To też jest problem w nauczaniu, ponieważ zajęcia z literatury poświęca się historii i kulturze.

Bardzo często w literaturze polskiej przejawia się patriotyzm i dążenie Polaków do niepodległości. Można to porównać z narodową walką Macedończyków, ale tu pojawia się kolejny problem w naszym środowisku. Mamy bowiem ostatnio grupy polonistów niejednolite wyznaniowo, więc rozważania związane z katolicyzmem i chrześcijaństwem mogą kogoś zrazić, np. studentów muzułmańskich.

Mickiewicz jest tłumaczony na język macedoński, ale jego najważniejsze dla Polaków dzieła: *Pan Tadeusz* i *Dziady* nie mają przekładów. Jakość przekładów też pozostawia wiele do życzenia. Ma to wpływ na stosunek studentów do Mickiewicza – nierozumiana twórczość nie jest szczególnie lubiana.

Takie same trudności spotyka się też w następnym semestrze, w którym przedmiot nosi nazwę *Pozytywizm i naturalizm*, a obejmuje: rozwój publicystyki, opowiadania i powieści, twórczość literacką E. Orzeszkowej, B. Prusa, H. Sienkiewicza,

poezję „niepoetyckich czasów”, czyli twórczość A. Asnyka i M. Konopnickiej, a także pobieżnie twórczość A. Sygietyńskiego, A. Dygasińskiego, G. Zapolskiej.

Dopiero na trzecim roku studenci są w stanie czytać literaturę piękną. Właśnie wtedy to spotykają się z takimi tekstami, które mogą rozumieć bez większych problemów. W pierwszym semestrze jest to *Literatura Młodej Polski*, która obejmuje omawianie prądów (neoromantyzm, modernizm i symbolizm), liryki (K. Przerwa-Tetmajer, J. Kasprówic, L. Staff), teatru (S. Wyspiański), rozwoju powieści o tematyce społecznej (S. Żeromski) i o tematyce wiejskiej (W.S. Reymont).

Wydaje się jednak, że znów pojawia się problem, który był już wspomniany – kontekstów lekturowych. Przez cały modernizm przejawia się motyw Salome, czyli konieczność odwołania się do Biblii, szczególnie do Ewangelii wg św. Mateusza, a z drugiej strony – Androgyne, czyli odwoływanie się do filozofii Platona. Studenci w Macedonii nie mają filozoficznego wykształcenia, tylko niektóre szkoły średnie realizują taki przedmiot, a na studiach filologicznych w ogóle nie zwraca się uwagi na potrzebę kształcenia w zakresie filozofii jako oddzielnego przedmiotu. Przez całe studia polonistyczne, od pierwszego do ostatniego roku, widoczny jest brak tej wiedzy i narzuca się potrzeba zaradzenia takiemu stanowi ze względu na związek literatury i filozofii.

W drugim semestrze III roku wyklada się *Literaturę polską pomiędzy dwoma wojnami światowymi*, a przedmiot obejmuje zagadnienia: grupa poetycka Skamander, Awangarda krakowska, grupa Żagary, teoria czystej formy, krytyka nowo powstałego państwa i walki o władzę, refleksja nad zmianami psychologicznymi i moralnymi w środowisku społecznym, wielki kryzys ekonomiczny i poczucie zagrożenia, krytyka tradycyjnego pojmowania moralistyki.

Widoczne jest, że tu studenci już nie mają dużych problemów z językiem i z polską kulturą, a nawet jeśli mają, potrafią korzystać ze słownika i mogą poradzić sobie z samodzielną lekturą.

Okazuje się, że najbardziej interesująca dla macedońskich studentów jest literatura polska na czwartym roku, czyli literatura polska okresu drugiej wojny światowej i powojenna, a więc okres od 1939 do 1970 r. Zagadnienia omawiane na zajęciach to: życie literackie w nowym państwie, Polska Rzeczpospolita Ludowa, lata budowy i nadziei (1945–1948 r.), stalinizm i socrealizm (1949–1956 r.), literatura *dyrygowana z góry*, okres pomiędzy październikiem 1956 r. a grudniem 1970 r., odchodzenie od socrealizmu i dążenie ku psychologizmowi, mitologizacji, rzeczowości kreowanej i na końcu – przegląd dzieł znakomitszych pisarzy związanych z tym okresem. Podobnie sytuacja wygląda w ostatnim semestrze, kiedy jest wykładana najnowsza literatura polska, czyli ostatnie trzydziestolecie XX wieku i takie zagadnienia, jak: zaostrenie kryzysu politycznego, konflikt z cenzurą, powstanie niepodległego wydawnictwa KOR, publikowanie zabronionych autorów i dzieł, powstawanie literatury drugiego obiegu, lata przełomowe

i powstanie „Solidarności”, poezja Nowej Fali, rzeczywistość metaforyzowana; okres od stanu wojennego do suwerennej Polski (1982–1991), reakcja twórców na nową sytuację polityczną i odzwierciedlenie stanu wojennego w poezji i prozie.

Podsumowując ten krótki przegląd doświadczeń w nauczaniu literatury polskiej, dochodzimy do wniosku, że potrzebne są zmiany w programach. Są one zamknięte w odpowiedzi na następujące pytania: Czy można zacząć spotkania studentów macedońskich z literaturą polską w odwrotnej kolejności, proponując wiedzę o literaturze współczesnej na pierwszym roku, a zostawiając literaturę dawną na koniec edukacji (co zbiega się w programie studiów z zajęciami z gramatyki historycznej języka polskiego)? Jak wypełniać luki w znajomości mitologii greckiej, filozofii i religioznawstwa studentów? Czy mogą to robić jedynie wykładowcy literatury? Czy program nauczania literatury polskiej wśród obco-krajowców nie powinien się różnić od programu dla Polaków?

---

**Dr Lidia Tanuszevska**, Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego w Skopju, Wydział Filologiczny Blaže Koneskiego. Autorka artykułów z zakresu polsko-macedońskiego językoznawstwa porównawczego i teorii przekładu, współautorka podręcznika do nauczania języka macedońskiego i tłumaczka literatury polskiej. Przekłady na język macedoński: *Sklepy cynamonowe* B. Schulza, *Biała noc miłości* G. Herlinga-Grudzińskiego, *Prawiek i inne czasy* O. Tokarczuk.

W serii *Literatura polska w świecie* opublikowała: *Kultowy wymiar odbioru literatury polskiej w Macedonii. Casus wybranych przekładów* (t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*).

#### TEACHING POLISH LITERATURE TO STUDENTS OF POLISH STUDIES IN MACEDONIA

The article outlines the problems of teaching Polish literature to foreigners. The subject of a thorough analysis, are Polish literature programmes taught at the Department of Polish Studies in Skopje. Apparently, teaching Old Polish literature is a problem for the first year students whose language competence is not sufficient yet. Also, a rather poor knowledge of literary genres, Greek mythology, philosophy and religious studies creates problems with an analysis of literary work. This is caused by the curricula in secondary schools. Thus, a question arises if the didactic programmes designed for teaching Polish literature to foreign students should not vary from traditional curricula prepared for Poles.



---

---

# **RÓŻNE RODZAJE OBECNOŚCI**

---

---



MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN PARKMAN

Uniwersytet w Uppsali

## RÓŻNE OBECNOŚCI LITERATURY POLSKIEJ W SZWECJI

---

ZATYTUŁOWAŁAM NINIEJSZY ARTYKUŁ *RÓŻNE OBECNOŚCI LITERATURY POLSKIEJ w Szwecji*, choć tytuł *Różne literackie wymiary polskości obecnej w Szwecji* byłby zapewne bardziej adekwatny do treści moich refleksji. Wiadomo, że polskie utwory literackie, które ukazywały się w przekładach w Szwecji, kształtowały wizerunek Polski i Polaków: przez wiele lat na pojęcie Szwedów o Polsce wpływał obraz literatury i kultury polskiej w roli moralnego przewodnika w warunkach ideologicznej niewoli.

Trudno przecenić kluczową rolę i wagę przekładów literatury pięknej w przybliżeniu szwedzkiej społeczności wizerunku polskiej kultury i „polskości”. Jeśli chodzi o wybór tłumaczonych utworów, można wyróżnić wśród nich dwie grupy. Jedną z nich tworzy literatura powojenna starszej generacji, a więc utwory pisarzy takich, jak m.in.: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Tadeusz Konwicki, Jerzy Andrzejewski. Drugą grupę reprezentują pisarze następnego pokolenia, z poezji głównie przedstawiciele Nowej Fali, a wśród nich w pierwszym rzędzie wiersze Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego. Z prozy wymienić można przede wszystkim utwory Hanny Krall, Sławomira Mrożka, Stefana Chwina i Ryszarda Kapuścińskiego. Jeśli chodzi o poezję, przetłumaczono w ostatnich latach sporo wierszy poetów z generacji najmłodszej, debiutującej w latach 80. i 90. Ukazały się też niedawno w Szwecji dwie cenne antologie poezji polskiej, zawierające utwory starszej i młodszej generacji poetów<sup>1</sup>. Jest też wiele przekładów prozy najnowszej, w tym powieści Tomka Tryzny, Andrzeja Stasiuka, Antoniego Libery oraz Olgi Tokarczuk – żeby wymienić tylko kilka najważniejszych nazwisk.

---

<sup>1</sup> *17 polska poeter*, red. I. Grönberg, Stockholm, FIB: s Lyrikklubb, 2003; *Jag i första och sista person. 20 polska kvinnliga poeter*, red. I. Grönberg, S. Ingvarsson, Stockholm 2008.

Ogólnie rzecz biorąc, współczesną literaturę polską reprezentuje w Szwecji kilkudziesięciu pisarzy. To niemało. Czy jednak oznacza to, że polskim pisarzom udało się zaistnieć na szwedzkim rynku wydawniczo-czytelniczym i zawładnąć świadomością jego odbiorców? A także wpłynąć w istotny sposób na ogólną wiedzę i zrozumienie polskiej tożsamości kulturowej w Szwecji?

Nie odpowiem na to pytanie, nie to jest bowiem celem moich rozważań. Interesuje mnie kwestia: jak jest teraz, tzn. jak reagują czytelnicy szwedzcy na współczesną poezję i prozę polską? I w jaki sposób (o ile w ogóle) polska literatura przyczynia się do weryfikacji czy wzbogacenia wizerunku Polski, nie zawsze dla tego kraju pochlebnego?

Przemiany polityczne ostatnich lat (w tym oczywiście przystąpienie Polski do Unii Europejskiej) powoli wpływają na zniuansowanie obrazu Polski w oczach Szwedów: stare stereotypy straciły lub powoli tracą rację bytu. Również obraz bogatej i wyrafinowanej kultury wysokiej, w ciągłej walce z „przemocą”, który na długi czas zdominował pojęcie Zachodu o literaturze polskiej, ulega powoli weryfikacji. Dzisiejsi polscy pisarze mogą się też wreszcie wyzwolić od specyficznego „kodu polskości”. Jednocześnie jednak 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 muszą wypracować nowe perspektywy nadawcze i odbiorcze, nowe kanony lektur i nową ich interpretację. Nie mówiąc już o nowych zadaniach dla poezji, tak w końcu ważnego pośrednika w utrwalaniu przez wieki czy nawet pewnym demonizowaniu „polskości” w świadomości narodowej. Nadal jednak odnoszę często wrażenie, że krytycy szwedzcy mają problemy z usytuowaniem najnowszej literatury polskiej w jakimś ogólnym uniwersalnym kontekście. Czy to dlatego, że (obym się myliła) bez politycznego punktu odniesienia Polska jest dla Szwedów nadal w dużym stopniu niezrozumiała?

Również i te pytania traktuję jako otwarte. Chciałabym bowiem poruszyć tutaj inny aspekt obecności owej ogólnie pojętej „polskości”, tzn. pokazać, jak funkcjonuje ona poza Polską i przedstawić trzy utwory, które – każdy na swój sposób – odnoszą się do tego pojęcia. W ostatnich latach ukazało się w Szwecji sporo książek w taki czy inny sposób poruszających tematykę polską. Jeszcze niedawno zaliczylibyśmy je do tzw. „literatury emigracyjnej”. Co jednak ukrywa się dziś pod tym określeniem?

Literatura emigracyjna przez całe dziesięciolecie stanowiła zarówno przeciwagę, jak też uzupełnienie literatury krajowej. Dzisiaj – wraz ze zmianami politycznymi w państwach byłego bloku komunistycznego – sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Literatura emigracyjna postradała swój specyficzny status, wiele zaś z utworów powstałych poza krajem straciło na sile oddziaływania w momencie, kiedy zniknął negatywny punkt odniesienia, z myślą o którym je pisano. Podobnie też honorowe szwedzkie określenie „exilförfattare” (‘pisarz na wygnaniu’) czy w ogóle słowo „uchodźca” straciło (przynajmniej jeśli chodzi o Polskę) swój

punkt odniesienia. Dzisiejszy rodzaj emigracji z Polski, zwłaszcza w dobie jej przynależności do krajów Unii Europejskiej, możemy raczej określić bardziej jako emigrację „zarobkową” lub „egzystencjalną”, zwłaszcza kiedy mobilność geograficzna staje się cechą całego młodego pokolenia.

Czy jednak zbliżenie krajów oznacza automatycznie zatarcie granic kulturowych między nimi? Czy oznacza też zniesienie, czy zminimalizowanie problemów związanych z określeniem własnej tożsamości i przynależności kulturowej? Czy oznacza w końcu, że tematyka emigracyjna została wyczerpana i że literatura tego typu bardziej dziś interesuje badaczy literatury niż czytelników?

Te i wiele podobnych pytań nasuwało mi się, kiedy czytałam powieść Katarzyny Tubylewicz pt. *Własne miejsca*<sup>2</sup>. Autorka książki jest z zawodu dziennikarką, pisarką i tłumaczką, z pochodzenia Polką, choć od dawna mieszka w Sztokholmie. Od kilku lat piastuje też stanowisko dyrektora Instytutu Polskiego w Sztokholmie, a więc jednostki promującej Polskę w tym kraju.

Akcja powieści Katarzyny Tubylewicz przebiega jak gdyby dwutorowo: jedna z głównych postaci utworu, młody mężczyzna o imieniu Paweł, urodzony i wychowany w Szwecji przez matkę Polkę i ojca Szweda, przebywa często, w związku ze swoją pracą, w obu krajach. Sytuacja ta zmusza go do konfrontacji obrazu Polski przekazanej mu w okresie dorastania przez matkę z wizerunkiem Polski współczesnej, jak również do konfrontacji obu swoich duchowo-kulturowych spuścizn: szwedzkiej i – w jakimś stopniu obecnej – polskiej. Konfrontacja ta przebiega niejako równoległe z odczytywaniem przez niego znalezionej po śmierci matki Marianny jej pamiętnika, w którym zawarte są zwierzenia i refleksje dotyczące problemów z zaaklimatyzowaniem się, w sensie dosłownym i przenośnym, w obcym kraju.

Kolejny, trzeci wątek powieści, to opis rozterek duchowych i borykania się z codziennością młodej kobiety w Polsce, Dominiki, samotnej matki sześciolatniego syna Kajtka. Samotnej w tym sensie, że pozbawionej pomocy ojca Kajtka, otoczonej jednak z nawiązką troską i pomocą swoich rodziców. Mieszkając z synem w ich warszawskim domu, trudno Dominice uwolnić się od nadopiekuńczej, wręcz toksycznej matki Elżbiety.

Można by zapytać, co stanowi wspólny mianownik tych trzech równoległe przebiegających i nieustannie krzyżujących się wątków oraz losów literackich postaci? Odpowiedź nasuwa się sama w trakcie lektury: jest to problem emigracji, zarówno tej tzw. zewnętrznej, spowodowanej koniecznością zmiany ojczystego kraju na kraj osiedlenia, jak i wewnętrznej, niezależnie od miejsca zamieszkania, narzuconej czy to przez różne czynniki obiektywne, czy też spowodowane nieprzystawaniem rzeczywistości realnej do oczekiwań lub marzeń danej jednostki.

„Emigracja” i „uchodźca” to słowa-klucze książki *Własne miejsca*. Katarzyna Tubylewicz w subtelnie dyskretny, a jednocześnie zdradzający dużą znajomość

<sup>2</sup> K. Tubylewicz, *Własne miejsca*, Warszawa, Santorski & Co., 2005.

rzeczy, sposób podejmuje problem tożsamości zarówno pierwszej, jak i – co ważne – drugiej generacji imigrantów. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że są to problemy imigrantów z „niewłaściwego” kraju – nie trzeba chyba przypominać, że Polska, podobnie jak inne kraje zaliczane jeszcze do niedawna do tzw. „demoludów”, nie zajmuje zbyt wysokiego miejsca w hierarchii społecznej państw zachodnioeuropejskich. Istotny jest też inny aspekt: dla dziecka urodzonego w Szwecji, jednakże mającego szwedzko-polskich rodziców, problem identyfikacji jest niejednokrotnie równie aktualny, co dla dziecka drugiej generacji sensu stricto, tzn. takiego, którego oboje rodzice są imigrantami. Narzucona niejako konieczność przebywania – czy się chce, czy nie – między dwiema kulturami, utrudnia nierzadko życie, ale też na pewno wzbogaca je o dodatkowy cenny wymiar natury egzystencjalnej.

Oto refleksje bohatera na ten temat, pojawiające się za każdym razem, kiedy przyjeżdża on do Polski:

W tej chwili znajduję się w strefie ‘pomiędzy’. Pomiędzy Sztokholmem a Warszawą. Pomiędzy swoim dawnym, szwedzkim ‘ja’ i teraźniejszym – polskim, a raczej – warszawskim. To ciekawe, że zmiana kraju i środowiska może sprawić, że człowiek staje się kimś nowym. Niby takim samym, ale przecież mającym inne zwyczaje, inne powiedzonka, inny sposób mówienia<sup>3</sup>.

To słowa syna Marianny, Pawła, urodzonego i wychowanego w Szwecji. Co ma zatem powiedzieć jego matka, która znalazła się w Szwecji nie z ważnych powodów politycznych, ale z powodów o wiele lżejszego i jakby – w porównaniu z tamtymi – banalniejszego kalibru: z powodu miłości, czyli „tylko” dlatego, że zakochała się w Szwedzie. Nie mogąc być zaklasyfikowaną do „męczenników historii”, musiała zadowolić się przynależnością do „niższej” (biorąc pod uwagę społeczny status) grupy: „Ja byłam żoną Szweda – żonką; należałam do innego gatunku.”<sup>4</sup> Co więcej – emigracja odziera Mariannę (a z nią całe rzesze jej podobnych) nie tylko z kulturowej tożsamości, ale też odcina od korzeni i od rodziny, a więc pozbawia całego kulturowo-społecznego zaplecza:

Szwecja zabrała mi przyjaciół, rodziców, wszystkie dalekie kuzynki, stryjków, sąsiadki – te, które były od zawsze, od początku, prawie jak rodzina. Swojski tłumek ciepłych, bezceremonialnych ludzi; mogli irytować, ale byli bezpiecznie pojmowalni, możliwi do przewidzenia<sup>5</sup>.

Jednocześnie autorka bardzo trafnie oddaje powolny i pozornie niewidoczny, acz nie mniej przez to nieubłagany proces oddalania się od własnego kraju: „Nie zauważyłam, kiedy Polska przestała być moim domem”<sup>6</sup> – wyznaje szczerze matka Pawła w swoim prowadzonym w tajemnicy przed rodziną pamiętniku.

<sup>3</sup> K. Tubylewicz, *Własne miejsca...*, s. 40.

<sup>4</sup> Tamże, s. 43.

<sup>5</sup> Tamże, s. 42.

<sup>6</sup> Tamże, s. 185.

Wymowna i symboliczna jest scena, kiedy Marianna stwierdza z całą świadomością swojej niższości jako obywatelki drugiej kategorii w szwedzkim „kraju dobrobytu”, jednocześnie zaś z poczuciem dumy (aciz nie bez szczypty autoironii) odnośnie identyfikacji z własną, polską kulturą: „Czasami czułam się jak skromny, ceramiczny koralik nanizany przez pomyłkę na sznur z perfekcyjnie kształtowanymi, chłodnymi w dotyku perłami”<sup>7</sup>.

W powieści Katarzyny Tubylewicz refleksje dotyczące emigracji zajmują wiele miejsca, bo też, jak czytamy:

podstawowa różnica pomiędzy podróżą a wyjazdem polega na tym, że podróż pozwala nam uwierzyć [...], że istnieją takie miejsca, gdzie niemożliwe są porażki. Miejsca, które umożliwiłyby nam pozbycie się raz na zawsze ciężaru, znieczuliły, kazały się skupić na każdej minucie istnienia. [...] Emigracja jest odwrotnością podróży. Destylatem z rzeczywistości. Każde miejsce, w którym znajduje się emigrant, pełne jest zadrapań, otarć, stanów zapalnych<sup>8</sup>.

Jednakże problem emigracji – w szerszym i symbolicznym tego słowa znaczeniu – może w równie dużym stopniu dotyczyć człowieka, który na krok nie ruszył się ze swojego kraju. Tubylewicz podejmuje ową kwestię – sprawę tzw. „emigracji wewnętrznej” – niejako równoległe do tematyki uchodźczej. Mieszkająca w Polsce Dominika, kobieta nowej generacji, na pozór obdarzona możliwościami, jakich nie miały poprzednie pokolenia kobiet, czuje się nieszczęśliwa i zawiedziona w swych życiowych ambicjach i nadziejach. Spełnia się jedynie w miłości do synka, ale też nie do końca: brakuje jej odwagi, by wyprowadzić się z dzieckiem od rodziców i wziąć swój i syna los we własne ręce.

Autorka porusza też inną ważną sprawę: problem języka, pojmowanego zarówno jako środek komunikacji, jak też czynnik wyznaczający granicę między ludźmi. Ale również określający tożsamość jednostki i wpływający na jej wizerunek w oczach innych. „Granice mego języka wyznaczają granice mego świata” – głosi jedna z najsławniejszych maksym filozofa Ludwiga Wittgensteina z jego dzieła *Tractatus Logico-Philosophicus*. Czyli inaczej, trawstując z kolei polskie powiedzenie, można rzec: „jak mnie słyszą, tak mnie widzą i odbierają”. Opanowanie języka kraju osiedlenia, a przede wszystkim jego „języka społecznego”, tzn. języka zachowań społecznych i kulturowych, jest niezbędnym, ale też i najtrudniejszym momentem w życiu imigranta. Jeszcze większy problem pojawia się w momencie, kiedy na świat przychodzą dzieci: w jakim języku ma się do nich zwracać rodzic cudzoziemiec? Problem ten jakże trafnie ilustruje wypowiedź Marianny:

Kto powiedział, że świat musi być tylko jeden? Dwa światy mają siebie, a więc są mniej samotne. Tylko że w mojej duszy, sercu czy głowie [...] panował zamęt. Dwa światy w stanie nieustającej woj-

<sup>7</sup> Tamże, s. 120.

<sup>8</sup> Tamże, s. 201–202.

ny. Kiedy bawiliśmy się na pobliskim placu zabaw, czułam się obco i nienaturalnie, mówiąc do Pawła po szwedzku, i jeszcze bardziej obco i nie na miejscu, kiedy rozmawiałam z nim po polsku<sup>9</sup>.

Z kolei dla Pawła owo rozszczępienie świata na dwa języki było jedyną możliwą do zaakceptowania rzeczywistością, podstawą jego poczucia tożsamości: „W jego głowie szwedzki i polski uzupełniają się; pozbawiony jednego z nich, straciłby ważny kawałek siebie”<sup>10</sup>.

Katarzyna Tubylewicz stawia w swej powieści ważne pytanie: czy możliwe jest zachowanie tożsamości narodowej i pozostania wiernym samemu sobie i własnej kulturze, przebywając na co dzień w rzeczywistości i kulturze obcej? I jak ma się sprawa owej kulturowej tożsamości w przypadku następnego pokolenia imigrantów? Jak mówi Marianna:

Wstyd przyznać, ale znajduję pocieszenie w uświadomieniu sobie, że nawet mieszkanie Parnasu staje się na emigracji wyrwanym z kontekstu kosmitą i tak jak inni wygnańcy skazany jest na walkę o to, by być kimś więcej niż tylko walczącym z pułapkami języka obcego<sup>11</sup>.

Jednocześnie, co ważne w tym kontekście, główną postacią tej powieści jest właśnie kobieta emigrantka, skazana z założenia i tradycji na bycie w cieniu – męża czy mężczyzn w ogóle – bo warto pamiętać, że o problemach emigracji pisali w Polsce niemal zawsze mężczyźni. W historii literatury polskiej nie mamy też literackiego odpowiednika kobiety emigrantki na podobieństwo tej, jaka istnieje w literaturze szwedzkiej, mianowicie Krystyny, żony Oskara, bohaterki tetralogii powieściowej *Emigranci* Vilhelma Moberga (jak też i filmu pod tym samym tytułem).

Katarzyna Tubylewicz mówi zatem w imieniu setek tysięcy kobiet emigrantek, wydobywając z cienia wszystkie matki, żony i inne anonimowe kobiece postacie, które również – za Marianną – mogłyby powiedzieć:

Codziennie rozpadam się na miliardy cząstek. Jestem jedną z tych kobiet. Niemą emigrantką. Pozbawiona wyraźnego kontekstu historycznego zmiana adresu. O takich kobietach jak ja nie pisze się wierszy. Moje wyrobione przez lata przekonanie, że nie jestem stąd, [...] nie zapełni stron książek. Notatki schowane głęboko w szufladzie. Tylko tyle<sup>12</sup>.

Książka Katarzyny Tubylewicz powstała w Szwecji, jednakże napisana jest po polsku i wydana w Polsce, przez co zwraca się jakby automatycznie do czytelnika polskiego. Ale nawet jeśli trudno byłoby autorkę książki określić dziś mianem „pisarki na wygnaniu”, pozostaje ona (nawet gdyby książka doczekała się wydania szwedzkiego) w szwedzkiej świadomości ogółu zawsze – podobnie jak to jest w przypadku innych cudzoziemców – imigrantem.

<sup>9</sup> Tamże, s. 52.

<sup>10</sup> Tamże, s. 120.

<sup>11</sup> Tamże, s. 214.

<sup>12</sup> Tamże, s. 216.

Nielatwo bowiem zmyć z siebie piętno „imigranta”. Nie wystarczy nawet, jak można by się było spodziewać, pisać po szwedzku i mieszkać w granicach tego państwa. Wymownym tego przykładem jest pisarz Zbigniew Kuklarz. Przed kilkoma laty debiutował on powieścią pt. *Hjälp jag heter Zbigniew (Na pomoc! Nazywam się Zbigniew)*<sup>13</sup>, wydaną de facto w tym samym roku, co powieść Katarzyny Tubylewicz. W tej napisanej i wydanej w Szwecji i po szwedzku książce pisarz daje sugestywny obraz zderzenia się dwóch tożsamości kulturowych: polskiej i szwedzkiej. Mimo że Kuklarz wychował się w Szwecji, w każdej niemal recenzji podkreślano jego emigranckie (czyli polskie) pochodzenie.

Główną postacią książki Kuklarza (nazwisko to pseudonim autora) jest swoiste alter ego pisarza, a więc Zbigniew Kuklarz, młody człowiek urodzony w Szwecji. Oboje rodzice są Polakami, ale ich syn usiłuje znaleźć swoje miejsce w kraju, jakby nie było, swego urodzenia. Jednakże kiedy rodzice są imigrantami i syn obdarzony jest nazwiskiem nie tylko trudnym do wymówienia dla Szwedów, ale ponadto nasuwającym skojarzenia z wulgarnym słowem określającym męski członek, sytuacja nie jest łatwa. Stara się, podobnie jak dzieci innych imigrantów, ukrywać swoje polskie pochodzenie. Wstydzi się z powodu kulawego szwedzkiego rodziców i rzucającej się w oczy odmienności zachowań swego najbliższego otoczenia.

Akcja utworu rozgrywa się wokół przyjęcia z okazji urodzin starszej siostry Zbigniewa. W jednym z rachitycznych szeregowców w Haninge, podmiejskiej dzielnicy Sztokholmu, zamieszkałej w dużej części przez imigrantów, gdzie rodzina Kuklarzy obchodzi uroczyste urodziny 40-letniej Agnieszki, leje się żubrówka i kłębi się masa dorosłych plus pies rottweiler, pięć kotów, dwa warany i trójka przyszczatych nastolatków. A także przybyła z tej okazji z Polski krewna Hanka, która zabawia wszystkich nieustannym przytaczaniem dowcipów z serii „Przychodzi baba do lekarza” (w większości, nawet w tłumaczeniu, zupełnie niezrozumiałych dla Szwedów). Przyjęcie, wraz z postępującą konsumpcją alkoholu, przeradza się szybko w prawdziwą polską farsę – oczywiście jeśli patrzeć na to oczami przeciętnego Szweda. Jeden z polskich (podkreślam ten fakt) recenzentów porównał książkę Kuklarza do *Wesela Wyspiańskiego*, oczywiście w ironicznej intencji, dodając sarkastycznie: „choć nie jestem pewien, czy Kuklarz wie, kto to Wyspiański”<sup>14</sup>.

Recenzje zamieszkałych w Szwecji polskich krytyków były bez wyjątku druzgocące. W przeciwieństwie do recenzji szwedzkich. Pomijając już znamieny fakt, że książka została wydana przez jedno z najbardziej prestiżowych wydawnictw szwedzkich, wydawnictwo Bonniersa, reakcje szwedzkich krytyków były bardzo pozytywne, by nie powiedzieć wręcz entuzjastyczne. W jednym z najbardziej liczących się i opiniotwórczych dzienników szwedzkich, sztokholmskiej „Svenska Dagbladet” opublikowano recenzję czołowego krytyka szwedzkiego, Erika Löfvendahla, który pisze m.in.:

<sup>13</sup> Z. Kuklarz, *Hjälp jag heter Zbigniew*, Stockholm, Albert Bonniers, 2005.

<sup>14</sup> K. Mazowski, *Zbigniew i inni nasi szwedzcy synowie*, „Relacje” (Stockholm) 2005, nr 11.

Wbrew temu, co można by sądzić, ludzie mający nieskomplikowany stosunek do języka, rzadko stają się pisarzami. Najlepsi pisarze to może właśnie ci, którzy próbują zmierzyć się z czymś, co jest im częściowo obce. Zbigniew Kuklarz twierdzi, że warunki, w których wyrastał, przyczyniły się do jego językowego kalectwa, ale humorystyczne opisy stosunku do języka, szczególnie w przypadku jego ojca, wskazują na coś zupełnie przeciwnego<sup>15</sup>.

Cóż, Tata-Prostata – jak to syn nazywa ojca z powodu (zażegnanego na szczęście) raka prostaty – boryka się nieustannie z językiem szwedzkim, doprowadzając niejednokrotnie do sytuacji, w których młody Zbigniew bez wahania wyparłby się, gdyby mógł, rodzzonego ojca i nie tylko jego. Opisy członków rodziny i całego polskiego środowiska nie są zbyt pochlebne dla Polski i Polaków. Oto parę przykładów<sup>16</sup>:

[...] papieros miesza się w jej ustach z oparami kiszzonej kapusty i tworzy charakterystyczny polski oddech<sup>17</sup>.

Polacy – kocham wrzucać ich wszystkich do jednego worka – są niezłymi hipokrytami. Chodzą do kościoła w niedzielę, chleją jak Rosjanie, spowiadają się, opowiadają sprośne kawały, spowiadają się, filozofują, jak najlepiej oszukać innych na pieniądze, spowiadają się, oglądają filmy porno w telewizorze, na którym stoi oprawiona fotografia ukochanego papieża. Spowiadają się<sup>18</sup>.

Jest tak piekielnie dużo Polaków, którzy nie robią nic innego, tylko tęsknią cały czas do domu. Wracajcie z powrotem, jeżeli tak cholernie się tu źle czujecie. Do katolickiego raju. [...] Do kultury, która stoi na o wiele wyższym poziomie niż w analfabetycznej Szwecji. Do Chopina, Curie i Wałęsy. Spadajcie stąd. Zjeżdżajcie stąd w diabły!<sup>19</sup>

Ze wzgórza prześwietuje moja stara szkoła i jedna z małych klas, w której odbywała się nauka języka domowego [...]. Pokój dla upośledzonych intelektualnie. No bo jaka to przyjemność uczyć się języka domowego, kiedy całe życie polegało na tym, żeby się jak najbardziej zeszwedzić? [...] Polski to była kara. Nie wiem, ile razy błagałem mamę, ażeby nie musieć iść na to g... Czytałem głośno narodowy epos *Pan Tadeusz*... aż zadzwonił dzwonek i życie stawało się znowu świetlane. Cholerna Polska<sup>20</sup>.

Jak można się domyślić, niemal całe środowisko polonijne potępiło Zbigniewa Kuklarza. Książkę odebrano jako szkalowanie ojczyzny i wizerunku kraju i Polaków – i tych w Polsce, i tych w Szwecji. Negatywne emocje wzbudziła nawet utrzymana w kolorach flagi polskiej okładka książki, w dodatku z orłem w koronie na czołowym miejscu, co uznano za profanację ojczyznanego godła. Polska recenzentka Dana Platter pisała oburzona:

<sup>15</sup> E. Löfvendahl, *Debutant med utanförskapets dubbla blick*, „Svenska Dagbladet”, 12.08.2005 [tłum. moje – M.A.P.P.].

<sup>16</sup> Korzystam tu częściowo z przekładu D. Platter w: *Alergia na polskość*, „Relacje Online” (2005.08.22).

<sup>17</sup> Z. Kuklarz, *Hjälp*..., s. 9.

<sup>18</sup> Tamże, s. 32.

<sup>19</sup> Tamże, s. 41.

<sup>20</sup> Tamże, s. 99–100.

Polskie symbole narodowe, drogie sercu każdego (?) rodaka zostały zbrukane i użyte do legitymowania poniżającego obrazu Polaków. Za polską flagę ginęły pokolenia Polaków nie po to, żeby ją bezcześcić!<sup>21</sup>

Zarzucono autorowi dorzucenie kolejnej cegiełki do wszystkich już istniejących pejoratywnych stereotypów na temat polskich uchodźców, stereotypów powielanych tu – co gorsza – przez syna polskiego imigranta. A przecież niecałe dwa lata wcześniej Tadeusz Nowakowski, redaktor naczelny sztokholmskiej polonijnej gazety „Nowa Gazeta Polska”, pisał w artykule pt. *Polski wstyd*:

Rzadko kiedy Polak chce za granicą mieszkać koło drugiego Polaka. [...] Polak Polakowi robi złą opinię, a najgorzej gdy ktoś pomyli nas z Polakami z Kraju! A przecież MY i ONI to dwie różne nacje. Ta lepsza część – mówią ci na emigracji – już dawno wyjechała z Polski, by robić karierę za granicą; ci gorsi zostali w Kraju. W Polsce mówią to samo... tylko odwrotnie: PRAWDZIWI Polacy zostali w Kraju. [...] Przesada? Stereotypy? Może. Ktoś kiedyś napisał, że mity i obieguowe prawdy, powtarzane w nieskończoność banały, to część naszej codzienności. I właśnie gdzieś pomiędzy mitem a prawdą toczy się nasze szwedzkie emigracyjne życie...<sup>22</sup>

Dziwne, że na ten artykuł jakoś nikt nie zareagował. Może dlatego, że pisał go Polak o Polakach, w dodatku po polsku i dla Polaków? Cóż z tego, że w Szwecji. Książka Kuklarza natomiast, odsłaniająca całe spektrum problemów związanych z tożsamością i polskością pojmowaną poza Polską bardziej jako balast niż bogactwo, poruszyła wszystkich polskich emigrantów do żywego. Należy pamiętać, że wybrane tu dla potrzeb zilustrowania niniejszych refleksji przykłady są wyrwane niejako z kontekstu, przez co nie oddają, rzecz jasna, temu utworowi sprawiedliwości. Jest to bowiem książka – wbrew pozorom i groteskowej zawartości – w dużym stopniu tragiczna. Odsłania nie tylko problem z tożsamością drugiej generacji emigrantów, ale przede wszystkim grupy ich rodziców, których wartości i kody kulturowe nie przystają do nowej rzeczywistości, co więcej, stają się obiektem pogardy i wręcz niechęci ich urodzonych i wychowanych w innym kraju dzieci. Bóg, honor, ojczyzna nie mają tutaj miejsca bytu czy zbytu, wypadają – na tle innej kultury i społecznych reguł – wręcz groteskowo. To właśnie ukazuje Kuklarz w swojej książce i fakt ten podchwycili niemal wszyscy szwedzcy recenzenci, być może właśnie dlatego, że pozbawieni są oni całego polskiego balastu emocjonalnego. Jak to trafnie określił cytowany wcześniej szwedzki recenzent Erik Löfvendahl:

Przyjęcie dla Agnieszki, siostry Zbigniewa, tworzy niejako miejsce laboratoryjnego studium, które potrzebne jest pisarzowi po to, aby mógł on wziąć pod lupę, a niekiedy nawet pod mikroskop [...] polskie cechy narodowe. Mamy tu do czynienia z kolektywem różnych

<sup>21</sup> D. Platter, *Alergia na polskość...*

<sup>22</sup> T. Nowakowski, *Polski wstyd*, „Nowa Gazeta Polska” 2003, nr 9.

indywidualizm, które [pisarz] na przemian darzy to miłością, to pogardą. I od których sam chce zarówno się zdystansować, jak i do nich przynależać<sup>23</sup>.

W ostatnich latach ukazało się więcej utworów, opartych na wątkach autobiograficznych, których autorzy dzielą się swymi emigracyjnymi przeżyciami, jak choćby wydana dwa lata temu antologia poezji trojga polskich poetów starszej generacji, od kilkudziesięciu lat zamieszkałych w Szwecji: Elżbiety Ścibor-Achenbach, Eugeniusza Wiśniewskiego i Aleksandra Zorkrota, pt. *Nostalgia-Nostalgii* (2007)<sup>24</sup>. Tomik wydany jest jednocześnie po polsku i szwedzku, uderza też symboliczna wymowa okładki: morze, jak można się domyślać, Bałtyk i stojąca na brzegu, zapatrzona w dal, postać. Obraz bardzo sugestywny, przywodzący na myśl tęsknotę za czymś, co znajduje się gdzieś hen za horyzontem. Równie wymowny jest tył okładki, prezentujący ten sam widok morskiej dali, tym razem jednak oprawiony w ramkę: czyżby obraz czegoś, co zastygło? I co jawi się już tylko jako pewien powracający w myślach, snach czy marzeniach wizerunek czegoś nieodwołalnie utraconego, obramowanego jednak na zawsze wspomnieniami?

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie *nostalgia* jest motywem przewodnim tomu wierszy. Jednym z bezustannie powracających w tych wierszach wątków jest motyw emigracji i osamotnienia. Nostalgia i tęsknota za utraconym (czy porzuconym) krajem jest, jak widać, nieodłączną częścią losu emigranta. Pisze poetka Elżbieta Ścibor-Achenbach:

Wciąż mi się zdaje, że powrócę  
do gniazda mojego  
tam nad Wisłą starą.  
Usiądę pod wierzbą<sup>25</sup>

Podobne motywy znajdujemy w poezji pozostałych poetów tego tomiku: obraz Wisły i wierzb (w domyśle płaczących), owe jakże symbolicznie nacechowane polskie motywy narodowe, stanowią lejtmotyw wierszy wszystkich tych trojga poetów, jak np. w wierszu Eugeniusza Wiśniewskiego:

Życ – to znaczy  
przy drodze siałć, gdzie wierzy zielone.  
Gdzie w rowach kaczeńce wiosną się złocą,  
gdzie ściany chałup świeżo bielone,  
a na łąkach bociany klekocą<sup>26</sup>

<sup>23</sup> E. Löfvendahl, *Debutant...* [tłum. moje – M.A.P.P.].

<sup>24</sup> E. Ścibor-Achenbach, E. Wiśniewski, A. Zorkrot, *Nostalgia-Nostalgii*, Sandomierz, Polska Författarnas Förening i Sverige, 2007, tłum./övers. S. Ahlgren.

<sup>25</sup> *Nostalgia...*, s. 14. Wiele z wierszy zawartych w antologii nie ma tytułu, podaję więc przy cytowaniu poszczególnych ich fragmentów tylko numer strony.

„Kaczeńce”, „wierzby”, „ściany chałup świeżo bielone”, „bociany” – trudno o więcej skoncentrowanej polskości. Motyw nostalgii przepełniony jest ponadto symbolami podkreślającymi poczucie wyobcowania społecznego emigranta – zarówno w starym kraju, jak i w nowym:

Może już nigdy nie wrócę tam,  
gdzie wierzby kłaniają się dobrej rzece.  
Tu samotny wśród obcych,  
tam wśród swoich sam.  
W wiecznej tęsknocie i ciągłej ucieczce.<sup>27</sup>

Nostalgia emigranta znajduje, jak widzimy, ujście w pełnych nastroju wierszach opiewających „starą” ojczyznę. Nic w tym dziwnego, aspekt ten jest stale obecny w życiu wszystkich emigrantów, niezależnie od epoki i narodowości. Wydaje się zatem naturalne, że wspomnienia związane z ojcystymi stronami zajmują tak wiele miejsca w życiu duchowym emigrantów i że towarzyszy im tęsknota i nierzadko nostalgiczny smutek. Droga emigranta jest długa i zawiła, pełna ponadto problemów pojawiających się przy zetknięciu z inną społecznością i kulturą. Efekty tej żmudnej drogi widać dopiero po latach, kiedy to kraj, do którego emigrant przybył, staje się w najlepszym przypadku jego drugą ojczyzną. Również ten aspekt poruszany jest w antologii. Druga ojczyzna, Szwecja, jest w tych wierszach obecna na równi z ojczyzną „starą”, inaczej mówiąc – obie te rzeczywistości, polska i szwedzka, nieustannie ze sobą współgrają. A jednak, co charakterystyczne w tym kontekście, mimo polsko-szwedzkiej szaty językowej antologią nie zainteresował się do tej pory żaden ze szwedzkich recenzentów.

Wracając do problemu obecności literatury polskiej, a tym samym wizerunku polskości, jaki wyłania się z dostępnych na rynku szwedzkim utworów dotyczących Polski, można powiedzieć, że z jednej strony mamy tłumaczone na szwedzki utwory powstałe w Polsce, w których sprawy tożsamości czy przynależności do polskiej kultury są jakby poza dyskusją, z drugiej strony utwory powstające poza Polską, ukazujące ową polskość i związane z nią problemy niejako z zewnątrz. Stąd też albo owiane są nostalgicznym smutkiem, albo – jak w książce Katarzyny Tubylewicz – pełne są refleksji na temat trudności związanych z przynależnością i próbą oddania sprawiedliwości obu kulturom, albo też – jak w powieści Zbigniewa Kuklarza – nieubłagane pokazują, jak owa hołubiona przez pierwszą generację imigrantów polskość może być odbierana przez kolejne, urodzone już w Szwecji, pokolenie. A także przez samych Szwedów.

Jak widać – pojęcie polskości jest płynne i trudne w dzisiejszych czasach do zdefiniowania. Narażając się na zarzut prowokacji, zapytam, kto ma, że tak to

<sup>26</sup> Tamże, s. 120.

<sup>27</sup> Tamże, s. 126. (Wiersz E. Wiśniewskiego).

określę, monopol na ową „polskość”, w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego pojęcia? Czy Polacy w Polsce, czy też może właśnie ci poza Polską, pozbawieni co prawda naturalnego kontekstu, za to konserwujący z nostalgiczno-sentymentalnych względów polskie symbole narodowe? Lub – przeciwnie – mający do nich dystans obcy rodakom w kraju? Która zatem literatura – krajowa czy emigracyjna – ma większą siłę przebicia w kreowaniu wizerunku polskości?

Badania socjologiczne przeprowadzone niedawno w Szwecji wśród Szwedów oraz wielu grup imigrantów pokazują, że pod wieloma względami Polacy są postrzegani bardziej obco czy wręcz negatywnie niż inne grupy narodowościowe. Trudno się dziwić rezultatom tych badań. Utwory np. Olgi Tokarczuk czy innych współczesnych pisarzy czyta mała garstka szwedzkich czytelników. Na co dzień przeważa niestety w dalszym ciągu wizerunek Polski niezbyt dla niej pochlebny. Polak kojarzy się większości Szwedom z pracującym na czarno robotnikiem sezonowym czy sprzątaczką. Można zatem po części zrozumieć negatywną reakcję szwedzkiej Polonii na książkę Zbigniewa Kuklarza i zaprezentowany w niej wizerunek Polaków, potwierdzający wszystkie negatywne stereotypy. Jak pisał jeden z polskich recenzentów w Szwecji, Krzysztof Mazowski:

Ta książka będzie się nam jeszcze odbijać jak czkawka, przez dłuższy czas. [...] Łamię tabu. Polacy bowiem wolą być przedstawiani w literaturze jako dzielni szwoleżerowie, szarżujący na armaty w wąwozie Somosierra, a nie osobniki wymiotujące podczas alkoholowej libacji w etnicznym getcie pod Sztokholmem. [...] Co by jednak nie powiedzieć na jej temat złego, czy dobrego, to nasuwa się nieodparty wniosek, że ktoś powinien coś takiego napisać, aby obudzić nas z pozornego samozadowolenia<sup>28</sup>.

Ważne jest jednak to, że w Szwecji powoli tworzy się nowy wizerunek Polski: jako kraju niezależnego politycznie, prawowitego członka Unii Europejskiej. Można mieć zatem nadzieję, że rozwój polityczny, kulturalny i gospodarczy przyczyni się do tego, że stare, acz nadal w Szwecji żywotne i obdarzone negatywnym ładunkiem emocjonalnym powiedzenie „polski sejmik”, na określenie bałaganu i jałowości dyskusji, przestanie mieć z czasem rację bytu. Być może też replika jednego z najbardziej znanych szwedzkich skaldów, Carla Michaela Bellmana (1740–1795), z jego nadal niezwykle popularnej i śpiewanej w Szwecji pieśni, mianowicie *Co u diabła obchodzi mnie sprawa Polski?*, symbolizować będzie już niezadługo wyłącznie ducha przeszłości.

Wiele konfliktów wywodzi się przecież z niedostatków interkulturowej kompetencji oraz braku wiedzy na temat wzajemnych krajów. Jak już podkreślałam – dużo się mówi i pisze o roli i wielkiej wadze przekładów utworów literatury pięknej w kreowaniu wizerunku Polski, Polaków czy, ogólnie mówiąc, kategorii (a raczej fenomenu) „polskości” w innym kraju. Nie zapominajmy jednak o naj-

<sup>28</sup> K. Mazowski, *Zbigniew i inni nasi szwedzcy synowie...*

ważniejszym: literatura, i ta powstała w Polsce, i ta pisana na obczyźnie, jest tylko odbiciem rzeczywistości, którą to my sami, Polacy, kreujemy. A cudzoziemcy? Jak nas widzą, tak nas piszą...

---

**Prof. dr hab. Małgorzata Anna Packalén Parkman**, kierownik Studiów Polonistycznych w Instytucie Neofilologii (Department of Modern Languages/Slavic) na Uniwersytecie w Uppsali (Szwecja). Autorka rozpraw z zakresu polskiej literatury współczesnej, komparatystyki, gender studies, recepcji i glottodydaktyki. Najważniejsze publikacje: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych* (1987, 1997), praca z zakresu badań komparatystycznych literatury szwedzkiej i polskiej *Under två kulturers ok* (2001). Współredaktorka i współautorka antologii *Swedish-Polish Modernism. Literature – Language Culture* (2003) oraz pracy zbiorowej *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts* (2004). Autorka ponad stu haseł dotyczących literatury polskiej w szwedzkiej *Wielkiej encyklopedii powszechnej* (Nationalencyklopedin, 1990–1999, obecnie również *online*) oraz tłumaczka literatury szwedzkiej na język polski. W serii *Literatura polska w świecie* opublikowała: *Polskość, europejskość czy uniwersalizm? Literatura polska w kontekście szwedzkich kodów kulturowych* (t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*) oraz *Dokąd zmierzamy? Odczytywanie dwóch rzeczywistości przez pryzmat badań genderowych* (t. 2, *W kręgu znawców*).

#### ON VARIOUS FORMS OF LITERARY POLISHNESS IN SWEDEN

In recent years, numerous literary texts on Polish subjects have been published in Sweden. At one time, some would have been classified as “émigré literature” and treated as a supplement to works originally printed in Poland. Today, many texts written outside Poland have lost their special status as well as their political impact. After 2004, terms such as “writer in exile” or “refugee” became hard to justify once Poland joined the EU and people began crossing geographical borders and moving freely within Europe. However, this intensive mobility does not mean that cultural differences among various countries have dissolved. In fact, it has thrown the question of individual and national identities into sharp focus by reinforcing mutual similarities and differences as well as encouraging each nation to revisit its roots, historical past and collective memory. A lot has been written and said about the role of *belles-lettres* (both translations and writings on Polish matters written abroad) in creating an image of Poland, Poles and generally speaking, the category of Polishness. In this article, the author examines different forms of this literary phenomenon in order to reveal its diverse nature in Sweden. She does so by discussing three works, each representing a different category of a broadly-defined Polishness.

MAREK BERNACKI

Akademia Techniczno-Humanistyczna  
Bielsko-Biała

## O PROZIE I POEZJI ROMUALDA MIECZKOWSKIEGO – ANIMATORA KULTURY POLSKIEJ NA LITWIE<sup>1</sup>

---

ROMUALD MIECZKOWSKI, PUBLICYSTA, POETA, ANIMATOR KULTURY – URODZIŁ SIĘ W 1950 r. w podwileńskich Fabianiszkach, będących obecnie nowoczesną dzielnicą stołecznego Wilna. Ten obywatel litewski polskiego pochodzenia (wedle obowiązującej na terenach byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego zasady: *gente Lituani, natione Polonus*<sup>2</sup>), którego rodzina podjęła po wojnie niełatwą decyzję o pozostaniu na Wileńszczyźnie, w najnowszym tomie opowiadań pt. *Objazdowe kino*<sup>3</sup> mocą pamięci i wyobraźni, odwołując się do tradycji Mickiewicza i Miłosza, podnosi rodzinną wioskę do rangi „małej ojczyzny”<sup>4</sup>, utraconej raz na zawsze i wspominanej z nostalgią:

Nasze kłopoty rozpoczęły się poważnie od czasu, kiedy wybudowano Fabianiszki. Było to w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Miejscowi Polacy mówili, że wydziedziczeni zostali

---

<sup>1</sup> Kilka dni po wygłoszeniu podczas cieszyńskiej konferencji „Literatura polska w świecie. Obecności” referatu poświęconego osobie i twórczości Romualda Mieczkowskiego, otrzymałem wiadomość, że w dniu 23 czerwca 2009 r. o godz. 17.00, w siedzibie Stowarzyszenia Polska – Wschód odbędzie się uroczystość wręczenia redaktorowi naczelnemu pisma „Znad Wilii” Nagrody Ministra Kultury i Spuścizny Narodowej RP – przyp. M.B.

<sup>2</sup> Powiedzenie to przypominał Czesław Miłosz, jeden z ostatnich obywateli i orędowników idei wielonarodowościowego Wielkiego Księstwa Litewskiego w literaturze polskiej przełomu XX/XXI wieku. (Zob. *Dwór i okolice*, w: *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994, s. 153).

<sup>3</sup> R. Mieczkowski, *Objazdowe kino i inne opowiadania wileńskie*, Wilno, „Biblioteka »Znad Wilii«” (1), 2007.

<sup>4</sup> Pojęcie to, które w literaturze polskiej jest odpowiednikiem niemieckiego określenia „Heimat”, ma kilka ekwiwalentów takich, jak: „ściślejsza ojczyzna”, „domowa ojczyzna”, „bliższa ojczyzna”. (Zob. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków, Oficyna Literacka, 1992, s. 158, przypis nr 35).

specjalnie – w drugiej części Fabianiszek, nowszej – tam, gdzie stały domki nowo przybyłych, jakoś nic nikt nie zaprojektował. Stankiewiczowie, Kołoszewscy, Hrypińscy, Mackiewiczowie, Jurewiczowie, Szafranowiczowie, Gulbiccy, Matarewiczowie, no i moja rodzina, dostali mieszkanek zastępcze w klatkach wieżowców w różnych miejscach. Spotykają się w Kalwarii, dokąd nie patrząc na przynależność do nowych parafii, chodzą siwi i coraz mniej liczni mieszkańcy dawnych Fabianiszek<sup>5</sup>.

Dla Mieczkowskiego Fabianiszki, ostoja polskości na Wileńszczyźnie, bezmyślnie zniszczone przez władzę sowiecką w latach 80. XX w., u kresu panowania imperium<sup>6</sup>, to utracona Arkadia – miejsce mlekiem i miodem płynące, rajski ogród, który w pamięci narratora jawi się jako „kraina dostatku i krasy”:

Przy domu roślo kilka lip. Dwie, bardzo dorodne, tworzyły swymi splatającymi się koronami naturalną bramę, latem pełną zielonej świeżości i cienia. W pobliżu rosły jarzębiny i wiele krzaków bzu, który potem został częściowo wykopany na rzecz krzewów bardziej dekoracyjnych. Ganek obrastało dzikie wino. Na tyle gęsto i szczerlnie, że wiatru za taką osłoną nie czuć było, poruszały się tylko listki w zielonej kotarze.

---

<sup>5</sup> R. Mieczkowski, *Drzewa ojczyste*, w: tegoż, *Objazdowe kino...*, s. 39–40. Warto w tym miejscu przytoczyć znamienne wypowiedzi Tomasa Venclovy z początku lat 90. ub. stulecia: „Żywiol polski w Wilnie już raczej znika, jest nie więcej niż piętnaście procent Polaków, do tego nie każdy z nich mówi po polsku. Żywiol polski ocalał dookoła Wilna, a głównie na południe od Wilna, w rejonie Solecznik...” (zob. *Rozmowa o Litwie*, z Czesławem Miłoszem i Tomaszem Venclovą rozmawiają Jan Błoński i Jerzy Jarzębski, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006, s. 202). O społeczności polskiej w Solecznikach piszę w szkicu *Co nam zostało z dziedzictwa Rzeczypospolitej Jagiellonów?* (relacja z Międzynarodowych Spotkań Poetyckich „XV Maj nad Wilią”), „Bielsko-Żywieckie Studia Teologiczne”, tom 9., Bielsko-Biała 2008, s. 313–324. Notabene, postać Tomasa Venclovy, litewskiego poety-emigranta i przyjaciela Czesława Miłosza powraca w opowiadaniu Romualda Mieczkowskiego pt. *W restauracji, gdzie grano jazz*. Jego tematem jest nostalgiczny opis kultowej restauracji „Neringa”, w której w latach 60. XX w. skupiało się niezależne życie artystycznego i intelektualnego Wilna: „Od lat nie zmienił się wystrój wewnątrz. Dwie sale. Ten sam przeszklony sufit, na ścianach pseudolakowane freski z drewnianą boazerią, trochę wygodniejsze krzesła. Na scenie fortepian. Dawni bywalcy restauracji, którzy przypadkowo tu zawędrują w poszukiwaniu swej młodości, mają wrażenie, że za chwilę wyjdzie Ganelin, żeby przy akompaniamencie swego tria pograć standardy jazzowe. Jego popisy okłaskiwać będzie Venclova, przebywający gościnnie w Wilnie akurat Brodski, a wraz z nim cała ta pstra cyganeria, która stale dawała drobne łapówki odźwiernym, żeby tu trafić”. (R. Mieczkowski, *W restauracji, gdzie grano jazz*, w: tegoż, *Objazdowe kino...*, s. 64).

<sup>6</sup> Do obrazu zdewastowanych Fabianiszek z opowiadań Romualda Mieczkowskiego zastosować można komentarz Czesława Miłosza wspominającego swój pierwszy po ponad pięćdziesięciu latach powrót do miejsca urodzenia, Szetejni nad Niewiażą: „Pośród wielu definicji komunizmu być może ta byłaby najbardziej odpowiednia: komunizm to wróg sadów, gdyż zniknięcie wiosek i przekształcenie terenu doprowadziły do wycięcia sadów, które kiedyś otaczały każdy dworek i każdą wiejską chałupę” (zob. Cz. Miłosz, *Szczęście*, tłum. J. Jarniewicz, w: tegoż, *O podróżach w czasie*, Kraków, Znak, 2004, s. 266). Lidia Banowska, która gruntownie zbadała związki poezji Miłosza z twórczością Adama Mickiewicza, nazywa taką konfrontację idyllicznego wspomnienia z nagą rzeczywistością „boleśnym sprawdzaniem mitu” (zob. L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań, Wyd. Naukowe UAM, 2005, s. 213).

Był i sad, największy w okolicy. Każda z jabłoni, niczym krewna miała swe imię – była „słodka”, „malinowa”, ale i „dziczka”. Tak samo grusze. Śliwy należały już do drzew „beziemiennych”, nie mówiąc o wiśniach. A były ich niezliczone ilości. Ojciec obsadził wiśniami dookoła całe domostwo. Dwa razy do roku wzbudzały one wielki zachwyt – kiedy kwitły i kiedy dojrzewały. Po prostu nie nadążano wtedy zbierać owoce, zapraszano na wiśniobranie krewnych, znajomych, pozwalano przypadkowym ludziom zbierać je sobie do woli<sup>7</sup>.

Jednym z symbolicznych wątków, powracającym w najnowszym tomie opowiadań Mieczkowskiego, jest powolne umieranie ukochanej jodły – drzewa, które rosło niegdyś nieopodal rodzinnego domu, a później, kiedy dom wyburzono, stało się znakiem wydziedziczenia i zagłady społeczności polskiej na Litwie:

Przewrotny figiel losu sprawił, że po latach zamieszkałem obok miejsca, gdzie stał mój dom rodzinny, w bloku z widokiem na swe dzieciństwo, przysypane piaskiem, w którym dogorywał sad. [...]

Jodła padła 13 maja 1998 roku. Dzień przedtem, przejeżdżając obok, pozdrowiłem drzewo – było ze wszystkich stron podkopane. Przyszedł cios ostateczny. Bronić jodły oznaczało narażać się na śmieszność.

Tak skończyła się dawna epoka. Tyle ziemi wywieziono stąd chyba i po to, ażeby dotrzeć do warstw, po których nikt nie stąpił. Żegnaj ciębie, jodło. Dziękuję, że tak długo trwałaś jako zielony punkcik na skazanej ziemi<sup>8</sup>.

Poruszający obraz demityzacji kresowej Arkadii, która – zgodnie z tezą Marii Janion o wyczerpaniu się paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej<sup>9</sup> –

<sup>7</sup> R. Mieczkowski, *Drzewa ojczyste*, w: tegoż, *Objazdowe kino...*, s. 38–39. Opis istniejącego przez wiele lat w Fabianiszkach sadu, zdewastowanego przez władze sowieckiego Wilna, odwołuje się do motywu „ogrodu fruktowego” obecnego w tradycji romantycznej (np. w *Pamieci Tadeusza Mickiewicza*), ale także w poezji Miłosza, który jest ideowym spadkobiercą autora epopei (np. w jego wierszu *Bogini*, rozpoczynającym cykl *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*, z tomu *Na brzegu rzeki*, Kraków, Znak, 1994). Jak pisze Lidia Banowska: „W swoim wierszu Miłosz odsyła do Józefa Strumiłły, autora „Dziennika Wileńskiego”, a konkretnie – do jego *Ogrodów północnych*, trzytomowego podręcznika poświęconego tytułowemu ogrodowi, wydanego po raz pierwszy w 1820 roku w Wilnie, książki w ubiegłym wieku cenionej i popularnej, bo mającej aż siedem wznowień. [...] W obu dziełach – dydaktyczno-naukowym Strumiłły i literackim Mickiewicza – przeglądają się [...] pozostałe elementy ogrodu-sadu przypominanego w wierszu Miłosza” (zob. L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji...*, s. 209).

<sup>8</sup> R. Mieczkowski, *Śmierć jodły*, w: tegoż, *Kino objazdowe...*, s. 41–42.

<sup>9</sup> Tezę o wyczerpaniu „paradygmatu romantycznego” w kulturze polskiej (opisanego dokładnie w książce *Gorączka romantyczna*, 1975) Maria Janion postawiła w książce *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* (1996). Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wywiadu, jakiego udzielił Czesław Miłosz – na pytanie Katarzyny Janowskiej: „Dzisiaj historia się powtarza. Maria Janion mówi o końcu paradygmatu romantycznego. Czy pan się zgadza z tą tezą, czy bliższa jest panu koncepcja Brzozowskiego, który twierdził, że przełom romantyczny będzie trwał długie lata?” – Miłosz odpowiedział: „Ta druga interpretacja jest mi bliższa” (zob. *Mickiewicz wielkim poetą był*, z Czesławem Miłoszem rozmawia Katarzyna Janowska, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006, s. 737).

traci swoje symboliczne znaczenia i nie ożywia już zbiorowej świadomości Polaków, pojawia się w wierszu *Nieostra fotografia Bułhaka*<sup>10</sup> z tomu *Nikt nie wola*:

W witrynie księgarni im. Bolesława Prusa w Warszawie  
wyblakła Ostra Brama na przedwojennej fotografii  
dyskretną patyną sepii przywołuje Wilno  
jakby chciała po cichutku sprawić  
żeby się nareszcie lepiej sprzedawały kresy

Trudno zachęcić tym przechodniów tłumy  
nie ruszą one do księgarni zwabione fotografią Bułhaka –  
tamte historie wydają się dziś skończone i nudne  
coraz mniej dziadków i babć  
co cieszyliby się z prezentu w postaci książki  
z pamięcią o dawnych latach w których ostrości nie ma<sup>11</sup>

Od 1989 r. Romuald Mieczkowski redaguje i wydaje pismo o rodowodzie niepodległościowym „Znad Wili”<sup>12</sup>. Podstawowym celem tego profesjonalnie przygotowywanego periodyku jest integracja środowiska inteligencji polskiej na Litwie. Od 2000 r. „Znad Wili” ukazuje się jako kwartalnik, notabene w szacie graficznej i formacie przypominającym „Zeszyty Literackie”. Na jego łamach redaktor zamieszcza artykuły, a także stałe felietony, opatrywane pseudonimem Tomasz Bończa.

W 1995 r. Romuald Mieczkowski założył wraz z żoną Wandą pierwszą na Wschodzie Polską Galerię Artystyczną „Znad Wili”, która zrzesza wokół siebie artystów, Polaków i Litwinów, a także twórców innych narodowości. W ciągu piętnastu lat działalności Galeria, znajdująca się w samym centrum starego Wilna, zorganizowała ponad 350 wystaw na Litwie i zagranicą – w Polsce, Niemczech, Szwajcarii, Austrii, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii i USA. Odbływały się

<sup>10</sup> Jan Bułhak (1876–1950) – znany polski artysta fotograf; kierownik Zakładu Fotografii Artystycznej przy Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego. Zbiór jego bezcennych zdjęć, na których utrwalił przedwojenne Wilno, niemal w całości spłonął podczas drugiej wojny światowej. (Cyt. za: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 1, Warszawa, PWN, 1995, s. 608).

<sup>11</sup> R. Mieczkowski, *Nieostra fotografia Bułhaka*, w: tegoż, *Nikt nie wola*, Wilno, „Biblioteka »Znad Wili«” (2), 2008, s. 20.

<sup>12</sup> Wedle wypowiedzi Czesława Miłosza z 1991 r.: „Na przykład [...] deputowany parlamentu litewskiego, pan Czesław Okńczyc, [...] wydaje pismo „Znad Wili”. Program tego pisma jest zbliżony do programu dawnych krajowców. Trzeba powiedzieć, że Litwini bardzo mało wiedzą o tych dawnych polskich programach, raczej pozytywnych w stosunku do Litwy, odrzucających wszelki szowinizm, w tym polski”. W innym miejscu Czesław Miłosz powiedział: „Była pewna nieduża grupa ludzi, tak zwani <krajowcy>, w Wilnie, która mówiła tak: Wilno było stolicą Wielkiego Księstwa; my chcemy, żeby Wilno było nadal stolicą Wielkiego Księstwa, my jesteśmy stąd i nie chcemy szowinizmu ani polskiego, ani litewskiego, ani białoruskiego”. (Obie wypowiedzi cyt. za: *Rozmowa o Litwie*, z Czesławem Miłoszem i Tomaszem Venclową rozmawiają Jan Błoński i Jerzy Jarzębski, w: *Cz. Miłosz, Rozmowy polskie 1979–1998...*, s. 208 i s. 207).

w niej wystawy plastyków z Polski i innych krajów. Organizowano tam koncerty, spotkania, wieczory autorskie, promocje nowych książek.

Warto też wspomnieć, że Romuald Mieczkowski był też jednym z głównych pomysłodawców odrodzenia Śród Literackich w legendarnej „Celi Konrada” w dawnym klasztorze bazylikańskim; wchodził w skład ich kolegium w latach 1992–2000 – aż do ich rozwiązania.

Jesienią 2004 roku Romuald Mieczkowski wyjechał z Wilna do Warszawy, gdzie zajął się działalnością wystawienniczą i kulturalną. Pożegnanie z rodzinnym miastem poeta opisał w poruszającym wierszu *Przed drogą*, którego główną bohaterką i powierniczką swoich duchowych rozterek uczynił Matkę Boską Ostrobramską:

Kiedy Ciebie – Wielu Narodów Matko  
czuwającą od wieków w tej samej Bramie  
przychodzę pożegnać przed drogą daleką  
takie mrowia ludzi masz wokół siebie  
że zupełnie nie widzę oblicza Twojego –  
ponad głowami świeci tylko korona

Gdy potem w ulicę wpatruję się zachłannie  
pełen pragnienia zabrać ją ze sobą –  
z jej dachami wysmaganymi deszczem  
chodnikami popękanymi w słońcu  
z drzwiami niedomkniętymi na powroty  
żółtą latarnią gasnącą na wietrze  
i pelargonią usychającą za brudną szybą –

Kiedy chcę zabrać ulicę z jej zmierzchem  
i zapachem zgnilizny jesieni w parku –  
napotykam wzrok starej zmęczonej kobiety  
co patrzy na mnie wnikliwie oczami Twoimi<sup>13</sup>

Bolesny ślad rozstania z Wilnem, będący intertekstualnym nawiązaniem do Mickiewiczowskiego *Epilogu do Pana Tadeusza*, obecny jest także w tytułowym wierszu całego tomu *Nikt nie woła*:

Ilekcroć wyruszałem wileńskimi zaułkami  
w wędrówki rutynowe i codzienne –  
choćby do sklepu za rogiem po bułki  
choćby do najbliższego kiosku po gazety  
albo z listem poleconym na pocztę –  
drogę wydłużały niekończące się rozmowy  
aż uciekłem od słów różnojęzycznych potoku  
do bezpiecznej krainy polskich szeptów

<sup>13</sup> R. Mieczkowski, *Przed drogą*, w: tegoż, *Nikt nie woła...*, s. 5.

Teraz kiedy jestem na warszawskim bruku  
 gdy do ucha wyraźnie wchodzą jego słowa  
 droga jak niegdyś wcale się nie wydłuża  
 mogą chodzić prędko – nikt nie woła<sup>14</sup>

Romuald Mieczkowski wydał następujące zbiory wierszy: *W Ostrej Bramie* (Warszawa, 1990), *Co bym stracił* (Kraków, 1990), *Wirtuozeria grubo po północy* (Suwałki, 1991), *Powróć; Podłoga w Celi Konrada*; zbiór prozy poetyckiej *Sennik wileński* (Warszawa, 1992, 1994, 1995), *Sen w ogrodach Moneta* (Zielona Góra, 1996), *Dźwięki ulicy Szklanej* (Bydgoszcz, 1999), *Zbudować łódź* (Toruń, 2006). Dwie jego ostatnie książki to zbiór prozy pt. *Objazdowe kino i inne opowiadania wileńskie* (Wilno, 2007), nawiązujący do czasów powojennych na Wileńszczyźnie, oraz tomik poezji *Nikt nie woła* (Wilno, 2008), będący zapisem wewnętrznego rozdarcia poety – mieszkańca dwóch stołecznych miast: Wilna i Warszawy. Swoje utwory literackie drukował w pismach na Litwie, w Polsce i w innych krajach (m. in. „Literatura ir menas”, „Kulturos barai”, „Poezja”, „Twórczość”, „Akcent”, „Borussia”), trafiły one także do pierwszej powojennej polskiej antologii na Litwie *Sponad Wili i cichych fal* (Kowno, 1985), do antologii *Współczesna polska poezja Wileńszczyzny* (Warszawa, 1986), do dwutomowej edycji *Poezja Polska. Antologia Tysiąclecia* (Warszawa, 1998), antologii *Poezja Ostrobramska* (Białystok 1991, 1999 i 1996), antologii *Tobie Wilno* (Białystok, 1992), do *Antologii Poezji do ćwiczeń i interpretacji*, zalecanej dla szkół polskich na Litwie (Wilno, 1997) oraz wydania *Klejnoty poezji polskiej. Od Mickiewicza do Herberta* (Poznań, 2001)<sup>15</sup>.

Nostalgicznej i plastycznej w wyrazie twórczości Romualda Mieczkowskiego, bliższej romantycznemu dziedzictwu aniżeli eksperymentom ponowoczesnej sztuki, patronuje duch Mickiewicza i Miłosza, poetów polskich, którzy – podobnie jak twórca „Znad Wili” – swe serce bezpowrotnie oddali Wilnu i Wileńszczyźnie. W najnowszym tomiku poetyckim *Nikt nie woła* – już sam tytuł wyraźnie wskazuje na tradycję romantycznego pielgrzymstwa utrwaloną w Mickiewiczowskim cyklu *Sonetów krymskich*. W wierszu *Ostatnia niedziela sierpnia w Akermanie* ta tradycja skonfrontowana została przez Mieczkowskiego ze współczesnym obliczem przedproża Krymu, krainy pogranicza, zdewastowanej i splugawionej niczym

<sup>14</sup> R. Mieczkowski, *Nikt nie woła*, w: tegoż, *Nikt nie woła...*, s. 21.

<sup>15</sup> Opowiadania i wiersze Romualda Mieczkowskiego były tłumaczone na język litewski, rosyjski, ukraiński, białoruski, angielski, włoski, francuski, węgierski, czeski, arabski i fiński. On sam zajmuje się przekładami z litewskiego i języków słowiańskich. Jako członek Związku Pisarzy Litwy oraz międzynarodowej grupy poetyckiej *Magnus Ducatus Poesis*, ostatnio tłumaczył utwory z litewskiego, ukraińskiego, białoruskiego i rosyjskiego do wielojęzycznej antologii pt. *Magnus Ducatus Poesis – Pokonywanie granic* (Wilno, 2007), w której znalazły się utwory czołowych poetów z Litwy, Polski, Białorusi i Ukrainy.

terytoria opisywane przez Andrzeja Stasiuka w jego *Podroży do Babadag*, a znajdujące się na peryferiach Europy:

Czy i dziś po opuszczeniu łona miłej ojczyzny  
rozczuliłaby Adama ta rozległa i płaska kraina  
pełna spalonego słońcem łąnów słonecznika  
nieporośnięta jak wtedy ostrowami burzanu –

Gaśnie sierpień i ostatnia jego nadzieja ucieka  
młodzi ludzie oblepili mury tureckiej twierdzy  
i nie zważają na niebezpieczeństwo upadku  
to krepost<sup>7</sup>-muziej o Mickiewiczu nikt nie słyszał  
choć nazwisko jest jakby znane –  
zna je kustosz w krajoznawczym muzeum  
gdzie jest maleńka fotografia poety  
*polского druga Aleksandra Puszkina*

Przez kamienne szczeliny rozsypującej się twierdzy  
widać jak morze wodę od wieków przelewa –  
przy Lampie Akermanu kiosk z chińszczyzną  
wzięciem się cieszą plastikowe piszczałki  
obok reklama i pijalnia miejscowego piwa  
krążą psy niczyje i o jałmużnę proszą  
wiedzą że jakieś dziecko w końcu je dokarmi  
pod murami z jednym butem pijak zasnął  
w głośnikach rozplywa się caryca ruskiej piosenki –

Rosjanie zwyciężyli Turków na zielonej Ukrainie  
ale nie ma ostatnio w starej twierdzy ciszy  
spotkasz ją na obrzeżach Biłgorodu Dnistrowskiego  
miasteczka leniwego ze snem o Akermanie  
pośród zwałów śmierdzących śmieci<sup>16</sup>

2007

Bardziej patetycznie przywołana zostaje przez Mieczkowskiego druga z kultowych postaci polskiej poezji. Krótki wiersz *Róża dla Poety* jest wyrazem hołdu, jaki składa przybyś z Litwy swemu wielkiemu poprzednikowi i mistrzowi – Czesławowi Miłoszowi w jego krakowskim mieszkaniu:

Na początku jesieni w Krakowie  
przy końcu szalonego lata  
zabrneliśmy przed kamienicę  
na Bogusławskiego  
w której mieszkał poeta  
W pustych oknach przegląda się cisza  
dotykamy mosiężnej klamki

<sup>16</sup> R. Mieczkowski, *Ostatnia niedziela sierpnia w Akermanie*, w: tegoż, *Nikt nie wola...*, s. 32.

którą zamknął skutecznie epokę  
w jego skrzynce pocztowej  
zamiast listu zostawiamy  
różę czerwoną<sup>17</sup>

Postać Romualda Mieczkowskiego – utalentowanego poety i prozaika, a przede wszystkim niestrudzonego animatora kultury polskiej na Litwie – z konieczności została przedstawiona w sposób skrótowy i wybiórczy. Autor tego szkicu jest jednak przekonany o celowości podjęcia bardziej kompleksowych badań nad życiem i twórczością autora *Sennika wileńskiego*.

*Bielsko-Biala; czerwiec–sierpień 2009 r.*

---

**Dr Marek Bernacki**, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Autor i współautor książek z zakresu literaturoznawstwa, m.in. *Słownika gatunków literackich* (1999), poradnika *Jak analizować wiersze poetów współczesnych* (2002) i *Leksykonu powieści polskich XX wieku* (2002). Współredaktor 6. tomu „Świat i Słowo” pt. *Czytanie Miłosza* (2006) oraz inicjator wydania 10. tomu „Świata i Słowa” pt. *Mala ojczyzna*. Redaktor naukowy tomu „*We mnie jest płomień który myśli*” – *głosy do Herberta (w 10. rocznicę śmierci Poety)*, (2009). Książki: „*Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro*”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza* (2005), *Szlakiem drewnianych świątyń na Podbeskidziu* (2009) oraz *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szyborska)* (2010).

ON THE PROSE AND POETRY BY ROMUALD MIECZKOWSKI,  
AN AMBASSADOR OF POLISH IDENTITY IN LITHUANIA

In his article, Bernacki outlines the artistic and literary oeuvre of Romuald Mieczkowski, a Lithuanian citizen of Polish descent (*gente Lituanus, natione Polonus*) who, for more than 20 years now, has been editing “Znad Wilii” (On the Wilia), a periodical promoting the literature of the Vilnius Region. Mieczkowski, an indefatigable promoter of Polish culture in Lithuania, (an organizer of “May on the Neris” Poetical Meetings as well as of academic conferences) is himself a poet and writer. The author discusses selected works from Mieczkowski’s two most recent books: a collection of short stories entitled *A Travelling cinema and Other Vilnius Stories* (2007) and a volume of verse entitled *Nobody calls* (2008). Bernacki points to romantic borrowings, artistic kinship with and intertextual references to Mickiewicz and Miłosz.

---

<sup>17</sup> R. Mieczkowski, *Róża dla Poety*, w: tegoż, *Nikt nie woła...*, s. 31.

ANDREA F. DE CARLO

Uniwersytet Salento  
Lecce

## JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI I JEGO RELACJE Z LITERATAMI WŁOSKIMI

---

JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI DŁUGO MARZYŁ O PODRÓŻY DO WŁOCH, CO W KOŃCU urzeczywistniło się w 1858 r. Całą tę wyprawę autor szczegółowo opisał w *Kartkach z podróży 1858–1864*. W swojej relacji z podróży do Włoch dał nowe spojrzenie na ten kraj i jego sztukę, uniezależnił się nie tylko od ówczesnych akademickich i tradycyjnych wędrówek *pod włoskim niebem*, ale przede wszystkim przeciwstawił się arystokratycznej modzie peregrynowania na południe Europy. Podróż włoska, której *Kartki z podróży* są zarysem, pozwoliła Kraszewskiemu pogłębić świadomość sztuki, choć nie możemy zapominać, że interesy autora *Starej baśni* były wielorakie. Jak pisał Stanisław Piekut: „w sferze zainteresowań Kraszewskiego znalazły się: historia ojczysta i starożytna, języki i literatury różnych narodów, archeologia, muzyka, malarstwo a ponad wszystkim górowała pasja literacka”<sup>1</sup>. Ponadto Kraszewski mógł powiązać w ten sposób jeszcze mocniej swoje badania naukowe nad sztuką polską z ówczesnymi postępowymi badaniami w Europie. O tym najważniejszym celu, jaki towarzyszył pisarzowi przy oglądaniu dzieł we Włoszech, pisał tak:

Jednym z celów mojej podróży było dopełnienie po kilkakroć w ciągu życia przedsięwziętych i rzucanych studiów dotyczących się dziejów sztuki w ogóle, a szczególnie stosunku ich do historii sztuki krajowej. Zwróciłem się więc tam naprzód, gdzie widzeniem dawnych zażytków mogłem się nasycić i nauczyć.<sup>2</sup>

Dlatego kontakty Kraszewskiego z Włochami były dość ściśle powiązane z odbywanymi studiami z zakresu historii sztuki; jako artysta i krytyk pragnął pogłębić swą teoretyczną wiedzę.

---

<sup>1</sup> S. Piekut, *Tematyka włoska w twórczości J.I. Kraszewskiego*, „Oficyna Poetów” 1967, nr 3 (6), s. 31.

<sup>2</sup> J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. I, red. P. Hertz, Warszawa, PIW, 1977, s. 94.

Ale pobyt we Włoszech miał też inne cele. Biorąc pod uwagę głębokie zainteresowanie historią i archeologią, Kraszewskiemu zależało na odwiedzeniu i poznaniu starożytnego Rzymu. Badania te przyczynią się do napisania dwóch powieści historycznych: *Capreä i Roma* oraz *Rzym za Nerona*. Podróż ta stała się również okazją do zwiedzenia Florencji, rodzinnego miasta Dantego, którego dzieło – *Boską Komedię* Kraszewski zaczął tłumaczyć na język polski w roku 1864.

Poza tym, po pierwszej podróży w 1858 r. oraz po następnych, związanych z pracą jako dziennikarza-komentatora politycznego, jego kontakty jeszcze bardziej się zacieśniły. Należy dodać, że przed pierwszą podróżą Kraszewski znał sytuację polityczną Włoch, która przypominała polską rzeczywistość. Z tego powodu był często nakłaniany do opisywania podobieństw historycznych losów obu narodów.

Związki Kraszewskiego z Italią były bardzo widoczne nie tylko w jego dziełach (myślę tu o powieściach, których akcja toczy się we Włoszech<sup>3</sup>), ale również dzięki jego osobistym kontaktom z ówczesną elitą intelektualną Włoch. Ta sympatia, w niektórych przypadkach nawet przyjaźń, były odwzajemniane, czego ślady możemy spotkać w prasie tamtego okresu. Z entuzjazmem i podziwem dla jego literackiego talentu wypowiadał się jeden z jego włoskich przyjaciół, Attilio Begey (1843–1928), w następujący sposób relacjonując przebieg krakowskiej uroczystości z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy pisarskiej w „Gazzetta di Torino” (4.11.1879):

Giuseppe Kraszewski è lo scrittore oggidi più popolare della Polonia, è il romanziere più fecondo dell'Europa, è un patriota venerando che, coi suoi scritti e colla sua vita, ha grandemente contribuito a mantenere fra i Polacchi, coll'unità della lingua, il sentimento e l'amore dell'unità nazionale.

È nato nel 1812: nel 1829 ha composto il suo primo romanzo: e in cinquant'anni ne ha scritto circa cinquecento, si che del pari che il Pompeo fu scritto: *Pompejus plura bella gessit quam coeteri legerunt*, così di lui potrebbe dirsi che più libri egli scrisse di quanti altri abbiano letto<sup>4</sup>.

Jego talenty i zasługi zostały również docenione przez stronę włoską. Jak wynika z korespondencji między Władysławem Kulczyckim (1831–1895)<sup>5</sup> a auto-

<sup>3</sup> Zob.: *Improwizacje dla moich przyjaciół, książeczka do zapalenia fajek* (1834); *Il fanatico per la musica* (1834); *Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne po stolicach europejskich* (1839); *Pod włoskim niebem* (1845, II wyd. 1857); *Sfinks* (1847); *Capreä i Roma* (1860); *Na cmentarzu i na wulkanie* (1864, 1871); *Rzym za Nerona* (1866); *Półdiabły weneckie* (1867); *Kochajmy się* (1870); *Starosta warszawski* (1877); *Chore dusze* (1880); *Dwie królowe: Bona i Elżbieta* (1884).

<sup>4</sup> „Józef Kraszewski to obecnie najpopularniejszy w Polsce i najplodniejszy w Europie powieściopisarz. To żywy patriota, który poprzez swoje życie i twórczość przyczynił się do wskrzeszenia wśród rodaków połączonych wspólnym językiem gorących uczuć patriotycznych. Urodził się w 1812 roku, a w 1829 napisał pierwszą powieść. W ciągu pięćdziesięciu lat stworzył około pięciuset utworów. I tak jak o Pompejuszu napisano: *Pompejus plura bella gessit quam coeteri legerunt*, również o nim można by rzec, iż napisał więcej książek niż inni kiedykolwiek przeczytali!” [tłum. moje – A.d.C.].

<sup>5</sup> Władysław Sas Kulczycki był dyplomatą i patriotą cieszącym się dużym szacunkiem wśród Polonii rzymskiej w pierwszych dziesięcioleciach Zjednoczonego Królestwa Włoch.

rem *Starej baśni* Domenico Berti w czasie zjednoczenia Włoch w 1875 r. zasugerował mianowanie Kraszewskiego na członka „Accademia dei Lincei”, zaś pisarz polski chciał podziękować za nominację, proponując Bertiego na członka Akademii Umiejętności w Krakowie<sup>6</sup>. Ponadto, Kraszewski cieszył się uznaniem zarówno króla Humberta I, jak i wielu naukowych towarzystw włoskich. W 1866 roku otrzymał on tytuł Kawalera Orderu Świętych Maurycego i Łazarza. Natomiast za swoją działalność dziennikarską na rzecz zjednoczenia Włoch został mianowany kawalerem Włoskiej Korony (16 października 1871 r.), oficerem (23 kwietnia 1875 r.), komandorem (29 listopada 1877 r.) i ponownie kawalerem (29 marca 1879 r.).

Pisarza łączyły silne więzy z Italią, co uwidoczniło się w powieściach i przyczyniło się pośrednio do szybszego zadomowienia się przybyszów z Polski w *bel paese*. Na język włoski zostały przetłumaczone głównie dzieła Kraszewskiego, które opisywały walki powstańcze: *Spieg (La spia, Firenze 1871)*; *Emisariusz (Emissario, Firenze 1870–1871)*; *Nad Sprewą (Sulla Sprea, Milano 1900, 1931)*; *Herod-baba (Una donna eroica, Milano 1931)* i *Morituri (Morituri. La perseveranza, Milano 1901)*.

Kraszewski od 1858 roku aż do ostatnich lat życia, czyli prawie przez trzydzieści lat, utrzymywał żywe kontakty z Włochami i zawsze interesował się życiem politycznym i kulturalnym tego kraju, nawet wówczas, gdy przebywał poza jego granicami.

We Włoszech miał szerokie grono przyjaciół wśród Polonii i korespondentów włoskich. Należy wymienić choćby Teofila Lenartowicza (1822–1893), Artura Wołyńskiego<sup>7</sup> (1844–1893) oraz Władysława Kulczyckiego. Natomiast do grona zaprzyjaźnionych Włochów zaliczali się między innymi: Attilio Begey, Arrigo Boito (1842–1918), Cesare Correnti (1815–1888), Angelo De Gubernatis (1840–1913), Domenico Ciampoli (1852–1929) oraz Domenico Berti (1820–1897).

Wszyscy wymienieni byli prawdziwymi ambasadorami Kraszewskiego we Włoszech. Przyczyniali się do rozpowszechniania wiedzy o jego wyjątkowej pracy literackiej, która, tak jak jego życie, była ściśle związana z Italią. Należy tu wspomnieć zarówno obszerną bibliografię dzieł Kraszewskiego przetłumaczonych na język włoski, która została opublikowana w „Rivista Europea” w 1879 r., gdzie Wołyński we wstępie podaje:

<sup>6</sup> Zob. B. Biliński, *Cesare Correnti tra le opere di Adamo Mickiewicz e l'amicizia di G.I. Kraszewski*, w: *Italia Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo. Atti del III Convegno di Studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini dall'Accademia Polacca delle Scienze (Venezia, 15–17 ottobre 1970)*, red. V. Branca, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1973, s. 407.

<sup>7</sup> Historyk zamieszkujący Florencję od roku 1870, który zorganizował przy uniwersytecie w Rzymie Muzeum Kopernika. W realizacji tego projektu brał udział Kraszewski. Sam pomysł został odrzucony w latach 1873–1875 przez Domenica Bertiego, kiedy święcono 400 rocznicę urodzin polskiego astronoma. W imieniu Kraszewskiego Polacy zostali poproszeni, by w hołdzie wysłali do Rzymu dokumenty, przedmioty sztuki związane z Kopernikiem. Sam pisarz również przekazał do Kopernikowskiego zbioru kilka skrzyń książek. Był on także jednym z honorowych gości podczas inauguracji muzeum.

Per dare ai nostri lettori un'idea dell'ingente fecondità letteraria dell'illustre scrittore polacco, il commendatore Giuseppe Ignazio Kraszewski, di cui il 2 ottobre di questo anno fu celebrato con tanta solennità il giubileo in Cracovia, ne pubblichiamo la bibliografia cronologica, ignota sinora in Italia<sup>8</sup>.

Podobne informacje można również przeczytać w artykule pod tytułem *Le feste di Cracovia in onore di Kraszewski (Krakowskie uroczystości ku czci Kraszewskiego)* wydanym w „Gazzetta Illustrata” (nr III (43), 23 października 1879):

Kraszewski è lo scrittore, non solo il più popolare della Polonia, ma anche il più fecondo della nostra epoca, avendo scritti duecentosettanta romanzi (cinquecento volumi) senza contare alcuni lavori per il teatro e un'infinità di articoli colla sua firma per oltre a cento giornali dei quali è corrispondente. Le sue opere migliori sono state tradotte in tedesco, e in tutte le lingue slave. [...] Kraszewski ha inoltre fatto molto per la lingua polacca e per la storia del suo paese. Egli ha appurato la lingua col suo stile inappuntabile e facile senza rilasceatezza. Ha reso popolare la storia in una quantità di romanzi nei quali ne tratta i principali episodi, ed in una *Storia della Polonia*, scritta sotto forma di racconti famigliari, pittoreschi, interessanti ma sempre esatti<sup>9</sup>.

Jak widać, uczucia Kraszewskiego dla Italii nie były nieodwzajemnione, towarzyszyła im sympatia skierowana z *bel paese* dla polskiego pisarza. Wyrażało się to poprzez słowa i gesty głębokiego szacunku, które okazywała mu włoska prasa. To wszystko wzmacniało przyjaźń włosko-polską oraz braterstwo w walce o wspólne ideały. Jak napisał filolog klasyczny i badacz stosunków polsko-włoskich Bronisław Biliński<sup>10</sup>, „w drugiej połowie XIX wieku nowy polsko-włoski dialog nie odbywał się jak dawniej na polach bitew czy wśród wrzawy wojennej u boku Garibaldiiego, bo prowadzili go już inni, nowi ludzie na innej platformie nauki, kultury i sztuki czy też dyplomacji”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> „By uzmysłowić naszym czytelnikom ogrom talentu i płodności literackiej słynnego pisarza polskiego, komandora Józefa Ignacego Kraszewskiego, którego jubileusz obchodziliśmy 2 października tego roku w Krakowie, publikujemy chronologicznie ułożoną bibliografię, nieznaną dotąd we Włoszech” [tłum. moje – A.d.C.]. (A. Wołyński, *Polonia: opere di Giuseppe Ignazio Kraszewski*, „Rivista Europea” 1879, nr 15, s. 744–756).

<sup>9</sup> „Kraszewski jest nie tylko najpopularniejszym pisarzem w Polsce, ale również najbardziej płodnym w naszej epoce. Napisał dwieście siedemdziesiąt powieści (pięćset tomów), nie wliczając już sztuk teatralnych i olbrzymie ilości artykułów, które pisał jako korespondent ponad stu gazet. Jego najlepsze dzieła zostały przetłumaczone na niemiecki i na wszystkie języki słowiańskie. [...] Ponadto Kraszewski zrobił wiele dobrego dla języka polskiego i dla historii swojego kraju. Język i styl jego twórczości jest lekki, czysty i nienaganny. Upowszechnił historię, przedstawiając pewne jej epizody w wielu powieściach oraz w dziele *Historia Polski*, napisanym w formie barwnych, rodowych i dokładnie oddających fakty opowiadań” [tłum. moje – A.d.C.].

<sup>10</sup> Dyrektor „Accademia Polacca delle Scienze” w Rzymie w latach 1956–1984.

<sup>11</sup> B. Biliński, *Józef Ignacy Kraszewski konsultantem Cezarego Correntiego* („*Storia della Polonia*”), w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ilnatowicz, Warszawa, ELIPSA, 1996, s. 213.

\* \* \*

Pierwszy z wymienionych – adwokat Attilio Begey, wielki sympatyk i przyjaciel Polski, był jednym z najgorętszych wielbicieli Kraszewskiego i z okazji jubileuszu napisał serię artykułów, które ukazały się w odcinkach w „Gazzetta di Torino” (listopad 1879; nr 4/304, 14/314, 16/316). Begey poznał osobiście Kraszewskiego w 1886 r. w San Remo i od tego momentu zaczęła się ich przyjaźń. Dowodem świadczącym o serdeczności wzajemnych stosunków jest wiersz Kraszewskiego posłany Begeyowi na Nowy Rok 1887 pod tytułem *Rok nowy, witajmy rok nowy!*<sup>12</sup>.

W roku 1932 Marina Bersano Begey, córka Attilia Begeya, wydała nieznaną wcześniej list Kraszewskiego wysłany do Begeya<sup>13</sup>, napisany w języku francuskim, w którym spotykamy się z oznakami głębokiego szacunku dla włoskiego sławisty. W tym samym liście Kraszewski wzmiankuje również o Cesare Correntim. Wśród przyjaciół, którzy byli w serdecznych kontaktach z pisarzem, był właśnie również Correnti – szlachetny literat, polityk, bojownik o zjednoczenie Włoch, sekretarz rządu tymczasowego w Lombardii w 1848 r., później wielki mistrz orderu św. Maurycego. Cesare Correnti i Kraszewski spotkali się dzięki Władysławowi Kulczyckiemu, który przez długi czas pośredniczył w kontaktach między literatami<sup>14</sup>. Correnti był też publicystą i nosił się z zamiarem napisania historii Polski, a w dziedzinie krytyki literackiej dał się poznać jako autor studium o Dantem opublikowanym w encyklopedii wydanej przez Giuseppe Pombę (1795–1876).

Correntiego i Kraszewskiego połączyły wspólne idee niepodległościowe oraz działalność literacka. I można przypuszczać, że ta właśnie podobna postawa stanowiła fundament szacunku, jakim Correnti darzył Kraszewskiego oraz jego starań o nadanie Polakowi odznaczenia. Sam będąc kawalerem połączonych zakonów rycerskich św. Maurycego i Łazarza, łatwiej mógł wystarać się o odznaczenia nadawane przez te zakony. W sumie Kraszewski otrzymał ich kilka. O jednym z nich – orderze trzeciej klasy, dowiadujemy się z pisma z dnia 4 grudnia 1877 r., jakie wystosował Correnti do pisarza, zawiadamiając go o tym oficjalnie<sup>15</sup>. Correnti jednak nie wymienia, za jakie zasługi względem Włoch order ten zostaje nadany. Podaje jedynie ogólne informacje w postscriptum: „L’Italia serberà perpetua la memoria dei generosi incoraggiamenti coi quali voi l’avete confortata nei giorni delle sue dubbiose prove...”<sup>16</sup>.

Dlatego też później na krakowskim jubileuszu ku czci Kraszewskiego nie zabrakło głosu Correntiego, który nie mogąc przybyć osobiście, wysłał serdeczne

<sup>12</sup> Autograf zachował się w kartkach Begeya (zob. M. Bersano Begey, *Nieznaną list J.I. Kraszewskiego do A. Begeya*, „Ruch Literacki” 1932 (VII), s. 269).

<sup>13</sup> M. Bersano Begey, *Nieznaną list J.I. Kraszewskiego...*, s. 269–270.

<sup>14</sup> B. Biliński, *Cesare Correnti...*, s. 404.

<sup>15</sup> S. Piekut, *Tematyka włoska...*, s. 37.

<sup>16</sup> Podaję tłumaczenie Piekuta: „Włochy zachowają na zawsze pamięć wspianiałomyślną postawy, jaką nam Pan wykazał w chwilach przemowych...” (cyt. za S. Piekut, *Tematyka włoska...*, s. 37).

przemówienie, odczytane potem podczas ceremonii. Dokonał tego Begey, który 14 listopada 1879 r. zdał relację na łamach „Gazzetta di Torino” (nr 314):

Fra i numerosi telegrammi e lettere d'Italia, il di cui magico nome faceva ogni volta echeggiare di caldi applausi le immense volte delle Sukiennice, una ne fu letta del comm. Cesare Correnti, antico e provato amico della Polonia, di cui anzi sta scrivendo la storia, e che manifestò il suo rincrescimento di non poter assistere personalmente, come avrebbe voluto, a queste grandi feste, cui partecipava però coll'anima e col cuore<sup>17</sup>.

Rzeczywiście Correnti od młodości wykazywał żywe zainteresowanie Polską i jej historią. Nastąpiło to wówczas, gdy zapoznał się z wydarzeniami powstańczymi z 1831 roku<sup>18</sup>. Młodego Correntiego porwały losy narodu polskiego walczącego o wolność i o ziemie zabrane i podzielone między trzech zaborców<sup>19</sup>. Nie należy zapominać, iż Kraszewski był doradcą Correntiego przy *Storia della Polonia*, której napisaniu, jak się potem okazało, ten młody wówczas polityk poświęcił całe życie. Ciekawą, a jednocześnie zastanawiającą rzeczą jest to, iż Correnti, tworząc kolejne tomy *Historii Polski* (księgi V i VI), pominął osobę Adama Mickiewicza, podczas gdy Kraszewskiego opisał szczegółowo: *Libro V: Finis Poloniae 1793–1796; Libro VI: Risposta No, la Polonia, viventi noi non muore. Legioni 1796–1806. La sua voce risuona. Kraszewski: la sua coronazione, suo giubileo, la sua prigionia, i suoi funerali...*<sup>20</sup> (*Księga V: Finis Poloniae 1793–1796; Księga VI: Odpowiedź „Nie”, póki my żyjemy, Polska nie umrze. Wykłady 1796–1806. Jej głos rozbrzmiewa. Kraszewski: jego koronacja, jubileusz, uwięzienie i uroczystości pogrzebowe...*).

Innym zbieżnym tematem – przedmiotem zainteresowania Correntiego i Kraszewskiego był Dante. Wspólne studia nad Dantem z pewnością zbliżyły ich do siebie. W wielu włoskich artykułach poświęconych Kraszewskiemu pisano o wykładach wygłoszonych przez niego w Krakowie i we Lwowie na temat Dantego i *Boskiej Komedii*, które zostały w 1869 r. wydane jako *Dante. Studja nad Komedją Bożką*<sup>21</sup> [sic!]. Giovanni Scartazzini (1837–1901), znany dantolog i krytyk, ocenił *Studja nad Komedją Bożką* Kraszewskiego bardzo surowo z po-

<sup>17</sup> „Wśród licznych włoskich listów i telegramów, wspomaganych burzliwymi oklaskami rozbrzmiewającymi w Sukiennicach, które niosły echem to magiczne imię, wśród tej korespondencji była również ta od komandora Cesare Correnti, dawnego i oddanego przyjaciela Polski, której historię spisywał. Wyrażał on swój wielki żal z powodu niemożności osobistego uczestnictwa w tym wielkim święcie, z którym jednak jednoczył się duchowo” [tłum. moje – A.d.C.].

<sup>18</sup> B. Biliński, *Cesare Correnti...*, s. 394.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> *Scritti scelti di Cesare Correnti in parte inediti o rari*, vol. IV, red. T. Massarani, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1894, s. 383.

<sup>21</sup> J.I. Kraszewski, *Dante. Studja nad Komedją Bożką przez J.I. Kraszewskiego*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1869, t. V, s. 95–189. Wersja niemiecka: *Dante. Vorlesungen ueber die Goettliche Komoedie Gehalten in Krakau und Lemberg 1867 von J.I. Kraszewski. Ins deutsche uebertragen von S. Bohdanowicz*, Dresden, Druk und Verlag von J.I. Kraszewski, 1870.

wodu nieścislego i niezgodnego z prawdą historyczną przedstawienia niektórych osób występujących w utworze. Szczególnie negatywnie ocenia wzmiankę o rzekomym wyjeździe Dantego do Oksfordu. Wiele lat później inny krytyk Domenico Ciampoli, nie dantolog, ale znawca literatur słowiańskich, wypowiedział się o Kraszewskim w zupełnie innym tonie. Przede wszystkim znał i cenił go jako pisarza. Zreasumował jego działalność pisarską oraz jego pozycję w literaturze polskiej. Ocenił go również jako dantologa: „Nel romanzo, nella novella Kraszewski fece parte di se stesso; fu un romantico che sta a disagio tra le partizioni scolastiche, perché non imitò alcuno, o se imitò, imitò il popolo di quella imitazione che ricrea. La spiccata umanità dei suoi personaggi ricorda il nostro Manzoni o lo Scott...”<sup>22</sup>

\* \* \*

Jak się dowiadujemy z listów Boita, Dante przyczynił się także do ich znajomości: „Anni addietro è amore che portiamo comune alla *Divina Commedia* ci ha avvicinati, ciò che Dante unisce non separa il tempo”<sup>23</sup>.

Arrigo Boito<sup>24</sup>, poeta i librecista o polskich korzeniach, zadedykował Kraszewskiemu sonet zatytułowany *A Giuseppe Ignazio Kraszewski*, 1865 (*Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu*), który został umieszczony w zbiorze *Il libro dei Versi*, 1862–1874 (*Księga wierszy*). W sonecie tym wyraża uznanie dla jego interpretacji i tłumaczenia *Boskiej Komedii*. Poza tym, znajdują się tam aluzje do spraw narodowych. Szczególną uwagę zwraca polityczna aluzja umieszczona przy końcu wiersza, w której autor wyraźnie potępia carską Rosję – ciemniźcyela Polski<sup>25</sup>:

Apostolo di Dante, in te discerno  
 Narrando, in forte, in libero linguaggio,  
 Più d'un segno d'amore e di coraggio,  
 Alla tua patria del Dantesco Inferno  
 Molta scienza insegnerai divina.  
 Al viaggio di Dante il rio viaggio  
 Della storia Polacca s'avvicina.  
 O parallelo di doppia miseria:

<sup>22</sup> (D. Ciampoli, *Giuseppe Ignazio Kraszewski*, „Studi Letterari” 1891, s. 41 albo zob. »Fanfulla della Domenica«, n. 15, 1887). „W powieści, w noweli czuł się Kraszewski w swoim żywiole. Był romantykiem, trudnym do umieszczenia w rozdziałach szkolnych, ponieważ nie naśladował nikogo, a jeśli naśladował to lud i takim naśladownictwem, które odtwarza. Głęboko ludzkie uczucia jego postaci przypominają naszego Manzonięgo i Scotta...” [tłum. S. Piekuty, *Tematyka włoska*, s. 36].

<sup>23</sup> „Przed laty miłość, jaką wspólnie nosimy dla *Boskiej Komedii*, zbliżała nas; to, co łączy Dante, tego nie rozdziela czas.” (Cyt. i przeł. W. Preisner, *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską/Arrigo Boito e le sue relazioni con la Polonia*, Toruń-Lódź, PWN, 1963, s. 69).

<sup>24</sup> Jego ojcem był Sylwester Boito, malarz, a matką była hr. Józefa Radolińska. Kiedy hr. Radolińska wyszła ponownie za mąż, była już wdową nie najpierwszej młodości, po śmierci pierwszego męża Józefa Jastrzębiec de Fundament Karśnickiego.

<sup>25</sup> W. Preisner, *Arrigo Boito*..., s. 66.

Dante getta Satàna alla Caina  
E Dio scaglia lo Car alla Siberia<sup>26</sup>.

Wiersz Arriga Boito napisany na cześć Kraszewskiego w czasie pobytu w Polsce w 1865 r. świadczy o tym, że postać ta nie była mu obca – przeciwnie: godna zainteresowania i podziwu<sup>27</sup>. Zapewne w czasie pobytu w Polsce Boito słyszał wiele o Kraszewskim, który był już dobrze znany w kraju i za granicą, zwłaszcza w Niemczech, ponieważ od 1864 r. Kraszewski przebywał w Dreźnie i pracował nad przekładem *Boskiej Komedii*. Poza tym publikował artykuły w niemieckiej prasie, miał również odczyty w języku niemieckim i polskim na temat Dantego.

Wiersz Boita wyraża entuzjastyczny wprost podziw, niemal uwielbienie dla znawcy i interpretatora *Boskiej Komedii*. Boito bardzo doceniał formę wiersza, jaką obrał Kraszewski, gdyż była to właśnie dantejska tercyna.

Pomiędzy Boitem a Kraszewskim istniały też kontakty korespondencyjne, choć – zdaniem krytyka Waleriana Preisnera – nikłe. W listach Kraszewskiego pisanych z Mediolanu w listopadzie 1880 r. znaleziono wzmianki o Arrigu. Jest również list Boita własnoręcznie napisany do Kraszewskiego, którego faksymile zamieszczono w książce Preisnera zatytułowanej *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską* (Toruń 1963). Świadczy on o wielkim uznaniu Boita dla autora *Starej baśni*. Włoch składa mu także życzenia z okazji jego jubileuszu.

Boito zetknął się z Kraszewskim najprawdopodobniej w czasie drugiego pobytu w Polsce. To właśnie pod wpływem tej znajomości napisał wyżej przytoczony wiersz<sup>28</sup>. Kontakty Boita z Polską w latach późniejszych były wprawdzie dość luźne, ale jednak istniały. Świadczą o tym jego listy do Kraszewskiego z 1880 r.<sup>29</sup>

\* \* \*

Kiedy Kraszewski został aresztowany za swoją polityczną działalność w roku 1883, zbulwersowało to ogromnie opinię publiczną świata kultury i polityki, który wstawił się za nim, żądając uwolnienia i podkreślając jego podeszły wiek oraz zły stan zdrowia. Kraszewski, zwolniony za kaucją, opuścił więzienie 7 listopada 1885 r. W dużym stopniu przyczynili się do tego: wspomniany wcześniej Cesare Correnti, ponieważ zainteresował tą sprawą króla włoskiego oraz pisarz i orientalista Angelo De Gubernatis, który w momencie uwolnienia poety skorzystał z okazji i złożył mu gratulacje w otwartym liście poparcia. Poinfor-

<sup>26</sup> Cytuję ten wiersz w tłumaczeniu Preisnera: „[...] / Apostole Dantego, w tobie widzę / Niejedno znamię miłości i męstwa. / Twojej ojczyźnie o Dantejskim Piekło / Mówiąc krzepkim i swobodnym językiem, / Poczysz wiele o boskiej mądrości. / Podróż Dantego ta sroga podróż / Historii Polskiej tak wielce jest bliska, / Dante rzuca Szatana do Kainy, / A oto zrównanie podwójnej nędzy: / A Pan Bóg Cara na Sybir miota.” (W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 67).

<sup>27</sup> W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 66.

<sup>28</sup> Tamże, s. 68.

<sup>29</sup> Tamże, s. 81.

mował on Kraszewskiego o rozpowszechnianym w całej Europie czasopiśmie „Revue internationale”.

Kraszewski odpisał, iż myślał już o napisaniu tekstu do tego nowego pisma. Kilka miesięcy później, w przeddzień ukazania się pierwszego numeru „Revue”, do Kraszewskiego ponownie pisze De Gubernatis. Tym razem jest to obszerna korespondencja utrzymana w tonie większej zażyłości. Tematem listu jest możliwość przetłumaczenia kilku nowel Kraszewskiego. Niestety, list ten pozostał bez odpowiedzi. Nie ma żadnej reakcji ze strony Kraszewskiego, co więcej – nie było już w ogóle dalszej korespondencji. Być może z powodów zdrowotnych lub też z powodu przeprowadzki, Kraszewski nigdy nie zainteresował się tym tematem. Później De Gubernatis zaprzestał pisania listów. Miał jednak okazję napisania kilku wzmianek o Kraszewskim w 1878 roku: *Giuseppe Kraszewski, letterato polacco*, opublikowanych w „Nowej Antologii”<sup>30</sup>.

Na początku 1879 roku Kraszewski był we Florencji i wówczas De Gubernatis miał możliwość osobistego poznania znanego powieściopisarza. Włoski intelektualista umieścił wzmiankę o pisarstwie Polakach w czasopiśmie „Nowa Antologia”, *Stranieri in Italia – Italiani all'estero (Cudzoziemcy we Włoszech – Włosi za granicą)*.

\* \* \*

Ta głęboka przyjaźń łącząca Kraszewskiego z Italią i włoskimi literatami nie była odoobnionym przykładem sympatii łączącej Polaka i Włochów. Wspaniałe słowa skierował Domenico Ciampoli w artykule zatytułowanym *Giuseppe Ignazio Kraszewski*, w którym wskazuje na głębokie i trwałe więzi między Kraszewskim a Italią:

Noi italiani dobbiamo averne cara e sacra la memoria, perché pochi stranieri hanno amata, difesa e glorificata la terra nostra come lui. Egli diceva che: »Venerando Dante, venerava il simbolo di tutta la nostra civiltà; che descrivendo le nostre contrade sentiva per la prima volta la bellezza della natura farsi anima della sua anima«; che »la nostra storia è così sublime che raccontata è di per se stessa un poema, ove gli eroi sono superiori agli dei; che »se non fosse nato polacco, avrebbe voluto nascere italiano«... Egli fu semplice e buono: ebbe per divisa: lavoro e verità. Fra la fiacchezza del carattere odierno egli fu mite e forte. Quando le sue opere potranno leggersi nelle versioni, certo noi lo ameremo di più, perché solo allora lo conosceremo<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Zob. S. Aloe, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere (1865–1913)*, „Studi slavi e baltici” 2000, nr 1.

<sup>31</sup> „My, Włosi, powinniśmy zachować o nim drogą i świętą pamięć, gdyż niewielu cudzoziemców tak kochało, broniło i czciło naszą ziemię, jak on. Powtarzał, iż: »Wielbiąc Dantego, wielbi symbol całej naszej cywilizacji i opisując nasze krainy, odczuwa po raz pierwszy piękno natury, ożywiające duszę swym duchem«; że nasza historia jest tak subtelna, że sama w sobie opowiadana stanowi poemat, w którym bohaterowie są wyżsi niż bogowie oraz, że »gdyby nie urodził się Polakiem, to chciałby być Włochem«. Był człowiekiem prostolinijnym i dobrym i jego dewizę stanowiły praca i prawda. Mimo znużenia charakterem codzienności, był człowiekiem łagodnym i silnym. Kiedy jego dzieła będą mogły być czytane w wersji włoskiej, pokochamy go jeszcze bardziej, gdyż wówczas go poznamy” [tłum. moje – A.d.C.].

Bardzo często Kraszewski był postrzegany w oczach narodu polskiego i włoskiego jako symbol „samej Polski”, gdyż poprzez swoją sztukę przyczynił się do podtrzymywania świętego ducha jedności narodowej. Można rzec, iż faktycznie stało się to misją Kraszewskiego; on sam, poświęcając swoje troski, pragnienia, stał się przewodnikiem moralnym nie tylko dla własnego narodu, ale dla wszystkich uciemiężonych i cierpiących.

Nazwisko Kraszewskiego przywoływało w pamięci czasy wojny o zjednoczenie Italii i o wolność swojej Ojczyzny, która nie ustawała w walce o odzyskanie własnej niepodległości i narodowej jedności. Jak ukazuje historia obojga narodów, ich losy były sobie bliskie i splecione, ponieważ oba kraje walczyły o podobne sprawy, podobnie cierpiały i podobnie czerpały siłę, by podnieść się z upadku jak Feniks, który po samospaleniu, odradzał się z popiołów – odmłodzony i piękniejszy.

---

**Andrea F. De Carlo**, Uniwersytet Salento w Lecce, Wydział Języków i Literatury Obcej. Prowadzi zajęcia z literatury, tłumaczeń i języka polskiego. W jego obszarze zainteresowań znajdują się tematy filologiczno-literackie i komparatystyczne. Obecnie zajmuje się projektem badawczym – analizą tłumaczenia *Boskiej Komedi* Dantego w wykonaniu Józefa Ignacego Kraszewskiego.

W serii *Literatura polska w świecie* opublikował: *Koszmarny tłumacz. Twórczość Bolesława Leśmiana w kręgu włoskich zagadnień translacyjnych* (t. 2, *W kręgu znawców*).

#### JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI AND HIS RELATIONSHIP WITH ITALIAN MEN OF LETTERS

Kraszewski's liaisons with Italy, after his journeys are imprinted on his writings. Also, they were visible owing to his personal relations with the Italian intellectual élite of that time. This friendliness, and in some cases, even friendship was reciprocal, of which numerous echoes were found in the press. Kraszewski had a wide acquaintance among the Polish community abroad and Italian correspondents alike. They were all authentic ambassadors of Kraszewski in Italy. They contributed to popularizing the exceptional work of Kraszewski, which, like his life, was closely connected with Italy. This shows a thread of mutual liking of Kraszewski towards Italy, and *bel paese* towards the Polish writer. The sympathy was expressed in respectful words and friendly gestures towards Kraszewski in the Italian press. All this enhanced the Italian-Polish bond and fraternity in the fight for common ideals.

MICHAŁ J. MIKOŚ

University of Wisconsin-Milwaukee

## SYNOWIE HERMESA: PÓLNOCNOAMERYKAŃSCY TŁUMACZE LITERATURY POLSKIEJ

---

TŁUMACZE UTRZYMUJĄ, ŻE ICH PATRONEM JEST HIERONIM ZE STRYDONU, ŚWIĘTY Kościoła katolickiego, prawosławnego i koptyjskiego, wnikliwy i nieustrudzony tłumacz Pisma Świętego. W swoim czasie<sup>1</sup> postulowałem, by ten honor oddać Hermesowi, z panteonu bogów greckich, który utrwalił się w pamięci potomnych. Jedni uznawali go za zręcznego oszusta obdarzonego magicznymi siłami, drudzy sławili go jako boga muzyki, przypisując Hermesowi wynalezienie liry, jeszcze inni czcili boga jako śpiewaka i barda, patrona sztuki i literatury<sup>2</sup>. Warto też dodać, że wszędobylski Hermes nadzorował gościńce i skrzyżowania dróg. Kamienie graniczne, z których wedle wierzeń starożytnych miał się ponoć wyłonić, chroniły i wspomagały wszelkich wędrowców, szczególnie na rozstajach nawiedzanych przez duchy. A były to ważne okolice, bowiem właśnie tam miejscowi ludzie spotykali się z sąsiadami lub stamtąd udawali się w obce strony, z merkantylnych lub innych powodów. Hermes prowadził i strzegł podróżników, a także ułatwiał ich kontakty z cudzoziemcami.

Szybkonogi Hermes był zatrudniany jako herold i posłaniec. Ze swoją świętą laską, zwaną *kerykeion* (*caduceus*), godłem heroldów przybywających w celach pokojowych, był mediatorem pomiędzy ludźmi, a także pomiędzy bogami i ludźmi. W roli posłańca Zeusa i królów przenosił ważne informacje, wieści

---

<sup>1</sup> *On Faithful Translations*, w: *Workshop on Translation III*, red. R. Sokolowski, H. Duda and K. Klimkowski, Lublin-Ottawa, TN Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Slavic Research Group, University of Ottawa, 2003, s. 141–148.

<sup>2</sup> O Hermesie i wierzeniach z nim związanych pisali m.in.: N.O. Brown, *Hermes the Thief. The Evolution of a Myth*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1947; L.R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, 5 t., New Rochelle, NY, Caratzas Brothers, 1977 oraz L. Kahn, *Hermès passé ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, François Maspero, 1978.

i rady. Służył też jako ambasador w tajnych misjach, bowiem celował w przekazywaniu poufnych wiadomości obcym władcom lub narodom. A jako przewodnik dusz do Hadesu, *psychopompos*, Hermes pośredniczył pomiędzy światem żywych i umarłych.

Zygmunt Kubiak, wielki znawca antyku i świetny tłumacz, słauił w swej *Mitologii Greków i Rzymian* młodzieutkiego i pięknego wędrowca, obutego w skrzydlate sandały, który czuwał nad podróznymi, towarzysząc kupcom, obieżyświatom, włóczęgom, a nawet złodziejom<sup>3</sup>. Wspomina, że kiedy Hermes sporządził lirę (formingę, gitarę), to „pod jego dłonią zabrzmiała cudownie. Śpiewał do jej wtóru własne poezje, które od razu ułożył”<sup>4</sup>. Był Hermes bóstwem płodności, a także władał magiczną różdżką, zwaną *rabdos*. Był też tajemniczym posłem (*angelos*) i patronem retoryki.

W istocie sam rzeczownik *hermeneus*, w znaczeniu interpretator, pochodzi od Hermesa i wynika z jego roli jako opiekuńczego boga mowy, pisma i handlu wymiennego. Sztuka i nauka interpretacji, szczególnie Pisma Świętego, nazywa się hermeneutyka. Średniowieczne dwujęzyczne księgi, zwane *Hermeneumata*, z glosariuszami i tekstami do czytania, stosowano w szkołach do nauki łaciny i greki<sup>5</sup>.

Biorąc pod uwagę wzniołe i odpowiedzialne role spełniane przez tego pogodnego i życzliwego boga, znajdziemy w nich wiele przymiotów drogich każdemu tłumaczowi. W naszej pracy, nieodzowna jest zdolność interpretowania zawiłych tekstów, umiejętność przekazywania ważnych posłań oraz takt w pośredniczeniu między kulturami.

Wszak wiemy dobrze, że opanowanie sztuki tłumaczenia wymaga niemal nadprzyrodzonych umiejętności. Tłumacz musi ciągle zmagać się z materią literacką i rozwiązywać encyklopedyczne zagadki. Kazimiera Hłakowiczówna w rozważaniach nad przekładami marzyła o genialnym adiustatorze, który wiedziałby o tym, „jak się w wieku XIX w. dużych polskich domach nazywała kucharka gotująca na ‘drugi stół’? Co to jest ‘gonitwa konwoju’ poprzedzająca w Rosji w latach 1860–1870 wyścig oficerski? Czy gwardia cesarska w Rosji nosiła stale monogram cesarza, czy nie?” Taki wszechwiedzący mędrzec, konkludowała Hłakowiczówna, „wiedziały to wszystko i wiele więcej jeszcze, znały nazwy różnych części kosy, wszystkie rzemyski w uprząży, skład belek w każdej budowie i skład sądów rosyjskich z końca XIX w., znały się na liturgii wszystkich wyznań, na różnych sposobach uprawy roli i przypiekania loków... Byłyby nieomylny i byłby bóstwem

<sup>3</sup> Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa, Świat Książki, 1997, s. 288.

<sup>4</sup> Tamże, s. 282.

<sup>5</sup> Patrz B.M. Kaczynski, *Medieval Translations: Latin and Greek*, w: *Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello i A.G. Rigg, Washington, DC, The Catholic University of America Press, 1996, s. 718–722.

opiekuńczym tłumaczy, nową edycją dobrych bóstw z lat dziecińczych. Wierzyłyby mu się, kochałoby się go...”<sup>6</sup>

Dlatego jest rzeczą jak najbardziej wskazaną, aby Hermes, ambasador między kulturami, został oficjalnie uznany jako patron tłumaczy i interpretatorów. A my, tłumacze, jego następcy, powinniśmy przede wszystkim modlić się o dar posiadania cudownej różdżki i czynienia magicznych sztuk.

Tytuł tego referatu pochodzi z wiersza W.H. Audena pt. *Under Which Lyre. A Reactionary Tract for the Times*<sup>7</sup>. Auden, tłumacz *Romantyczności* Mickiewicza, podkreśla w nim inne przymioty Hermesa. Mówi mianowicie o odwiecznym kontraście między Hermesem i Apollinem, a także między ich akolitami, szczególnie na amerykańskich uniwersytetach po wojnie. Ducha tego kontrastu oddaje wiernie poniższa zwrotka:

The sons of Hermes love to play  
And only do their best when they  
Are told they oughtn't;  
Apollo's children never shrink  
From boring jobs but have to think  
Their work important.

Dzieci Hermesa lubią zabawę,  
Sięgają szczytów gdy mają sprawę  
Z czymś zakazanym;  
Dzieci Apolla nie unikają  
Przyziemnych robót, bo uważają  
Ich trud jest wszystkim.

Auden twierdzi, że synowie Hermesa wykazują przekorną chęć zabawy, w odróżnieniu od uczniów Apollina, którzy gotowi są do wykonywania nudnych zajęć, uznawanych za bardzo ważne tylko przez nich samych. Podkreśla, że młodzi ludzie mogą iść w ślady błyskotliwego Hermesa lub napuszonego Apollina. Nawołuje studentów do odrzucenia władzy Apollina, bowiem pod jego panowaniem prawda zostaje zastąpiona przez „praktyczną wiedzę”, a władza staje się despotyczna. Stawia im natomiast za wzór Hermesa, ponieważ pod jego opieką uniwersytet stoi na straży wolności i życia wewnętrznego, których wyrazem jest poezja.

Taka postawa wymaga samotnej pracy skazanej często na zapomnienie i głębokiego przekonania o wartości słów przełożonych z mało znanego języka. Taki właśnie trud podjęli ci uczeni Hermesa, którzy poświęcili się tłumaczeniom polskiej poezji, prozy i dramatu na władny język angielski.

Kim są synowie (i córki) Hermesa w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie? Ich lista<sup>8</sup> jest długa. Znalazło się na niej przeszło trzysta nazwisk i prawdopodobnie

<sup>6</sup> K. Iłakowiczówna, *Kilka słów o przypadkowych tłumaczeniach*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955, s. 243.

<sup>7</sup> W.H. Auden, *Under Which Lyre. A Reactionary Tract for the Times*, Harvard, Phi Beta Kappa Poem, 1946. Na wiersz ten zwrócił mi uwagę Profesor Jim Shey, mój uniwersytecki kolega, kiedy przygotowywałem ten referat, za co składam mu serdeczne podziękowania. Dziękuję także Profesorowi Jerzemu Świechowi za cenne uwagi, które wpłynęły na treść tego artykułu [tłum. fragmentu moje – M.J.M.].

<sup>8</sup> M.J. Mikoś, *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej*, w: *Literatura polska w świecie, t. II: W kręgu znawców*, red. R. Cudak, Katowice, Wyd. Gnome, 2007, s. 207, 220–221.

nie jest kompletna. Pierwsze próbki tłumaczenia polskiej literatury ogłosił drukiem James Gates Percival (1795–1854), ekscentryczny i dziś zapomniany poeta amerykański. Były to parafrazy sonetu XVII z *Sonetów krymskich* Mickiewicza oraz krótkie fragmenty poematu *Jan Bielecki* (I) i romansu poetycznego *Żmija* (Pieśń I) Słowackiego<sup>9</sup>. Inni tłumacze to m.in. Martha Walker Cook, autorka *The Undivine Comedy and Other Poems* Krasieńskiego<sup>10</sup> i trzy tłumaczk powieści Kraszewskiego: Linda Da Kowalewski, Meta de Vere, Matthew Carey<sup>11</sup>.

Jednakże prawdziwym pionierem przekładów z literatury polskiej na angielski w Ameryce był Jeremiah Curtin (1835–1906) z Greenfield w stanie Wisconsin. Autor wielu książek, wśród nich *Myths and Folk Lore of Ireland* oraz *The Mongols*, Curtin zyskał największe uznanie dzięki swym tłumaczeniom na język angielski prawie wszystkich utworów Sienkiewicza, a także *Faraona* Prusa i *Argonautów* Orzeszkowej. W pracy towarzyszyła mu żona, Alma Cardell Curtin. Jej dziennik i listy, przechowywane w Towarzystwie Historycznym Okręgu Milwaukee, rejestrują niemal dzień po dniu wiele szczegółów z życia państwa Curtinów, ich metod pracy oraz stanu finansów. Co ważniejsze, przedstawiają polskie środowisko literackie oraz rysują interesujący, choć wycinkowy obraz życia w Polsce na przełomie wieków<sup>12</sup>.

Curtin był rusofilem i do języka polskiego oraz powieści Sienkiewicza dotarł poprzez język rosyjski<sup>13</sup>. W pracy nad *Trylogią* posługiwał się na początku tekstem rosyjskim. Po polsku czytał wprawdzie i rozumiał dobrze, nie na tyle jednak, aby uniknąć błędów. Popelniał je najczęściej przy transliteracji polskich nazwisk i miejsc oraz zwrotów idiomatycznych. Na przykład, w wersji Curtina, Kmicic to ‘Kmita,’ Wiśniowiecki to ‘Vishnyevetski,’ a Biała Cerkiew to ‘Belaya Tserkoff.’ Nie wiedział, jak przełożyć wyrażenia typu „czołem,” „mruknął pod nosem” lub „spytał z głupia frant Wołodyjowski.” Biorąc pod uwagę ograniczoną znajomość języka przez tego Amerykanina, w momencie kiedy zaczynał tłuma-

<sup>9</sup> J.G. Percival, *The Poetical Works of James Gates Percival with a Biographic Sketch*, t. 2, Boston, Ticknor and Fields, 1859, II, s. 278–279, 285–286, 286.

<sup>10</sup> Z. Krasieński, *The Undivine Comedy, and Other Poems*, przeł. M. Walker Cook, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1875. Książka ta, reklamowana jako „the first specimens of modern Polish poetry as yet given to American readers”, ze wstępem, biografią Krasieńskiego, analizą sztuki i esejem Juliana Klaczki pt. *Polish Poetry in the Nineteenth Century*, została przełożona z niemieckiego i francuskiego.

<sup>11</sup> J. Kraszewski, *The Princess and the Jew*, przeł. Miss Meta de Vere, New York, G. Munro, c. 1889; *The Jew*, przeł. L. da Kowalewski, New York, Dodd, Mead, c. 1890 oraz *Iermola*, przeł. Mrs. Matthew Carey, New York, Dodd, Mead, 1891.

<sup>12</sup> Związki Curtinów z Sienkiewiczem i Polską opisałem w książce: *W pogoni za Sienkiewiczem. Z odnalezionych dzienników Almy Curtin*, Warszawa, Constans, 1994.

<sup>13</sup> O Curtinie, jako o tłumaczu *Trylogii*, pisałem w artykule *Sienkiewicz's Trilogy According to Jeremiah Curtin: Materials from the Milwaukee County Historical Society*, „Polish Review”, XXXVI, 4, 1991, 421–434.

czyć *Trylogię*, następnie pośpiech, z jakim wysyłał swe przekłady do druku, wreszcie słabą znajomość polskiej historii i kultury, trudno się dziwić niedociągnięciom jego tłumaczeń. Nawet według dziewiętnastowiecznych wymagań, akademickie i językowe przygotowanie Curtina do tłumaczeń z polskiego było niewystarczające.

Należy jednak przyznać, że dzięki swym przekładom *Trylogii* i innych powieści, Curtin dokonał tyle, co nikt przed nim. Z podziwu godną energią i pracowitością zajął się tłumaczeniami z języka polskiego, a jego dzieła translatorskie są mimo swych braków do dziś czytelne i zadziwiająco wierne w stosunku do oryginału. Co najważniejsze, Curtin był pierwszym Amerykaninem, który zainteresował się programowo literaturą polską i przyczynił do entuzjastycznego przyjęcia powieści i nowel Sienkiewicza przez amerykańskich i angielskich czytelników.

Jego następcą, William R. Noyes (1873–1952), był absolwentem anglistyki na Uniwersytecie Harwardzkim. Jednym z jego profesorów był Leo Wiener (1862–1939) z Białegostoku, w 1897 roku zaangażowany jako pierwszy tytułarny profesor sławistyki w Ameryce do prowadzenia zajęć, między innymi, z rosyjskiego i polskiego. W 1901 roku Noyes uzyskał pracę w Berkeley, gdzie podjął się tłumaczeń *Księgi Psalmów* i *Nowego Testamentu*. Stworzył tam Wydział Sławistyki i nauczał języka rosyjskiego, a potem polskiego i polskiej literatury.

Zasługi Williama Noyesa dla literatury polskiej są trudne do przecenienia. W ciągu swej wieloletniej pracy uniwersyteckiej, przełożył na angielski *Pana Tadeusza* i *Konrada Wallenroda*<sup>14</sup>. Zorganizował też zespół tłumaczy, do którego należeli: Florence Noyes, Josephine Carrol Brown, Dorris Durst, Hazel Halma Havermale, Watson Kirkconnell, Jewell Parish, Marjorie Beatrice Peacock, Dorothea Prall Radin, Dorothy Todd i Benjamin Collins Boodbury. Pod jego kierunkiem zespół ten, w różnych składach, przełożył *Irydion* Kraszińskiego oraz utwory Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Fredry i Wyspiańskiego<sup>15</sup>. Osobno już Watson Kirkconnell wydał swój przekład *Pa-*

<sup>14</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz; or, The Last Foray in Lithuania*, przeł. G.R. Noyes, New York, E.P. Dutton & Co., 1917 oraz *Konrad Wallenrod and Other Writings*, przeł. G.R. Noyes, D. Prall Radin i J. Parish, Berkeley, University of California Press, 1925.

<sup>15</sup> Z. Krasziński, *Iridion*, przeł. F. Noyes, red. i wstęp G.R. Noyes, New York, Samuel French, 1925; J. Kochanowski, *Poems by Jan Kochanowski*, red. G.R. Noyes, przeł. D. Prall Radin i inni, Berkeley, University of California Press, 1928; A. Mickiewicz, *Forefathers' Eve (prologue and scenes I–V)*, red. G.R. Noyes, przeł. D. Prall Radin, London, School of Slavonic Studies, 1925; J. Słowacki, *Anhelli*, wstęp G.R. Noyes, przeł. D. Prall Radin, London, G. Allen and Unwin, 1930; J. Słowacki, *The Father of the Plague-Stricken at El-Arish*, przeł. G.R. Noyes, London, Eyre and Spottiswoode, s.d.; A. Fredro, *Ladies and Hussars*, przeł. F. Noyes i G.R. Noyes, New York, Samuel French, 1925; S. Wyspiański, *Meleager, A Tragedy*, przeł. F. Noyes i G.R. Noyes, Berkeley, University of California Press, 1933; S. Wyspiański, *Protesilas and Laodamia*, wstęp W. Borowy, przeł. G.R. Noyes i E. Clark, London, Eyre and Spottiswoode, 1933.

na *Tadeusza* oraz antologię poezji zatytułowaną *A Golden Treasury of Polish Lyrics*<sup>16</sup>.

Następcami Noyesa i kalifornijskiego zespołu był profesor Arthur P. Coleman oraz jego żona Marion. Arthur Coleman był pierwszym Amerykaninem niesłowiańskiego pochodzenia, który w 1925 roku otrzymał doktorat ze slawistyki i w 1928 roku został wykładowcą w Columbii, gdzie poświęcił się nauczaniu języka polskiego i tłumaczeniom. Wśród licznych prac Colemanów znalazły się przekłady *Ślubów panińskich* i *Zemsty* Fredry, *Flisa* Klonowicza, *Marii* Malczewskiego, *Balladyny*, *Marii Stuart* i *Mazepy* Słowackiego oraz *Pana Tadeusza* prozą<sup>17</sup>. Oprócz tego wydali kilka antologii<sup>18</sup> oraz bibliografie polskiej literatury i utworów Mickiewicza w języku angielskim<sup>19</sup>.

Wraz z przyływem powojennej emigracji, liczba instytucji i programów polskich na uniwersytetach amerykańskich powoli wzrastała. Wzrosła też ilość przekładów z literatury polskiej. Duża w tym zasługa znawców i badaczy literatury polskiej, jak David Welsh, Harold Segel czy Daniel Gerould. David Welsh ogłosił drukiem monografię o Kochanowskim, Krasickim i Mickiewiczu oraz książki o Sienkiewiczowskiej powieści historycznej i o *Trylogii*, a następnie poświęcił się przekładom powieści, szczególnie z literatury współczesnej. Na początku przetłumaczył *Złego* i *Siedem dalekich rejsów* Tyrmanda oraz eseje z „Kultury”, a następnie *Matkę Królów* Kazimierza Brandysa, *Popiół* i *diament* Andrzejewskiego, *Wyspę ocalenia* Odojewskiego, *Sennik współczesny* Konwickiego, *Czarny*

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, or the Last Foray in Lithuania*, przeł. W. Kirkconnell, New York, Polish Institute of Arts and Sciences of America, 1949 i *A Golden Treasury of Polish Lyrics*, red. W. Kirkconnell, wstęp R. Dyboski, Winnipeg, The Polish Press Ltd., 1936.

<sup>17</sup> A. Fredro, *Maidens' Vows; or, The Magnetism of the Heart*, przeł. A.P. Coleman i M.M. Coleman, Schenectady, NY, Electric City Press, 1940; A. Fredro, *Vengeance*, przeł. M. Bamforth Hubert, red. i wstęp M.M. Coleman, Cambridge Springs, PA, Alliance College, 1957; F. Klonowicz, *The Boatman; a Voyage Down the Vistula from Warsaw to the Green Gate of Danzig; a Poem*, przeł. M.M. Coleman, wstęp M.E. Osborn, Cambridge Springs, PA, Alliance College, 1858; A. Malczewski, *Marya. A Tale of Ukraine*, przeł. A.P. Coleman i M.M. Coleman, Schenectady, NY, Electric City Press, 1935; J. Słowacki, *Balladyna*, przeł. M.M. Coleman z W. Twardowskim, Cambridge Springs, PA, Alliance College, 1960; J. Słowacki, *Mary Stuart*, przeł. A.P. Coleman i M.M. Coleman, Cambridge Springs, PA, Alliance College, 1937; J. Słowacki, *Mazepa*, przeł. M.M. Coleman., Cheshire, Cherry Hill Books, 1966; A. Mickiewicz, *Zosia and Thaddeus; or an Ancient Feud; a Prose telling of Pan Tadeusz*, przeł. M.M. Coleman, Cheshire, Cherry Hill Books, 1974.

<sup>18</sup> M.M. Coleman, *The Polish Land. Ziemia polska; An Anthology in Prose and Verse*, Trenton, White Eagle Publishing Co., 1943; M.M. Coleman i H. Nagórka, *Mazovian Melody; Translations of Prose and Verse on Mazovian Themes*, New York, Klub Polski, Columbia University, 1948; M.M. Coleman, *The Polish Poets in Music*, Cheshire, Cherry Hill Books, 1962.

<sup>19</sup> M.M. Coleman, *Polish Literature in English Translation*, Cheshire, Cherry Hill Books, 1963; A.P. Coleman i M.M. Coleman, *Mickiewicziana: Articles, Translations, Bibliographies of Interest to Students of Mickiewicz*, New York, Klub Polski, Columbia University, 1946; M.M. Coleman, *A World Remembered. Tales and Lore of the Polish Land*, Cheshire, Cherry Hill Books, 1965.

potok Leopolda Buczkowskiego, *Disneyland* Dygata i *Lalkę* Prusa<sup>20</sup>. Segel, autor kilku prac o renesansowej kulturze i myśli politycznej w Polsce, encyklopedycznych publikacji, na przykład *The Columbia Guide to the Literatures of Eastern Europe since 1945* i antologii, takich jak *The Baroque Poem* i *Stranger in Our Midst: Images of the Jew in Polish Literature* (obydwie z własnymi tłumaczeniami), przełożył nadto pięć komedii Fredry oraz *Nie-Boską komedię* Krasińskiego i *Fantazego* Słowackiego<sup>21</sup>. Natomiast Daniel Gerould, znawca europejskiego teatru awangardowego i autor bibliografii polskich sztuk w tłumaczeniu na angielski<sup>22</sup>, poświęcił się głównie twórczości Witkacego, dokonując przekładów (czasami jako współautor) prawie wszystkich jego sztuk<sup>23</sup>.

Wraz z wyborem metropolity krakowskiego Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową w 1978 roku i narodzinami potężnego ruchu Solidarności, który wstrząsnął strukturą systemu komunistycznego, a następnie przyczynił do jego upadku, wzrosło zainteresowanie Polską i miejscem kultury polskiej w świecie. Literatura polska zyskała na popularności, a nazwiska takich poetów, jak Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz i Wisława Szymborska stały się dzięki przekładom głośne na świecie. Niemala w tym zasługa Miłosza, który w swej pracy przekładowej znalazł partnerów wśród kalifornijskich poetów i studentów.

<sup>20</sup> L. Tyrmand, *The Man with the White Eyes*, przeł. D.J. Welsh, New York, Knopf, 1959; L. Tyrmand, *The Seven Long Voyage*, przeł. D.J. Welsh, London, Michael Joseph Ltd., 1959; „Kultura” *Essays*, red. L. Tyrmand, przeł. D.J. Welsh, New York, Free Press, 1970; K. Brandys, *Sons and Comrades*, przeł. D.J. Welsh, New York, Grove Press, 1961; J. Andrzejewski, *Ashes and Diamonds: a Novel*, przeł. D.J. Welsh, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962; W. Odojewski, *Island of Salvation*, przeł. D.J. Welsh, New York, Harcourt, Brace & World, 1965; T. Konwicki, *Dreambook of Our Time*, przeł. D.J. Welsh, Cambridge, Mass, M.I.T. Press, 1969; L. Buczkowski, *Black Torrent*, przeł. D.J. Welsh, Cambridge, Mass, M.I.T. Press, 1969; S. Dygat, *Cloak of Illusion*, przeł. D.J. Welsh, Cambridge, Mass, M.I.T. Press, 1969; B. Prus, *The Doll*, przeł. David J. Welsh, New York, Twayne Publishers, 1972.

<sup>21</sup> H.B. Segel, *The Baroque Poem*, New York, Dutton, 1974; H.B. Segel, *Stranger in Our Midst: Images of the Jew in Polish Literature*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996; A. Fredro, *The Major Comedies of Aleksander Fredro*, przeł. ze wstępem i przypisami H.B. Segel, Princeton, Princeton University Press, 1969; H.B. Segel, *Polish Romantic Drama. Three Plays in English Translation*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1977.

<sup>22</sup> D.C. Gerould, *Polish Plays in Translation: an Annotated Bibliography*, New York, CASTA, 1983.

<sup>23</sup> *Twentieth-Century Polish Avant-garde Drama: Plays, Scenarios, Critical Documents*, red. D.C. Gerould, wstęp i przeł. z E. Gerould, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977; S.I. Witkiewicz, *The Water Hen*, przeł. D.C. Gerould i C.S. Durer, „First Stage” 1967/68, t. VI, 2, 86–102; S.I. Witkiewicz, *Tropical Madness: Four Plays*, przeł. D. i E. Gerould, wstęp M. Esslin, New York, Winter House, 1972; S.I. Witkiewicz, *Belzebub Sonata*, red. i przeł. D. Gerould i J. Kosicka, New York, Performing Arts Journal Publications, 1980; S.I. Witkiewicz, *The Madman and the Nun and The Crazy Locomotive; Three Plays, including The Water Hen*, red. i przeł. D.C. Gerould i C.S. Durer, wstęp Jan Kott, New York, Applause, 1993; S.I. Witkiewicz, *Country House*, przeł. D.C. Gerould, Amsterdam, Harwood Publishers, 1997; S.I. Witkiewicz, *Mr. Price, or Tropical Madness; and, Metaphysics of a Two-headed Calf*, red. i przeł. D. Gerould, London, New York, Routledge, 2002.

I tak pośród tłumaczy poezji i prozy, zarówno jego własnej, jak i innych autorów, znaleźli się, między innymi: Robert Haas, Peter Dale Scott, Leonard Nathan, Lillian Vallee, Richard Lourie, Louis Iribarne oraz Madeline Levine.

Lillian Vallee rozpoczęła od tłumaczeń, wraz z autorem, wierszy Miłosza, które ukazały się w tomie *Bells in Winter*. Następnie przełożyła dwa tomy esejów Kota, *Dzienniki Gombrowicza*, zbiór opowieści *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata i dwa tomy esejów Zagajewskiego. Richard Lourie przetłumaczył *Widzenia nad Zatoką San Francisco* Miłosza, *Miesiące* Kazimierza Brandysa, *Mój wiek* Wata, *Kompleks polski*, *Małą apokalipsę*, *Wschody i zachody księżycy* oraz *Bohini* Konwickiego, a także *Zwycięstwo* Grynberga, *Mszę za miasto Arras* Szczypiorskiego i *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka. Z kolei Louis Iribarne dokonał przekładów *Nienasyceń* Witkacego, *Kataru* i *Opowieści o pilocie Pirxie* Lema, *Ślubu* i *Operetki* Gombrowicza, a także *Doliny Issy* i *Ziemi Ulro* Miłosza. Wśród licznych przekładów dokonanych przez Madeline Levine należy wymienić *Bal w operze* Tuwima, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Białoszewskiego, eseje Miłosza *Zaczynając od moich ulic* i *Abecadło*, dziennik *Rok myśliwego* i korespondencję z Andrzejewskim pt. *Legenda nowoczesności*, reportaże *Taniec na cudzym weselu* i *Dowody na istnienie* Hanny Krall oraz *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego. Michael Kandel, tłumacz opowiadań i powieści Lema (*Cyberiada*, *Wysoki zamek*, *Głos pana*, *Doskonała próżnia*, *Dzienniki gwiazdowe*, *Kongres futurologiczny*, *Ze wspomnień Ijona Tichego* i *Pamiętnik znaleziony w wannie*), przełożył także *Weisera Dawidka* i *Opowiadania na czas przeprowadzki* Pawła Huellego<sup>24</sup>.

Bogdana Carpenter zredagowała dwujęzyczną antologię pierwszych czterech stuleci polskiej poezji pt. *Monumenta Polonica*, do której przetłumaczyła z Johnem Carpenterem dwie trzecie tekstów. Przełożyli następnie główne dzieła Herberta, takie jak: *Pan Cogito*, *Raport z oblężonego miasta* i *inne wiersze*, *Elegia na odejście*, *Martwa natura z wędzidłem*, *Labirynt nad morzem*, *Król mrówek* i kilka tomów *Poezji wybranych*.

Poezje Różewicza tłumaczyli w Ameryce Północnej Victor Contoski, Magnus Kryński z Robertem Maguire, Edward Czerwinski, Richard Sokolowski, a ostatnio Bill Johnston. Clare Cavanagh zredagowała i przełożyła ze Stanisławem Barańczakiem większość wierszy w antologii *Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule: Spoiling Cannibals' Fun*. Razem też przełożyli trzy wybory poezji Wisławy Szymborskiej. Następnie już sama dokonała tłumaczeń wyboru felietonów Szymborskiej *Lektury nadobowiązkowe* oraz sześciu tomów poezji

<sup>24</sup> Większość bibliograficznych not dotyczących prac tych i pozostałych tłumaczy można znaleźć w mojej książce *Polish Literature from 1918 to 2000. An Anthology*, Bloomington, Slavica Publishers, 2008, s. 185–190 i 471–485.

i prozy Zagajewskiego, między innymi: *Trzej aniołowie*, *W cudzym pięknie*, *Obrona żarliwości*.

Do licznych przekładów Billa Johnstona należą: *Grzechy dzieciństwa i inne opowiadania* Prusa, *Wierna rzeka i Przedwiośnie* Żeromskiego, *Bakakaj i Wspomnienia polskie* Gombrowicza, poezje Baczyńskiego, opowiadania Herlinga-Grudzińskiego oraz *Autoportret z kobietą* i *Złović cień* Szczypiorskiego, *Inne rozkosze* i *Pod mocnym aniołem* Pilcha, *Sny i kamienie* i *Tryby* Magdaleny Tulli, *Dziewięć* Stasiuka i wiersze Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Michał Mikoś wydał w latach 1992–2008 sześciotomową historię i antologię literatury polskiej od jej początków do roku 2000, dwujęzyczną antologię poświęconą literaturze polskiej do końca osiemnastego wieku, a także osobne wybory poezji Kochanowskiego, Mickiewicza i Słowackiego.

Już sama lista tłumaczy wymienionych w tym przeglądowym artykule wskazuje na to, że w pracy przekładowej z literatury polskiej na angielski główną rolę odgrywali profesorowie polonistyki na uniwersytetach. Ta dominacja potwierdza jedną z zasad współczesnej teorii przekładu, która głosi, że praca tłumacza odpowiada rygorom pracy naukowej. Notoryczne przypadki amatorskich przekładów na angielski, na przykład powieści Thomasa Manna (przez Helen Lowe-Porter) i Lwa Tołstoja (przez Constance Garnett), pełne błędów, opuszczeń i przeinaczeń, które wynikły z niedostatecznej znajomości niemieckiego i rosyjskiego, pokazały wyraziście, dlaczego w pracy przekładowej nieodzowne jest filologiczne podejście oparte na językowej, kulturowej i historycznej analizie słów i tekstów. Podejście takie zaś wymaga wszechstronnego przygotowania akademickiego w duchu hermeneutyki, czyli nauki i umiejętności interpretacji tekstów literackich i źródeł historycznych.

W przeglądzie tym wymieniłem tylko czterdziestu tłumaczy. Jednak to głównie dzięki wysiłkom tych osób i pozostałych tłumaczy, polska poezja i proza znalazły miejsce w amerykańskich i kanadyjskich bibliotekach, księgarniach i uczelniach. Kiedy dodamy jeszcze przekłady na angielski dokonane poza Ameryką Północną, nieomawiane w tym artykule, uświadomimy sobie lepiej, jak wiele entuzjazmu i zaangażowania wykazali wierni wyznawcy Hermesa w dzieło pośredniczenia pomiędzy kulturami.

**Prof. dr Michał J. Mikoś**, University of Wisconsin-Milwaukee, Department of Foreign Languages and Linguistics. Autor przeszło 70 artykułów z literatury polskiej, językoznawstwa i kartografii oraz pierwszego programu komputerowego do nauczania języka polskiego *Polish Vocabulary and Grammar*. Autor 13 książek, m.in., *Early Maps of Poland (1508–1772) in the American Geographic Collection*, *W pogoni za Sienkiewiczem* i sześciotomowej historii i antologii literatury polskiej od jej początków do roku 2000. Laureat nagrody Polskiego PEN Clubu za tłumaczenia literatury polskiej na angielski.

W serii *Literatura polska w świecie* opublikował: *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej* (t. 1, *W kręgu znawców*).

THE SONS OF HERMES: NORTH AMERICAN TRANSLATORS OF  
POLISH LITERATURE

Mythical Hermes, messenger of the gods, was also venerated by the Greeks as a protector of travelers, facilitator of border crossings, and a patron of music and poetry. As a lover of the arts and a mediator between cultures, Hermes is a fitting patron for those who strive to transmit literary works across linguistic boundaries.

The article presents a historical overview of translators who brought Polish literature to the attention of North American readers. Jeremiah Curtin, followed by George Noyes, Arthur Coleman and Marion Coleman first introduced Americans and Canadians to popular Polish poets and novelists. Later generations of translators, many of whom were also scholars or writers, made a broader selection of Polish authors accessible to their countrymen. Their translations encompass works by Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Ignacy Krasieński, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Stanisław Reymont, Witold Gombrowicz, Stanisław Witkacy, Sławomir Mrożek, Stanisław Różewicz, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, and other contemporary authors. The body of work is still expanding.

LI YINAN

Pekiński Uniwersytet Języków Obcych  
Pekin

## POLSKA WSPÓŁCZESNA LITERATURA KOBIECA W OCZACH CHINKI-POLONISTKI

---

TEN REFERAT JEST ZBIOREM MOICH REFLEKSJI PO PRZECZYTANIU KILKU POWIEŚCI obyczajowych napisanych przez polskie autorki. Dlaczego taki temat? Dlaczego w ogóle sięgnęłam po popularną literaturę kobiecą? W czasie studiów poznałam polską literaturę klasyczną, którą bardzo się zachwyciłam. *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza pokazał mi przepiękny obraz życia polskiej szlachty, a przy lekturze wierszy Wisławy Szymborskiej poczułam delikatne emocje i drżenie serca. Bez wątpliwości polska wysoka literatura posiada swój urok, ale jest dla mnie jednak dość trudna. W dodatku życie pokazane w tych utworach jest bardzo dalekie od nas, a mnie bardziej interesuje, co się dzieje dzisiaj w polskim społeczeństwie, jak polskie kobiety pracują, żyją, radzą sobie. A jak już sięgnęłam po współczesne powieści kobiece, nie mogłam się od nich oderwać. Historie tych kobiet są tak wspaniałe, zupełnie inne od chińskich, że od razu wpadłam po uszy w lekturę. I nie żałuję, że poświęciłam na nie tyle godzin. Wymienię tutaj tytuły książek i nazwiska ich autorek: *Jestem nudziarą* i *Zapiski stanu poważnego* Moniki Szwai, *Trzepot skrzydeł* Katarzyny Grocholi i *Smak świeżych malin* Izabeli Sowy. Kiedy czytałam wymienione powieści, bardzo interesowały mnie ciekawe tematy poruszone przez autorki i język tych tekstów. Chciałabym poświęcić ten referat analizie odbioru polskiej literatury popularnej, kobiecej przez chińską czytelnicek (już nieco zeuropeizowaną, ale silnie osadzoną we własnej kulturze) oraz podzielić się własną opinią na ten temat. Oczywiście muszę przyznać, że jako kobieta urodzona po roku osiemdziesiątym ubiegłego wieku, która skończyła studia magisterskie i pracuje jako nauczycielka języka obcego na uniwersytecie, nie jestem reprezentantką wszystkich Chinek. Ale jestem pewna, że w Chinach jest też dużo „nienudnych nudziar”, takich jak ja, i moje opinie na pewno w jakimś stopniu znajdą odzwierciedlenie.

Dwa lata temu, kiedy skończyłam studia i zaczęłam swój zawód nauczycielski w Pekinie, dostałam w prezencie od koleżanki małą książeczkę – *Smak świeżych malin*. Opowieść jest pierwszym tomem „owocowej trylogii” Izabeli Sowy, przedstawiającej życie nastolatka, dwudziestolatka i trzydziestolatka w Polsce. Dwudziestoparolatka Malina kończy studia i zaczyna dorosłe życie. Szuka nowego miejsca w rzeczywistym społeczeństwie. Choć to wcale nie było łatwe i proste, ta mądra dziewczyna w końcu znalazła kierunek, w którym ma iść. Książka bardzo mnie przyciągała z dwóch powodów: po pierwsze, kiedy czytałam ją, miałam 25 lat i akurat przeżywałam wtedy przełom w życiu zawodowym, czyli z ławki studenckiej na katedrę. Perypetie bohaterki cały czas mnie poruszały i naprawdę oddychałam z nią na każdym kroku. Urzekły mnie jej podejście do życia, słabości i pozytywne nastawienie. Po drugie, wątki historii są bardzo ciekawe i to przyciąga czytelnika do znalezienia zakończenia. Bohaterce nie jest zbyt łatwo w życiu rodzinnym: ojciec wyemigrował do Niemiec i pozostawił rodzinę. Z tego powodu matka nigdy nie była szczęśliwa, ciągle zmieniała mężczyzn i trafiała na coraz gorszego. Brat tuż po maturze uciekł też do Niemiec, bo uważał, że we własnym kraju nie ma przyszłości. Samotna Malina próbuje, stara się spotkać tego jedyne, żeby poczuć, że życie ma sens i barwy. Dla kontrastu jej koleżanki mają już zaplanowane życie z właściwymi mężczyznami. Każda postać w tej książce jest barwna i charakterystyczna, a przy tym niegłupia i w pewien sposób prawdziwa. Na okładce książki są takie zdania, które najbardziej właściwie opisują Malinę: „Malina nie jest kolejną rodzimą podróbką Bridget Jones czy Ally McBeal. Malina to po prostu malina, a nie polska odmiana owocu kiwi”. I taka właśnie jest główna bohaterka „ze swoimi lękami, marzeniami i wizją świata ukształtowaną właśnie tu: w krainie bigosu, żurku i salmonelli.”

Potem sięgnęłam po książkę Moniki Szwai – *Jestem nudziarą*. Cudowna książka, której bohaterka, Agata, jest wspaniałą kobietą w wieku lat trzydziestu. Agata uznaje siebie za nudziarę, bo, cytując: „nie miała jeszcze ani jednego męża; spała tylko z czterema facetami; była zaledwie na trzech balach; nie zmieniła pracy ani razu, odkąd ją podjęła; nie ma fioletowych paznokci ani pomarańczowych włosów...”. Z powodu szefa, który dał jej niedwuznaczną propozycję, musi zmienić pracę. Po przejrzaniu swoich archiwów doszła do wniosku, że może zostać tylko nauczycielką w liceum, co gorsze jednak – jedyną trójkę w indeksie ma z pedagogiki! Jakby tego było mało, w jej życiu pojawia się dwóch panów. Poznanemu w pubie, by zwrócić na siebie uwagę, wylała specjalnie napój na spodnie, a o drugiego potknęła się na ulicy. Którego wybierze? Żeby było dziewczynie trudniej, autorka skomplikowała sytuację – Agata romansuje z ojcem swojego ucznia, a wrażliwa na wdzięki nowej nauczycielki jest też pani wicedyrektor, do tego dochodzą niekończące się kłopoty z uczniami.

Kusiło mnie, żeby zajrzeć na koniec i sprawdzić, jak potoczą się losy Agaty. To jest chyba przeznaczenie, że kiedy czytałam „nudziarę”, w życiu rzeczywistym

zaczynałam się zastanawiać nad przyszłością ze swoim partnerem. Przeciętna kobieta, ale niezwykle mądra, w dzienniku pełnym poczucia humoru opowiadała mi, jak można znaleźć równowagę między karierą a życiem osobistym w kryzysowym momencie. Agata jeszcze mi pokazała, jak być dobrą nauczycielką – przyjaciółką swoich uczniów. Dużo z nas wspomina szkołę jako miejsce, gdzie uczeń nie ma prawa do własnego zdania, ma siedzieć cicho i nie dyskutować. Natomiast Agata odgrywa tę rolę zupełnie inaczej, czyli zdecydowanie dużo lepiej niż inni nauczyciele. Ona traktuje uczniów jak przyjaciół. Stara się zachęcać dzieci do nauki, pomagać im w rozwiązaniu kłopotów fizycznych i emocjonalnych. W tym sensie autorka zaferowała mi wzorzec zawodowy.

Oprócz bohaterek wesołych i komediowych romansów poznałam jeszcze dwie „cięższe” postaci: ofiarę przemocy rodzinnej i samotną kobietę w ciąży. Pierwszą postać stworzyła Katarzyna Grochola w książce pod tytułem *Trzepot skrzydeł*. Autorka pokazała rzeczywistość, która otacza nas wszędzie i zawsze jawi się jako problem, od którego podświadomie uciekamy. Poprzez listy napisane przez bohaterkę, Hanke, do już nieżyjącego ojca widziałam jakby przed oczami jej tragedię. Ma męża, pracę, własny dom. Kocha i jest kochana. Z pozoru wszystko wygląda idealnie. Ale za zamkniętymi drzwiami, gdzie nikt nie widzi, jej życie zmienia się w koszmar, z którego nie potrafi się wyrwać. Dla ułożonego, dobrze zarabiającego męża jest najważniejsza na świecie. Niestety, oblicze tej miłości jest tragiczne. Bohaterka dostaje ciosy w głowę, w plecy, w nogi, wszędzie. Kiedy czytałam o przeżyciach Hanki, moje serce od czasu do czasu drżało. Jako młoda kobieta po zaręczynach, marząca o przychodzącym szczęściu, nie potrafiłam sobie wyobrazić, jak biedna bohaterka mogła wytrzymać tę traumę fizycznego bólu, lęku i osamotnienia. W końcu nie wytrzymała i zbuntowała się. Nawet brakowało mi po przeczytaniu całej książki dalszego opisu przyszłości Hanki po odejściu od męża. Chciałabym, żeby na koniec opowieści autorka dała czytelnikom happy end całej historii, na przykład znalezienie nowego i porządnego partnera.

Druga postać – Wiktoria, z utworu Moniki Szwai, jest silniejsza i weselsza. To reporterka telewizyjna koło trzydziestki, która niespodzianie dowiaduje się, że jest w ciąży. Pani doktor uważa, że to już najwyższy czas dla kobiety, żeby mieć dziecko. Natomiast przyszła mamusia nie ma pewności, kto jest tatusem dziecka. Kandydatów jest dwóch. Po wnikliwym śledztwie okazuje się, że winnym jest młodszy od niej student marynarki. Kolega Wiktorii z pracy upierał się, że ojciec ma prawo wiedzieć, więc bohaterka próbowała młodemu ojcu przekazać radosną nowinę. Ale on zaręczył się z dziewczyną z bogatej rodziny i nie zamierza psuć sobie życia dzieckiem spółdzionym przez przypadek. Wiktoria postanowiła zostać samotną matką. Od razu dostała wsparcie od kolegów, ale w rodzinie nie miała takiego szczęścia. Szwagier i siostrzeniec są po jej stronie, ale przyszły dziadek nie zgadza się na decyzję Wiktorii. Proponuje nawet, że zamieści ogłoszenie

matrymonialne dla córki! Wtedy Wiktoria poznaje w czasie pracy biznesmena. Kobieta nie wierzy jednak we własne szczęście i wątpi w swoje możliwości. Kusiło mnie strasznie pytanie: czy do niej zapuka miłość? Dopiero wtedy, kiedy urodziła syna Maćka i napisała w swoim dzienniku ostatnie zdanie dużymi literami: „KONIEC. WYCHODZĘ ZA MAŻ!”, śmiech i łzy wybuchły jednocześnie i przypomniałam sobie taki komentarz z okładki: „To jest książka niebezpieczna. Przy tej lekturze nie wolno jeść ani pić, bowiem emocje są tak silne, że możemy nad sobą nie zapanować. Śmiech i łzy sąsiadują nie tylko na tej samej stronie, ale nawet w tym samym zdaniu.”

Wyżej wymienione cztery powieści obyczajowe ukazały przede mną szereg kolorowych scen życia współczesnych Polek. Szarość zasłaniała moje oczy, kiedy Hanka przeżywała mękę fizyczną i psychiczną. A kiedy Agata spakowała swoje rzeczy i przeprowadziła się do przyszłego męża, widziałam przepiękny pejzaż złotych liści, padających na niebieskozielone jezioro. To fakt, że kobiety mają na całym świecie takie same radości i problemy: naukę, karierę, miłość, rodzinę, przyjaźń, pociechy... Dzięki utworom wybitnych autorek ujrzałam kalejdoskop życia młodych polskich kobiet. Ich przygody budziły we mnie współczucie, bo problemy są takie same w Chinach. Można powiedzieć, że tematy kobiece są uniwersalne, ale ich opis i podejście do nich w naszych krajach są całkowicie różne.

## WEJŚCIE W DOROSŁOŚĆ

Często jestem pytana o wiek i nikt nie wierzy, że mam już 28 lat. Oczywiście Chińczycy mają inny typ urody i Europejczycy nie potrafią tego rozróżnić. Ale drugi fakt jest taki, że europejskie dziewczyny starają się ubierać i zachować jak dorosłe kobiety już w wieku kilkunastu lat, a Chinki zawsze wolą wyglądać dziewczęco. Tu jest widoczna różnica w mentalności Chinek i Polek i prawdopodobnie też stąd wynikają różnice w ich drodze do dorosłości.

W Chinach od pokolenia urodzonego w latach osiemdziesiątych większość dzieci jest jedynakami. Dzieci są otoczone ogromną opieką i troską rodziców, emocjonalną i finansową. Kiedy studiowałam w Polsce, widziałam jak polscy studenci pracowali w czasie wolnym, żeby zarobić na opłaty telefoniczne, kosmetyki, piwo. A chińskie dzieci (duże dzieci) cały czas mogą liczyć na wsparcie pieniężne od rodziców; nie do pomyślenia jest, żeby chiński student pracował, na przykład jako kelner, barman czy sprzedawca. Dzisiejsi studenci już od samego początku studiów mają laptopy, komórki, iPOD-y czy inne tego typu nowoczesne gadzety. Nawet jak już zakładają swoje rodziny, dostają jeszcze od rodziców w formie prezentu albo posagu dużą sumę pieniędzy. I nie tylko pieniędzy. Chińskie dzieci w ogóle utrzymują ściślejszy kontakt z rodzicami. Dzwonią do siebie

bez przerwy, pytają i opowiadają, jak sobie radzą. Rodzice przyjeżdżają do dzieci w odwiedziny bardzo często, a ze względu na odległości w Chinach wymaga to naprawdę wiele wysiłku. I te odwiedziny wyglądają bardziej jak pomoc domowa. Teściowie/rodzice mogą „odwiedzić” dzieci i mieszkać z nimi i ich małżonkami nawet przez pół roku, co jest chyba dla Polaków niewyobrażalne. Chińskie dzieci są z tego czasami nawet zadowolone, bo zawsze jest ugotowane, posprzątane. Dlatego rodzice mają większy wpływ na życie swojego dorosłego dziecka. Posłuszeństwo dzieci wobec rodziców jest cnotą według filozofii konfucjańskiej. Mogę odkryć tutaj osobistą tajemnicę, że kiedy poznałam swojego chłopaka, dzisiejszego męża, moi rodzice też strasznie się wtręcali. Czy nie jest brzydki? Czy ma dosyć pieniędzy? Czy poziom jego studiów jest odpowiedni? A nawet teraz, kiedy już jesteśmy małżeństwem, nadal ich interesuje, kiedy planujemy dziecko, dlaczego chcemy kupić hondę a nie chevroleta! Mimo że studiowałam w Polsce dwa lata, dużo podróżowałam po Europie i mieszkam w Pekinie, poza rodzinnym domem, od dziewięciu lat, nadal jestem według moich rodziców naiwną dziewczynką i bardzo łatwo można mnie oszukać. Rzeczywiście moi rodzice trochę przesadzali, ale takich przykładów w Chinach nie jest mało. Chińscy rodzice lubią powtarzać takie powiedzenie: Zawsze jesteś maluchem w oczach rodziców, nawet jeśli masz już sześćdziesiąt lat.

Przy takim kontraście Polki mają inne drogi do dorosłości. Na przykład Malina w opowieści Izabeli Sowy w ogóle mało ma wsparcia od rodziny. Matka nie bardzo się nią interesuje, tylko szuka dla siebie mężczyzny. Ojciec wyjechał, kiedy ona jeszcze była mała. Nie mówiąc o trosce, nawet nie dostała pieniędzy od ojca. Musiała sama sobie radzić w skończeniu studiów, znalezieniu pracy i ułożeniu życia osobistego. Owszem, miała większą swobodę, ale czy też nie większą samotność? Na szczęście mamy podobieństwo w jednym aspekcie, że obydwa nasze narody mają ścisłe kontakty z przyjaciółmi. Dzięki temu nie jesteśmy do końca samotni. Poza tym jedna rzecz jest naturalna, że jeśli człowiek nie ma wsparcia, to dorośnie dużo szybciej. I teraz możemy wyjaśnić, dlaczego trzydziestoletnia Chinka czasami wygląda i zachowuje się jak dziewczynka, a kilkunoletnia Polka już stara się być kobietą. Pod tym względem podziwiam młode Polki: mądre, samodzielne, pozytywistyczne. Nie wątpię, że cudowne Polki będą w przyszłości wychowywać takie same kobiety!

## SAMOTNOŚĆ

W Chinach jest takie złośliwe powiedzenie, że oprócz mężczyzny i kobiety jest jeszcze trzecia płeć na świecie, czyli samotna pani doktor. Tutaj nawet nie tylko dotyczy to panny doktor, ale chodzi o takie nowe zjawisko, że bardzo dużo atrak-

cyjnych, wykształconych i samodzielnych kobiet jest samotnych. Rzecz nie trudna do zrozumienia: zwykle kobiety szukają partnera silniejszego od siebie. Im wyższą pozycję ma ona, tym trudniej jej znaleźć właściwego mężczyznę. W świecie współczesnej globalizacji Polki mają podobne zmartwienie.

Oprócz bohaterki opowieści *Trzepot skrzydeł*, która męczyła się z tyranem i nie miała możliwości szukać prawdziwej miłości, wszystkie pozostałe bohaterki starały się znaleźć swojego „Mr. Right” w życiu. Droga nie była taka prosta, ale im się udało! Bardzo mi się podoba ten pozytywizm. W porównaniu z chińskimi tego typu lekturami, polskie bohaterki są zdecydowanie odważniejsze. One mają inne podejście do samotności. Życie bez partnera nie jest dla nich bezbarwne. Chodziły na imprezy, to bardzo słusznie. Bo obcy facet nie przyjdzie i nie zapuka do drzwi. Próbowaly zmieniać wygląd, żeby być bardziej atrakcyjne. Nie wystrzeżały się też niekonwencjonalnych zachowań. Agata „nudziara”, na przykład, jak już zobaczyła kogoś atrakcyjnego, to wylała mu drinka na spodnie. I to zadziało! One przekroczyły konserwatywne zasady, według których tylko mężczyźni mają starać się o miłość, a dziewczyny mają czekać. One są współczesnymi kobietami dwudziestego pierwszego wieku, umieją decydować o sobie i znaleźć szczęście.

Natomiast Chinki mają zupełnie inne drogi do szczęścia. W Pekinie park Świątyni Nieba jest znany nie tylko turystom, a także znerwicowanym rodzicom. Co tydzień jest tam impreza, na którą rodzice przychodzą ze zdjęciami swoich dzieci. Oczywiście na drugiej stronie zdjęcia są informacje, jakie chłopak/dziewczyna ma wykształcenie, jaką ma pracę, ile zarabia itd. Takie swatanie istnieje nie tylko w tym parku, ale prawie wszędzie. Ono jest powszechnie przyjęte w Chinach. Przyczyną jest brak czasu i okazji do poznawania nowych ludzi, ale to też odwieczna chińska tradycja. Sama mogę podać siebie jako przykład, ponieważ swojego męża poznałam przez randkę w ciemno. W telewizji są specjalne programy, gdzie ludzie poznają się w celu szukania partnerów, a w Internecie jest mnóstwo profesjonalnych portali do swatania par – to w Polsce też jest popularne, ale w Chinach jest bardzo duży udział osób trzecich: ciotek, sąsiadek, przyjaciół rodziny. Chinki lubią szukać partnera dla swojej koleżanki, przyjaciółki i to wcale jej nie obraża. Wręcz przeciwnie – świadczy o dobrym sercu i trosce. Podobnie jest z facetami, ostatnio mój mąż poprosił mnie, żebym znalazła dziewczynę dla jego kolegi z pracy.

Chinka, która już znalazła partnera, ma też inne podejście do relacji partnerskich. Dzisiejsze Chiny już są pod tym względem bardziej otwarte niż kiedyś, mieszkanie razem przed ślubem coraz częściej się zdarza, zwłaszcza w większych miastach, ale opisane w *Jestem nudziarą* zdarzenie, kiedy to Agata poszła do łóżka z chłopakiem przy drugim spotkaniu, jest dla nas bardzo egzotyczne i nie do przyjęcia. Trzydziestoletnia dziewica w Chinach nie jest powodem do wstydu, tylko odwrotnie, bo ona nie śpi z byle kim. I rozumiemy, że tylko nie miała

szczęścia i nie znalazła do tej chwili właściwego. Dlatego samokrytyka Agaty brzmi dla mnie trochę śmiesznie, bo co z tego, że trzydziestolatka nie ma faceta, spała tylko z czterema mężczyznami, nie miała męża, była w życiu na trzech balach? Nie widzę wielkiego problemu! Jeśli problem jest, to tylko dla chińskiej nudziary, czyli mnie, że to trochę nieporządne, że spała (aż!) z czterema facetami. Chinki przynajmniej tym się nie chwala i nawet nie przyznają.

Tak samo w *Zapiskach stanu poważnego* pokazuje się kobietę po trzydziestce, która nie ma męża i od czasu do czasu uprawia seks z mężczyznami, czasami przypadkowo, na przykład po alkoholu. Stąd niespodziewane dziecko i niepewność o biologicznego ojca. Muszę przyznać szczerze, że już nieraz widziałam na chińskim weselu pannę młodą w ciąży albo słyszałam o takich przypadkach, Chińczycy to różnie odbierają. Ale to, że bohaterka ma w ciągu trzech tygodni dwóch facetów, to dla mnie już egzotyczna przesada. Podobnie w *Jestem nudziarką* główna bohaterka samokrytycznie stwierdziła, że „spała tylko z czterema facetami, przy czym z dwoma z nich po razie”. Niewykluczone, że ważnym elementem prawa człowieka jest wolność do wyboru partnera i małżeństwa. Na to absolutnie się zgadzam. Ale do dziś ciągle się zastanawiam, czy jest w porządku nawiązać kontakt fizyczny, kiedy organizm lub serce czuje potrzebę, nie uwzględniając ważniejszych kwestii, jak na przykład przyszłość? Czego mamy słuchać? Potrzeby naturalnej czy zasady moralnej? Chyba tutaj trochę przesadziłam, bo takie pytanie jest prawdopodobnie rzeczą bardziej naturalną dla Europejczyków. Ale dla polonistki żyjącej na drugim końcu świata, na Dalekim Wschodzie, taka tematyka jest naprawdę ciekawa.

## PRZEMOC DOMOWA

Obrażanie, wyzywanie, poniżanie, dręczenie, uporczywe i dokuczliwe przeskadzanie, szturchanie, policzkowanie, kopanie, uderzenie pięścią, uderzenie przedmiotami, wrywanie włosów, przypalanie papierosami czy żelazkiem... Nie wyobrażamy sobie tych sytuacji, kiedy słyszymy albo mówimy o przemocy domowej. Niestety takie rzeczy codziennie się zdarzają i w wielu domach, nawet niedaleko od naszych. I w Polsce, i w Chinach. Widziałam w swoim kraju różnego typu utwory dotyczące tego tematu, między innymi serial pod tytułem *Nie rozmawiaj z obcym facetem*. Bohaterka ma los podobny do Hanki z *Trzepotu skrzydeł*: pracuje w szkole, ma męża, przystojnego lekarza, nigdy nie martwi się o pieniądze. Ale mąż jej nie ufa i ciągle dokucza pytaniami, gdzie ona jest, z kim się spotyka, o kim myśli. I tak jak bohaterka *Trzepotu skrzydeł*, ona też od samego początku źle robiła. Zgodziła się na to wszystko, od początkowych przeprosin, poprzez przypisywanie jej winy, aż do sytuacji, gdy każdy drobiazg usprawiedli-

wia w oczach sprawcy wybuch agresji. Różnica jest taka, że przemoc w chińskiej rodzinie jest bardziej psychiczna, emocjonalna niż fizyczna. Chińscy mężowie częściej używają okrutnego przekleństwa, zastraszania i dręczenia. To chyba wynika z mniejszej agresywności fizycznej Chińczyków. Ale czy ta psychiczna przemoc nie jest gorsza niż fizyczna? Dodałabym jeszcze jedną rzecz, że ci biedniejsi, którzy pracują fizycznie, są bardziej agresywni i częściej biją swoje żony, zwłaszcza po alkoholu. W tym sensie przemoc domowa jest chyba jednakowa na całym świecie.

Czytałam *Trzepot skrzydeł* z „trzepotem serca”, jednym tchem. Opanowywały mnie skrajnie złe emocje, kiedy Hanka zastanawiała się, co w ogóle powiedzieć, jak się odezwać, żeby nie wzbudzić szału u swojego męża. Cały czas się zastanawiam, dlaczego osoba wykształcona, młoda, piękna pozwala na to, żeby własny mąż, do którego żywi chyba chorą miłość, został jej katem. Dlaczego? Czy powodem jest brak głębszej więzi z rodzicami i przyjaciółmi albo brak umiejętności dzielenia się radością, smutkiem i cierpieniem, albo brak odwagi do pokazania swojego nieszczęścia publicznie? Zakończenia tych historii są prawie takie same, bohaterka w końcu nie mogła wytrzymać i zbuntowała się. Obudziła się, poczuła własną wartość i zaczęła szukać wyjścia z trudnej sytuacji. Ale pytanie nadal jest: czy w rzeczywistości kobiety potrafią pokonywać lęk i odnajdywać prawa do decydowania o sobie? W Chinach słyszałam o wielu przypadkach, że nawet gdy instytucje ochrony praw kobiet już dowiedziały się o przemoc w danej rodzinie, żona nie chciała przyznać, że tak jest. Bo nie chciała skrzywdzić męża, którego nadal kocha, nie zdając sobie sprawy, że mąż już kilka tysięcy razy ją skrzywdził i nie przestanie. Uważam, że każda młoda kobieta, która pragnie wyjść za mąż i każda kobieta, która żyje w takim związku, jak również każda kobieta żyjąca w normalnym związku, powinna czytać tego typu lektury, by pobudzać siebie do zmiany nastawienia, podjęcia decyzji, by stać się silniejszą i bardziej skłoną do zmian w życiu i docenić to, co ma.

### SAMOTNA MATKA

Samotnych matek w Chinach prawie nie ma, chyba że są to rozwódki z dzieckiem. Ale to już inna sprawa. Od kilku tysięcy lat mamy bardzo silną tradycję kulturową wynikającą z filozofii Konfucjusza. Według tej tradycji kobiecie nie wolno nawiązać stosunku seksualnego z mężczyzną przed ślubem, zajście w ciążę bez ślubu jest uznane za grzech. W ostatnich latach po zmianie polityki Chińczycy są bardziej otwarci pod tym względem, ale urodzenie dziecka bez ślubu nadal jest wstydlive dla kobiety i dla rodziny. Poza tym aborcja w Chinach jest legalna, a usunięcie ciąży nie jest dla Chińczyków grzechem. Dlatego samotna matka u nas jest naprawdę niespotykana i nieprzyjeta.

Czytając *Zapiski stanu poważnego*, bardzo mnie zdziwiło to, że społeczna tolerancja dla niezamężnej matki jest tak w Polsce powszechna. To jest zjawisko moim zdaniem nowoczesne i humanitarne. Monika Szwaja opisuje, że Wiktoria odważyła się powiedzieć kolegom w pracy, lekarce i rodzinie o przychodzącym dziecku. Zamiast potępiania bohaterka otrzymywała zrozumienie i troskę. Kolega jej pilnuje od alkoholu, lekarka ją uspokoiła profesjonalną wiedzą i proponowała telefon w każdej chwili, kiedy będzie miała pytanie. Rodzina wymagała więcej informacji o biologicznym ojcu, ale nie po to, żeby ją skrzywdzić. Chcieli jej pomóc i żeby jej było dobrze. Taka ciepła atmosfera bardzo mnie wzruszyła. Zaczęłam po przeczytaniu książki zastanawiać się, jak dojrzałe społeczeństwo ma się opiekować ludźmi, którzy nie są winni i znajdują się w trudnej sytuacji. Różnego typu dotacji czy pomocy pieniężnej jest za mało. Ważne jest to, żeby oni nie czuli się samotni i nie byli niesprawiedliwie potępiani. Humanitarne środowisko jest chyba tutaj kluczowym słowem.

### MAGICZNY UROK JĘZYKA LITERACKIEGO

Chciałabym podkreślić, że Monika Szwaja i Izabela Sowa posiadają znakomitą umiejętność używania języka. Ich utwory są jednakowo ciekawe, pełne poczucia humoru. Książki zauroczą lekkością, a jednocześnie niebanalnością. *Trzepot skrzydeł* Katarzyny Grocholi w takim sensie należy chyba do innej kategorii.

Śmiałam się, gdy Wiktoria dramatycznym tonem oświadcza kolegom, że jest w ciąży i wysłuchiwała ich oświadczeń: „mnie chyba nie posądzasz?!”.

A kiedy Wiktoria opowiadała o reakcji żony kapitana po kupnie luksusowego jachtu, wybuchałam śmiechem: „żona omal się z nim przez to nie rozwiódła, bo żywiła prawdziwą nienawiść do każdej wody z wyjątkiem kolońskiej”.

Monika Szwaja umie używać bardzo prostego języka, oszczędnie wypowiedzieć swoje zdanie o życiu. W dodatku z dawką humoru. Podałabym jako przykład fragment z *Zapisków stanu poważnego*: „Facetom jest w zasadzie lepiej. Chociażby dlatego, że nikt za nimi nie lata, pytając, kiedy wreszcie się ożenią. [...] Gdybym była facetem, miałabym sobie spokojnie swoje trzydzieści dwa lata, zawód opanowany, drogę otwartą. I mogłabym być dowolnie brzydka, nikt by nie sprawdzał, jak wyglądam, jeżeli chcę się pokazywać na antenie. Co to jest, że panowie mogą być grubi, łysi, brzydcy jak nieszczęście – wystarczy, żeby mieli olej w głowie, choć i to nie zawsze. A ja, przy pewnych określonych brakach urody, muszę się upominać, że jestem niegłupia, że mam opanowany materiał, że chcę rozmawiać z ludźmi na antenie po swojemu, a nie uczyć prezenterów, co mają powiedzieć i jakim dowcipem sytuacyjnym. [...] A gdybym była płci odmiennej, problemu by nie było żadnego. I tak to wygląda w wielu dziedzinach.”

Czytam te utwory jak komedie, jako okraszone dowcipem historyjki nowoczesnych kobiet. Mogę się śmiać, doksztalić z literatury popularnej i dowiedzieć się o życiu codziennym dzisiejszych Polek. Myślę, że takie lektury są dla początkujących literaturoznawców przyjemną przygodą naukową.

#### BIBLIOGRAFIA

- Izabela Sowa, *Smak świeżych malin*, Prószyński i S-ka, 2002.  
 Monika Szwaja, *Jestem nudziarą*, Prószyński i S-ka, 2006.  
 Monika Szwaja, *Zapiski stanu poważnego*, Prószyński i S-ka, 2004.  
 Katarzyna Grochola, *Trzepot skrzydeł*, Wydawnictwo Literackie, 2008.

---

**Li Yinan** jest asystentką w Katedrze Języka Polskiego na Wydziale Języków i Kultur Europejskich Pekńskiego Uniwersytetu Języków Obcych. Pracę magisterską pisała na temat: *Klejnot kultury szlachty polskiej. Obyczaje szlacheckie i ich odbicie w utworach literackich*. Interesuje się kulturą polską i polską literaturą współczesną (zwłaszcza literaturą obyczajową). Publikacje: *Mickiewicz w oczach Chińczyków (Badania nad językami i kulturami europejskimi)*, 2006), *Ekonomiczne i społeczne wpływy polskiej emigracji zarobkowej po wejściu Polski do Unii Europejskiej (Badania nad językami i kulturami europejskimi)*, 2008), *Polski system edukacyjny* (2008)

#### MOST RECENT POLISH WOMEN'S LITERATURE THROUGH THE EYES OF A YOUNG CHINESE WOMAN

Contemporary Polish women's literature remains largely unknown among Chinese specialists in Polish studies. Not until the last few years, did the Chinese begin to become acquainted with such readings owing to cultural exchange. The author of the article tries to sum up her reflections upon the reading of several novels of manners such as: *I am a bore* and *A Chronicle of a Delicate Condition* by Monika Szwaja, *The Flutter of Wings* by Katarzyna Grochola, and *The Taste of Fresh Raspberries* by Izabela Sowa. Through these readings, the author sees the picture of today's Polish women's lives and customs of the Polish society. She begins with an analysis of universal women's themes such as education, career, love, family, and friendship. She compares women's attitudes towards the issues in Poland to those in China. The analysis concentrates on the four topics: becoming adult, loneliness, domestic violence and a single mother predicament. The author also dedicates her attention to the language of these novels, in which the sense of humour and the scarcity of words combine into a unique charm, rarely created by Chinese writers.

