



# Nie tylko Ishiguro

Szkice  
o literaturze anglojęzycznej  
w Polsce

pod redakcją  
**Joanny Dyły-Urbańskiej i Moniki Kocot**



# **Nie tylko Ishiguro**

Szkice  
o literaturze anglojęzycznej  
w Polsce



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# Nie tylko Ishiguro

Szkice  
o literaturze anglojęzycznej  
w Polsce

pod redakcją  
**Joanny Dyły-Urbańskiej i Moniki Kocot**

Joanna Dyla-Urbańska, Monika Kocot – Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny, Instytut Anglistyki, Zakład Literatury i Kultury Brytyjskiej  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKI

*Marzena Sokółowska-Paryż, Dorota Korwin-Piotrowska*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

*Anna Sońta*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Teploleta

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08722.18.0.K

Ark. wyd. 12,0; ark. druk. 15,25

ISBN 978-83-8142-543-8

e-ISBN 978-83-8142-544-5

<https://doi.org/10.18778/8142-543-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

## SPIS TREŚCI

Słowo od redakcji .....	7
Rozmowa z tłumaczami: Barbarą Kopeć-Umiastowską, Krzysztofem Majerem i Maciejem Świerkockim .....	13
<b>Jacek Dehnel</b>	
Przeboje po polskiemu. Polskie przekłady powieści Michaela Cunnighama i Alana Hollinghursta .....	35
<b>Aleksandra Wieczorkiewicz</b>	
Cynamon na mapie ciała. <i>The Cinnamon Peeler</i> Michaela Ondaatjego w przekładach na język polski .....	49
<b>Joanna Dyla-Urbańska</b>	
Problemy recepcji i przekładu współczesnych angielskich powieści dla młodzieży na przykładzie <i>Dzienników Rachel</i> Joanny Nadin .....	69
<b>Aleksandra Budrewicz</b>	
Polska recepcja współczesnej literatury anglojęzycznej o Dickensie .....	87
<b>Anna Marchewka</b>	
Jakby debiutantka. Siri Hustvedt po polsku .....	107
<b>Ewa Rajewska</b>	
Polskie pośmiertne życie Sylvii Plath .....	119
<b>Eliza Kącka</b>	
Proza jako autoimmunologia (David Foster Wallace i jego polski zapowiednik) .....	143
<b>Przemysław Michalski</b>	
„Oto głowa zdrajcy”. O sporze Czesława Miłosza z Philipem Larkinem i Robinsonem Jeffersem .....	157

**Arkadiusz Luboń**

Poezja wciąż uwikłana. Najnowsze tłumaczenia liryki Rudyarda Kiplinga na tle jej wcześniejszej recepcji przekładowej w Polsce..... 175

**Marta Koronkiewicz**

Różowe, czerwone. O wybiórczości polskiej recepcji dzieła Adrienne Rich ..... 201

**Paweł Kaczmarski**

Referencja i bezpieczeństwo. Trop do lektury Pounda..... 219

## SŁOWO OD REDAKCJI

W 2007 roku Katedra Literatury i Kultury Brytyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego zorganizowała pierwszą konferencję „Współczesna literatura brytyjska w Polsce”, podczas której – w gronie literaturoznawców i przekładoznawców – wspólnie zastanawialiśmy się nad obrazem współczesnej literatury brytyjskiej i zjawisk jej towarzyszących w oczach polskiego odbiorcy. Pochodną konferencji była monografia *Współczesna literatura brytyjska w Polsce* pod redakcją Tomasza Dobrogoszcza, który we wstępie wyraża nadzieję, że publikacja będzie miała swoją kontynuację w przyszłości. Na szczęście dla badaczy i pasjonatów literatury brytyjskiej – i szerzej anglojęzycznej – słowa te okazały się prorocze.

W 2017 roku, dekadę później, poszerzyliśmy zakres refleksji i postanowiliśmy przyjrzeć się literaturze anglojęzycznej – brytyjskiej, amerykańskiej i literaturze byłych kolonii brytyjskich – w Polsce. Wspólnie zastanawialiśmy się, jak w świetle zmian politycznych, społecznych i kulturowych, które zaszły przez ostatnie lata w Polsce, Europie i na świecie, przedstawia się dziś obecność tych literatur w naszym kraju. Naszym celem było znalezienie odpowiedzi na szereg pytań: czy dziś, gdy Polacy stanowią największą grupę obcokrajowców w Wielkiej Brytanii, możemy mówić o wzmożonym zainteresowaniu brytyjskością i wzroście popularności literatury z Wysp Brytyjskich w Polsce? Czy „lista obecności” współczesnych pisarzy angielskich, szkockich i irlandzkich wzbogaciła się o nowe nazwiska? Jak kulturowa i gospodarcza pozycja Stanów Zjednoczonych wpływa na funkcjonowanie mediów i rynku wydawniczego w Polsce? Czy i jak literatura byłych kolonii brytyjskich jest obecna w Polsce? Głównymi zagadnieniami konferencji były przekład literacki, krytyka literacka i recepcja literatury anglojęzycznej w Polsce.

Monografia *Nie tylko Ishiguro. Szkice o literaturze anglojęzycznej w Polsce* jest pochodną sukcesu konferencji i podobnie jak ona ma charakter interdyscyplinarny. Znajdą w niej Państwo szkice anglistów, amerykanistów, polonistów, badaczy literatury postkolonialnej, tłumaczy i krytyków. W roku 2017 brytyjski pisarz Kazuo Ishiguro



otrzymał Literacką Nagrodę Nobla, co spowodowało ogromne zainteresowanie jego powieściami wśród polskich czytelników. Nieco przewrotny tytuł monografii podkreśla fakt, że nie tylko niezwykle popularna i znakomicie ekranizowana proza Ishiguro zasługuje na uwagę polskiego czytelnika. Jest bowiem wielu piszących po angielsku autorów w Polsce nieznanych lub mało znanych, których twórczość bez wątpienia mogłaby zyskać szerokie grono zwolenników.

Konstrukcja książki jest w założeniu otwarta, a jej tematyka szeroko zakrojona, skupiona wokół trzech względnie niezależnych, choć w niektórych ujęciach autorskich nakładających się na siebie bloków problemowych. Proponujemy wejście w przestrzeń rozważań od lektury tekstów poświęconych przekładowi literackiemu. Autorzy kolejnej grupy artykułów podejmują problematykę recepcji literatury anglojęzycznej w Polsce. Część skupia się na recepcji prozy, część dotyczy recepcji poezji. Ostatnia grupa tekstów dotyczy wpływów i zależności między literaturą anglojęzyczną i polską; autorzy tropią zarówno powiązania intertekstualne, jak i wpływ przekazu wybranych wątków literatury anglojęzycznej na kształtowanie postaw ideologicznych.

Tom otwiera zapis rozmowy z uznanymi i nagradzаныmi tłumaczami literatury: Barbarą Kopeć-Umiastowską, Krzysztofem Majerem i Maciejem Świerkockim. Rozmowę przeprowadziliśmy w ramach spotkania zorganizowanego 12 maja 2017 roku przez Zakład Literatury i Kultury Brytyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego i Dom Literatury w Łodzi.

Artykuł Jacka Dehnela *Przeboje po polskiemu* zarysowuje szeroki kontekst polskiego rynku książki, ze szczególnym naciskiem na sytuację tłumaczy literatury. Krytycznie analizując polskie przekłady powieści Michaela Cunnighama *By Nightfall* i Alana Hollinghursta *The Stranger's Child*, Dehnel pokazuje negatywny jego zdaniem wpływ praktyk rynku wydawniczego na jakość przekładanych tekstów.

Aleksandra Wieczorkiewicz skupia się na twórczości poetyckiej Michaela Ondaatjego, który w Polsce rozpoznawany jest przede wszystkim jako autor powieści *Angielski pacjent*, a jako poeta jest właściwie nieznaną. Autorka analizuje polskie przekłady jednego z najsłynniejszych wierszy poety, *The Cinammon Peeler*, skupiając się na krytycznym porównaniu strategii translatorskich przyjętych przez

tłumaczy tego niełatwego, bo zanurzonego w języku i kulturze postkolonialnej utworu.

Joanna Dyla-Urbańska omawia problemy przekładu popularnej angielskiej powieści młodzieżowej *Dzienniki Rachel* Joanny Nadin, sytuując je w szerszym kontekście refleksji nad recepcją tłumaczonej w Polsce współczesnej anglojęzycznej literatury dla młodego czytelnika. Uwzględniając uwarunkowania kulturowe i obyczajowe polskiej konwencji literatury młodzieżowej, autorka omawia problem tabu w przekładzie i zastanawia się nad recepcją (czytelniczą, krytyczną i tą dyktowaną przez polski rynek wydawniczy) odważnych obyczajowo powieści dla nastolatków. Doświadczenia Dylu-Urbańskiej, która jest jednocześnie tłumaczką analizowanych powieści, pokazują, że ideologizacja i cenzura przekładu są nadal na polskim rynku wydawniczym wyraźnie obecne.

Punktem wyjścia artykułu Aleksandry Budrewicz są refleksje dotyczące recepcji literatury angielskiej w Polsce. Uwaga badawcza skupiona jest na czterech przełożonych na język polski współczesnych powieściach o Dickensie: *Droodzie* Dana Simmonsa, *Pragnieniu* Richarda Flanagana, *Kobiecie w błękitnej sukience* Gaynor Arnold oraz *Kochance Dickensa* Claire Tomalin. Autorka wyodrębnia cechy wspólne tych powieści i stara się znaleźć odpowiedź na pytanie o powód, dla którego interesują one polskich wydawców, tłumaczy oraz czytelników. Druga część tekstu poświęcona jest przekładowi powieści Dana Simmonsa autorstwa Małgorzaty Strzelec i Wojciecha Szypuły. Budrewicz skupia się na kwestii przekładu fragmentów związanych z mrocznym podziemnym Londynem, który zmysłowo opisuje Wilkie Collins, narrator powieści (wiktoriański pisarz był przyjacielem Dickensa).

W artykule o wymownym tytule *Jakby debiutantka*. *Siri Hustvedt po polsku*, Anna Marchewka przygląda się recepcji twórczości amerykańskiej pisarki, której powieści – choć tłumaczone i wydawane w wysokich nakładach – przeszły w Polsce praktycznie niezauważone, a której nazwisko występowało głównie w kontekście twórczości jej męża, pisarza Paula Austera. Szukając klucza do odczytania ostatniej powieści Hustvedt, *Świata w płomieniach*, która została okrzyknięta w Polsce wydarzeniem literackim, Marchewka

tropi powiązania intertekstualne między kolejnymi powieściami Hustvedt, analizuje i interpretuje kluczowe motywy i wymowną symbolikę jej twórczości, a przede wszystkim zadaje pytanie o nieobecność kobiet w świecie sztuki.

Artykuł Ewy Rajewskiej *Polskie pośmiertne życie Sylvii Plath* przedstawia recepcję twórczości Plath. Kwestią szczególnie interesującą autorkę są polskie przekłady poezji i prozy Plath (powieść *Szklany klosz*, opowiadania, dzienniki i listy), wywołujące żywy oddźwięk zarówno w polskiej krytyce literackiej, jak i wśród czytelników. Wyjątkowo intrygującą dokumentacją tego rezonansu jest liczba powstałych po polsku wierszy inspirowanych poezją i biografią autorki, utworów dedykowanych pamięci Plath, jak również lirycznych rozmów z poetką i upoetyzowanych domysłów biograficznych.

W artykule *Autoimmunologia literacka. David Foster Wallace i jego polski zapowiednik*, Eliza Kącka skupia się na recepcji twórczości D.F. Wallace'a. Zdaniem autorki jego teksty tworzą świat, który „aż prosi się o potraktowanie go kategorią wstrętu”, stąd w analizach odnosi się Kącka do teorii abjektu Kristevej. Drugi wątek artykułu ma charakter przewrotnie komparatystyczny: oto nie szuka Kącka polskich następców Wallace'a, ale wskazuje na teksty-zapowiedniki podobnego literackiego klimatu, jak choćby proza Ireneusza Iredyńskiego. Niezwykle ciekawe wydają się zwłaszcza wielopoziomowe, zawiłe relacje między lekturą prozy Iredyńskiego autorstwa Stanisława Lema, a późniejszą twórczością Wallace'a.

Kolejny artykuł poświęcony jest zależnościom między poezją Czesława Miłosza, Philipa Larkina i Robinsona Jeffersa. Gwałtowny sprzeciw Miłosza wobec poezji Larkina, jak i zainteresowanie noblisty poezją Jeffersa, to zjawiska gruntownie zbadane i opisane przez literaturoznawców. W artykule „*Oto głowa zdrajcy*”. *O sporze Czesława Miłosza z Philipem Larkinem i Robinsonem Jeffersem* Przemysław Michalski posuwa się jednak o krok dalej i eksploruje terytorium dotąd niezbadane – stosunek Miłosza do obydwu twórców w kontekście pojęcia zdrady. Miłosz oskarżył Larkina o zdradę po lekturze utworu *Aubade*, w którym angielski poeta przyznaje się otwarcie do przerażenia zbliżającą się śmiercią. Potępienie Larkina za rzekomy nihilizm przy jednoczesnym (aczkolwiek niejednoznacznym) uznaniu Jeffersa

za sojusznika jest według Michalskiego gestem interpretacyjnym, który może podlegać zakwestionowaniu.

Arkadiusz Luboń podejmuje refleksję nad najnowszymi polskimi tłumaczeniami wierszy Rudyarda Kiplinga oraz nad ich wkomponowaniem w literacko-kulturowe i ideologiczne dyskursy rodzimej współczesności. Spoglądając retrospektywnie na historię polskiej recepcji poezji brytyjskiego noblisty (modernistyczne zmarginalizowanie, wybiórcze zainteresowanie tłumaczy w dwudziestoleciu międzywojennym, ostracyzm w okresie PRL-u, okazjonalne i „przygodne” przekłady na przełomie XX i XXI wieku), autor dostrzega obecne w ostatniej dekadzie odmienne podejście do liryki autora *Księgi dżungli*. Podejście to, uniwersalizujące komunikat i jednocześnie adaptujące go do lokalnego kontekstu, manifestuje się w stosowanych przez tłumaczy technikach translatorskich oraz w publikacjach wykorzystujących poezję Kiplinga.

W swoim artykule *Różowe czerwone. O wybiórczości polskiej recepcji dzieła Adrienne Rich* Marta Koronkiewicz zauważa, że za wprowadzanie Rich do polskiego obiegu odpowiadają środowiska feministyczne, ustanawiając względnie określony rejestr odbioru jej twórczości i ograniczając tym samym jej wieloaspektowe polityczne zaangażowanie. Idąc za samą Rich, która w *Zapiskach w sprawie polityki umiejscowienia* sugerowała, że „jej myśl nie może zrealizować się wyłącznie w ramach feminizmu”, Koronkiewicz otwiera tę twórczość na znacznie bardziej społecznie zaangażowane rozumienie powinności i możliwości tej poezji.

Monografię zamyka tekst *Referencja i bezpieczeństwo. Trop do lektury Pounda* Pawła Kaczmarzkiego. Autor wskazuje na kilka niepokojących zjawisk związanych z recepcją twórczości Ezry Pounda. Uwaga badawcza Kaczmarzkiego skupia się na recepcji pism programowych, społecznych i metapoetyckich Pounda w polskich środowiskach skrajnej prawicy. „Komu sprzyja dziś Ezra Pound?” – zapytuje Kaczmarzki, i pokazuje, jak proces zawłaszczania Pounda przez nacjonalistów i neofaszystów ułatwiany jest przez pewien rodzaj liberalnej czy apolitycznej lektury, zakładającej, że elementy poetyckiej i kulturowej wyobraźni Pounda można odzyskać dla współczesnego czytelnika dzięki ignorowaniu bądź odrzuceniu politycznych sympatii autora.

Przez dziesięć lat, które upłynęły od pierwszej konferencji o problemach obecności literatury anglojęzycznej w Polsce i wydania publikacji o tej tematyce, zmienił się rynek wydawniczy. Powstały nowe niezależne wydawnictwa zainteresowane promowaniem ambitnej literatury i wprowadzeniem na polski rynek najgłośniejszych, często wcześniej nieprzekładanych, anglojęzycznych autorów i autorek. W kalendarz życia literackiego w Polsce wpisały się organizowane w wielu miastach festiwale literackie, na które zapraszane są gwiazdy literatury anglojęzycznej, ale i mniej znani, ciekawie zapowiadający się debiutanci. Pojawiły się nowe nagrody literackie. Wreszcie, ogromny renesans przeżywa przekład literacki. Uznani badacze – teoretycy i praktycy przekładu – wydali książki dotyczące jego problematyki, cyklicznie organizowane są rozmaite wydarzenia – festiwale, konkursy translatorskie, warsztaty przekładowe, spotkania z tłumaczami – które uwrażliwiają czytelników na kwestie przekładu i honorują pracę tłumaczy. Problematyka przekładu nie jest już pomijana w recenzjach anglojęzycznych tekstów literackich, a praktyka umieszczania na okładkach wydawanych książek nazwiska tłumacza czy tłumaczki – jako „drugiego autora” – jest coraz powszechniejsza. Dzięki tym zmianom, mamy ogromną nadzieję, literatura anglojęzyczna będzie w Polsce coraz wyraźniej obecna.

*Joanna Dyla-Urbańska, Monika Kocot*

## ROZMOWA Z TŁUMACZAMI: BARBARĄ KOPEĆ-UMIASTOWSKĄ, KRZYSZTOFEM MAJEREM I MACIEJEM ŚWIERKOCKIM

W ramach konferencji *Współczesna literatura anglojęzyczna w Polsce*, zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Brytyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego, 12 maja 2017 roku w Domu Literatury w Łodzi odbyło się spotkanie z tłumaczami literatury anglojęzycznej – Barbarą Kopeć-Umiastowską, Krzysztofem Majerem i Maciejem Świerkockim. Przedstawiamy zapis tej rozmowy przeprowadzonej przez Joannę Dylę-Urbańską i Tomasza Dobrogoszcza.

**Joanna Dyla-Urbańska, Tomasz Dobrogoszcz:** Nasze pierwsze pytanie kierujemy do pani Barbary Kopeć-Umiastowskiej. W tym roku przełożona przez Panią książka Rany Dasgupty *Delhi. Stolicy ze złota i snu* znalazła się w finale książek nominowanych do Nagrody Kapuścińskiego za reportaż literacki. (Już po przeprowadzeniu tej rozmowy, 21 maja 2017 roku, Rana Dasgupta został laureatem 8 edycji Nagrody Kapuścińskiego, a Barbara Kopeć-Umiastowska została uhonorowana za przekład *Delhi. Stolicy ze złota i snu*. Zewnętrznym recenzentem nagrodzonego przekładu był Maciej Świerkocki). **Elżbieta Sawicka, przedstawiając książkę Dasgupty pisze, że talent jej autora, „pisarza-reportera objawia się najmocniej w rozmowach. [Dasgupta] prowadzi je błyskotliwie – z deweloperami, dilerem narkotykowym, wziętym projektantem mody, z pracownikami korporacji. Z milionerami i biedakami. To, że wszystkie skrzą się także w polszczyźnie, zawdzięczamy tłumaczce”. Czy mogłaby Pani opowiedzieć o pracy nad przekładem *Delhi* i wielogłosowości w przekładzie?**

Barbara Kopeć-Umiastowska: Bardzo przepraszam, ale jak jeszcze raz usłyszę, że coś się „skrzy w przekładzie” to...

### **Już się usprawiedliwiamy. Przytoczyliśmy cytat z recenzji książki Dasgupty.**

B.K.U.: Wiem, ale mam odruch wymiotny. Jeśli zaś chodzi o książkę Dasgupty, to nie jest ona klasycznym reportażem typu „Pojechałem, obejrzałem i opisałem”. Taką książkę już kiedyś przetłumaczyłam. To byli *Partyzanci* korespondenta wojennego, Jona Lee Andersona, który jeździł po różnych miejscach świata objętych rewolucją lub tam, gdzie prowadzona jest wojna partyzancka, rozmawiał z członkami ruchów partyzanckich i próbował to swoje naoczne doświadczenie jakoś ustrukturalizować i opisać. Natomiast książka Dasgupty jest czym innym. To jest wielki esej o charakterze wręcz antropologicznym, którego szkieletem są te wywiady, o których Państwo mówią. Po pierwsze, jednak, nie mają one charakteru tak zróżnicowanego, jak można by się spodziewać. Sam Dasgupta we wstępie do swojej książki pisze:

W miejscu – i w świecie – gdzie ocena zdolności intelektualnych człowieka w dużej mierze zależy od biegłości, z jaką posługuje się on językiem angielskim, postanowiłem, że wszyscy bohaterowie mojej książki będą mówili taką samą, standardową angielszczyzną, aby ich bardzo różny stosunek do tego języka nie urósł do rangi problemu. W rzeczywistości dla wielu z tych osób angielski był drugim lub trzecim językiem, a ich wymowa znacznie odbiegała od standardowej; inne w ogóle nie mówiły po angielsku i rozmawiały ze mną w hindi (korzystałem wtedy z pomocy tłumacza).

Innymi słowy, na samym wstępie książka została poniekąd zhomogenizowana, a autorowi chodziło nie o folklor lokalny, nie o to, jak kto się wypowiada i wyraża, tylko raczej o to, co mówi, i w jakim kontekście. Po drugie, rozmówcami byli członkowie bardzo szeroko pojętej klasy średniej, która w Indiach stanowi jakieś pół procenta społeczeństwa. To są ludzie, którzy należą do wolnych zawodów albo dorobili się na jakimś małym albo większym biznesie, a nawet występuje tam pewna córka urzędnika państwowego, która zajmuje się biednymi, ale ona – jako ona – również jest z klasy średniej. Dasgupta postanowił zbadać, w jaki sposób ambicje, aspiracje i dążenie do dorobienia się klasy średniej ukształtowało życie Delhi i całych północnych Indii



w sposób nieproporcjonalny do ich liczebności. W gruncie rzeczy więc tłumaczyłam książkę, w której każdy wywiad opatrzony jest pewnym wstępem historycznym, a potem następuje jego egzegeza po stronie antropologicznej, estetycznej. To wszystko jest jeszcze opatrzone komentarzem odautorskim samego Dasgupty, który jest bardzo namiętnym czytelnikiem swojego miasta. Innymi słowy, to jest książka-potwór, tam jest po prostu każdy rodzaj prawie że gatunku literackiego. Oczywiście, gdy Dasgupta rozmawia z dilerem narkotyków, to jest tam dużo wulgaryzmów i „zajebistej imprezy”, w wywiadzie z projektantem mody pojawia się Louis Vuitton i język świata paryskich wybiegów mody, a z kolei facet, który handluje komputerami używa żargonu specyficznego dla tego zawodu. Natomiast, generalnie, Dasgupta porusza w tych wywiadach różne kwestie, począwszy od sytuacji kobiet, a skończywszy na sytuacji bezdomnych, których się wyrzuca z co bardziej atrakcyjnych terenów budowlanych w centrum Delhi, a oprócz tego opisuje, jak można się było w tamtych czasach dorobić. Te wywiady stanowią więc tylko punkt wyjścia.

**Widzimy, że ma Pani przy sobie *Delhi*. Czy możemy poprosić o przeczytanie fragmentu? Co Panią w tej prozie tak urzekło?**

B.K.U.: Rzecz w tym, że ja tej książki nie wybrałam. Wybrało ją Wydawnictwo Czarne i razem jeszcze z dwiema innymi książkami przysłało mi do wyboru. Przyjrzałam się tym książkom i ta o Delhi wydzieliła z siebie jakąś wibrację. Po otwarciu, na dowolnej praktycznie stronie, wyczuwałam w tej prozie niesłychanie nośną energię, która mnie urzekła – nieokiełznaną i niesłychaną energię, która nosi człowieka od ściany do ściany. Trzeba się bardzo pilnować, bo język tej prozy to jest dziki zwierz. Dasgupta wychował się w Anglii, kształcił w Oksfordzie, pobierał nauki gry na wiolonczeli we Francji, a do Delhi pojechał jakieś 12–13 lat temu, zresztą za kobietą. I w tym mieście został, bo stamtąd pochodził jego ojciec. Wszedł w świat bohemy artystycznej i jego językiem, tak zwanym „natywnym”, cały czas był język angielski. Niemniej ja, chociaż być może jest to autosugestia, wyczułam w rytmach jego prozy, w całej tej potoczności i ornamentacji, wpływy orientalne. I to do tego stopnia, że miałam wrażenie,



że nawet jego emocjonalność się w ten sposób objawia. Staralam się oddać to po polsku, tylko, gdy próbowałam zrobić to w sposób literalny, wychodziły strasznie młodopolskie okresy i zawijasy. W związku z tym musiałam pilnować, żeby to było strawne, a równocześnie, żeby tego nie zgasić. Są w *Delhi* momenty rewelacyjne, fragmenty, gdy Dasgupta pisze o swoim mieście są niebywale barwne. Znalazłam cytat, który eksplikuje te uczucia. Podczas słynnego Podziału wielka liczba ludzi została wypędzona z Pakistanu do północnych Indii, a następnie musiała wejść w krwiobieg nowo tworzącego się państwa indyjskiego, które robiło, co mogło, żeby zhomogenizować swoją kulturę i ludność. Dasgupta przedstawiając biznesmenów z Delhi pisze, że, posłuchajcie:

Ludzie ci wyrosli w kulturze, która łączyła elementy hinduskie i muzułmańskie północnych Indii i w której [...] ogromne znaczenie przywiązywano do urody języka. Wielu z nich w młodości nauczyło się pisać i mówić w różnych, blisko spokrewnionych językach tego regionu: urdu, zapisywanym pismem arabskim; niemal identycznym hindustani, zapisywanym wszakże wywodzącym się z sanskrytu pismem dewanagari; pendżabskim, zapisywanym pismem gurmukhi, kuzynem dewanagari, oraz, być może, jeszcze w kilku innych. Co więcej, język, nawet dla biznesmenów takich jak oni, nie był bynajmniej wyłącznie narzędziem załatwiania interesów. Kochali poezję i pieśni, często sami pisali wiersze – zazwyczaj w urdu, które, choć nie było ich pierwszym językiem, powszechnie uważano za najbardziej do tego celu odpowiednie. Aż tu nagle [tu jest mowa już o odzyskaniu niepodległości] przyszło im prowadzić życie w języku, którym władali najsłabiej albo którego w ogóle nie znali – po angielsku.

Potem natomiast, kiedy brytyjskie władze Delhi opuściły stolicę w 1947 roku, ich miejsce zajęli nowi administratorzy – władze niepodległych Indii. Konstytucja z 1950 roku wprost określiła cel: upowszechnienie nowego języka – hindi. Hindi powstał na bazie tradycyjnego chłopskiego języka hindustani, a z języka zaczęto eliminować wszystkie naleciałości muzułmańskie, tureckie, perskie. Język hindi jest językiem całkowicie wymyślonym, stworzonym na użytek propagandy. I nagle tym ludziom, nie mówiąc już o artystach, ale tym, którzy przyjechali z krainy przesyconej różnymi rodzajami ekspresji

werbalnej, coś zostało amputowane. Zwykle, gdy tworzy się nowy kraj, to on zyskuje nowy język, a temu krajowi, z jakiegoś powodu, język amputowano. Kilka stron później następuje opis koncertu *qawwali*, muzułmańskiej muzyki mistycznej. Koncert odbywa się wieczorem, o zachodzie słońca, w ogrodach India International Centre, znanego ośrodka kulturalnego w śródmieściu Delhi, muzycy to sufici z Pakistanu, a publiczność stanowią hinduscy urzędnicy, korpobiznesmeni w stylu amerykańskim, którzy przychodzą na ten koncert w garniturach, zapięci na ostatni guzik, zeszywniali, właściwie jedynie na prośbę żon. I wtedy wychodzi jakiś muzułmański facet, zaczyna śpiewać mistyczne pieśni wspaniałym mezzosopranem albo falsetem, i widać, jak wszystko im się rozluźnia. Zrzucają marynarki i krawaty, nagle są spoceni, kobiety zaczynają kiwać się rytmicznie. Posłuchajcie:

To środek tygodnia i słuchacze przyszli prosto z biur. Hinduscy urzędnicy w marynarkach i krawatach z zaciśniętymi ustami krążą wśród rzędów plastikowych krzesełek, zaaferowani i wciąż zamknięci na muzykę.

Artyści nie zwracają uwagi na tę krzątanicę. Ich śpiew natychmiast osiąga niezwykle natężenie ekstazy i tęsknoty, głosy wzlatają jeden po drugim w otwarte niebo, statyczny ogród zaczyna tańczyć, dłonie chwytają niebiosą. Główny qawwal to korpulentny mężczyzna o mięsistej twarzy, obdarzony nadziemskim magnetyzmem: lotnymi palcami wysnuwa z powietrza dźwięki, jego głos rozbrzmiewa wszystkimi odcieniami pożądania, duchowego i cielesnego. Ma na sobie nieskazitelnie białą kurtę z haftem przy szyi i złoty szal, którym zarzuca jak złocistą grzywą.

Po czterdziestu minutach z widownią dzieje się coś zdumiewającego. Mężczyźni, choć z początku skrępowani, zaczynają podrygiwać, rozglądając się w popłochu po każdym machnięciu ręką. Duch muzyki działa coraz silniej, wszyscy są poruszeni: przestają się hamować, w uniesieniu podrywają się z krzeseł, klaszczą z całych sił, kołyszają się, wznoszą namiętne okrzyki.. Coś w nich wniknęło, coś z zewnątrz: ciała wykonują niezwykle ruchy, z ust wydobywają się obce jęki. Podchodzą do estrady, by dać muzykom pieniądze! Hinduskie kobiety zakrywają głowy i kłaniają się cudzoziemcom. Salam! Ludzie, którym sen z oczu spędza myśl, że ich córka miałyby poślubić muzułmanina, wręcz promienieją

islamem. Ludzie, których nie było na świecie w chwili, gdy obowiązywały takie gesty, znają je mimo wszystko.

Spójrzcie tylko na tych mężczyzn na widowni, na tych pozbawionych wyobraźni jegomości, którzy kochają reguły, którzy poszczą we wtorki i uważają się za cnotliwych, bo odmawiają sobie rozrywek; na tych podejrzliwców, którym ich bramińskie lęki nie pozwalają jadać na mieście, zadawać się z obcymi, swobodnie chodzić po ulicach; na tych ludzi obowiązku, którzy ciężko pracują, ale marnie mówią; na tych facetów, których nauczono zabijać w sobie kobiecość do tego stopnia, że nie potrafią się powstrzymać od miażdżenia obcych dziewcząt i kobiet. Spójrzcie, jak pragną tego sufi na estradzie, tego łkającego, pięknego, melodyjnego muzułmanina, który kpi namiętnością i kosmicznym pożądaniem, tego mężczyzny, który nie zrezygnował z uczucia, któremu nikt nie zdołał wmówić, że śpiew i ekstaza to oznaki zniewieścienia. Spójrzcie, jak przyjmują go w siebie i próbują się nim napełnić. Jak powielają jego gesty, jak jego pasja rozświetla im twarze. Spójrzcie, jaki płomień roznieca muzułmanina w sercach hindusów; jak przywraca im wolność – spójrzcie, jak ożywia w nich wszystko, czym kiedyś byli.

Zmysłowość tej całej sytuacji jest niebywała. I to że Dasgupta potrafił za pomocą angielszczyzny, która jest językiem, pamiętajmy, bardzo praktycznym w wielu swoich wymiarach, oddać tego rodzaju uczucia właśnie mnie urzekło.

**Maćku, w wywiadzie na polskiej stronie Cormaca McCarthy'ego pozwoliłeś sobie na ciekawe, naszym zdaniem, stwierdzenie, że McCarthy oświetla drogę tłumaczowi. Mógłbyś trochę przybliżyć to oświetlenie drogi?**

Maciej Świerkocki: Nie jestem już pewien, o co mi wtedy chodziło. Pewnie o to, że jak każdy dobry pisarz, McCarthy jest autorem, za którym łatwo iść, w tym sensie, że pomimo skomplikowanej kadencji zdania czy rozbudowanych okresów zdaniowych, pewnych, mówiąc krótko, komplikacji natury językowej, stosunkowo łatwo jest wytropić w tym wszystkim intelektualny sens. McCarthy, uważam, jest jednym z tych pisarzy, który prowadzi tłumacza, bo u niego jedno wynika z drugiego, to znaczy nie ma – albo niewiele zdarza się – takich

miejsz, w których zastanawiasz się, co właściwie autor chciał powiedzieć i o co mu chodzi.

**A czy to jest istotne, co autor chciał powiedzieć? Czy to raczej tekst mówi? Do jakiego stopnia prowadził cię McCarthy, a do jakiego jego tekst?**

M.Ś.: Być może popełniam błąd intencjonalności, tak twierdząc, ale wydaje mi się, że to, co autor chciał powiedzieć jest bardzo ważne. Oczywiście wiem, do czego zmierzacie – nieważne jest to co chciał powiedzieć, a co powiedział. Nie wiem, jak moi koledzy, ale ja tłumacząc, zawsze próbuję się wczuć w intencje autora. To znaczy, oczywiście, widzę, co powiedział, ale zawsze usiłuję zrozumieć *dlaczego*. Dlaczego zrobił to w taki, a nie inny sposób. Pewnie nie jestem w tym odosobniony, bo znam tłumaczy, którzy stawiają sobie fotografię autora, kiedy pracują nad jego książką po to, żeby z nim nawiązać jakiś mistyczny, pozawerbalny kontakt. Ja tego wprawdzie nie robię, nie posuwam się do takich praktyk ezoterycznych, ale tak – tropię. Tropię te intencje.

**A jak to jest z poezją w prozie? U McCarthy'ego poezja miesza się i z dialektem i z taką charakterystyczną lapidarnością jego prozy. Mamy wrażenie, że kiedy czytamy *Drogę*, to czytamy poezję. Z kolei ta książeczka, którą dziś tu przyniosłeś, o bujaniu i obłokach, to chyba raczej czysta poezja?**

M.Ś.: Nie tłumaczyłem *Drogi*, ale dla mnie McCarthy jest klasycznym prozaikiem. Oczywiście zdarzają mu się fragmenty mocno ulirycznione czy spoetyzowane, ale jego zamysł autorski jest od początku do końca, moim zdaniem, stabilną, wyraźną strukturą i da się to czytać w każdym zdaniu. Natomiast *Obłokobujanie* Patti Smith, o którym mowa, jest typową prozą poetycką, a nawet – jak mi to dziś przypomniaлиście – prozatorską poezją, tak to chyba kiedyś nazwałem. McCarthy ma epickie zacięcie, a proza Smith skupia się głównie na języku. Poza tym *Suttree* to jest jakieś 1000 stron, a ta książeczka ma może 50 stron znormalizowanego maszynopisu. Nie mogę o Patti

powiedzieć, że ona mnie prowadzi. Oczywiście, można się jej intencji doczytać i domyślić, ale – ponieważ jest to poezja, tylko że pisana prozą – ta droga jest znacznie bardziej labiryntowa, trudniejsza. Nie oczekiwałbym tu prowadzenia za rączkę, a raczej pewnych wskazówek. Z drugiej strony, większe jest tu chyba pole swobody, jakie się przed tłumaczem otwiera. Mam kilka przykładów, zresztą z różnych rejestrów językowych, ale dam jeden. Nie mam przed sobą oryginału, ale doskonale pamiętam to sformułowanie. Ono brzmiało po angielsku „vane avion”. Przy czym „vane” zapisane jest jako *vane*, a więc nie chodziło o dumę, a słowa „avion” w ogóle nie znalazłem w słownikach anglojęzycznych. To jest *avion* francuskie, bo chodziło o samolot. Mówię [a.vjɔ̃], bo nie ma tam „e” na końcu, co by nieco zmieniało. Wprawdzie znalazłem jeden słownik anglojęzyczny, w którym tak zapisywano kiedyś aeroplan czy samolot, ale tu, rzecz jasna, chodzi też oczywiście o aliterację. To jest zdanie, czy fragment zdania, nad którym siedziałem Bóg wie ile dni. Ostatecznie to przyjęło w polszczyźnie postać „rozchwianej awionetki”, właśnie ze względu na konieczność zachowania tej aliteracyjności brzmienia. A ma to uzasadnienie, bo autorka tu opisuje siebie. Przeczytam Państwu całe zdanie, żeby nie być gołosłownym:

Patrzyłam, oceniałam je i w jednej chwili znikaałam – rozchwiana awionetka w przelocie z jednej krainy do drugiej, niepomna swoich niezgrabnych ramion i niesfornych skarpetek.

Patti Smith opisuje tu siebie z dzieciństwa. Miała długie nogi, była niezgrabna, jak twierdzi. No więc tu nie byłem prowadzony, tu trzeba było myśleć poetycko, czyli właściwie tłumaczyć poezję. Dlatego to zacytowane zdanie tak miejscami syczy.

**Krzysztof, chcielibyśmy spytać Cię o przekład *Depesz Michaela Herra, reporterskiej książki o wojnie w Wietnamie*. (W październiku 2017 roku Krzysztof Majer otrzymał za przekład *Depesz* Nagrodę „Literatury na Świecie”; za tę samą książkę był wcześniej nominowany do Nagrody im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Nagrody Literackiej Gdynia). **Zacznijmy może od początku, czyli od tytułu.****

**Wyjaśnieniu swojego przekładu tytułu, *Depesze*, poświęciłeś całe posłowie. Po pierwsze, ten tytuł to chyba sprawa pokoleniowa?**

Krzysztof Majer: Chyba rzeczywiście tak jest, chociaż o tym akurat w posłowie – które, notabene, ma raptem kilka stron – nie pisałem. Jak się okazało, wybrany przeze mnie tytuł kojarzy się u nas z zespołem Depeche Mode, a może jeszcze bardziej z wyrosłą wokół niego subkulturą, którą Państwo może również pamiętać. Ja pamiętam bardzo dobrze, ponieważ u schyłku lat osiemdziesiątych miałem lat naście i subkultura żywo mnie interesowała. Wybierając tytuł *Depesze* dla polskiego przekładu książki o wojnie w Wietnamie, zbagatelizowałem pierwsze żartobliwe pytania, czy ma ona coś wspólnego z nurtem New Romantic. Kiedy *Depesze* już się ukazały, niemal w każdej rozmowie towarzyskiej na ich temat żart ten uporczywie powracał, więc chyba nie doceniłem tego, jak silnie to słowo związało się u nas z pewnym zjawiskiem muzycznym. Nie tylko dlatego jednak czułem potrzebę, żeby się z tego tytułu wytłumaczyć.

**No właśnie. Ogólnie wiadomo przecież, że tłumacz to człowiek, który się tłumaczy.**

K.M.: Tak, *Tłumacząc się z tłumaczenia....* Przyznam, że „*depesze*” były pierwszym pomysłem, jaki przyszedł mi do głowy, wynikającym w sposób naturalny z angielskiego *dispatches*. A jednak nie wpisałem go do pliku i przez wiele miesięcy, pracując nad tekstem, mówiłem o nim *Dispatches*, albo nawet, żartobliwie, w tłumackim pongliszu: „*dyspacze*”. Nie używałem w ogóle polskiego tytułu, nie przywiązałem się do niego. Nadszedł jednak moment, w którym – ze względów promocyjnych – trzeba było Wydawnictwu Karakter udzielić ostatecznej odpowiedzi. I kiedy Karakter ujawniło tytuł *Depesze* na swojej stronie facebookowej, to jeden z pierwszych komentarzy brzmiał mniej więcej tak: „Obawiam się o ten przekład, bo *dispatches* przecież znaczy jeszcze parę innych rzeczy”. Komentarz wydał mi się zresztą całkiem rozsądny, bo internauta zwracał uwagę na kilka sensów, które i dla mnie były istotne. Odebrałem to jednak jako pewien sygnał. Przekład jeszcze się nie ukazał, nikt prócz mnie i wydawnictwa nie widział nawet akapitu, a tytuł już był

kontrowersyjny... To mnie utwierdziło w postanowieniu, żeby swój wybór wyjaśnić, a przy tym przekonać samego siebie, że wybrałem najlepiej jak potrafiłem.

Tak na marginesie: dzisiaj podczas konferencji dowiedzieliśmy się, że aby sprzedać reportaż w Stanach Zjednoczonych – a pewnie także w Polsce – warto zaznaczyć, że pod względem literackim dorównuje formie powieści. W przypadku *Depesz* trzeba by chyba powiedzieć coś innego, a mianowicie, że jest to hybryda, charakterystyczna dla Nowego Dziennikarstwa: ni to reportaż, ni to powieść. Z tego między innymi względu tekst gra co najmniej kilkoma sensami słowa *dispatches*. Depesze wojskowe, oczywiście – ale też depesze reporterskie. Przy czym, o ironio, sam Michael Herr bardzo rzadko cokolwiek wysyłał do czasopisma „Esquire”, które zleciło mu tę robotę w Wietnamie. Większość książki napisał bądź przeredagował po fakcie, dużo później, gdy już wydobyl się z głębokiej depresji.

W posłowniu wspominam jeszcze o paru innych aspektach. Głównym problemem była oczywiście wieloznaczność angielskiego czasownika *dispatch* – „wysłać coś gdzieś”; „wysłać żołnierzy na wojnę”; „wysłać na tamten świat”, a więc „pozbyć się kogoś”, „zabić”. Choć w tytule mamy rzeczownik, ta wieloznaczność jest nieprzypadkowa, ponieważ jednym z najważniejszych kontekstów jest tu sam język, sposób mówienia o wojnie. Moim zdaniem, książka Herra jest wielką krytyką języka, którym w Stanach Zjednoczonych referowano działania wojenne – języka patetycznego i kłamliwego. Krytyką wojennej propagandy, ale i atakiem na etatowe reportaże z Wietnamu, tworzone niemal pod dyktando rządu amerykańskiego, sączące te same fałszywe określenia zwykłym ludziom. Miałem więc w głowie te wszystkie aspekty, ale nie chciałem do tego tytułu niczego dodawać. Jakimś wyjściem było przecież doprecyzowanie – tak poradzili sobie niektórzy tłumacze tego tekstu na inne języki. Można było na przykład dodać przymiotnik „wojenne”, albo wręcz nazwać tekst „depeszami z Wietnamu”. To jednak wydało mi się sprzeczne z zasadą kondensacji, którą w tym tekście dostrzegam: nigdy nie mówić więcej niż potrzeba. Nie chciałem, żeby tytuł był przegadany. Zależało mi na tym, żeby był krótki, mocny,



wręcz żołnierski, ale by zawarły się w nim również – przynajmniej śladowo – te konteksty, o których mówimy. Najlepszym rozwiązaniem wydało mi się, mimo wszystko, słowo „depesze” – to pierwsze, które wiele miesięcy wcześniej w naturalny sposób przyszło mi do głowy – w warstwie brzmieniowej dość bliskie oryginalnemu *dispatches*. Choć nie jest to najważniejsze, cieszyłem się, że zachowuje ono układ sylab, tak samo akcentowanych.

**Pociągnijmy może ten wątek stwarzania nowego języka. Maćku, o przełożonym przez Ciebie *Ptaku dobrego Boga* Jamesa McBride’a, ktoś napisał, że „tak pisałby Mark Twain po obejrzeniu *Django Tarantino*”.**

M.Ś.: Po angielsku czy po polsku?

**Po polsku, rzecz jasna. Pierwsze zdanie, którym rozpoczyna się opowieść Henry’ego Cybulki brzmi *Urodziłem się kolorowym mężczyznom i wbijcie to se do głowy. Ale przez siedemnaście lat żyłem jako kolorowa baba. Jak wygląda praca nad przekładem powieści, w której od początku trzeba stworzyć język bohaterów?***

M.Ś.: Ciężko właśnie dlatego, że trzeba go stwarzać. Nie ma oczywiście odpowiednika. Długo się zastanawiałem; najpierw nad próbą znalezienia jakiegoś ekwiwalentu. Tylko jaki może być ekwiwalent języka człowieka, który zaczyna jako analfabeta, potem się uczy, a pod koniec książki już czyta, ale słabo, umówmy się, podobnie słabo, jak słabo pisze? Do tego John Brown, słynny abolicjonista, obraca się właściwie cały czas w takim towarzystwie z nizin społecznych i taką angielszczyzną się posługuje. Chociaż to właściwie też jest w tej książce dosyć dwuznaczne, bo być może to, po pierwsze, *licentia poetica*, a poza tym John Brown był, może nie bardzo, ale w każdym razie człowiekiem wykształconym jak na owe czasy, a sam też posługuje się w książce taką angielszczyzną z nizin społecznych. Jest to środowisko bardzo dziwne, językowo zupełnie ekwiwalentów w Polsce niemające. Żaden bliski język polski, żaden dialekt tu nie pasował. Zresztą to w ogóle chyba nie jest za dobry pomysł, żeby tak próbować tłumaczyć. Nie



wiem, może jeszcze język górników z Yorkshire można usiłować oddać śląską gwarą, ale bardzo mało znajdziemy chyba takich przypadków, w których mógłbym kazać tym bohaterom mówić po kaszubsku albo po góralsku, gwarą warszawską czy lwowską. Nie ma ekwiwalentu, więc trzeba szukać, budować nowy język z czegoś. Ja go budowałem ze strzępków języka wiejskiego, trochę robotniczego, trochę języka kryminalistów. Znajdziecie to tam pewnie. Zresztą jest to uzasadnione, bo kryminalistów kilku tam jest. A więc budowałem go trochę z istniejących elementów języka. Nie byłem zmuszony, o ile pamiętam, do wymyślenia, a więc była to chyba raczej praca kompilatora. Była to też, muszę przyznać, duża frajda. Mogłem sobie pozwalać na takie hulanie językowe, które lubię ogromnie, bo jest to praca twórcza i rozwijająca. Pytanie, jak daleko możemy się posunąć. Ostatni etap tej roboty, już trochę w porozumieniu z redaktorem, to było zastanawianie się, czy, mówiąc językiem młodzieżowym, „jedziemy po bandzie, czy nie?”. Ja stawiałem raczej na skrajność i dlatego ta książka kończy się słowem „kuniec”, a nie koniec.

### **Krzysztofie, a *Depesze* też jadą po bandzie?**

K.M.: Zależy w jakim sensie. W sensie językowym, tak?

### **Czy schodzimy czasami w niskie rejestry?**

K.M.: Zdecydowanie tak, a ma to związek z tym, o czym już mówiłem, a więc z nieufnością Herra wobec górnołotnego języka propagandy. Wyczuwam tu pewne powinowactwo z Hemingwayem, choć nie jest to zapewne pisarz, który od razu przyjdzie czytelnikowi *Depesz* do głowy. Herr nie uprawia prozy tak minimalistycznej, surowej, ale wspólną cechą jest, jak sądzę, podejrzliwość wobec wielkich słów, słów abstrakcyjnych, oderwanych od ciała, od bezpośredniego doświadczenia. Na przeciwnym, bezpieczniejszym biegunie leży więc język potoczny, wulgarny, „niski” – i jest go u Herra rzeczywiście bardzo dużo. *Depesze* to tekst pisany właśnie „z dołu”, z punktu widzenia zwykłych żołnierzy, a więc osób fizycznie zaangażowanych w wojnę – nie z perspektywy biurokratów, rządu, nawet nie do końca

z perspektywy reportera. To też ciekawe, że narrator próbuje bratać się z szeregowcami, z tymi, którzy – tak to chyba można ująć – są na samym końcu łańcucha pokarmowego. Nie zawsze się to udaje. Jednak chcąc ich usłyszeć, zrozumieć, mówić ich językiem, Herr nie przebiera w słowach.

### **Jakaś kwerenda w koszarach się odbyła?**

K.M.: Może bez przesady, ale było bardzo dużo konsultacji. Redagował Marcin Wróbel vel Marceli Szpak, mistrz literackiego wulgaryzmu: zgodziliśmy się z Małgorzatą Szczurek z Karakteru, że Marceli nada się do tej roli idealnie i że dopilnuje, żeby język w przekładzie był odpowiednio barwny. Ale gdy tylko zacząłem się temu tekstowi przyglądać, zorientowałem się, że będzie to też musiał przeczytać ktoś, kto doskonale zna temat. I tak się rzeczywiście stało: konsultantem był Przemysław Benken, wybitny znawca konfliktu wietnamskiego. Pojawił się przy tym ciekawy problem, bo obok mnóstwa koniecznych i cennych zmian, konsultant wprowadził do tekstu pojęcia, które z punktu widzenia historyka z pewnością były poprawne, ale nijak nie chciały brzmieć w ustach zwykłych szeregowców. Okazało się więc, że musimy trochę improwizować, zachować równowagę między tym, co poprawne – co nie wzbudzi niepokoju u eksperta – a tym, co naturalne, niewymuszone, prawdopodobne. Musiałem sobie ten język wyobrazić. Oglądałem dużo filmów o Wietnamie, przysłuchując się polskim dialogom u Stone'a, Coppoli, dePalmy czy Herzoga, ale te często brzmiały sztucznie, jak to zresztą bywa z tworzonymi często pospiesznie i doraźnie listami dialogowymi. Więcej wyciągnąłem z polskich filmów o wojsku, szczególnie z *Krolla* Pasikowskiego. Przypatrywałem się też polskim przekładom amerykańskiej prozy o Wietnamie, np. tekstom Tima O'Briena w tłumaczeniu Andrzeja Grabowskiego czy Krzysztofa Schreyera. Ale żołnierze w *Depeszach* czasem mówią też po prostu językiem, jaki całymi latami słyszałem na widzewskim blokowisku. Marceli dodał do tego trochę śląskich bluzgów i zrobiliśmy z tego coś, co brzmiało – naszym zdaniem – swojsko, potoczyście. Po raz kolejny przekonałem się, że naturalny dialog wypracowuje się z ogromną pieczołowitością i że ostatnią rzeczą, jaką można w takim

wypadku zrobić to „pójść na żywioł”. Niczego nie sprawdzam w swoich przekładach tak często jak dialogów, które czytam wielokrotnie, obsesyjnie. Naturalność – paradoksalnie – musi być konstrukcją doskonałą, idealną uludą.

### **A kto był konsultantem *Podmajordomusa* Patricka DeWitta?**

K.M.: Tutaj nie było już konsultanta. Był za to znakomity redaktor, Tomasz Zając, z którym świetnie mi się wcześniej pracowało nad *Listami* Kerouaca i Ginsberga.

### **A Gombrowicz ci nie pomagał?**

K.M.: Gombrowicz oczywiście był obecny duchem. To jest zupełnie inny tekst i miałem przy nim bardzo dużo zabawy – bo przy Herrze zabawy nie było. Przekład *Depesz* naprawdę nie był przyjemny w żadnym sensie i jeśli Państwo zajrzą do tej książki, to zrozumieją, dlaczego. Natomiast praca nad pseudogotycką powieścią DeWitta była przemiła, bo to tekst celowo przestylizowany, napisany językiem, który natychmiast rozpoznajemy jako sztuczny, napuszony, literacki, archaiczny. W oryginale *Podmajordomusa* – powieści wyśmiewającej najróżniejsze maniere, w tym językowe – usłyszałem właśnie Gombrowicza, parodiującego dworski dyskurs, Gombrowicza z *Operetki* czy *Iwony*. Także jego duch z pewnością unosi się nad tym przekładem, który jest też jak dotąd moim ulubionym.

### **Pani Barbaro, u Pani skala głosu to też kilka oktaw. Henry James, powieści z życia wyższych sfer, a wcześniej Sue Townsend i jej seria o Adrianie Mole’u. Którym głosem się Pani lepiej śpiewa?**

B.K.U.: Właściwie każdym. Jestem brzuchomówcą, czyli fachowcem do wynajęcia *de facto*. Trudno czasem zrozumieć, że tłumacze tłumaczą tak różne dzieła i robią to równie przekonująco w każdym przypadku. Bardzo ciekawie pisze o tym Małgorzata Łukasiewicz w swojej ostatniej książce *Pięć razy o przekładzie*. U mnie diapazon jest ogromny i, prawdę mówiąc, niedobrze czuję się w prozie typu Hemingway,

czyli „krótkie zdania i wszystkie takie same”. Uważam, że konstrukcja zdaniowa i długie okresy są największym osiągnięciem cywilizacji, zwłaszcza cywilizacji Zachodu. Natomiast, co do wyższych sfer, ostrzegam te wszystkie książki jako pewnego rodzaju książki etnograficzne, pełne folkloru. Wyliczę synonimy arystokraty po angielsku: „posh”, „noble”, „aristo”, „genteel” – a to wszystko jedynie przymiotniki. Nie mamy w polszczyźnie wielu odpowiedników tej subkultury. Idźmy dalej, synonimy samych służących to „butler” (czyli „kamerdyner”, ale nie tylko), „footman” czy „valet”, ale też przecież ogólnie „man”, a najbardziej podoba mi się, co jest spopularyzowane w książce Kazuo Ishiguro *Okruchy dnia*, „gentleman’s gentleman”. No proszę ja was, jak to przetłumaczyć? Po polsku nie da się powiedzieć „dżentelmen dżentelmena”, prawda? Bo to całkiem co innego wtedy może znaczyć...

**Ale Ishiguro pisze, że dżentelmeni są obecni właściwie tylko w Anglii, więc to nie ma większego znaczenia.**

B.K.U.: I to do jakiego stopnia są obecni! To jest niebywale, że sto lat po tym, jak Labour Party po raz pierwszy objęła władzę, w sześćdziesięciomilionowym narodzie, nadal istnieją enklawy – i to wcale nie małe – które żyją takimi zasadniczymi problemami, jak, na przykład, pozwólcie, że przeczytam:

[...] wieczorem Anglicy z wyższych sfer uwielbiają podkreślać nieformalność okazji. „Nikogo nie będzie – powiadają – tylko my”. Co rzadko bywa prawdą. „Nic nie musisz robić” – lecz naturalnie musisz. A już z pewnością, kiedy zapewniają, że „nie trzeba się przebierać”, to mają coś zupełnie innego na myśli. Chodzi o to, żeby do kolacji nie przebierać się w smoking, a nie o to, żeby w ogóle nie zmieniać ubrania. W gruncie rzeczy jest to dosyć śmieszny obyczaj, gdyż w rezultacie do „nieformalnej” kolacji w wiejskim domu wkłada się – dotyczy to zwłaszcza mężczyzn – dokładnie to samo, co się miało się na podwieczorku, tylko w innej wersji. Wieczorem po prostu trzeba zaprezentować się trochę inaczej. Jedynym zbędnym ubiorem jest ciemny garnitur, którego podczas weekendu za miastem należy unikać jak ognia, chyba że program przewiduje imprezę dobroczynną, pogrzeb bądź inne

wydarzenie kierujące się własnymi regułami. Wyjeżdżający na wieś dzentelmen nie będzie miał żadnego pożytku z miejskiego garnituru, gdyż coraz częściej wieczorem obowiązują tu tylko dwa typy strojów: wielki styl bądź lachmany, i nic pośrodku.

W tym kontekście renesans wielkiego stylu, przynajmniej dla mnie wydaje się dość interesujący. Wbrew oczekiwaniom sprzed kilku lat znów powraca moda na smokingi, a co ciekawsze, również na bonżurki. Z nich dwóch ta druga fascynuje mnie znacznie bardziej, gdyż reguły określające jej stosowność za mojego życia zmieniły się całkowicie. Jeszcze nie tak dawno wkładanie bonżurki w miejscu, gdzie się nie mieszka, a co najmniej nie nocuje, uchodziło za szczyt ignorancji. Teraz jest inaczej. Coraz częściej kolacje w wiejskich dworach mienia się niezliczonymi odcieniami aksamitów, ciasno opinających szerokie męskie barki. Krawatów zwykle brak, co uważam za niefortunne, zwłaszcza w wypadku mężczyzn w średnim wieku, których czerwone plamiste karki po odsłonięciu nie wyglądają zbyt korzystnie. Niemniej, choć długo zwalczałem tę nowinkę, określając ją mianem „niewłaściwej”, teraz całkiem mi się podoba, gdyż chyba po raz pierwszy do dwustu lat mężczyźni, by tak rzec, nabrali kolorów. Tak czy inaczej w kwestii stroju obowiązuje, jak mówiłem, jedna, jedyna zasada: na dół należy schodzić w innych ciuchach niż te, w których szło się na górę.

To fragment książki *Czas przeszły niedoskonały* Juliana Fellowesa, który zrobił między innymi scenariusz popularnego serialu *Downtown Abbey*. Kiedy tłumaczę taką książkę, to mam poczucie, że opisuję obyczaje jakiegoś dziwnego plemienia, które muszę poznać. W pewnym sensie jest to nawet książka dziwniejsza niż ta o Delhi, bo tam ta pewna obcość właściwie mi nie przeszkadza. Mogę czegoś nie rozumieć, żeby to polubić. A tu myślę sobie: „Jestem Europejką, mieszkam w tym samym kręgu kulturowym, a ni cholery tego nie rozumiem”. A jakoś przełożyć to trzeba!

**Maćku, ty też masz swojego Hemingwaya, który pisze krótkimi zdaniami, a w dodatku takimi samymi. Spotykasz się z nim i tłumaczysz go w środy, prawda?**

M.Ś.: Siedemset stron, takie same zdania i ostatnie długie z najśłynniejszą kropką w historii literatury. U Joyce’a, bo o nim i o *Ulyssesie*

mówicie, można znaleźć zdania i krótkie, i długie, i równoważniki zdań i co tylko chcecie. Ja się zbliżam już szczęśliwie na brudno do tego właściwie jednego długiego zdania, chociaż tak naprawdę to jest osiem zdań, które liczą sobie czterdzieści stron w druku, czyli do monologu Molly Bloom. Nie mogę się już go doczekać, bo to jest oczywiście najłatwiejszy kawałek tej książki. Taka wisienka na torcie. Ale że na brudno, więc jeszcze na dobrą sprawę nie wiem, jaki to wszystko przybierze ostatecznie kształt.

### **Opowiesz więcej o pracy nad tym przekładem? Było przyjemnie?**

M.Ś.: No mówiąc zupełnie szczerze, są piekielnie nudne fragmenty *Ulissesa*, przynajmniej do tłumaczenia, bo one oczywiście w lekturze, takiej normalnej, odbiorczej, mogą takie się nie wydawać. Przyjąłem taką metodę, o czym faktycznie rozmawialiśmy chwilę przed spotkaniem, że tłumaczę go tylko raz w tygodniu, w środy, bo inaczej bym zwariował. Również ze względu na – to już jest zupełnie inna sprawa – niebywały erudycyjny, tematyczny rozrzut tej książki. W niektórych partiach przydaje mi się wykształcenie filozoficzne, zainteresowanie, kiedyś, naukami ścisłymi, chociaż wiem, oczywiście, że będę potrzebował jakichś konsultacji, że to jest dopiero początek drogi. No, ale przynajmniej w tych rejonach poruszam się nie do końca po omacku.

### **A Słomczyński ci nie wchodzi w paradę?**

M.Ś.: Słomczyński mi pomaga. Chyba. Myślę, że pomaga, chociaż, jeśli się tłumaczy książkę, którą już ktoś wcześniej przełożył na polski, to możliwe są oczywiście różne strategie. Robiłem to już kilka razy i będę robił to jeszcze po raz kolejny. Kiedy pisałem nowy przekład *Orkanu na Jamajce* Richarda Hughesa, to przyznaję, że do przekładu Ariadny Demkowskiej-Bohdziewicz sięgnąłem właściwie po skończeniu tej swojej właściwej roboty. Zresztą znałem to tłumaczenie już wcześniej, bo czytałem je, kiedy się ukazało, pod koniec lat 70. czy na początku 80., w serii Koliber. I ucieszyłem się, bo miałem wrażenie, że czytam dwie różne książki, a o to właśnie chodziło. Oczywiście

zaglądałem do tego, co Ariadna zrobiła i uważam to zawsze za cenną wskazówkę. Albo ktoś się pomylił, albo wpadł na jakieś świetne rozwiązanie. Wspominał o tym Krzysiek, mówiąc o tłumaczeniu tytułu książki Herra, ale zdarza się to nam wszystkim. Jeżeli książka została przełożona w innym języku, który jakoś tam jest nam dostępny, mniej czy bardziej, a mamy z nią jakiś kłopot, to pewnie staramy się sięgać też do tych innych języków. Ja robiłem to też, na przykład, tłumacząc Kerouaca, *Big Sur*, czy inne jego powieści. *Big Sur* akurat sprawiał największe trudności językowe, więc tam odwołałem się i do francuskiego przekładu i do czeskiego. Było to zabawne doświadczenie. Nie ze względu na brzmienie czeskiego, rzecz jasna, chociaż nie ukrywam, że ulegam czasami takiemu tandetnemu, taniemu humorowi, który nas skłania do uśmiechu z brzmienia tego języka. Zabawne było zobaczyć, na przykład, co robili, jak szatkowali ten tekst, zapis tych zdań, zupełnie bezceremonialnie francuscy wydawcy. Albo, tu mówię o czeskim przekładzie, miejscami było widać, że jeśli tłumacz zupełnie sobie z czymś nie radził, to nagle brakowało jakiegoś fragmentu zdania czy akapitu. A Słomczyński przy *Ulissesie* jest cały czas obecny, cały czas mi towarzyszy. Kiedy siadam już w tę swoją środę, choćby się waliło i paliło, to jestem obłożony różnymi innymi książkami i tekstami. Słomczyński to jest jedno, ale oczywiście jest też Don Gifford, który jest czymś w rodzaju biblii tłumacza *Ulissesa*, i są inni, bo przez te kilkadziesiąt lat trochę o *Ulissesie* napisano.

### **A czy nie masz wrażenia, że Słomczyński tłumaczył jakiegoś innego *Ulissesa*?**

M.Ś.: Jeszcze nie, bo ten mój jest w robocie i na tym etapie wygląda trochę makabrycznie. Jeśli zaś chodzi o przekład Słomczyńskiego, to strategię, jaką on przyjął, być może najlepiej opisał Tadek Pióro w „Literaturze na Świecie”, w eseju *Kakao stworzenia*, którego tytuł zresztą ukradłem do felietonu, który się ukaze w czerwcowym „Kalejdoskopie”. Ukradłem częściowo, bo zdaje się, że ten tytuł, jeśli dobrze pamiętam, to „Owo kakao stworzenia”, bo tak to dokładnie u Słomczyńskiego brzmi. Słomczyński chyba za bardzo trzymał się, jeśli można przy tak olbrzymiej książce o strategii tłumacza powiedzieć tylko



tyle, litery tekstu, a trochę, jak myślę, opuszczał jego ducha. Właśnie dlatego to jest taka dziwna rzecz. Ja robię to zupełnie inaczej, czyli opisowo i obrazowo. Wiemy wszyscy, że opinie o dorobku przekładowym Słomczyńskiego są różne i dziś raczej chyba niezbyt mu przychylnie. Ja jestem skłonny za różne rzeczy go trochę bronić, łącznie z Szekspirem, ale nie chcę teraz o tym mówić. To jest taki tłumacz, któremu się zdarzają genialne rzeczy obok jakiś fatalnych wpadek, takich właśnie jak „owo kakao stworzenia” czy fragment *Ulissesa*, w którym chodzi o to, że ksiądz jest skąpy i oszczędza na wodzie, a Słomczyński pisze, że nie oddaje moczu. „Water” ma też takie znaczenie, oczywiście, ale w tym fragmencie zupełnie nie o to chodzi. No i są też błędy merytoryczne, które każdemu się mogą zdarzyć, ale to już nie jest strategia oczywiście. Strategią Słomczyńskiego jest próba zachowania w niektórych, a nawet w bardzo wielu, przypadkach nawet składni angielskiej, a to trochę tej książce szkodzi. Będę próbował – bo nie mogę na razie powiedzieć niczego w czasie przeszłym – trochę *Ulissesa* odczarować, uelastyczyć i spróbować napisać go tak, żeby mówił żywym językiem. Rozmawiałem dziś przed spotkaniem z panem Krzysztofem Puławskim, uczestnikiem konferencji, co robić z *Hiberno English*, czyli irlandzką angielszczyzną. Ona jest w *Ulissesie* właściwie ograniczona do dublińskiego – nie wiem czy slangu, może raczej gwary. Zdarzają się tam, rzecz jasna, takie nieliczne miejsca, które są slangowe, ale chodzi też o pewną specyfikę sposobu mówienia czy nawet zachowania niektórych postaci. Zastanawialiśmy się, czy dobrym odpowiednikiem byłaby tu gwara warszawska, gwara przedwojennej Warszawy. Idę trochę w tym kierunku, ale chyba nie będzie to całkowity ekwiwalent. To znaczy chyba będzie to znów taki *casus*, taka instancja, taki przypadek, w którym będę próbował być znowu po trosze trochę kompilatorem, bo trudno tu coś wymyślać, a odpowiednika gotowego, czegoś, co można by przenieść, po prostu nie ma.

**Na koniec chcielibyśmy zapytać o Państwa sympatie i marzenia przekładowe. Czy są konkretni autorzy, których teksty już przełożono, ale chcielibyście zrobić ich przekład na nowo? Albo książki, które jeszcze nie doczekały się polskiego tłumaczenia, a których przekładem chcielibyście się zająć?**



K.M.: Ja chętnie odpowiem, bo niewiele mam na koncie przełożonych książek, a tym więcej takich, za które chciałbym się kiedyś zabrać, lub o których lubię sobie pomarzyć. Powiem o jednej z tych ostatnich: o *LETTERS* Johna Bartha. Przez wiele lat miałem obsesję na punkcie tego pisarza; skądinąd jedną z pierwszych jego rzeczy, jakie przeczytałem, było *Opowiadać dalej* w doskonałym przekładzie Maćka Świerkockiego. W czasie największej fascynacji Barthem – jeszcze na studiach, kilkanaście lat temu – marzył mi się właśnie przekład tej powieści, wydanej w 1979 roku. To taki tekst, który wymagałby sporej pracy koncepcyjnej, zanim się w ogóle do niego usiądzie; nawet się do tego nie zabrałem, za to w „Literaturze na Świecie” – jeszcze w małym formacie – czytałem kiedyś fragmenty przetłumaczone przez Sławomira Magalę, autora świetnego przekładu *Bakunowego faktora*. Wyglądało wówczas na to, że Magala pracuje nad całością, ale książka nigdy się nie ukazała, a tłumacz przełożył za to kolejną powieść Bartha, *Sabbatical*. Na marginesie: sądzę, że Barth miał u nas szczęście do tłumaczy... Wracając jednak do samego *LETTERS*: jest to opasłe tomisko, bodaj najdłuższa powieść Bartha, około 800 stron. Powieść epistolarna, siódma w dorobku pisarza, w której korespondują ze sobą bohaterowie jego poprzednich sześciu powieści. Tytuł *LETTERS* oznacza – a jakże – listy, literaturę i jeszcze, żeby nie było za łatwo, litery alfabetu. Barth uwielbia procedury, a na tej powieści chyba najmocniej odcisnęło się piętno eksperymentów spod znaku Oulipo: całością rządzi, między innymi, cyfra siedem. Daty poszczególnych listów zostały wkomponowane w kalendarz tak, by jego kartki, po ich naniesieniu, tworzyły każdą z siedmiu liter tytułu: rozpisany w ten sposób tytuł widnieje na pierwszych stronach książki. Siódma powieść, siedmiu narratorów, siedem liter... orgia samozwrotności, metafikcji, procedury. A przy tym, moim zdaniem, jedna z najciekawszych, najżywszych powieści Bartha – pisarza, którego gwiazda zdecydowanie w ostatnich dekadach przygasła, wraz z przemianami mody na literaturę autoteliczną, lecz który w tego typu przedsięwzięciach nie ma sobie równych. Mogą więc sobie państwo wyobrazić potencjalne trudności takiego przekładu. Żeby utrzymać zależności między postaciami i ich listami, należałoby chyba tytuł zachować w oryginale, a to dopiero początek kłopotów... Nie dziwię się więc, że Magala nie

skończył przekładu. Marzyłem latami, że kiedyś się za tę powieść wezmę, ale nawet jej nie tknąłem i pewnie nie tknę!

### **A pani, pani Barbaro, może *Wielki Gatsby*?**

B.K.U.: Niekoniecznie.

### **Nawiązujemy tu, rzecz jasna, do Pani recenzji przekładu *Wielkiego Gatsby'ego* Jacka Dehnela z „Literatury na Świecie”.**

B.K.U.: Jak napisałam w tej recenzji, nie jestem wielką fanką Fitzgeralda, natomiast doceniam jego sztukę. To, w ogóle, w pracy tłumacza jest – nie chcę użyć obrzydliwego słowa „chemia” – faktycznie kwestia tego, że na coś się żywiej reaguje. „To, co tłumacz ma w szufladzie, ta jego osobista relacja do tekstu – to właśnie jest literatura” jak powiedział kiedyś pewien nasz znajomy. Można by pociągnąć ten wątek, chociaż ja nie mam do końca przekonania, że to jest aż tak subiektywne. W każdym razie, ja zawsze chcę przetłumaczyć od nowa wszystko, co przetłumaczyłam dotąd. To jest stały odruch: po prostu usiąść i zrobić to jeszcze raz porządnie.

M.Ś.: Chyba każdy rasowy tłumacz tak mówi. Mam nadzieję.

B.K.U.: Chociaż czasem patrzę na taki swój stary przekład i myślę sobie: „Ojej, ja to zrobiłam? To niemożliwe. Już nigdy w życiu to się nie powtórzy”. Oczywiście drugim odruchem jest, żeby nie myśleć o następnym przekładzie, dopóki się coś robi, chce się skończyć bieżący i to jak najprędzej. A z tymi marzeniami? Może nie myślę tak konkretnie o marzeniach, natomiast myślę, że chętnie bym przetłumaczyła jeszcze raz książkę Melville’a *Moby Dick*, bo to, moim zdaniem, wielka opowieść. *Billy Budda* też, od czasu kiedy obejrzałam operę Brittena. Więc tak, Melville’a owszem.

M.Ś.: *Moby Dick* to rzeczywiście świetny wybór i nie pobijemy się o niego w takim razie.

B.K.U.: Dlaczego?

M.Ś.: Bo to świetna książka i też ją cenię, ale nie będę się za Melville'a na pewno zabierał, więc nie będziemy rywalami. Mówię tak, bo zadaliście pytanie w taki sposób, że zrozumiałem, że teraz pytacie o fascynacje literackie, a *Ulisses* w żadnym razie nie był fascynacją, co jest paradoksem trochę, bo ja go wcale nie tłumaczę dlatego, że uwielbiam tę powieść.

B.K.U.: Czyli co, po prostu chałtura?

M.Ś.: Nie, nie jest to w żadnym razie chałtura, bo chałtura, jak się zajrzy do *Słownika języka polskiego*, to coś, co się robi szybko i dla pieniędzy, a tu ani szybko, ani dla pieniędzy. Chociaż nie mogę narzekać na swojego wydawcę. Kiedyś ktoś mnie pytał, po co w takim razie. Mogę odpowiedzieć jak himalaista. „Chodzę po górach, bo po prostu są”, bo to jest wyzwanie. A *Ulisses* to jest trudna książka, ale nie jest to książka, w której jestem zakochany. Ten górski przykład, który przed chwilą przytoczyłem, jest mi też o tyle bliski, że chociaż już teraz tego nie robię, zresztą nigdy tego nie robiłem w sposób zawodowy, ale chodziłem trochę po górach tak bardziej niż turystycznie i wiem, że jest sporo wspinaczy, którzy wcale nie idą na jakąś górę dlatego, że ją kochają, chociaż mają takie góry, takie szczyty czy takie miejsca. Czasami się idzie na coś zachodnią ścianą, wytycza się nową drogę po prostu dlatego, że ta góra wkurza, że się chce na nią wejść i już. I z *Ulissesem* w moim przypadku trochę tak jest. Mam na pewno jakieś przynajmniej jedno inne marzenie, ale obiecałem sobie i wydawcy, że nie będę wymieniał nazwiska autora. Jest na szczęście mało znany zresztą, ale wolę nie ryzykować, że ktoś mnie ubiegnie. To klasyka gatunku science fiction, bardzo trudna i to nie tylko w przekładzie, bo w ogóle trudna i mało popularna, więc dajmy temu na razie pokój.

**Dziękujemy Państwu pięknie za rozmowę i życzymy kolejnych przekładowych wyzwań.**

Jacek Dehnel

## **PRZEBOJE PO POLSKIEMU<sup>1</sup> POLSKIE PRZEKŁADY POWIEŚCI MICHAELA CUNNINGHAMA I ALANA HOLLINGHURSTA**

### **I.**

Polski rynek książki jest, jak wiadomo, rynkiem społeczeństwa niewiele czytającego – a zatem kapryśnym i płytkim, gdzie wydawca na ogół nie może liczyć na wielkie zyski, zwłaszcza jeśli mówimy o książkach nieco bardziej wymagających niż zwykła proza rozrywkowa. Wiele zatem znakomitej literatury anglojęzycznej w ogóle do nas nie dociera lub też dociera z ogromnym, liczącym nieraz wiele dekad, opóźnieniem.

Mimo to wydawcy współzawodniczą ze sobą na międzynarodowych targach książki i o najbardziej obiecujące tytuły toczy się nie rzadko ostra walka – również o autorów niekomercyjnych. Konkretnie kwoty należą, rzecz jasna, do tajemnicy handlowej, wiadomo jednak z kularowych rozmów, że więksi gracze na rynku licytują prawa autorskie za poważne kwoty.

Wynika to ze zrozumienia faktu, że książka jest skomplikowaną, wielowarstwową całością, a zatem – w przeciwieństwie do cegieł, które są do siebie mniej więcej podobne – jedna może się od drugiej

---

<sup>1</sup> Tekst jest rozszerzoną wersją dwóch recenzji, które ukazały się w „Gazecie Wyborczej” 20 września 2011 r. (*N jak Nowy Jork, N jak niespełnienie*, tytuł redakcji: *Jacek Dehnel o nowej powieści Cunninghama*) i 9 października 2012 r. (*„Obce dziecko” po polsku*, tytuł redakcji: *„Obce dziecko” Hollinghursta: potęga (złego) przekładu*).

zasadniczo różnić, jeśli chodzi o wartość i, co za tym idzie, cenę. Za tą oczywistą prawdą nie idzie jednak – co dziwi – zrozumienie, że w przypadku dzieł obcojęzycznych niesłychanie ważna jest jeszcze praca tłumacza; że wydawca nie kupuje produktu końcowego, dzieła, które zachwyciło czytelników w USA czy Wielkiej Brytanii, tylko produkt surowy, który trzeba jeszcze poddać daleko idącej obróbce, i to ona zadecyduje o ostatecznej formie dzieła w języku docelowym, o jego nie do końca wymiernej wartości literackiej, ale także o wymiernej aż do bólu wartości handlowej.

Sytuacja ta – między innymi dzięki szeroko zakrojonym działaniom Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury – ulega ostatnio stopniowej poprawie. Coraz częściej wydawcy i dziennikarze dbają o podawanie nazwiska tłumacza, które niekiedy – co wcześniej praktycznie się nie zdarzało – trafia nawet na okładkę książki. Nadal jednak rynek translatorski jest w niewielkim stopniu zróżnicowany, jeśli chodzi o stawki (zwłaszcza, jeśli porównać to z różnicami w stawkach autorów); większe znaczenie dla wynagrodzenia ma rzadkość języka, z którego się przekłada, niż renowa tłumacza czy stopień trudności tekstu. Zarówno dyskusje na forum STL, jak i na facebookowym Forum Tłumaczy Literatury uświadamiają, że wielu wydawców ma do tych współautorów ostatecznego tekstu stosunek co najmniej lekceważący. Bezwzględne zbijanie i tak niskich stawek, bardzo krótkie terminy oddania przekładu, niekorzystne umowy – wszystko to świadczy, że o ile wydawcy rozumieją, jak ważne jest budowanie „stajni autorów”, o tyle nadal często nie zdają sobie sprawy, że „stajnia tłumaczy” jest równie ważna. Że nie są to pracownicy najemni, mechanicznie przepisujący tekst z jednego języka na drugi, swoiste ludzkie nakładki na Google Translate, które da się zastąpić „takim jednym chłopakiem z czwartego roku anglistyki, jak pani się nie podobają nasze warunki”.

Właśnie w tym upatrywałbym nawracającego problemu: książki dobre, bardzo dobre, a bywa, że wybitne, przechodzą w Polsce bez echa, ponieważ – jakkolwiek nie oszczędzono pieniędzy na zakup praw ani na promocję – niedoinwestowany został pośredni proces produkcji wersji polskiej. Albo wybrano niekompetentnego tłumacza, albo też nie dano mu wystarczająco wiele czasu na rzetelne opracowanie tekstu (nie mówiąc już o tym, że sam ogólny niski poziom stawek sprawia,

że tłumacze gonią z kolejnymi książkami, nie mogąc im poświęcić tyle uwagi, na ile by zasługiwały), albo wreszcie oszczędzono na redakcji i korekcie. Z mojego doświadczenia wynika, że redaktorzy kolacjonujący przekład z tekstem oryginału należą do rzadkości w przypadku najpopularniejszego języka, czyli angielskiego – a co dopiero przy tłumaczeniach z języków mało rozpowszechnionych. Wydawcy najwyraźniej wychodzą z założenia, że jakoś to będzie. I faktycznie jest *jakoś*, ale niekoniecznie na tyle dobrze, żeby zwróciły się koszty poniesione na zakup praw. To z kolei prowadzi do niekoniecznie słusznego przekonania, że „ambitna” literatura zagraniczna się nie sprzedaje na naszym rynku, bo czytelnicy „nie są na to gotowi”. Tymczasem problem może leżeć nie w ambitności, ale w jakości tłumaczenia.

## II.

Przykładów takich „zaprzepaszczonych powieści” jest w ostatnich latach naprawdę dużo – ja chciałbym się skupić tutaj na dwóch dziełach: *By Nightfall* Michaela Cunninghama (*Nim zapadnie noc*, tłum. Jerzy Kozłowski, Rebis, Poznań 2011) i *The Stranger's Child* Alana Hollinghursta (*Obce dziecko*, tłum. Hanna Pawlikowska-Gannon, Muza, Warszawa 2012).

Choć jeden jest Amerykaninem, a drugi Brytyjczykiem, łączy ich bardzo wiele; obaj urodzili się na początku lat pięćdziesiątych, są uznawani za pisarzy gejowskich (choć pierwszy się od tego dystansuje) i, konsekwentnie budując swoją pozycję przez wiele lat, otrzymali najwyższe nagrody literackie.

Wprawdzie *Godziny* Cunninghama zostały opublikowane u nas jeszcze w 1999 roku, w rok po premierze amerykańskiej, kiedy po drugiej stronie oceanu były akurat honorowane nagrodą Pulitzera, jednak autor do powszechnej świadomości polskich czytelników wdarł się przebojem wraz z ekranizacją powieści, obsypanym nominacjami do Nagród Akademii filmem Stephena Daldry'ego. Po Oskarze dla Kidman za koncertowe odegranie Virginii Woolf na polski rynek trafiło siedem kolejnych wydań książki, a za nimi – przekłady wcześniejszych powieści, czyli *Domu na krańcu świata* i *Z ciała i z duszy*.

Alan Hollinghurst z kolei przestał być niszowym-acz-obiecującym-pisarzem-gejowskim i trafił do głównego nurtu literatury angielskiej jeszcze zanim *Linia piękna* z 2004 roku dostała zasłużoną nagrodę Bookera. Książki wydaje rzadko – świeżo wydany *The Sparsholt Affair* to raptem szósta jego powieść w trzydziestoletniej karierze – ale jest obecny w polszczyźnie już od swojego debiutu powieściowego, *The Swimming-Pool Library* z 1988 roku, opublikowanego u nas już pięć lat później jako *Klub Koryncki* (w przekładzie Marii Olejniczak-Skarsgård).

W obu przypadkach mamy zatem do czynienia z autorami rozpoznawalnymi i nagradzanymi; również oboje tłumaczy ma znaczący – przynajmniej liczbowo – dorobek translatorski, co powinno gwarantować polskiemu czytelnikowi prawdziwą literacką ucztę.

### III.

Podobnie jak w przypadku poprzednich książek Cunninghama, tak i tym razem niepoślednią rolę w fabule odgrywa homoseksualna fascynacja, ale nie jest ona osią historii. To raczej po prostu jedna z opcji, którą autor wybiera, budując swoich bohaterów; ot, skoro mamy nowojorkczyków, to ktoś będzie tubylcem od pokoleń, kto inny – przyjeźdźcą z Connecticut czy Kalifornii, imigrantem z Niemiec czy Chin w pierwszym czy drugim pokoleniu; ktoś jest wdowcem, kto inny rozwódką, ktoś jest homo, ktoś hetero. A najczęściej – jak to w Nowym Jorku – mamy do czynienia z mieszanką, również jeśli chodzi o orientację seksualną. Homoseksualizm postaci w powieściach Cunninghama jest, rzekłbym, nieortodoksyjny – otwarty również na relacje obupłciowe, posiadanie dzieci, i tak dalej; to raczej pewna ambiwalencja, służąca uwypuklaniu rozmaitych aspektów życia. W *Godzinach* Virginia Woolf po lesbijskich romansach znalazła ukojenie u boku Leonarda, Clarissa Vaughan miała romans z Richardem (teraz ona od kilkunastu lat jest z kobietą, on umiera na AIDS), nawet Laura Brown, poprawna matka i żona, zdradza fascynację przyjaciółką. Tak jest i w *Nim zapadnie noc*: Peter, czterdziestoparoletni marszand, od lat szczęśliwie zakochany w swojej żonie, Rebecce, przeżywa gwałtowną miłosną fascynację jej znacznie młodszym bratem, Myłkiem: pięknym, kapryśnym



beniaminkiem, w którym pokładano wielkie nadzieje, a który ostatecznie jest tylko uzależnionym od narkotyków, rozpuszczonym chłopakiem z bliżej nieokreślonymi ambicjami.

To, co robi w *Nim zapadnie noc* największe bodaj wrażenie, to pisarska konsekwencja i mistrzowska kompozycja; powieść obejmuje bardzo krótki okres, w którym w życiu bohaterów nie dzieje się – z pozoru – nic szczególnego: Peter sprzedaje jedno dzieło, organizuje jedną wystawę, próbuje przejść do swojej stajni jednego artystę; Rebecca zajmuje się swoim pismem; Myłek przychodzi i odchodzi. Kawalek świata, kawałek czasu, jakich wiele: ludzie się ze sobą spotykają, realizują jakieś plany, gadają, jedzą lunchy i telefonują do bliskich, załatwiają interesy, kochają się, myślą o przeszłości, myślą o przyszłości. A jednak to, co zaczyna się dość poprawnie i nie obiecuje zbyt wiele: ciągi zwyczajnych zdarzeń, mała historia rodzinna – z perspektywy kolejnych rozdziałów ukazuje swoje mistrzostwo; nie ma tu jednej zbędnej sceny, każdy szczegół będzie miał później swoje odbicie, kontynuację, swój głębszy sens. Te drobiazgi zaważą na całym życiu bohaterów, które już nigdy nie będzie takie samo.

Zsacunek budzi wnikliwość, z jaką Cunningham opisuje światek handlu sztuką; konsultował książkę z dwoma nowojorskimi marszandami i nie dziwię się, że składa im specjalne podziękowania, bo żargon, problemy, zawiści i dylematy sportretowanych artystów, kolekcjonerów i pośredników są bardzo przekonujące (a widać, że powinien się niekiedy konsultować, zwłaszcza w kwestiach, o których ma nikłe pojęcie, bo zdarzają mu się i takie kwiatki, jak – uwaga, będzie fragment „Słoń a sprawa polska” – opis brzydkiej dzielnicy Nowego Jorku:

Bushwick równie dobrze mógłby odgrywać rolę przedmieścia Krakowa (gdzie, trzeba przyznać, nigdy nie był), czy któregośkolwiek z miast dawnego bloku wschodniego, które w latach radzieckiej dominacji nabrały ponurego przemysłowego wyglądu i nadal są ponure, przemysłowe i podupadają coraz bardziej.

To nie jedna z tych książek, w których mamy bliżej nieokreślonych „twórców”, którzy „robią wystawy”, „kończą projekty” i „sprzedają dzieła”; tutaj niemal każdy z artystów to pełnokrwista postać, określona nie tylko przez swoją osobowość, ale i drobiazgowo opisywane



prace. Sasha Krim tworzy odrażające konstrukcje (na których widok psy dostają hysterii), Rupert Groff wykonuje ogromne urny z polerowanego brązu, na wskroś klasyczne, które dopiero z bliska okazują się pokryte drobnymi obscenicznymi rysunkami i skatologicznymi monologami; Victoria Hwang robi ze zwykłych zjadaczy chleba – superbohaterów (z całą rynkową otoczką: plastikowymi figurkami, koszulkami itp.); Bock Vincent zwija swoje obrazy i pokrywa papierowym kokonem, tak, że nikt nie wie, jak naprawdę wyglądają. Każdy z nich ma swoje ambicje, oczekiwania, prowadzi własną politykę w relacjach z klientami i marszandami. Ale i marszand to człowiek z krwi i kości, marzący o tym, żeby coś *osiągnąć*, to znaczy z ligi średniaków przejść do ligi mistrzów, którzy faktycznie mogą coś zmienić w postrzeganiu sztuki, odcisnąć piętno na epoce. A wszyscy – czyż możemy w to wątpić – pragną w gruncie rzeczy tego samego: ocalenia przed niepamięcią, która jest śmiercią prawdziwą.

Peter goni za pięknem przez całe życie („Czy nie po części tego właśnie szukasz w sztuce – pyta samego siebie – ratunku przed samotnością i subiektywnością; poczucia współdzielenia historii świata; ludzkiej tajemnicy rozjaśnionej i jednocześnie pogłębionej przez wygnanie Adama i Ewy Giotta [chodzi chyba o Masaccia, przyp. J.D.], ostatnie autoportrety Rembrandta, zdjęcia z Hale County Walkera Evansa”), od czasów, kiedy był młodszym, mniej udanym bratem olśniewającego Matthew i kochał się w jego ślicznej, nieosiągalnej przyjaciółce. Ale teraz jego życie wkracza w okres, kiedy coraz trudniej będzie mu obcować z pięknem nie w jego formie artystycznej (oprawione obrazy i rzeźby na postumentach są, jak zdaje się sugerować autor, czymś wtórnym, zastępczym), ale najbardziej dojmującej: miłosnej. Starość w powieści Cunninghama – i to starość zaczynająca się zaskakująco wcześnie, bo po czterdziestce – ta „noc, która zapada”, oznacza wykluczenie ze świata piękna, rozumianego jako świat seksu, cielesnego zachwyty. Starość to godzenie się z kalectwem, jakim jest utrata młodego ciała; poprzestawanie na małym: na bezpiecznym, serdecznym małżeństwie, gdy inni, młodszy, wciąż przecież przeżywają Najupojniejsze.

Ale dramat Petera to coś jeszcze. Nie należy do artystów, czyli do tych, którzy piękno stwarzają z niczego, są zatem opromienieni

szczególnym blaskiem (acz bywają zakompleksieni, chorobliwie ambitni, pozerscy, męczący), nie należy też (choć ma jakąś swoją skromną kolekcję) do wielkich kolekcjonerów, których stać na posiadanie piękna najwyższej klasy, jego esencji, destylatu (bywają oni zresztą równie odpychający i groteskowi, co twórcy). Ten zatem, który jest, być może, najbardziej predestynowany do obcowania z pięknem, który w najlepszy sposób je rozumie i który najgłębiej go pożąda, od zawsze był i na zawsze już będzie jak eunuch w haremie: pośrednik ważny dla obu stron, ale całkowicie pomijany, nie biorący udziału w samej ekstazie. Wstydlivy, konieczny dodatek, pozbawiony może umiejętności tworzenia, ale niepozbawiony tęsknoty za nią; kiedy stoi z klientką, patrząc na pięknego, młodego szwagra, mówi sobie: „Namaluj to, skurczybyku: dwie postaci w pewnym wieku z dziełem sztuki w tle, wpatrzone w młodego mężczyznę spacerującego wśród traw i ziół”. Peter jest i będzie – jak chyba większość z nas – na zawsze niespełniony. I to właśnie o niespełnieniu traktuje ta znakomita powieść.

#### IV.

Z kolei czytelnikom *The Stranger's Child* z początku może się zdawać, że będą mieli do czynienia z fabularyzowaną biografią Cecila Valance'a: fascynującego, pięknego poety z arystokratycznej rodziny, który ginie w okopach I wojny; bohatera łączącego cechy Ruperta Brooke'a (który dla Anglików jest tym, kim dla nas Baczyński) i Sebastiana Flyte'a z *Powrotu do Brideshead*. Tyle, że o ile w powieści Evelyny Waugh chłopak z przeciętnej rodziny odwiedza swego przyjaciela w olśniewającej, przytłaczającej splendorem rezydencji, o tyle u Hollinghursta sytuacja jest odwrócona: Cecil Valance w przededniu Wielkiej Wojny wpada z niezobowiązującą wizytą do swojego szkolnego kumpla – i zarazem kochanka – George'a Sawle'a. I wnosi do „Dwóch akrów”, skromnego domu angielskiej klasy średniej, powiew wielkopańskości: zblazowania, zepsucia i beztroski, właściwej ludziom przyzwyczajonym do bogactwa. Rozkochawszy w sobie całą rodzinę Sawle'ów, Cecil odjeżdża, na pożegnanie zostawiając w sztabuchu nastoletniej siostry George'a wiersz o idyllicznym zakątku Anglii. I to właśnie ten utworek, *Dwa akry*, drukowany w wojennych

biuletynach, cytowany przez młodego Churchilla, będzie kiedyś powodem jego sławy.

Jednak to, co proponuje nam Hollinghurst, nie jest biografią, ale raczej opowieścią o biografii. O tym, że próba uchwycenia czyjegoś życia, czy to przez rodzinę, czy przez kochanków i kochanki, czy przez zawodowych opisywaczy życia – zarówno tych hagiograficznych, jak i odbrażowiających – jest z góry skazana na niepowodzenie i zawsze będzie miała posmak nieprawdy. Ci, którzy pozostali, albo błędzą, gmatwając się w niepamięci, albo kłamią. Z najróżniejszych powodów: ze wstydu, by „chronić dobre imię zmarłego”, by ukryć swoje grzeszki, przede wszystkim jednak: by uczynić zadość żądaniom i modom czasów, w których żyją.

Pomysł Hollinghursta, przypominający nieco sceny z ostatniej powieści Virginii Woolf, *Między aktami*, polega na tym, że kolejne odsłony Cecila (czy raczej: widma Cecila) rozdziela upływ lat, odstęp pokolenia. Pięć obszernych części *The Stranger's Child* to pięć zupełnie innych epok, jak namacalny, rzeczywisty kamień rzucony w wodę, i rozchodzące się od niego kolejne kręgi: pachnąca jeszcze koronkami starej królowej Wiktorii Anglia edwardiańska, rozdokazywane międzywojnie, świt rewolucji seksualnej w latach 60., czasy Thatcher – opisane świetnie w *Linii piękna*, tu tylko dotknięte – i wreszcie współczesność.

Bohaterowie, do których przywykliśmy w jednej części, w drugiej znikają lub pojawiają się w całkiem innych – z reguły przygnębiających – wcieleniach. Uroczy podłotek zmienia się w wiecznie podpita kobietę w średnim wieku, potem w kostyczną staruszkę; zakochany nastolatek – w przedwcześnie starzejącego się kryptogeja, wreszcie w dziadkę-erotomana. Wielka wiktoriańska rezydencja Valance'ów, Corley Court, najpierw imponuje rozmachem i bogactwem, następnie staje się „koszmarną landarą” nadającą się do wyburzenia, by w końcu po latach znów budzić uwielbienie.

Zmienia się Anglia, zmieniają się Anglicy, zmieniają się mody i obyczaje. Jeden jedyny Cecil Valance, wykuty z marmuru w pałacowej kaplicy, gdzie spoczywa jego ciało, pozostaje niezmienny – ale tylko z pozoru, bo przecież Cecil wyobrażony, w kolejnych „Dziełach zebranych”, wydaniach krytycznych, wspomnieniach, przybiera coraz

to inne odcienie, wciąż tak samo nieopisany, jak za życia. Nie oddaje mu sprawiedliwości ani wiktoriańska pruderia, ani wyzwoleni specjaliści od teorii queer.

Warto może dodać, że w przeciwieństwie do poprzednich powieści, które sprawiały wrażenie, jakby straszliwy kataklizm zmiotł wszystkich właściwie heteroseksualistów płci obojga, zostawiając tylko mniej lub bardziej ujawnionych gejów i biseksualistów mężczyzn, *The Stranger's Child* zawiera całą galerię gejowskich portretów, ale nie pomija również heteroekscytacji większości, dzielnie płodzącej kolejne pokolenia bohaterów. Zaś Daphne Sawle, dumna posiadaczka sztambucha z *Dwoma akrami*, jest jedną z najciekawszych postaci kobiecych w całej twórczości Hollinghursta.

*The Stranger's Child* oplecione jest kunsztowną siecią literackich cytatów, które doskonale zarysowują pole tej książki. Zadeedykowana (*IM – in memoriam*) pamięci poety Micka Imlaha, nosi tytuł z wiersza Tennysona, *In Memoriam A. H. H.*, homoerotycznie zabarwionego poematu, którym poeta żegna zmarłego przyjaciela. Z kolei z wiersza Imlaha *In Memoriam Alfred Lord Tennyson* pochodzi motto ostatniego rozdziału: *Nikt już cię nie pamięta*. Kim jest tytułowe *obce dziecko*, czy raczej *dziecko [kogoś] obcego*? Potomnymi, w nieunikniony sposób zajmującymi miejsca, które dla ich poprzedników nosiły całkiem inne sensory, przywoływały zupełnie inne wspomnienia. Przyszłość jest bezwzględna i przykrawa sobie jak chce tych, którzy minęli i nie mogą się obronić.

Kiedy po sześćdziesięciu paru latach wścibski, demaskatorski biograf Valance'a, Paul Bryant, wyciąga z papierów i wspomnień strzępki przeszłości, z których lepi swoją wizję ludzi i zdarzeń, czytelnik albo czytelniczka ma ochotę pociągnąć go za rękaw i powiedzieć: „Ależ nie, to wszystko było zupełnie inaczej. Byłem, byłem przy tym!” Tyle, że – i na tym również polega urok tej książki – narracja Hollinghursta jest przecież cząstkowa. To, co nam oferuje na prawach wszechwiedzącego i wszechwidzącego narratora, jest też tylko strzępkami, wąskim kadrem. I każe nam się zastanowić nad samą istotą literatury, wszelkiego opisu świata: nieuniknioną fragmentarycznością.

Najważniejsze jednak, że Hollinghurst pisze smacznie. Jest prawdziwym mistrzem prowadzenia wątków, budowania dialogów, fraz,

obrazów. Ileż tu mądrości i błyskotliwości ukrytej między wersami, w grach językowych, w nieoczekiwanych zwrotach zdania, ileż wspa-  
niałego daru obserwacji – i to bez żadnego, zdaje się, wysiłku, bez na-  
pinania się na efektywność! A wszystko działa jak w zegarku, każda  
„zabaweczka” literacka ma głęboki sens, każdy naładowany rewolwer  
w końcu wypala – acz akurat nie wtedy, kiedy byśmy się tego spodzie-  
wali. Z początku na przykład dowiadujemy się gdzieś na marginesie,  
że Valance’owie mają obraz Rafaela, ale pan domu ceni go sobie mniej  
niż pejzaż z krowami. Kiedy Rafaelowski portret powróci na scenę pod  
koniec książki, gdy dawno zdążyliśmy o nim zapomnieć, pokaże nam  
się z zupełnie innej strony. Czytając część drugą, mimowolnie zacho-  
dzi się w głowę, kim dana postać będzie – jeśli tego dożyje – w części  
piątej. *The Stranger’s Child*, nawet jeśli nieco ustępuje olśniewającej  
*Linii piękna*, to jedna z piękniejszych (w tym rozumieniu słowa „pięk-  
no”, które łączy się z melancholią) książek, jakie czytałem w ostatnich  
latach.

Niestety, polscy czytelnicy nie dostaną jej do ręki – chyba, że spro-  
wadzoną z zagranicy; dostaną natomiast jej przekład, co w przypadku  
obu omawianych powieści oznacza ogromną różnicę. To dalekie, nie-  
udolne odbicia, po których z największą trudnością można się domy-  
ślać uroku, lekkości i celności frazy czy dowcipu oryginałów.

## V.

Wątpliwości budzą już same tytuły.

Wspomniałem już, że zaczerpnięte z poematu Tennysona „*The  
Stranger’s Child*” to nie tyle *obce dziecko*, co *dziecko kogoś obcego*, odp-  
wiadające mniej więcej *późnemu wnukowi* z wiersza Norwida. Z kolei  
„*By nightfall*” można było oddać na wiele sposobów – to „*O zmierz-  
chu*”, „*Gdy zapada zmrok*” itp. – zamiast niemal dokładnie kopiować  
„*Zanim zapadnie noc*” („*Before the night falls*”), czyli tytuł autobio-  
grafii gejowskiego pisarza kubańskiego, Reinalda Arenasa (sfilmowa-  
nej przez Schnabla).

W środku jest jednak znacznie gorzej. Podobnie skrzywdzo-  
nych przez tłumaczy tekstów nie czytałem chyba od roku 2005, kie-  
dy to Wydawnictwo Muza zarznęło wspominaną wcześniej powieść

Hollinghursta, dając ją do przełożenia Lesławowi Halińskiemu, który zamiast zachwycić czytelników uwspółcześioną frazą Henry'ego Jamesa, dokonał na niej legendarnej już dziś masakry.

W przekładzie Cunninghama wszędzie panoszą się niezręczne anglicyzmy: bezimienne dorożkarskie konie są *anonimowe*, żyrandol wzorowany na sputniku jest nim *inspirowany*; wojna z byłym mężem jest *epicka*, a stara prostytutka to *zdeformowana piękność* – słowem, widzimy tu mnóstwo terminów, które w polszczyźnie w tych znaczeniach pojawiły się niedawno, na fali stosowania automatycznego tłumacza przez nieudolnych stażystów, najmowanych przez portale internetowe. Poza tym zwykle błędy: *te złocone Buddy* zamiast *ci złoceni Buddowie*; skrzące się pianą brzegi fal, bijących o nabrzeże, to w oryginale *diademy*, a nie żadne *tiary*, które w polszczyźnie kojarzą się z ciężkimi, trójkoronowymi nakryciami głów dawnych papieży, i tak dalej. Przede wszystkim jednak: frazy. Zdania, które w większości brzmią kiepsko, a miejscami – fatalnie. „Uwierz mi, po zdiagnozowaniu raka to nie jest odpowiednia pora na rzucanie palenia. Była w końcu ekspertem w tej dziedzinie, dziecięcym lekarzem, bez skłonności do snucia bajek na ich temat. To byłoby zbyt dziwne, gdybyśmy dali naszemu tytułowi zniknąć”. I tak dalej.

Dziwi to o tyle, że styl Cunninghama, elegancki, błyskotliwy, zwarty, nie umieszcza jednak poprzeczki tak wysoko, jak choćby wspomniana już, stylizowana na powieści Henry'ego Jamesa, *Linia piękna* Hollinghursta, nie mówiąc już o poważniejszych jeszcze wyzwaniach. Po tłumaczu z pewnym dorobkiem można się było spodziewać przekładu jeśli nie świetnego, to przynajmniej poprawnego.

Podobnie dzieje się w *Obcym dziecku*. Z urody oryginału do polskiego czytelnika nie dociera prawie nic. Muza najwyraźniej nie ustaje w swoich wysiłkach, by sprzykrzyć nam jednego z najlepszych żyjących pisarzy języka angielskiego – tym razem z pomocą Hanny Pawlikowskiej-Gannon, tłumaczki, która ma na koncie (jak podaje katalog Biblioteki Narodowej) kilkadziesiąt przełożonych książek. Tym bardziej dziwi, że tyle tu translatorskich błędów, nieraz wprost szkolnych: *piece of paper* jako *kawałek papieru* a nie *kartka*; *grubby* jako *gruby* (*sic!*) a nie *brudny*, *usmotruchany*.

Wiele wyrazów angielskich, jak w każdym języku, jest wieloznacznych i rozmaicie się na polski przekłada. Nie wystarczy mechaniczne,



bezrefleksyjne przeniesienie. Jeśli ktoś wymawia (*articulate*) krótkie *ha*, to z pewnością po polsku go nie *artykułuje*. Płytkę można komuś *puścić*, ale nie *zagrać* (choć *play* obejmuje oba te słowa), a śpiewająca na niej Emma Destinn ma nie *dziwne imię* (*name*), a *nazwisko* (bo podobnie brzmiące *destiny* to ‘przeznaczenie’). Owszem, *rot* to zepsucie, ale i bzdura – kiedy więc pewien pan peroruje przy stole, to *mówi mnóstwo zbędnych bzdur*, a nie – jak chciałaby tłumaczka – *mówi dużo o niepotrzebnym rozkładzie* (cokolwiek miałyby to znaczyć). Porcelana to po angielsku *china*, podobnie jak Chiny, ale chłopiec sięga nie do czarnej *chińskiej klamki*, ale do klamki z czarnej porcelany. I tak jest wszędzie. Co stronę, co zdanie.

Tekst sprawia wrażenie, jakby tłumaczka nie tylko pracowała po łebkach, ale i zupełnie nie dbała o to, co konstruuje autor. Jeśli Valance napisał tekst w *regularnych tetrametrowych kupletach* (dodajmy znów – *dystychach* raczej; *kuplety* to po polsku coś innego), to nie można później dawać tegoż wiersza jedenastozgłoskowcem. Kiedy Daphne zaczyna pisać list od litery *D* i zastanawia się, czy rozwinąć to w *darling, dear* czy *dearest* – w wersji polskiej zaczyna od *D* i zastanawia się, czy dalej ma być *kochanie, drogi* czy *najdroższy*. Koncept zmienia się w kretynizm.

Z książki, która cała skrzy się błyskotliwymi dialogami i zabawami słownymi, do rąk polskiego czytelnika dociera bura masa, pełna niezrozumiałych resztek z pomysłów oryginału. *Revel* (czyli *ubaw*) to nie tylko imię – a właściwie przezwisko – jednego z bohaterów, ale i tytuł części o szalonych latach dwudziestych; nieprzełożenie tego przezwiska zupełnie wypacza sens tytułu. Podobnie jak pozostawienie imienia psa w oryginalnym brzmieniu *Rubbish* (*śmieć*, ale i *bzdura*), podczas gdy jednym z najbardziej zapadających w pamięć obrazów jest wściekły pisarz, idący przez ogród i wrzeszczący *Bzdura! Bzdura!* (tak naprawdę woła tylko psa – a ta dwuznaczność jest jednym z przykładów wyobraźni językowej autora).

Bywa, że proste oznaczenia są rozdymane w sztuczne frazy prosto ze słowników. Jeśli we wsi jest *common*, czyli wspólny teren (coś jak krakowskie błonie), to tłumaczka odda to gracką frazą *publiczne tereny zielone*. Cały przekład jest zrobiony z nosem przy pojedynczych słowach, bez większego zainteresowania całym zdaniem, szerszym

kontekstem – w tym i kontekstem kulturowym. Wagneryccy Volsungowie i Norny pozostają, za angielską odmianą, osobliwymi *Volsungs* i *Norns*. Co z tego, że ktoś, kto w listach z okopów pisze *Hun*, nie ma na myśli wojownika Attyli, tylko *szkopa* czy *szwaba*? Będzie *Hun*. Kiedy młody Cecil staje przed pokojami gościnnymi, pyta służącego, czy to on go będzie obsługiwał (*Aha, to ty jesteś moim człowiekiem*) i który pokój oddano do jego dyspozycji (*Halo, który jest mój pokój?*). Pierwsze zdanie brzmi, jakby wypowiedział je Bóg po stworzeniu Adama, drugie w ogóle nie brzmi.

Opublikowane u nas *Obce dziecko* nie jest w żadnym razie *The Stranger's Child* Hollinghursta. Zostało przepisane w jakimś obcym narzeczu, ani po angielsku, ani po polsku (po polskiemu może?), przerobione w najeżoną rozmaitymi absurdami i niezręcznościami karykaturę, kalkującą składnię i brzmienia oryginału wbrew rytmowi i leksyce polszczyzny.

## VI.

Brnąc przez podobne przekłady, mam nieodparte wrażenie, że wydawnictwa zachowują się jak restaurator, który za spore (jak mniemam) pieniądze kupuje pierwszorzędną polędwicę, a następnie przyprawia ją spleśniałą śmietaną, zwietrzałym pieprzem i solą do posypywania ulic. Książki niekupione zachowują swój potencjał w pełni, uśpiony w języku oryginału. Kiedy jednak ktoś kupi do nich prawa i opublikuje tłumaczenia nie stające na wysokości zadania, spalona jest nie tylko sama powieść, ale często i autor. Trudno sobie wyobrazić, by ktoś inny w najbliższym czasie ponownie zainwestował w książkę, która zrobiła spektakularną klapę, i tym razem dał ją do przełożenia komuś bardziej kompetentnemu. Zarówno tłumacze, porywający się na teksty zbyt dla nich wymagające (lub odwalający swoją robotę po lebkach), jak i wydawcy, nie dochowujący należytej staranności w doborze współpracowników i w redakcji przekładu, na długie lata pozbawiają polskiego czytelnika możliwości obcowania z dziełami wybitnymi. Gorzej, wbijają go w przekonanie, że ich autorzy są prze-reklamowanymi nieudacznikami, których następnym razem należy omijać szerokim łukiem.





Aleksandra Wieczorkiewicz

## CYNAMON NA MAPIE CIAŁA *THE CINNAMON PEELER* MICHAELA ONDAATJEGO W PRZEKŁADACH NA JĘZYK POLSKI

*Sympozjon* Platona jest chyba najstarszym tekstem, w którym słowo i miłość wcielone zostają w bóstwo – Eros jest wszakże „tłumaczem między bogami i ludźmi”<sup>1</sup>, pośredniczy, przekłada, łączy światy. Ten odwieczny związek tłumaczenia i miłości zmysłowej chciałabym umieścić w preludium rozważań o przekładowych obliczach Erosa z utworu Michaela Ondaatjego – Erosa, który w wierszu naznaczony zostaje subtelnym zapachem cynamonu.

Michael Ondaatje znany jest w Polsce przede wszystkim jako autor powieści *Angielski pacjent*<sup>2</sup>, która w roku 1992 zdobyła Nagrodę Bookera – jako poeta jest u nas właściwie nieobecny. Z jego bogatego dorobku poetyckiego, obejmującego łącznie dwanaście tomików wierszy<sup>3</sup>, ukazały się zaledwie dwadzieścia cztery utwory, rozproszone na łamach czasopism literackich: „Frazy”, „Literatury na Świecie”

---

<sup>1</sup> Platon, *Uczta*, tłum. i wstępem opatrzył W. Witwicki, Recto, Warszawa 1992, s. 76.

<sup>2</sup> Anglojęzyczny oryginał powieści (*The English Patient*) ukazał się w roku 1987, natomiast jego polski przekład autorstwa Wacława Sadkowskiego został wydany w 1994 roku.

<sup>3</sup> M. Ondaatje, *The Dainty Monsters*, Toronto 1967; *The Man With Seven Toes*, Toronto 1969; *The Collected Works of Billy the Kid: Left Handed Poems*, Toronto 1970 (Governor General’s Literary Award); *Rat Jelly*, Toronto 1973; *Elimination Dance*, Ilderton 1978; *There’s A Trick with a Knife I’m Learning to Do: Poems 1963–1978*, New York 1979 (Governor General’s Literary Award); *Secular Love*, Toronto 1984; *All along the Mazina, w: Two Poems*,

i „Odry”<sup>4</sup>. Pierwszy wybór poezji Ondaatjego wydany został w Polsce dopiero w roku 2016, pod tytułem *Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane*<sup>5</sup>, jako publikacja towarzysząca 8. edycji Festiwalu Miłosza, podczas której pisarz odwiedził Kraków.

Ondaatje należy do tych poetów, których twórczość silnie kształtowana jest przez doświadczenie biograficzne. W kreacji poetyckiej szczególnie doniosłe znaczenie ma złożona tożsamość pisarza, która rozciągnięta jest pomiędzy dwoma krańcami świata: z jednej strony sięga egzotycznej wyspy na Oceanie Indyjskim – Sri Lanki, która w czasach narodzin Ondaatjego w 1943 roku była jeszcze Cejlonem – z drugiej jodłowych lasów Kanady, do której pisarz wyemigrował w wieku dorosłym, i w której zamieszkał, stając się jednym z najważniejszych i najoryginalniejszych twórców rodzimej literatury. Choć jest twórcą kanadyjskim – powieściopisarzem, poetą, autorem tomu wspomnień i książki poświęconej montażowi filmowemu, antologistą i reżyserem – „zawsze z trudem poddawał się klasyfikacjom, ponieważ spośród poetów swojego pokolenia jest najmniej kanadyjski pod względem tematyki i stylu swoich utworów, a także związków z narodową tradycją literacką”<sup>6</sup>

Milwaukee 1986; *Two Poems*, Milwaukee 1986; *The Cinnamon Peeler: Selected Poems*, Londyn 1989; *Handwriting*, Toronto 1998; *The Story*, Toronto 2005.

<sup>4</sup> M. Ondaatje, *Podanie o prawo jazdy*, tłum. F. Śmieja, „Literatura na Świecie” 1990, nr 4, s. 131; *Czas i blizny*; *Daty*; *Dom podzielony*; *Dziwny wypadek*, tłum. F. Śmieja, „Odra” 1997, nr 10, s. 32–33; *A ona opiera się o...*; „*Brama w jego głowie*” (Dla Victora Colemana); *Elżbieta*; *Henri Rousseau i przyjaciele* (Dla Billa Muyssona); *King Kong spotyka Wallace’a Stevensa*; *Listy i inne światy*; *Na obcą modłę*; *Pajęczy blues*; *Pocztówka z Piccadilly Street*; *Rozmaite przyczyny*; *Wczesnym rankiem*, z Kingston do Gananoque; *Zbieracz cynamonu*, tłum. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1998, nr 4/5, s. 10–27; „*Brama w jego głowie*” (Victorowi Colemanowi); *Druga nad ranem*; *Obieracz cynamonu*; *Pętla*; *Podanie o prawo jazdy*; *Smok*; *Wcześniej rano*, z Kingston do Gananoque, tłum. K. Lenkowska, „Fraza” 2001, nr 3, s. 82–87.

<sup>5</sup> M. Ondaatje, *Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane*, red. A. Hołobut, J. Illg, tłum. M. Godyń, A. Hołobut, J. Jarniewicz, wstęp S. Z. Solecki, Znak, Kraków 2016.

<sup>6</sup> S.Z. Solecki, *Ragi tęsknoty. O poezji Michaela Ondaatje*, [w:] M. Ondaatje, *Zbieracz cynamonu...*, s. 5.

– pisze Sam Zdzisław Solecki, ujmując istotną cechę charakterystyczną poezji Ondaatjego, owo „wymykanie się” klasyfikacjom, „wykręcanie się” od twardych historycznoliterackich rozróżnień. Nawiązania do poezji Rainera Marii Rilkego i powieści Agaty Christie stają obok poetyckich obrazów Świętego Dziedzińca Polonnaruwy i Buddy o czterech obliczach – Zachód spotyka się ze Wschodem, choć Ondaatje, najmniej kanadyjski pisarz Kanady, przygląda się kulturze przybranej zachodniej ojczyzny niejako z zewnątrz, z punktu widzenia „egzotycznego Obcego”; jego wzrok i pamięć sięgają dalej, w głąb, do wspomnień i doznań zapisanych w ciele. Słowa odnajdują własne korzenie i drążąc glebę pamięci, dosięgają przeciwległego krańca ziemi:

*Azja.* To słowo było westchnieniem z ust umierającego. Starożytne słowo, które trzeba wymawiać szeptem, które nigdy nie mogłoby się okrzykiem bitewnym. Słowo rozrastające się. Nie posiadało żadnego z tych zwartych dźwięków „Europy”, „Ameryki”, „Kanady”. Panowały w nim samogłoski, drzemiące leniwie na mapie obok litery „z”. Zmierzałem do Azji; od tej pory wszystko miało się zmienić<sup>7</sup>.

Światło, barwy i zapachy rodzinnej wyspy, a także wspomnienia osób należących do cejlońskiej przeszłości, ukształtowały wyobraźnię poety: w jednym z wierszy pojawiają się „indyjskie miniatury” i „stopa deptająca kwiat lotosu”, gdzie indziej wspomnienie wuja, „który przyjechał do ślubu na słoniu”<sup>8</sup>. W lankijskiej intensywności doznań zanurzony jest również jeden z najsłynniejszych i chyba najpiękniejszych wierszy Ondaatjego, erotyk *The Cinnamon Peeler*, opublikowany w tomie cejlońskich wspomnień *Running in the Family* z 1982 roku:

---

<sup>7</sup> „Asia. The name was a gasp from a dying mouth. An ancient word that had to be whispered, would never be used as a battle cry. The word sprawled. It have none of the clipped sound of Europe, America, Canada. The vowels took over, slept on the map with the S. I was running to Asia and everything would change”, M. Ondaatje, *Running in the Family. With an afterword by Nicole Brossard*, *Running in the Family*, General Publishing Co. Limited, Toronto 1984 [tłumaczenie moje – A.W.].

<sup>8</sup> M. Ondaatje, *Zbieracz cynamonu...*, s. 17, 49.

**The Cinnamon Peeler**

If I were a cinnamon peeler  
I would ride your bed  
and leave the yellow bark dust  
on your pillow.

Your breasts and shoulders would reek  
you could never walk through markets  
without the profession of my fingers  
floating over you. The blind would  
stumble certain of whom they approached  
though you might bathe  
under rain gutters, monsoon.

Here on the upper thigh  
at this smooth pasture  
neighbour to your hair  
or the crease  
that cuts your back. This ankle.  
You will be known among strangers  
as the cinnamon peeler's wife.  
I could hardly glance at you  
before marriage  
never touch you  
— your keen nosed mother, your rough brothers.  
I buried my hands  
in saffron, disguised them  
over smoking tar,  
helped the honey gatherers...

\*

When we swam once  
I touched you in the water  
and our bodies remained free,  
you could hold me and be blind of smell.  
you climbed the bank and said  
this is how you touch other women

the grass cutter's wife, the lime burner's daughter.  
 And you searched your arms  
 for the missing perfume

and knew

what good is it  
 to be the lime burner's daughter  
 left with no trace  
 as if not spoken to in the act of love  
 as if wounded without the pleasure of a scar.

You touched  
 your belly to my hands  
 in the dry air and said  
 I am the cinnamon  
 Peeler's wife. Smell me.

*The Cinnamon Peeler* jest swego rodzaju fantazją poetycką, w której liryczna persona przybiera wyimaginowaną tożsamość: *If I were a cinnamon peeler*. Słowa podmiotu od początku posiadają swego adresata, lub raczej adresatkę, która staje się centrum poetyckiego świata: relacja między mówiącym mężczyzną oraz kobietą, do której kierowane są wypowiedzi (i która pod koniec utworu przemawia własnym głosem) formuje główną oś wiersza. Podobnie jak u Platona, jest to więc swego rodzaju „dialog”, a spoiwem słów i myśli okazuje się Eros. To on rządzi wielostronnym napięciem obecnym w wierszu: jemu podporządkowane są obrazy zbliżeń miłosnych, zmysłowe opisywanie ciała w zetknięciu z orientalnymi, mocnymi przyprawami – cynamonem i szafranem. „Boski tłumacz” zdaje się również panować nad muzyką wiersza – już pierwsza strofa oczarowuje melodią frazy, opartej na współbrzmieniu klauzul pierwszego i ostatniego wersu (*peeler – pillow*); *The Cinnamon Peeler* to biały wiersz wolny, któremu nieobce są jednak instrumentacje, echa rymów, współbrzmienia; istotny jest również kształt graficzny tekstu – ułożenie wersów w strofach odzwierciedla falowanie uczuć, nastroju, zmysłów i namiętności.

Zmysły – dotyk, smak i powonienie – mają w utworze swoje szczególne miejsce: zdają się prowadzić czytelnika w głąb materii tekstu, która jest obca (zanurzona w egzotycznych realiach) i znajoma

zarazem: cynamon nie od dziś stanowi przecież przyprawę miłości. Starotestamentowa Księga Przysłów przedstawia obraz „uwodzicielki”, która wabi młodzieńca do łoża skropionego „mirrą, aloesem i cynamonem”<sup>9</sup>. Również Pieśń nad Pieśniami wydaje się istotnym kontekstem utworu Ondaatjego – już nie tylko ze względu na „korzenno-erotyczne” zabarwienie obu tekstów, lecz także na niezwykle sposób prezentacji ciała i miłości zmysłowej: zarówno w poemacie biblijnym, jak i w wierszu kanadyjskiego poety mamy bowiem do czynienia ze swoistą metaforą topograficzną. Piękno Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami oddawane jest za pomocą obrazów związanych z orientalnym pięknem krain Libanu, Gileadu, Kedaru, Karmelu<sup>10</sup>. W wierszu *The Cinnamon Peeler* w niezwykle zbliżeniu i zmianie perspektywy ciało również zaczyna rysować się niczym kraina geograficzna, posiadająca własną topografię – *uppertight, smooth pasture, crease that cuts your back*. Myśląc o „topografii ciała” i miłosnym odkrywaniu nowych łądów, trzeba przywołać fragment erotyku Johna Donne’a – *Elegii XIX: Na idącą do łóżka* (w przekładzie Stanisława Barańczaka):

Pozwól dłoniom, niech błądzą jako dwaj włóczędzy  
 Z tyłu, z przodu, powyżej, poniżej, pomiędzy.  
**O Ameryko moja! mój łądzie nieznany!**  
 Oby zawsze przeze mnie tylko zaludniany,  
 O, kopalnio klejnotów, **kolonio szczęśliwa,**  
 Jak dobrze się odkrywa ciebie i zdobywa!<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Księga Przysłów 7, 16–17, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 4, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1991, s. 715.

<sup>10</sup> „Włosy [...] jak stado kóz falujące na górach Gileadu. [...] Piersi [...] jak dwoje kozłat, bliźniąt gazeli, co pasą się pośród lilii”, Pieśń nad Pieśniami 4, 2 i 5, [w:] *ibidem*, s. 751.

<sup>11</sup> J. Donne, *Elegia XIX: Na idącą do łóżka*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wybór, przekład, wstęp i opracowanie S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2009, s. 112–113 [podkreślenia moje – A.W.].

Zgrabny koncept „miłosnej kolonizacji” z wiersza angielskiego metafizyka bliski jest utworowi Ondaatjego, w którym podmiot jest również kolonizatorem, a nawet kartografem kobiecego ciała: jego dłonie, przesycone aromatem cynamonu, naznaczają poszczególne obszary ciała w sposób całkiem dosłowny, zostawiając na skórze kochanki ślady barwy i zapachu: *Your breasts and shoulders would reek, You will be known among strangers as the cinnamon peeler's wife.*

Już choćby tak skąpa analiza i syntetyczna interpretacja przybliżają nam kunsztowne skomplikowanie wiersza Ondaatjego – *The Cinnamon Peeler* jest utworem o skondensowanym pięknie, dalekim od banału, muzycznym, zmysłowym, zanurzonym w lokalności, lecz niepozbawionym wyszukanej metaforyki i szerokich kontekstów. To wszystko czyni go tym trudniejszym w przekładzie – i jednocześnie tym bardziej ponętym (by trzymać się metafor erotycznych) dla tłumaczy.

### Poetycka fantazja Ondaatjego w czterech polskich przekładach

*The Cinnamon Peeler* był dotychczas tłumaczony na język polski czterokrotnie. Chciałabym w tym miejscu przedstawić po kolei wszystkie istniejące przekłady wiersza, by następnie przejść do omówienia ich poszczególnych fragmentów oraz analizy prezentowanych przez nie strategii translatorskich. Pierwszy pod względem chronologii jest przekład Jerzego Jarniewicza: najstarsza, pierwotna wersja pojawiła się w „Literaturze na Świecie” 1998, nr 4/5, natomiast wersja nieco zmieniona i poprawiona przez tłumacza ukazała się w najnowszej, wspomianej już publikacji książkowej *Zbieracz cynamonu. Utwory wybrane* z 2016 roku:

#### **Zbieracz cynamonu**

Gdybym był zbieraczem cynamonu,  
dosiadałbym twojego łoża,  
a na poduszce  
zostawiał pył żółtej kory.





co w tym niby dobrego  
być córką palacza wapna,  
na której nie zostaje żaden ślad,  
jakby w akcie miłosnym nikt do ciebie nie wymówił słowa  
jakby ktoś cię skaleczył, nie dając w zamian rozkoszy choćby jednej blizny.  
Dotknęłaś  
brzuchem moich dłoni  
w suchym powietrzu i powiedziałaś:  
To ja jestem cynamonem, żoną  
zbieracza. Powąchaj mnie<sup>12</sup>.

Kolejny przekład wiersza Michaela Ondaatjego na język polski wyszedł spod pióra Krystyny Lenkowskiej, rzeszowskiej poetki i tłumaczki (między innymi poezji Emily Dickinson) i opublikowany został w numerze trzecim „Frazy” z 2001 roku, razem z kilkoma innymi wierszami Ondaatjego oraz relacją ze spotkania z autorem *Angielskiego pacjenta* 9 maja 2000 roku w Londynie:

### **Obieracz cynamonu**

Gdybym był obieraczem cynamonu  
jeździłbym na twoim łóżku  
i zostawiał żółty skórny pył  
na twojej poduszce.

Twoje piersi i ramiona cuchnęłyby  
nie mogłabyś już nigdy przejść przez rynki miast  
bez profesji moich palców  
wędrujących po tobie. Ślepi by się  
potykali pewni do kogo się zbliżają.  
Choćbyś nie wiem jak obmywała się  
pod rynnami, monsunem.

Tutaj na górnej części uda  
na tym gładkim pastwisku  
w okolicy twoich włosów

---

<sup>12</sup> *Zbieracz cynamonu*, tłum. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1998, nr 4/5, s. 17–19; M. Ondaatje, *Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane...*, s. 86–87.

lub fałdy  
która przecina twoje plecy. Ta kostka.  
Będziesz znana wśród obcych  
jako żona obieracza cynamonu.

Ledwie mogłem na ciebie spojrzeć  
przed ślubem  
nie mogłem cię dotknąć  
– twoja gorliwa wężąca matka, twoi nieokrzesani bracia.  
Zagrzebałem swoje dłonie  
w szafranie, ukryłem je  
w gorącej smole,  
pomagałem zbieraczom miodu...  
\*

Raz kiedy pływaliśmy  
dotknąłem cię w wodzie  
i nasze ciała pozostały wolne,  
mogłaś mnie objąć i być ślepa na zapach.  
Wyszłaś na brzeg i powiedziałaś

oto jak dotykasz inne kobiety  
żonę ścinacza trawy, córkę palacza wapna.  
I szukałaś na swoich ramionach  
nieobecnych perfum  
i wiedziałaś

jak dobrze jest być córką palacza wapna  
zostawianą bez śladu  
jakby bez słowa w miłosnym akcie  
jakby zranioną bez przyjemności blizny.

Dotknęłaś  
swoim brzuchem moich dłoni  
w suchym powietrzu i powiedziałaś  
Ja jestem żoną obieracza  
cynamonu. Powąchaj mnie<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> *Obieracz cynamonu*, tłum. K. Lenkowska, „Fraza” 2001, nr 3, s. 86–87.

Dwa ostatnie tłumaczenia odnaleźć można w Internecie, w serwisie Wywrota.pl, „najstarszym w Polsce portalu poświęconym kulturze”, w sekcji „Klasyka poezji”, udostępniającej „poezję polską, jak też wprawne literackie przekłady twórczości poetów-klasyków z całego świata”<sup>14</sup>. Są to utwory *Korowacz cynamonu* – przekład autorstwa Justyny Drobnik – oraz *Cynamonowy pan* – tłumaczenie Zofii Małkowiak – zamieszczone na stronie około maja 2013 roku:

**Korowacz cynamonu**<sup>15</sup>

Gdybym był korowaczem  
cynamonu  
dosiadłbym twego łóżka  
i zostawił żółty kurz kory  
na twej poduszce.

Twe piersi i ramiona by cuchnęły  
nie przeszłabyś przez targowiska  
bez zapewnień moich palców  
unoszących się nad tobą. Ślepcy

na pewno by się potykali  
o przechodniów  
choćbyś się kąpała  
pod rynnami deszczu,  
monsunami.

Górna część twego uda  
przy tej gładkiej polanie  
w sąsiedztwie twych włosów

**Cynamonowy pan**<sup>16</sup>

A gdybym był cynamonowym  
panem  
zagościłbym w twoim łóżku  
i zostawiłbym żółty cynamonowy  
pył  
na twojej poduszce.

Twoje piersi i ramiona przesiąkną  
zapachem  
i zawsze już czułabyś idąc ulicami  
ślad moich spracowanych dłoni  
unoszący się wokół ciebie. Ślepcy

potykałoby się wiedząc kogo  
spotkali  
choć przecież mogłabyś się umyć  
pod rynną, w deszczowej porze.

Górna część twego uda  
przy tej gładkiej polanie  
w sąsiedztwie twych włosów

<sup>14</sup> Cytat z opisu witryny: [www.literatura.wywrota.pl/poezja\\_klasyka.html](http://www.literatura.wywrota.pl/poezja_klasyka.html) (dostęp: 12.07.2017).

<sup>15</sup> *Korowacz cynamonu*, tłum. J. Drobnik, [www.literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/35863-michael-ondaatje-zbieracz-cynamonu.html](http://www.literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/35863-michael-ondaatje-zbieracz-cynamonu.html) (dostęp: 10.07.2017).

<sup>16</sup> *Cynamonowy pan*, tłum. Z. Małkowiak, *ibidem* (dostęp: 10.07.2017).

albo bruzda  
co przecina twe plecy. Ta kostka.  
Będziesz znana wśród obcych  
jako żona korowacza cynamonu.

Prawie nie mogłem zerknąć  
na ciebie  
przed ślubem  
nie tknąłem cię  
– twoja czujna matka, twoi gru-  
biańscy bracia.  
Posypałem me dłonie  
szafranem, zamaskowałem je  
nad dymiąca smołą,  
pomogłem bartnikom...

Gdy raz pływaliśmy  
dotknąłem cię w wodzie  
a nasze ciała pozostawały wolne,  
mogłaś tulić mnie i oslepnąć  
od zapachu.  
Wspięłaś się na brzeg  
i powiedziałaś

to tak dotykasz inne kobiety  
żonę kosiarza trawy, córkę wypala-  
cza wapna.  
I zajrzałaś w swe dłonie  
szukając zgubionych perfum  
i wiedziałaś  
jak dobrze  
być córką wypalacza wapna  
pozostawioną bez więzi  
jak gdyby nic nie powiedziano  
w akcie miłości  
jak gdyby raniono bez przyjemno-  
ści piętnowania.

albo bruzda  
co przecina twe plecy. Ta kostka.  
Będziesz znana wśród obcych  
jako żona korowacza cynamonu.

Mogłem jedynie czasem spojrzeć  
na ciebie  
przed ślubem  
nigdy dotknąć  
– twoja dobrodusznie wścibska  
matka, twoi ordynarni bracia.  
Zasypywałem swoje dłonie  
w szafranie, ukrywałem je  
nad dymiącą smołą,  
pomagałem zbieraczom miodu...

Raz, gdy pływaliśmy  
dotknąłem cię w wodzie  
i nasze ciała pozostały wolne,  
mogłaś tulić mnie i nie zauważać  
zapachu.  
Wspięłaś się na brzeg  
i powiedziałaś

więc tak dotykasz inne kobiety  
żonę ogrodnika, córkę wapniarza.  
I szukałaś na swych ramionach  
brakującego zapachu  
i wiedziałaś  
co to znaczy  
być córką wapniarza  
bez zapachu  
jak gdyby pominiętą w przyptywie  
miłości  
jak gdyby zranioną bez zaszczytu  
posiadania blizny.

Dotknęłaś  
twoim brzuchem moich dłoni  
w suchym powietrzu i powiedziałaś  
jestem żoną korowacza  
cynamonu. Powąchaj mnie

Dotknęłaś  
swoim brzuchem moich dłoni  
w przesuszonym powietrzu  
i powiedziałaś  
Jestem żoną cynamonowego pana.  
Powąchaj mnie

Trzeba zwrócić uwagę na swoistą nierówność powyższych przekładów – dwa pierwsze dokonane są przez tłumaczy profesjonalnych (Jarniewicz, Lenkowska), którzy uprawiają również własną uznaną twórczość poetycką; ich przekłady wiersza Ondaatjego zostały opublikowane na łamach renomowanych czasopism literackich, tłumaczenie Jerzego Jarniewicza weszło ponadto w skład publikacji książkowej. Tłumaczenia Justyny Drobniak i Zofii Małkowiak, zaczerpnięte z witryny internetowej (a zatem mniej wiarygodnego źródła), noszą znamiona prac amatorskich, choć nie są pozbawione ciekawych rozwiązań translatorskich. Nad wszystkimi tymi tekstami chciałabym się pochylić w szczegółowej lekturze komparatystycznej. Jednak pełne i wyczerpujące omówienie czterech przekładów długiego wiersza Ondaatjego byłoby w tym miejscu niemożliwe, chciałabym więc podać poszczególne strategie translatorskie polskich tłumaczy *The Cinnamon Peeler* kilku zbliżeniom: na tytuł wiersza, który (jak w soczewce) skupia w sobie lankijską lokalność i wynikające z niej komplikacje przekładowe, oraz na obrazowanie poetyckie skupione wokół Erosa i zmysłowości.

### ***The Cinnamon Peeler* – kłopoty z tytułem**

Już sam tytuł utworu – *The Cinnamon Peeler* – stanowić może dla tłumacza wyzwanie nie lada: zarysowuje bowiem sylwetkę i tożsamość osoby mówiącej – choć trzeba pamiętać, że podmiot Ondaatjego to fikcyjna poetycka kreacja, o czym świadczy wyraźnie otwarcie pierwszej strofy – *If I were a cinnamon peeler, zgodnie oddawane przez tłumaczy jako przypuszczające „Gdybym był”*. Tytuł wskazuje również na tematykę wiersza i jego kulturowe zakorzenienie – w sposób szczególnie naznaczony jest lankijskością, specyfiką przestrzeni geograficznej, z której

pochodzi poeta. Rodzinna wyspa Ondaatjego, niegdysiejszy Cejlon, dzisiejsza Sri Lanka, znana jest jako ojczyzna cynamonu – tradycja uprawy wiecznie zielonych drzew cynamonowca sięga starożytności, a ludzie trudniący się pozyskiwaniem przyprawy tworzą odrębną kastę, zwaną Salagama. Tytuł utworu – wedle słów jego twórcy<sup>17</sup> – stanowi „przekład” na język angielski lankijskiego terminu określającego zawód „peelerów”, i trzeba przyznać, że bardzo dokładnie oddaje jego charakter. Pozyskiwanie cynamonu – czynność zgoła abstrakcyjna dla europejskiej wyobraźni – polega bowiem na „obieraniu” [*peeling*], czy też „ostrugiwaniu” gałęzi cynamonowca z aromatycznej kory za pomocą ostrego nożyka<sup>18</sup>: strużyny (charakterystyczne laski cynamonu) są po wysuszeniu ścierane na mialki proszek. O ile jednak leksem *peeler* wydaje się naturalny i dobrze zadomowiony w angielszczyźnie, jego przekład na język polski okazuje się kwestią kłopotliwą, gdyż musi nie tylko oddać czynność pozyskiwania cynamonu w sposób obrazowy, pozwalający czytelnikowi na wizualizację związanej z nią „egzotyki”, powinien również posiadać odpowiednią formę i brzmienie – fraza *the cinnamon peeler/the cinnamon peeler's wife* pojawia się przecież w wierszu trzykrotnie jako swoisty refren stanowiący o jego muzyczności.

Polscy tłumacze w rozmaity sposób radzą sobie z oddaniem tytułu wiersza Ondaatjego oraz niesionych przezeń konotacji. Krystyna Lenkowska proponuje „obieracza cynamonu”, jednak ten pomysł, choć z pewnością ekwiwalentny wobec oryginalnego leksemu *peeler*, posiada swoje wady: po pierwsze „obieracz”, jako słowo trzysylabowe, zyskuje w odmianie sylabę dodatkową, a przez to rozciąga klauzule wersów i psuje ich muzyczność (por.: *cinnamon peeler's wife* vs. „żona obieracza

---

<sup>17</sup> Takiego wyjaśnienia Michael Ondaatje udzielił podczas warsztatowego spotkania z tłumaczkami i tłumaczami wiersza *The Cinnamon Peeler*, zorganizowanego w ramach Festiwalu Miłosza 2016 w Krakowie.

<sup>18</sup> L. Peroni, *Sri Lanka. The home of cinnamon and the art of peeling*, [www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0ahUKEwi2y9aZsYrOAhXEJ5SoKHU3NC7wQFggyMAc&url=http%3A%2F%2Fwww.ideassonline.org%2Fpublic%2Fpdf%2FSriLanka-Cannella-ENG.pdf&usq=AFQjCNFlurm4qpZe4mZwnFKMNPPrnN3biuA&sig2=PNXF\\_vwlisxIoAXVA18R6Q&cad=rjt](http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0ahUKEwi2y9aZsYrOAhXEJ5SoKHU3NC7wQFggyMAc&url=http%3A%2F%2Fwww.ideassonline.org%2Fpublic%2Fpdf%2FSriLanka-Cannella-ENG.pdf&usq=AFQjCNFlurm4qpZe4mZwnFKMNPPrnN3biuA&sig2=PNXF_vwlisxIoAXVA18R6Q&cad=rjt) (dostęp: 10.07.2017).

cynamonu”). Po drugie i najważniejsze, tytuł zaproponowany przez tłumaczkę pod względem semantycznym znajduje się zbyt blisko przedmiotu – narzędzia służącego do obierania, natomiast obraz „mówiącego narzędzia”, choć ciekawy, nie przystaje do poetyckiej wizji Ondaatjego i nie broni się w całości interpretacji.

Zaproponowany przez Justynę Drobnik piękny i precyzyjny termin „korowacz” najlepiej odpowiadający angielskiemu oryginałowi<sup>19</sup>, nie sprawdza się również ze względu na swoją długość: cztery sylaby w odmianie dopełniaczowej mogą okazać się zgubne dla kluczowych momentów refrenicznych w utworze. Zupełnie nieadekwatnym przekładem wydaje się natomiast „cynamonowy pan” Zofii Małkowiak. Taki tytuł przywodzi bowiem na myśl skojarzenia z „pańskością”, dobrobytem, posiadaniem (analogie z „baronem naftowym” czy „królem bawełnianym”) – „cynamonowy pan” jest raczej możliwym posiadaczem plantacji drzew cynamonowca, z których wprawdzie czerpie zyski, ale które widuje tylko z okien swojego pałacu – trudno wyobrazić sobie jego ręce naznaczone zapachem cynamonu, które to naznaczenie odgrywa przecież w wierszu rolę kluczową.

Najlepszym pomysłem wydaje się rozwiązanie zaproponowane przez Jerzego Jarniewicza – „zbieracz cynamonu” – które posiada odpowiednie brzmienie i nie kojarzy się z narzędziem. Jego drobną wadą jest jednak brak wizualizacyjnej precyzji. „Zbieranie” cynamonu (analogiczne do zbierania owoców) może prowadzić do fałszywego wyobrażenia o charakterze pracy przy pozyskiwaniu przyprawy, który nie pozostaje bez znaczenia dla interpretacji: u Ondaatjego intensywny zapach, którym prześląknięty jest podmiot (bohater?) liryczny – *the cinnamon peeler* – wynika

---

<sup>19</sup> Korowacz, wg słownika Doroszewskiego, to „<<człowiek pracujący przy korowaniu drewna>>: Korowanie za pomocą szczypiec ręcznych odbywa się w ten sposób, że korowacz, trzymając w ręku szczypce, przeciąga przez nie każdy pręt po dwa razy, raz od strony odziomka, drugi raz od strony wierzchołka i zgniata w ten sposób korę na całej długości pręta”, *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski (wersja elektroniczna): [www.doroszewski.pwn.pl/haslo/korowacz/](http://www.doroszewski.pwn.pl/haslo/korowacz/) (dostęp: 12.07.2017). Termin „korowacz” byłby więc niemal dokładnym odpowiednikiem angielskiego *peeler*, natomiast czynność okorowywania drewna od strugania gałęzi cynamonowca różniłaby się przede wszystkim używanym w tym celu narzędziem.



z ciąglego i bliskiego kontaktu ze świeżo zdartą korą cynamonowca; jej sok zabarwia dłonie, jej aromat naznacza i charakteryzuje. Trudno jednak nie zauważyć, że „Zbieracz cynamonu” jest doskonałym tytułem dla całego tomu poetyckiego (który stanowi przecież swego rodzaju „zbiór”).

### Lankijska lokalność w przekładzie

W specyficie lankijskiego świata zanurzona jest druga również część wiersza (począwszy od strofy czwartej), osadzona w przeszłości, we wspomnieniu. Mężczyzna przypomina czas sprzed zaślubin z ukochaną, której rodzina, oględnie mówiąc, jest mu niechętna. *Keen nosed mother, rough brothers* to frazy mistrzowsko (i z humorem) łączące rozmaite doświadczenia zmysłowe, metaforycznie przypisane osobom – „czuły nos” matki grozi wywęszeniem zapachu cynamonu (który z tego względu musi być ukrywany wśród mocniejszych woni: oparów smoły, szafranu, dymu służącego do okadzania pszczół), „szorstkość” braci świadcząca o nieprzychylności krewnych narzeczonej odnosi się jednocześnie do wrażenia dotykowego. Z mistrzostwem frazy Ondaatjego różnie radzą sobie tłumacze: Jarniewicz i Lenkowska frazę *keen nosed mother* tłumaczą odpowiednio jako „węsząca wszędzie matka” i „gorliwa węsząca matka”, oddając związek określenia ze zmysłem węchu. Inaczej Drobnik i Małkowiak – w ich przekładach matka jest „czujna”, a nawet „dobrodusznie wścibska”, co stanowi już pewną tłumaczeniową interpretację, odbiegającą dość znacznie od oryginału. Dotykowa „szorstkość obejścia” braci umyka wszystkim tłumaczom, osuwając się w skrajne, czasem niepokojące, określenia – bracia bywają brutalni (ale wobec kogo?), grubiańscy lub nawet ordynarni. Najbliższe oryginału wydaje się sformułowanie Lenkowskiej – „nieokrzesani bracia”, które jest ciekawe dzięki swojej obrazowości i brzmieniowości.

Zapach cynamonu, ukrywany skrzętnie przed rodziną ukochanej, jest jednak ceniony przez samą kobietę – mówią o tym wyraźnie trzy ostatnie strofy wiersza, opowiadające zdarzenie podczas wspólnej kąpieli kochanków („you climbed the bank and said / this is how you touch other women / the grass cutter’s wife, the lime burner’s daughter. / And you searched your arms / for the missing perfume [...]”). Żeby zrozumieć wydźwięk ostatnich strof wiersza, należy zagłębić się w świat

lankijskiej hierarchii społecznej, formowanej przez system kast, „które często kojarzone są z zawodem wykonywanym przez ich członków”<sup>20</sup>. Z zachodniego punktu widzenia definiowanie tożsamości mężczyzny jedynie przez jego zawód, natomiast tożsamości kobiety wyłącznie przez mężczyznę, do którego (językowo) przynależy (*the cinnamon peeler's wife, the lime burner's daughter*) wydaje się co najmniej kontrowersyjne – kojarzy się z degradacją i uprzedmiotowieniem. Inaczej jednak zapatruje się na tę sprawę bohaterka wiersza, żona zbieracza (obieracza, korowacza...) cynamonu, która własnym głosem po raz pierwszy przemawia w szóstej strofie utworu. Jej słowa są momentem trudnym w przekładzie, wymagają bowiem zmiany perspektywy myślowej i ryzyka własnej interpretacji. W ostatniej strofie wiersza, kończącej wyznanie kobiety, padają słowa: *I am the cinnamon / Peeler's wife. Smell me*, świadczące o dumie z przynależności do określonej kasty, która ofiarowuje swoim członkom poczucie zakorzenienia i przynależności. Ciekawe, że we wszystkich polskich przekładach pointa wiersza – *Smell me* – tłumaczona jest identycznie jako „Powąchaj mnie”, różnią się jednak translatorskie pomysły na poprzedzające ją (pozornie) proste zdanie: Jerzy Jarniewicz, jako jedyny, zauważa tu ciekawą przerwę i przekłada wers zgodnie ze swoją interpretacją: „To ja jestem cynamonem / żoną zbieracza”. Koncept tłumacza jest może nieco zaskakujący, ale spójny z wydźwiękiem oryginału, nawet jeśli nie do końca zgadza się z zamierzeniem autorskim<sup>21</sup> – przedstawia bowiem niejako krańcowe autoutożsamienie kobiety z cynamonem, który staje się nie tylko symbolem indywidualnej miłości, ale również dodatkowo wartościowanej przynależności do wspólnoty – salagamskiej kasty<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> D. Toronto, *Critical Essay on „The Cinnamon Peeler”*, [w:] *Poetry for Students*, Gale 2003: [www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html](http://www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html) (dostęp: 10.07.2017; tłumaczenie – A.W.)

<sup>21</sup> Podczas spotkania w Krakowie Michael Ondaatje, pytany o finałową przerwę w wierszu, rozwił translatorsko-interpretacyjne wątpliwości, mówiąc, że nie zauważył przerzutni i nigdy nie pomyślał o podobnej możliwości odczytania zamknięcia swojego utworu. Nie odbiera to jednak oczywiście praw tłumaczom do ich własnej interpretacji tekstu oryginału.

<sup>22</sup> T. Fernando, *Critical Essay on „The Cinnamon Peeler”*, [w:] *Poetry for Students*, Gale 2003, [www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html](http://www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html) (dostęp: 10.07.2017).

## Tłumaczenie Erosa

Jeszcze słowo powiedzieć trzeba o tym, jak polscy tłumacze radzą sobie z oddaniem poetyckich obrazów miłości zmysłowej, która – zespolona z zapachem cynamonu – jest lejtmotywem całego tekstu, poczynając od pierwszej strofy. *I would ride your bed*: trudno odmówić erotycznej wyrazistości temu obrazowi, łagodzonemu nieco przez podstawienie przedmiotu w miejsce ciała. Nie wszyscy tłumacze opowiadają się też za dosłownością – w przekładzie Małkowiak dość oględnie mówi się o „goszczeniu w łóżku”, Jarniewicz i Drobnik trudne *ride your bed* oddają jako „dosiadałbym twojego/twego łoża”. Od poetyckości najbardziej stroni Krystyna Lenkowska, przekładając wers wprost – dość, przyznać trzeba, dosłownie – jako „jeździłbym na twoim łóżku”. Na uwagę zasługuje jednak kolejna linia przekładu rzeszowskiej tłumaczki: „żółty skórny pył” wydaje się pomysłem ciekawym, choć nieco odrębnym od angielskiego oryginału – Ondaatje mówi wszak raczej o „pyle żółtej kory”<sup>23</sup> (*yellow bark dust*), a więc samym sproszkowanym cynamonie, pozostawianym przez mężczyznę na poduszce ukochanej. Lenkowska łączy cynamon z postacią obieracza: jego skóra okazuje się tożsama z korą cynamonowca, przyprawa zostaje zrównana z naznaczonym nią człowiekiem – podobnie cynamonem nazywa kobietę Jarniewicz w finale swojego przekładu.

O naznaczeniu zapachem cynamonu i miłości mówi również druga strofa, otwierana sugestywnym obrazem „piersi i ramion”: *Your breasts and shoulders would reek*. Ondaatje używa tu czasownika *reek*, który określa raczej nieprzyjemne wrażenia zapachowe: cynamonowa woń ciała kobiety jest tak intensywna, że aż drażniąca, co trafnie oddaje w swoich przekładach większość tłumaczy („Cuchnęłyby piersi twoje i ramiona” – Jarniewicz; „Twoje piersi i ramiona cuchnęłyby” – Lenkowska; „Twe piersi i ramiona by cuchnęły” – Drobnik; „Twoje piersi i ramiona przesiąkną zapachem” – Małkowiak). Intensywność zapachu, która obrazuje intensywność namiętności i doznań

---

<sup>23</sup> Tak też tę frazę przekłada Jerzy Jarniewicz. Drobnik i Małkowiak odpowiednio: „żółty kurz kory” i „żółty cynamonowy pył”.

zmysłowych, w sposób wyraźny naznacza adresatkę wiersza – woń przyprawy zdradza najintymniejsze tajemnice miłości i pożądania, staje się ich publicznym wyznaniem: za przechodzącą nieomylnie podąża „profesja palców” jej kochanka. Zwróćmy uwagę, że „profesja” – *profession of my fingers* – jest tu niesłychanie dwuznaczna: może oznaczać zawód *peelera*, a więc zajęcie mężczyzny, ale także jego wprawność, „profesję” miłosną. Ową dwuznaczność świetnie oddaje przekład Jarniewicza: „nie przeszłabyś przez rynek, / nie wzbudzając w ludziach myśli / o profesji moich palców”.

\*\*\*

*The Cinnamon Peeler* – urzekający wiersz niemal nieznanego w Polsce poety – doczekał się całkiem pokaźnej serii translatorskiej i można przypuszczać, że do czterech istniejących przekładów na nasz język będą z czasem dołączać kolejne próby tłumaczeniowe.

Wydaje się, że polskie tłumaczenia wiersza Ondaatjego zawieszono są z konieczności pomiędzy udomowieniem a egzotyzacją – pomiędzy próbą zachowania egzotycznego charakteru oryginału a chęcią przybliżenia czytelnikowi poetyckich obrazów i metafor Sri Lanki. Tłumacz i tłumaczki – Jarniewicz, Lenkowska, Drobnik i Małkowiak – dokonują rozmaitych translacji tytułu, natomiast obierane przez nich rozwiązania opierają się na rachubie zysków i strat: czasem w przekładzie ocalona zostaje precyzja terminologiczna i obrazowa, czasem dźwiękowość, muzyczność i brzmienie, taki istotny w całym utworze. Na różne sposoby oddawana jest poetycka zmysłowość skoncentrowana wokół cynamonowego Erosa oraz specyfika geograficzna czy kulturowa, która obecna jest w całym utworze Ondaatjego. Trudno pokusić się o wyczerpujące podsumowanie rozważań nad przekładowym istnieniem jednego wiersza, którego pełnej interpretacji i translatologicznej analizie można by poświęcić długie stronicy. Ambicją szkicu było przybliżenie i przedstawienie wiersza *The Cinnamon Peeler* Michaela Ondaatjego – erotyku o rzadkim pięknie – w oryginale i czterech polskich przekładach, z nadzieją, że Eros samego poetyckiego słowa, doskonały tłumacz, pociągnie ku niemu kolejnych tłumaczy, a dzięki nim – również czytelników.

## Bibliografia

- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wybór, przekład, wstęp i opracowanie S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
- Fernando T., *Critical Essay on „The Cinnamon Peeler”*, [w:] *Poetry for Students*, Gale 2003, [www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html](http://www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html) (dostęp: 10.07.2017).
- McVey Ch., *Reclaiming the Past: Michael Ondaatje and the Body of History*, „*Journal of Modern Literature*” 2016, no. 2, s. 141–160.
- Ondaatje M., *Korowacz cynamonu*, tłum. J. Drobnik; *Cynamonowy pan*, tłum. Z. Małkowiak, [www.literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/35863-michael-ondaatje-zbieracz-cynamonu.html](http://www.literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/35863-michael-ondaatje-zbieracz-cynamonu.html) (dostęp: 10.07.2017).
- Ondaatje M., *Obieracz cynamonu*, tłum. K. Lenkowska, „*Fraza*” 2001, nr 3, s. 86–87.
- Ondaatje M., *Running in the Family*, Geberal Publishing Co. Limited, Toronto 1984.
- Ondaatje M., *Zbieracz cynamonu*, tłum. J. Jarniewicz, „*Literatura na Świecie*” 1998, nr 4/5, s. 17.
- Ondaatje M., *Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane*, red. A. Hołobut, J. Illg, tłum. M. Godyń, A. Hołobut, J. Jarniewicz, wstęp S. Z. Solecki, Kraków 2016.
- Peroni L., *Sri Lanka. The home of cinnamon and the art of peeling*, [www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0ahUKEWi2y9aZsYrOAhXEJ5oKHU3NC7wQFggyMAc&url=http%3A%2F%2Fwww.ideassonline.org%2Fpublic%2Fpdf%2FSriLankaCannellaENG.pdf&usg=AFQjCNFIurm4qpZe4mZwnFKMNPPrnN3biu-A&sig2=PNXF\\_ywlixIoAXVA18R6Q&cad=rjt](http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0ahUKEWi2y9aZsYrOAhXEJ5oKHU3NC7wQFggyMAc&url=http%3A%2F%2Fwww.ideassonline.org%2Fpublic%2Fpdf%2FSriLankaCannellaENG.pdf&usg=AFQjCNFIurm4qpZe4mZwnFKMNPPrnN3biu-A&sig2=PNXF_ywlixIoAXVA18R6Q&cad=rjt) (dostęp: 10.07.2017).
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 4, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1991.
- Platon, *Uczta*, tłum. i wstępem opatrzył W. Witwicki, Recto, Warszawa 1992.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski (wersja elektroniczna): [www.doroszewski.pwn.pl/haslo/strugacz/](http://www.doroszewski.pwn.pl/haslo/strugacz/) (dostęp: 10.07.2017).
- Solecki S.Z., *It Runs in the Family: A Reading of Michael Ondaatje’s „Secular Love”*, „*University of Toronto Quarterly*” 2001, no. 2, s. 633–652.
- Toronto D., *Critical Essay on „The Cinnamon Peeler”*, [w:] *Poetry for Students*, Gale 2003, [www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html](http://www.nothing-yeteverything.blogspot.com/2010/02/cinnamon-peeler.html) (dostęp: 10.07.2017).

Joanna Dyla-Urbańska

## **PROBLEMY RECEPCJI I PRZEKŁADU WSPÓŁCZESNYCH ANGIELSKICH POWIEŚCI DLA MŁODZIEŻY NA PRZYKŁADZIE *DZIENNIKÓW RACHEL* JOANNY NADIN**

Niniejszy artykuł ma na celu zarysowanie kilku istotnych kwestii związanych z polskim przekładem i recepcją specyficznego gatunku brytyjskiej powieści młodzieżowej, jaką jest dziennik pisany przez nastolatków. W artykule skupię się na omówieniu wybranych problemów przekładu (mojego autorstwa) powieści *Dzienniki Rachel* angielskiej pisarki Joanny Nadin oraz krótkim omówieniu najistotniejszych – moim zdaniem – uwarunkowań, które owemu przekładowi towarzyszyły. Swoje rozważania sytuuję w szerszym kontekście refleksji nad współczesną literaturą dla nastoletnich czytelników, ze szczególnym uwzględnieniem problemów polskiej recepcji literatury młodzieżowej i polityki rynku wydawniczego.

Joanna Nadin jest popularną autorką ponad czterdziestu wielokrotnie nagradzanych książek dla dzieci i młodzieży. Seria omawianych tu *Dzienników Rachel* trzykrotnie znalazła się w Wielkiej Brytanii na liście książek nominowanych do nagrody Queen of Teens. Pierwszy tom *Dzienników Rachel*, z serii obejmującej osiem części, ukazał się w Wielkiej Brytanii w 2007 roku, ostatni w roku 2013<sup>1</sup>. W artykule skupię się na wybranych problemach przekładu

---

<sup>1</sup> Seria *Dzienników Rachel* (*The Rachel Riley Diaries*) obejmuje kolejno: *My So-Called Life* (2007), *The Life of Riley* (2008), *The Meaning of Life* (2008), *My (Not So) Simple Life* (2009), *Back to Life* (2009), *The Facts of Life* (2010), *The Time of My Life* (2013). W Polsce ukazały się dotychczas trzy pierwsze

(mojego autorstwa) pierwszej części dzienników: *Dziennika Rachel lat 13 i ¾*.

Narratorką powieści jest nastolatka, Rachel Riley, mieszkająca w Saffron Walden, miasteczku, „gdzie nic się nie dzieje”, we wschodniej Anglii, w hrabstwie Essex. Sama autorka, Nadin, również pochodzi z Saffron Walden, gdzie dorastała, i, jak opowiada w wywiadach, wiele z perypetii Rachel to jej własne przygody z czasów szkolnych. Rodzina Rachel to matka z obsesją na punkcie czystości, wiecznie nieobecny duchem ojciec, który panicznie boi się swojego szefa, nad wiek rozwinięty intelektualnie i zadziwiający wszystkich trafnością komentarzy na temat współczesnego świata brat James oraz pies, który, jak można się domyślać, wabi się po prostu Pies. W drugiej części powieści w domu rodziny Rileyów zamieszkuje dziadek – hazardzista, erotoman i miłośnik wszelkich uciech cielesnych – ze swoją młodszą o ponad dwadzieścia lat miłością Treeną, opiekunką, którą poznał będąc pensjonariuszem domu starców, i ich nowo narodzonym synkiem – Jezusem. Ten katalog postaci uzupełniają jeszcze nastoletni przyjaciele i szkolni koledzy narratorki, członkowie dalszej rodziny, sąsiedzi, nauczyciele – wszyscy zarysowani grubą satyryczną kreską. Poniższy wpis z dziennika Rachel, dotyczący jej najlepszego przyjaciela – wiecznego malkontenta i pesymisty – Mruka (w oryginale „Sad Ed”), trafnie ilustruje ironiczny humor powieści:

[...] Poszłam odwiedzić Mruka. Jak zwykle był w depresji. Pewnie z powodu prezentów świątecznych: kalendarza z Davidem Beckhamem i paczki mini batoników Dairy Milk. A prosił o wypchanego kruka i pudełko Slimfastu (przed swoją przedwczesną tragiczną śmiercią chce wrócić do formy, bo twierdzi, że tragicznie zmarli poeci-geniusze nie mieli oponki na brzuchu). Davida Beckhama nie znosi od piątej klasy, ale jego rodzice nie przyjmują tego do wiadomości. Mruk skonstatował, że tsunami to symbol postępującej globalizacji i konsumpcjonizmu naszego kapitalistycznego świata. Musiałam wrócić do domu, bo depresja zaczęła się udzielać również mnie<sup>2</sup>.

---

tomy: *Dziennik Rachel lat 13 i ¾* (2016), *Dziennik Rachel. Męki dorastania* (2017) i *Dziennik Rachel. Szczerze wyznania* (2018).

<sup>2</sup> J. Nadin, *Dziennik Rachel lat 13 i ¾*, tłum. J. Dyla-Urbańska, Akapit Press, Łódź 2016, s. 9.



Czytelnicy poznają narratorkę w pierwszym tomie dzienników, gdy ma lat trzynaście, i przy lekturze kolejnych tomów razem z nią dorastają. Ostatnia część serii opisuje moment w życiu Rachel, już osiemnastoletniej, kiedy dziewczyna wreszcie ma szansę zmienić swoje, jak sama powtarza, „tragicznie zwyczajne życie”, bo przeprowadza się do Londynu, zdaje na studia i postanawia rozpocząć karierę polityczną. Problemy Rachel w pierwszych częściach serii to wielkie dramaty życia codziennego nastolatki, które trafnie oddaje wpis z dziennika:

W moim życiu brakuje prawdziwej tragedii. Dlaczego ani trochę nie przypomina ono życia bohaterów książkowych? Nigdy nie przytrafiło mi się nic, co opisuje Jacqueline Wilson. Nie jestem adoptowana, mama nie ma tatuaży, nie ma raczej szans na to, że nasza rodzina wyląduje w opiece społecznej, a mnie przydzielą kuratora. Rodzice nie są alkoholikami, narkomanami ani nawet zakamuflowanymi transwestytami, przebijającymi się w domu w zakazane ciuchy. Nikt w rodzinie nie jest kolorowy ani nie ma odmiennej orientacji seksualnej. My z Jamesem nie jesteśmy autystyczni ani nawet lekko niedorozwinięci. [...] Nawet moje imię jest śmiertelnie nudne. Dlaczego rodzice nie wpadli na coś bardziej egzotycznego i nie nazwali mnie na przykład Lola?<sup>3</sup>

Już po kilku pierwszych stronach lektury *Dziennika Rachel* czytelnicy orientują się, że kluczowym intertekstem powieści Nadin jest *Sekretny Dziennik Adriana Mole'a, lat 13 i ¾* Sue Townsend (*The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ¾*), wydana w 1982 roku w Wielkiej Brytanii kultowa powieść, która szybko stała się światowym bestsellerem. W wywiadach Joanna Nadin otwarcie przyznaje, że jej powieści o perypetiach Rachel Riley są hołdem dla powieści Sue Townsend, na której się wychowała, a na okładce polskiego wydania pierwszej części *Dzienników Rachel* czytelnicy znajdują słowa autorki: „Jeśli miałabym zabrać na bezludną wyspę tylko jedną książkę, to bez wahania wybrałabym *Sekretny Dziennik Adriana Mole'a, lat 13 i ¾*. Bez Adriana nie byłoby Rachel”. I Rachel, i Adrian, drobiazgowo relacjonując otaczającą ich przyziemną i koszmarną codzienność, nijak nieprzystającą

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 15–16.



do ich intelektualnych aspiracji i wybujałych oczekiwań, komentując rzeczywistość z zadziwiającą dojrzałym dystansem, ironią i typowo angielskim absurdalnym poczuciem humoru. Oto jeden z pierwszych wpisów z dziennika Adriana:

Czuję się dzisiaj fatalnie. Wszystko przez matkę, która o 2 w nocy zaczęła śpiewać *My Way*, stojąc u szczytu schodów. To po prostu pech mieć taką matkę. Ale jest nadzieja, że moi rodzice okażą się alkoholikami. W przyszłym roku mógłbym już być w domu dziecka<sup>4</sup>.

Zarówno *Sekretny dziennik*, jak i *Dzienniki Rachel*, wywodzą się z tradycji dziennika satyrycznego, popularnego w Wielkiej Brytanii w XVIII i XIX wieku gatunku rozpowszechnionego przez *The Diary of a Nobody* braci George'a i Weedona Grossmith (1894). Tradycja ta, rozpoczęta w 1712 roku przez Josepha Addisona i jego *Journal of a Sober Citizen*, opublikowany w magazynie „The Spectator”, cieszyła się największą popularnością w czasach wiktoriańskich, a jej doskonałym przykładem są burleski W.M. Thackeraya *Cox's Diary* (1840) i *The Diary of C. Jeames de la Pluche, Esq.* zjadliwie opisujące aspiracje klasy robotniczej i pretensjonalność klas wyższych brytyjskiego społeczeństwa w XIX wieku. Tradycja ta, jak zauważa Rebecca Steinitz, „jest wciąż silnie obecna we współczesnych powieściach brytyjskich, jak *Sekretny Dziennik Adriana Mole'a lat 13 i ¾* i *Dziennik Bridget Jones Helen Fielding*”<sup>5</sup>. Podstawowym założeniem łączącym ukazujące się na przestrzeni lat powieści tego gatunku – w których występuje zmodyfikowany (kobięcy punkt widzenia, nastoletni punkt widzenia itp.), dyktowany modami czytelnictwymi, czy innymi uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi, sposób prowadzenia pierwszoosobowej narracji (w efekcie punkt ciężkości przesunięty jest na inne problemy) – jest silnie zsubiektyzowany, drobiazgowy opis codzienności, który pokazuje absurdalnie wybujałe przekonanie narratorów dzienników o własnej wyższości i ich aspiracje intelektualne. Narratorzy dziennika

---

<sup>4</sup> S. Townsend, *Sekretne życie Adriana Mole'a lat 13 i ¾*, tłum. B. Kopec'-Umiastowska, W.A.B., Warszawa 2005, s. 10.

<sup>5</sup> R. Steinitz, *Time, Space and Gender in the Nineteenth-Century British Diary*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, s. 316 (tłum. J. Dyla-Urbańska).

satyrycznego charakteryzują się niezwykle trafnym zmysłem obserwacji i ciętym poczuciem humoru. Humor tych powieści wynika często z bolesnej konfrontacji przekonanego o swojej doskonałości narratora z prozą codzienności i otaczającej go rzeczywistości, a brak obiektywizmu i wybujałe aspiracje powodują szereg niefortunnnych gaf i pomyłek w życiu narratorów, które są siłą napędową fabuły.

Powieści o Rachel Riley, obficie czerpiąc z tradycji dziennika, są również zjadliwą satyrą społeczną. Tłem życia rodziny Rileyów, ich sąsiadów i całej lokalnej społeczności małego miasteczka; tłem miłosnych zawirowań, szkolnych romansów, zdrad i skandali jest współczesna Anglia w pierwszej dekadzie XXI wieku. W codziennym życiu małego miasteczka jak w soczewce odbijają się nastroje społeczne, a skandale i najważniejsze wydarzenia, którymi żyją Anglicy, i które relacjonują media, są żywo i dowcipnie komentowane<sup>6</sup>. Dodatkowo, powieść wpisuje się w nurt młodzieżowej literatury antypedagogicznej, bo Rachel, jak zresztą jej znakomity pierwowzór, Adrian Mole, niezwykle celnie i bezlitośnie krytykują i wyśmiewają dorosłych oraz urządzony przez nich świat<sup>7</sup>.

Pierwszym pytaniem, jakie sobie jako tłumaczka dwóch części *Dzienników Rachel* postawiłam było, „kto jest anglojęzycznym adresatem oryginału, a kto odbiorcą polskim?”. Seria na brytyjskim rynku klasyfikowana jest jako *teen lit*, skierowana jest więc do czytelników,

---

<sup>6</sup> Ten opis brytyjskiej rzeczywistości pierwszych lat XXI wieku daje swoją drogą interesującą możliwość prześledzenia nastrojów społecznych poprzedzających w Wielkiej Brytanii Brexit.

<sup>7</sup> Grzegorz Leszczyński tak definiuje antypedagogiczny nurt w literaturze dziecięcej i młodzieżowej: „Strategia »opresji na opak«: wyśmianie lub zorientowanej na dorosłego bohatera. W utworach antypedagogicznych nie dziecku, lecz dorosłemu odmawia się prawa formułowania ocen i wyroków, gdyż [...] oceny te są z gruntu fałszywe, jedyną ważną, niepodważalną wyrocznią są sądy dziecka. Rodzice w utworach antypedagogicznych są zdeformowani i wykluczeni, zyskują dezaprobatę hipotetycznego odbiorcy, względnie ich charakterystyczna dla dorosłości postawa traktowana jest jako źródło literackiego żartu”. G. Leszczyński, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2012, s. 17.

czy może raczej czytelniczek, nastoletnich, które poznają narratorkę w pierwszym tomie dzienników, gdy ma lat trzynaście i przy lekturze kolejnych tomów razem z nią dorastają. Polskim wydawcą powieści Nadin jest Akapit Press, jedno z najważniejszych polskich wydawnictw literatury dla dzieci i młodzieży, a książka promowana jest właśnie jako powieść o dojrzewaniu dla dorastających nastolatek. W przypadku *Sekretne Dzienniki Adriana Mole'a* można mówić o podwójnym adresacie przekładu, bo refleksje i wynurzenia Adriana – rozpaczliwie aspirującego do roli intelektualisty – i ironiczny humor Townsend opisują tak naprawdę absurd i beznadzieję świata dorosłych i właśnie dla dorosłego czytelnika, który może wyłapać wszystkie podteksty i aluzje, są w pełni czytelne i zrozumiałe. Próbując przebrnąć przez powieść Jane Austen, Adrian narzeka: „Przeczytałem kawałek *Dumy i uprzedzenia*; to bardzo staromodne, uważam, że Jane Austen powinna napisać coś nowocześniejszego”<sup>8</sup>, a kiedy jego matka, Pauline, odkrywa pod wpływem lektury *Drugiej płci* i *Żeńskiego eunucha* feminizm notuje oburzony: „Ale przecież małżeństwo w niczym nie przypomina więzienia! Kobiety wypuszczane są codziennie do sklepów i tak dalej, a wiele z nich nawet chodzi do pracy. Naprawdę uważam, że matka dramatyzuje”<sup>9</sup>.

W przypadku *Dzienników Rachel* adresat też jest podwójny, bo – owszem – to powieść dla nastolatków, ale zakładam, że nastolatki – i w Wielkiej Brytanii, i w Polsce – przecież nie do końca samodzielnie dokonują wyboru lektury. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że *Dzienniki Rachel* to w pewnym stopniu zinfantylizowana wersja dzienników Adriana Mole'a, napisana na fali ich popularności przez autorkę, która sama na powieściach Townsend się wychowała. Przez ten sprytny chwyt marketingowy istnieje duże prawdopodobieństwo, że wybór *Dzienników* może być więc sugerowany przez dorosłego – rodzica, starsze rodzeństwo czy nauczyciela<sup>10</sup>. Co więcej, dzisiejsi

---

<sup>8</sup> S. Townsend, *Sekretne...*, s. 18.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>10</sup> Wydawnictwo Akapit Press postanowiło uczynić powiązanie z powieścią Townsend jeszcze bardziej oczywistym, więc polski tytuł pierwszej części przekładu *Dzienników Rachel: My So-Called Life* to *Dziennik Rachel*

40–50-latkowie, rodzice nastoletnich dzieci, mogli być czytelnikami książek o „największym fajtlapie literatury”, jak ktoś kiedyś Adriana Mole’a określił, i wychowywać się na nich. Jeśli powieści o Adrianie nie czytali, to mogli oglądać wyprodukowany w 1985 roku popularny brytyjski serial reżyserowany przez Petera Sasdy’ego, emitowany również przez polską telewizję. W brytyjskich recenzjach czytelniczych *Dzienników Rachel* często pada argument, że chociaż to książka dla nastolatek, to czytają ją również dorośli. Być może działa tu mechanizm podobny jak w przypadku bestselleru *chick lit*, czyli literatury dla młodych kobiet, *Dziennika Bridget Jones* Helen Fielding, kolejnego intertekstu serii powieści o Rachel Riley, kiedy na fali ogromnej popularności książkę dla dorosłych kobiet podczytywały nastolatki, a w tym przypadku – na odwrotnej zasadzie – po to dziewczęńskie czytadło sięgają ich matki. W przypadku powieści Nadin radość z lektury odczytywanej jako intertekstualna gra (mnóstwo tu różnorodnych aluzji i odniesień do pierwowzoru Townsend) dana będzie jednak – obawiam się – w większości dorosłym, bo nastoletni czytelnicy aż tak zaznajomieni z perypetiami Adriana nie są.

Ponieważ powieść Nadin jest jednak mimo wszystko adresowana do młodych czytelników, przy jej przekładzie pojawiło się kilka problemów typowych dla przekładu literatury młodzieżowej takich jak, na przykład, oddanie elementów nacechowanych kulturowo<sup>11</sup>. Powieści Nadin przesiąknięte są dogłębnie brytyjskimi realiami kulturowymi, które – chociaż brytyjska rzeczywistość nie wydaje się aż tak dla Polaków odległa – trzeba było nastoletnim czytelnikom objaśnić, stąd w moim przekładzie przypisy czy krótkie wyjaśnienia odnoszące

---

*lat 13 i ¾*. To prawie dosłowna parafraza tytułu bestselleru lat 80. i 90., a tym samym zabieg polskiego wydawcy, którego celem jest przyciągnięcie rodziców dzisiejszych nastolatków, którzy 20–30 lat temu zachwycali się perypetiami Adriana. Na uwagę zasługuje również fakt, że tytuły kolejnych części serii dziennika Rachel wydawanych przez Akapit Press bezpośrednio nawiązują do polskich tytułów książek o Adrianie Mole’u.

<sup>11</sup> Ze względu na charakter niniejszej publikacji i cel artykułu – przedstawienie wybranych zagadnień recepcji warunkujących polski przekład powieści dla młodzieży – nie omawiam tu szczegółowo wszystkich problemów przekładu, a jedynie pokrótce niektóre z nich zarysowuję.

się do elementów brytyjskiej kultury i wprowadzające kulturowy kontekst. W powieści pojawiają się liczne odniesienia do brytyjskich instytucji społeczno-kulturalnych, systemu szkolnictwa, literatury, filmu, teatru, muzyki rozrywkowej, ale i świata mediów – bo w domu Rileyów życie kręci się wokół kanapy w salonie i telewizora (oczywiście kluczowym żartem jest, kto sprawuje kontrolę nad pilotem). Padają tytuły angielskich filmów, seriali, programów telewizyjnych, piosenek i albumów; nazwiska dziennikarzy, komentatorów sportowych, prezenterów telewizyjnych, aktorów i celebrytów. Istotne okazują się nawet nazwy sklepów i produktów spożywczych, bo – w zróżnicowanym klasowo społeczeństwie brytyjskim – wybory konsumenckie mają niebagatelne znaczenie. Przedstawiciele wyższej klasy średniej, głosujący na Partię Pracy i działający w Komitecie Wyborczym popierającym Tony’ego Blaira, wieczorami relaksują się, wspominając kontrkulturową przeszłość i popijając wino – pod warunkiem, że zakupili je, razem z oliwkami i humusem, w drogim supermarkecie Waitrose w dziale z żywnością organiczną. Z kolei przedstawiciele klas niższych, co rusz obejmowani nakazem ASBO, przegryzają głównie walkersy i popijają Appletise, a Harvey Nichols, brytyjska sieć luksusowych domów towarowych, to dla nich po prostu czyjeś imię i nazwisko. W obliczu takiej mnogości odniesień kulturowych, których większość będzie dla młodego czytelnika jednak nieczytelna, w swoim przekładzie wykorzystałam przypisy, ale i – w trosce, by polscy czytelnicy nie zginęli w ich gąszczu – starałam się również niektóre obce elementy kultury opisowo wyjaśnić, czy obudować odpowiednim kontekstem.

Szczególnie wymagające okazały się odniesienia do świata brytyjskiej polityki. Autorka powieści przez wiele lat pisała przemówienia dla polityków Partii Pracy, a podczas rządów gabinetu Tony’ego Blaira była również jego doradczynią<sup>12</sup>. Kontekst polityczny odgrywa w powieści ważną rolę, a satyra dotyka lewej i prawej strony brytyjskiej sceny politycznej. W *Dziennikach Rachel* bohaterów charakteryzują ich sympatie polityczne. Występują tu więc wyborcy Partii

---

<sup>12</sup> Sam premier Blair kilkakrotnie pojawia się w powieściach o Rachel, między innymi, gdy podczas kampanii wyborczej odwiedza angielskie szkoły.

Pracy (zamożni, wykształceni, zadowoleni z siebie, wiodący dostatnie mieszczańskie życie), pojawia się wyjątkowo antypatyczny poseł Partii Konserwatywnej Hugo Thorndyke, śmieszą i straszą wreszcie wyborcy UKIP, Partii Niepodległości Zjednoczonego Królestwa – dziadkowie bohaterki. Osiemdziesięciolatkowie, do których domu w St Slaughter w Kornwalii Rachel zesłana zostaje za karę na wakacje, są członkami Sojuszu Wsi, rasistami i homofobami, którzy z nostalgią wspominają prowadzone żelazną ręką rządu Margaret Thatcher, a przy okazji kompletnie nie radzą sobie z rzeczywistością XXI wieku – nie potrafią obsługiwać telefonów komórkowych, a podróżując metrem, natychmiast się gubią. Ponadto, wydarzenia z kalendarza politycznego Wielkiej Brytanii czy obyczajowe skandale z udziałem prominentnych polityków stanowią po części oś fabularną powieści (dla przykładu – organizowane w szkole Rachel wśród uczniów wybory są komentarzem do trwającej równocześnie kampanii wyborczej do Parlamentu). Pokazuje to, jak sędzę, istotną różnicę w podejściu do kształtowania świadomości obywatelskiej i zaangażowania politycznego nastolatków. Uczniowie brytyjscy pierwszy kontakt z polityką mają już w szkole podstawowej, a dzięki lekturom, w których pojawia się kontekst polityczny, nabierają do niej większego dystansu. Polityka w życiu nastolatków to natomiast dla polskiego młodego czytelnika coś nowego, a polskich powieści dla młodzieży, gdzie kontekst polityczny odgrywałby istotną rolę, długo by szukać<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Ciekawym wyjątkiem okazuje się na przykład seria powieści Joanny Fabickiej o Rudolffie Gąbczaku, a przy okazji polski odpowiednik perypetii Adriana Mole’a, co podkreślają recenzje: „[...] utrzymane w konwencji pamiętnika powieści o piętnastoletnim Rudolffie i jego szalonej rodzinie mogą być uznane za polski odpowiednik kultowych pamiętników Adriana Mole’a. Dla mnie zawsze będą jednak zdecydowanie zabawniejsze, ponieważ są osadzone w naszej rzeczywistości a zarazem bardzo aktualne. To, co przydarza się Rudolfowi i jego najbliższemu, może się wydarzyć tylko w Polsce. Zamiast angielskich nowinek z królewskiego dworu czy relacji z kampanii wyborczej Partii Pracy, w polskiej powieści pojawiają się postacie i zdarzenia z naszych rodzimych wiadomości wieczornych: Andrzej Lepper, Lew Rywin czy strajk pielęgniarek”.



Ponadto, w pracy nad przekładem tych powieści musiałam również zmierzyć się z tłumaczeniem wielu gier słownych, intencjonalnych imion własnych, szczególnie przydomków i pseudonimów, a także z wieloma elementami slangu językowego, kolokwializmami i wulgaryzmami. Sporym wyzwaniem dla tłumacza jest zróżnicowanie stylistyczne języka bohaterów powieści, którzy pochodzą z różnych warstw społecznych. Szczególnie wymagające okazało się oddanie języka niższych warstw społecznych – klasy robotniczej czy języka tak zwanej „kultury dresiarско-kibolskiej” („chavculture”).

Największym wyzwaniem okazała się jednak kwestia tabu obyczajowego w przekładzie i przełożenie pojawiających się często w powieści Nadin seksualizmów. *Dziennik Rachel* to, parafrazując tytuł powieści Townsend, powieść o bolesnym dojrzewaniu, więc siłą rzeczy bohaterów trapią wątpliwości i dylematy – głównie dotyczące ich tożsamości, w tym, rzecz jasna, tożsamości seksualnej. Rachel niepokoi się swoją niedojrzałością, brakiem jakiegokolwiek (w porównaniu z bardziej wyedukowanymi przyjaciółkami) doświadczenia seksualnego; prowadzi wielogodzinne konsultacje ze swoją przyjaciółką Scarlet, której matka jest seksuolożką, a ojciec ginekologiem pracującym w klinice aborcyjnej; snuje domysły, czy przypadkiem jej najbliższy przyjaciel nie jest gejem, zastanawia się nad własną tożsamością seksualną. Autorka bezpruderyjnie i odważnie porusza tematykę seksu, szczególnie problem inicjacji seksualnej, a przede wszystkim z seksu, jak i zresztą z innych „poważnych”, „dorosłych” tematów żartuje. Kpi więc z religii (we wpisie datowanym na 4 kwietnia pisze na przykład: „Papież nie żyje. Nie wiem, o co ta cała afera. Przecież był już bardzo stary, a poza tym zaraz wybiorą nowego”) czy bezceremonialnie żartuje z rozwiążyłych obyczajów członków wielodzietnej rodziny irlandzkich katolików – postrachu okolicy, klanu O’Gradych. Żartuje również (rzecz jasna!) z monarchii brytyjskiej, polityki (dostaje się i laburzystom, i konserwatystom), ludzi starszych, feministek, ofiar tsunami, mniejszości etnicznych – jednym słowem kpi z poprawności politycznej, wszelkich świętości i nie uznaje tematów tabu. Poziom tych żartów może być postrzegany jako dyskusyjny – w powieści pojawiają się na przykład żarty na temat tego, że małego wujka Rachel, owoc romansu dziadka ze związku z dużo młodszą kobietą (który nazywa się przy okazji Jezusek), najskuteczniej

usypiają wibracje wibratora pracującego na pełnych obrotach, a lista zakupów pary nauczycielek wf-u, lesbijek, które Rachel śledzi w supermarkecie, to: „bita śmietana, sos czekoladowy i owoce”, ale mimo tej, często może szokującej, bezpruderyjności nie jest to książka wulgarna. Przesłanie płynące z powieści jest proste. Wystrzegając się moralizatorstwa i dydaktycznego tonu, Joanna Nadin pokazuje nastolatkom, że to, co w życiu najważniejsze to miłość, rodzina, przyjaźń, koleżeństwo i tolerancja.

Okazuje się jednak, że polski wydawca *Dzienników Rachel*, wydawnictwo Akapit Press, nie do końca na tak odważną obyczajowo (jak na polskie realia) powieść jest przygotowane, bo w pracy nad przekładem musiałam o wiele swoich translatorskich rozwiązań dotyczących słownictwa związanego z seksualnością walczyć i zmagać się z różnymi redakcyjnymi sugestiami cenzurującymi tekst oryginału. Szczególnie podejrzliwie traktowane było słowo „lesbijka” czy przymiotnik „lesbijski” („lesbian”). Wydawnictwo uporczywie zalecało zamienienie tych słów na – jak rozumiem – bardziej ogólne, sformalizowane, a tym samym mniej obrazoburcze – „osoba o odmiennej orientacji”, „osoba homoseksualna”. Gdy w tekście oryginału pojawiały się wyrażenia: „zostać lesbijką” („become a lesbian”), „książka o lesbijkach i seksie” („a book about lesbians and sex”) czy „the only true lesbians” („jedynie prawdziwe lesbijki”), wydawnictwo proponowało odpowiednio: „mieć odmienną orientację”, „książka o seksie” i „prawdziwe przykłady homoseksualne”. Bohaterowie *Dziennika Rachel* często posługują się językiem kolokwialnym. Niestety, i tu ingerencja redakcji zaowocowała złagodzeniem języka przekładu, który przecież powinien oddawać jego młodzieżowy, aktualny, żywy charakter. I tak brytyjskie slangowe określenie homoseksualisty „bender”, które przełożyłabym jako obraźliwe „pedzio” czy „ciota”, zostało zmienione na „homo”, kolokwialny „pedzio” („puff”) z oryginału został „olamusem”, a przymiotnik „pedalski” („her room was a bit lesbo”) przemianowano na „homo” („wyglądał trochę homo”).

Chociaż idąc na kompromis, niektóre propozycje redakcji zaakceptowałam i ostatecznie ukazały się one w opublikowanym przekładzie, konsekwentnie starałam się bronić pozostawienia w przekładzie słów „lesbijka”, „lesbijski” itp., między innymi w kontekście wątku



poszukiwania przez narratorkę swojej tożsamości seksualnej. Rachel, która jest namiętną czytelniczką, trafia w pewnym momencie na głośną powieść Jullie Burchill *Sugar Rush* (2004), opowiadającą o nastolatce, odkrywającej swoją seksualność i zakochującej się w przyjaciółce Sugar. Pod wpływem tej lektury Rachel sama snuje wątpliwości na temat swojej seksualności. W takim kontekście propozycje zastąpienia słowa „lesbijka” innym (na przykład w wyrażeniach „lesbian stage” – „etap lesbijski” czy „lesbian episode” – „epizod lesbijski”) wydają mi się zupełnie nieuzasadnione.

W swoim przekładzie musiałam również negocjować kwestie nazewnictwa sfer intymnych i tak, na przykład, wszelkie wzmianki o „cipce” (szkolni koledzy Rachel, ale i sama narratorka, fascynują się nagością i ochoczo komentują różnice anatomiczne rówieśniczek; sądzę, że w polszczyźnie użyliby właśnie tego słowa), w oryginale „minky”, zostały przemianowane na „anatomię” („jedyna goła anatomia, jaką kiedykolwiek widziałam”). Nieszczęsną „anatomię” mają również chłopcy („anatomia Jamesa”). Redakcja starała się również cenzurować wszelkie kwestie związane z aborcją. W powieści ojciec najlepszej przyjaciółki Rachel jest ginekologiem przeprowadzającym zabiegi usuwania ciąży i kiedy w jego klinice trwa „powalentynekowa gorączka aborcyjna” („post-Valentine abortion fever”), wydawnictwo zasugerowało „gorący okres powalentynekowy”. W innym fragmencie, gdy mowa o ewentualnej niechcianej ciąży przyjaciółki, Rachel stwierdza, że „nie powinno być to dla niej problemem, bo w końcu jej ojciec przeprowadza zabiegi aborcji” („her father is an abortionist so she has options”), co w przekładzie zostało zamienione na eufemistyczne „ojciec jest ginekologiem”. Przykłady innych proponowanych przez redakcję zmian to „podejrzane zdjęcia” zamiast „czasopisma pornograficznego” czy groteskowo nieprzystająca do języka młodzieży „ladacznica/rozpustnica” (sic!) w miejsce „puszczalskiej” czy „prostytutki” („slut”). Wreszcie, gdy Rachel narzeka na swoje pospolite imię i żali się, że nie nazywa się Lola, jej matka, zazwyczaj powściągliwa i zachowawcza w wyrażaniu swoich opinii, kwituje to uwagą, że „nigdy nie dałaby dziecku imienia transseksualnej prostytutki” („no daughter of hers was being named after a transsexual prostitute”). W polskim przekładzie znika cały humor tego stwierdzenia, bo, po sugestjach

redakcji, mama mówi po prostu, że nie dałaby córce „podejzranego imienia”.

Pomijając już fakt, że niektóre z tych rozwiązań w polszczyźnie zupełnie nie brzmią, są niewłaściwymi kolokacjami, czy po prostu nie mają sensu, usunięcie ich z tekstu (bo to również mi doradzano) czy złagodzenie, zastąpienie bezpieczniejszymi, bardziej ogólnymi, akceptowalnymi określeniami jest poważnym nadużyciem, bo przecież powieść Nadin spełnia ważną funkcję dydaktyczną – pozwala nastolatkom zrozumieć i zaakceptować swoją seksualność, nauczyć ich zrozumienia i otwartości, pokazać, jak złożoną i ważną sprawą jest tożsamość seksualna. Co więcej, takie bezpruderyjne, otwarte i żartobliwe podejście do spraw seksu może nauczyć dystansu do wielu nastoletnich problemów.

Motywuując sugerowane zmiany, wydawnictwo tłumaczyło, że wprowadza je w trosce o kształtowanie pozbawionego wulgarności języka młodzieży. Ponadto, jak przekonywano, jest to również warunkowane kwestiami marketingowymi – to rodzice najczęściej dokonują wyboru lektur dla nastoletnich dzieci, a wydawnictwo obawia się, że gdyby przeglądając książki, natrafili w nich na wulgarny język czy zorientowali się, że dana powieść porusza zbyt odważne obyczajowo tematy, zwyczajnie nie kupiliby jej.

Postępowanie Akapitu Press jest również z pewnością motywowane jego profilem wydawniczym. Wydawnictwo oprócz zagranicznych tytułów dla młodzieży, klasycznych, promujących wartości rodzinne powieści dla dorastających dziewcząt<sup>14</sup> czy nastoletnich romansów, jest również, a może przede wszystkim, polskim wydawcą książek Krystyny Siesickiej i Małgorzaty Musierowicz, które konwencję polskiej literatury młodzieżowej, szczególnie powieści dla dziewcząt, wyznaczały i nadal wyznaczają. Twórczość Musierowicz, kultowa i ważna w historii polskiej powieści młodzieżowej – sama

---

<sup>14</sup> Osobnym zagadnieniem jest wybór polskich okładek i przekład polskich tytułów zagranicznych pozycji dla młodzieży wydawanych przez Akapit Press. Nawet jeśli powieści te dotyczą tematów trudnych czy odważnych obyczajowo, ich kiczowata szata graficzna i uproszczone, chwytliwe tytuły zapowiadają lektury banalne o przewidywalnej tematyce.

na *Kłamczusze*, *Kwiecie kalafiora* czy *Szóstej klepce* się wychowałam – w ostatnich latach drażni konserwatyżmem, nieprzystawalnością do rzeczywistości i towarzyszących jej zmian – społecznych, politycznych, obyczajowych<sup>15</sup>. Ta ostrożna i zapobiegliwa polityka wydawnictwa wydaje się tym bardziej wątpliwa, że na polskim rynku książki dziecięcej i młodzieżowej nie brakuje pozycji odważnych obyczajowo, poruszających tematy tabu, w tym homoseksualizm młodzieży<sup>16</sup>. Polska literatura młodzieżowa doczekała się także już swojego odpowiednika *Dziennika Adriana Mole'a* – wspomnianej już w tym artykule serii powieści Joanny Fabickiej o Rudolffie Gąbczaku, książki odważnej obyczajowo, traktującej dojrzwanie seksualne nastolatków bezpruderyjnie i z humorem, bardzo niepoprawnej politycznie<sup>17</sup>.

Celem niniejszego artykułu nie jest krytykowanie praktyk wydawnictwa Akapit Press (część zasugerowanych przez redakcję zmian została przecież przeze mnie w przekładzie zaakceptowana), chociaż, co również trzeba otwarcie przyznać, jakiegokolwiek formy cenzurowania tłumaczeń to niepokojące symptomy ignorowania podstawowych zasad etyki przekładu. W artykule chciałam raczej zwrócić uwagę na przesłanki wskazujące na wciąż pokutujące

---

<sup>15</sup> Ciekawie na temat zachowawczości i konserwatyżmu twórczości Małgorzaty Musierowicz po 1989 roku piszą między innymi Eliza Szybowicz (w „Książkach. Magazynie do Czytania”) i Tomasz Piątek (w „Krytyce politycznej”).

<sup>16</sup> Problem ten analizuje Piotr Sobolczyk w artykule *Przekroczyć społeczną barierę „deprawacji nieletniego”. Bohater homoseksualny w powieści dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.

<sup>17</sup> Ilustrują to wybrane fragmenty powieści Fabickiej: „A przecież i tak miałem już sporo problemów: Pęcherz; jak przekonać świat o moim geniuszu aktorskim; nocne polucje; sny o trzecim jądrze; brak kasy, brak kasy, brak kasy!” (s. 9); „[...] Do tego nie podjąłem jeszcze decyzji o mojej orientacji seksualnej. Nie zakochała się we mnie jak dotąd żadna dziewczyna!” (s. 11); „Zła passa przełamana. Mama wróciła z pracy bardzo podniecona. W nagrodę za podniesienie oglądalności dostała czteroosobową wycieczkę na Dominikanę. Hurraaa! Palmy, komary i AIDS!” (s. 177).

w Polsce przekonanie, jaka powinna być odpowiednia tematyka literatury młodzieżowej i na zachowawcze oczekiwania wobec niej. Wydaje mi się, że te próby cenzurowania przekładu, wskazówki, co przystoi nastolatce, a co jest dla niej nieodpowiednie, niewłaściwe, zakazane, pokazują obyczajowe, kulturowe, czy wreszcie religijne uwarunkowania, jakie towarzyszą polskiej konwencji literatury młodzieżowej, która ma zupełnie inne niż brytyjskie przyzwyczajenia i oczekiwania. Odczytanie i zrozumienie konwencji *Dzienników Rachel*: pisania o problemach nastolatków wprost, bez moralizatorstwa i dydaktyzmu, bezpruderyjnie, z uwzględnieniem kontekstu politycznego, zmian w obyczajowości społeczeństwa, z komentarzem – ironicznym, zdystansowanym do wielu zagadnień (na przykład poprawności politycznej czy konwencji obyczajowych), wreszcie z humorem – dosadnym i często bezpruderyjnym, nie omijającym zagadnień trudnych, bez pozostawiania obszarów tabu – może być dla polskich nastoletnich czytelników, którzy w czwartej klasie szkoły podstawowej czytają zachowawczą i powielającą stereotypy *Dynastię Miziołków* Joanny Olech trudne<sup>18</sup>.

Co ciekawe, a jednocześnie zastanawiające, to fakt, że konwencja *Dzienników Rachel* (choć powieści sprzedały się w bardzo dobrym nakładzie; nie bez znaczenia był tu pewnie okres promocji i sprzedaży – przed świętami Bożego Narodzenia), nie do końca chyba została przez nastoletnich czytelników zrozumiana. Pokazują to recenzje pierwszej części *Dziennika Rachel*, napisane przez nastoletnie czytelniczki, jakie ukazały się na stronie internetowej [lubimyczytac.pl](http://lubimyczytac.pl):

To taka *Moda na Sukces* dla nastolatek. Polubiłam główną bohaterkę i sposób pisania autorki, jednak w pewnym momencie Rachel stała się tępą i płytka, a sytuacje opisane w tym pamiętniku absurdalne. To nie książka o nudnym życiu sympatycznej nastolatki, tylko księga dziwactw opisanych jako rzeczy naturalne. Daję 5 gwiazdek tylko dlatego, że wiele razy się z tych głupot śmiałam.

---

<sup>18</sup> Powieść Olech również utrzymana jest w konwencji dziennika nastolatka. Niestety, powieliła stereotypy dotyczące różnic płci i przypisanych im tradycyjnych ról społecznych. Zob. I. Hardej, *Dynastia Miziołków, czyli lektura bardzo antyfeministyczna*, „Ryms” 2008, nr 3, s. 16–17.

To jedna z tych książek, przez które chce się przebrnąć jak najszybciej się da. Nie ukazuje zupełnie żadnych pozytywnych wartości. Główna bohaterka jest bardzo, bardzo irytująca, a jej rodzina i przyjaciele wcale nie lepsi. Żle się czyta, ponieważ w książce nie ma dialogów – wszystko opisywane jest przez Rachel. Jedyne plusy tej książki to ładna oprawa graficzna oraz humor – często się zdarzało, że wybuchałam niepohamowanym śmiechem. Pies to zdecydowanie najlepsza postać tej książki. Myślę, że *Dziennik Rachel* spodoba się bardziej co najwyżej trzynastolatkom<sup>19</sup>.

Wydaje mi się, że w kontekście problemów polskiej recepcji i przekładu takich brytyjskich powieści młodzieżowych jak *Dziennik Rachel* Joanny Nadin, można mówić o pewnych obszarach nieprzekładalności, a założenie adresata oryginału wydaje się różniąc z faktycznym adresatem przekładu. Powieść ta – tak aktualna dla czytelników angielskich, przesiąknięta niuansami kulturowymi, aktualnymi komentarzami i dygresjami dotyczącymi konkretnych wydarzeń ze świata polityki na Wyspach, pisana jako bieżący komentarz do wydarzeń politycznych i społecznych, którymi żyje brytyjskie społeczeństwo i o których rozpisują się tabloidy (kontrowersje wokół ASBO czy skandale polityczne z udziałem prominentnych polityków) – może być dla polskich nastoletnich czytelników jednak zbyt odległa kulturowo, a w efekcie nie do końca zrozumiała i wyczerpująca. Co więcej, jej specyficzny humor, zapożyczony z krainy Monty Pythona i czerpiący z tradycji czarnego humoru i estetyki nonsensu, który charakteryzuje Brytyjczyków (wychowanych na limerkach Edwarda Leara czy serialach komediowych *Fawlty Towers* i *Keeping Up Appearances*) i bezpruderyjne, prześmiewcze podejście do wielu kwestii obyczajowych i społecznych (które w Polsce traktuje się z powagą i bez dystansu) brytyjskiego – wielokulturowego i laickiego – społeczeństwa to konwencja, która chyba nie do końca do polskich młodych czytelników trafia, a polski rynek wydawniczy wydaje się mieć tu sporo do nadrobienia. W moim artykule zasygnalizowałam kilka z szeregu istotnych problemów tłumaczeniowych,

---

<sup>19</sup> [www.lubimyczytac.pl/ksiazka/314277/dziennik-rachel-lat-13-i-3-4](http://www.lubimyczytac.pl/ksiazka/314277/dziennik-rachel-lat-13-i-3-4) (dostęp: 12.11.2017).

jakie pojawiają się przy przekładzie współczesnej brytyjskiej powieści młodzieżowej. Najistotniejsze wydaje mi się zgłoszenie sprzeciwu wobec ingerowania wydawnictwa w tekst dzieła literackiego na etapie przekładu. Takie próby cenzorowania przekładu, nawet w obliczu „szlachetnych intencji” wydawcy, to niepokojące oznaki ignorowania zasad etyki przekładu.

## Bibliografia

- Fabicka J., *Szalone życie Rudolfa*, W.A.B., Warszawa 2004.
- Hardej I., *Dynastia Miziołków, czyli lektura bardzo antyfeministyczna*, „Ryms” 2008, nr 3, s. 16–17.
- Leszczyński G., *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2012.
- Nadin J., *Dziennik Rachel lat 13 i ¾*, tłum. J. Dyla-Urbańska, Akapit Press, Łódź 2016.
- Nadin J., *Rachel Riley Diary. My So-Called Life*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Olech J., *Dynastia Miziołków*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2014.
- Piątek T., *Mcduszno*, [www.krytykapolityczna.pl/archiwum/felietony-archiwalne/tomasz-piatek/mcduszno/](http://www.krytykapolityczna.pl/archiwum/felietony-archiwalne/tomasz-piatek/mcduszno/) (dostęp: 12.05.2017).
- Sobolczyk P., *Przekroczyć społeczną barierę deprawacji nieletniego. Bohater homoseksualny w powieści dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Steinitz R., *Time, Space and Gender in the Nineteenth-Century British Diary*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Szybowicz E., *Musierowicz jest w złym humorze*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 10, 23.10.2013, s. 45–49.
- Townsend S., *Sekretne życie Adriana Mole’a lat 13 i ¾*, tłum. B. Kopec-Umiastowska, W.A.B., Warszawa 2005.
- [www.lubimyczytac.pl/ksiazka/314277/dziennik-rachel-lat-13-i-3-4](http://www.lubimyczytac.pl/ksiazka/314277/dziennik-rachel-lat-13-i-3-4) (dostęp: 12.11.2017).



Aleksandra Budrewicz

## POLSKA RECEPCJA WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY ANGLOJĘZYCZNEJ O DICKENSIE

### Ława przysięgłych: sędziowie czy „późne wnuki”?

Obecne współcześnie na polskim rynku wydawniczym książki dotyczące Charlesa Dickensa nie są liczne, lecz warto zwrócić na nie uwagę. Są to: *Sekretna kochanka Dickensa* Claire Tomalin<sup>1</sup>, *Pragnienie* Richarda Flanagana<sup>2</sup>, *Kobieta w błękitnej sukience* Gaynor Arnold<sup>3</sup> oraz *Drood* Dana Simmons<sup>4</sup>. Wszystkie ukazały się w drugiej dekadzie XXI wieku i niewątpliwy jest ich związek z obchodami dwusetnej rocznicy urodzin Dickensa (1812). Rynek księgarski wydaje się więc nasycony tekstami poświęconymi biografii autora *Olivera Twista*, co pośrednio wskazuje na znaczny popyt, wiedzę o samym Dickensie, albo ogólnie na typ antybrązowniczych biografii znanych osób. Ponadto wznawia się obecnie przekłady niektórych powieści samego Dickensa: *Olivera Twista*, *David Copperfield* i *Tajemnicy Edwina Drooda*; są to starannie i estetycznie przygotowane edycje z pięknymi ilustracjami.

Wspomniane wyżej książki o Dickensie, które łatwo nabyć w polskich księgarniach, łączy motyw nieudanego małżeństwa Dickensa

---

<sup>1</sup> C. Tomalin, *Sekretna kochanka Dickensa*, tłum. E. Koenig-Krasińska, Świat Książki, Warszawa 2011.

<sup>2</sup> R. Flanagan, *Pragnienie*, tłum. M. Świerkocki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

<sup>3</sup> A. Gaynor, *Dziewczyna w błękitnej sukience*, tłum. J. Gryszczuk-Wicijowska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012.

<sup>4</sup> D. Simmons, *Drood*, tłum. M. Strzelec i W. Szypała, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2012.



i jego żony Catherine. Dwie z nich są niemal wyłącznie poświęcone prywatnemu życiu Dickensa: małżeństwu oraz romansie z Ellen Ternan, jego wieloletnią kochanką; pozostałe także o tych kwestiach mówią, choć nie jest to w nich wątek dominujący<sup>5</sup>. W świetle tych prac na początku XXI wieku Dickens stanął przed polskimi czytelnikami bardziej jako człowiek niż jako pisarz. Mają oni zawyrokować, jakim człowiekiem był autor powszechnie znany jako moralista. Są publicznością w procesie, w którym oskarżycielami i zarazem ławą przysięgłych są autorzy biografii angielskiego pisarza.

*Sekretna kochanka Dickensa* Claire Tomalin, w polskim przekładzie Ewy Koenig-Krasińskiej, to praca popularnonaukowa, omawiająca dzieje związku Dickensa i Ellen Ternan, młodej aktorki, która była wieloletnią miłością pisarza. Dla niej odszedł od żony, co wzburzyło opinię publiczną i spowodowało gwałtowną reakcję dzieci pisarza. Związek z Ellen trwał 14 lat, najprawdopodobniej mieli synka, który wkrótce zmarł. Tytuł oryginalny pracy to *The Invisible Woman* [Niewidzialna kobieta]; polska tłumaczka – lub wydawnictwo przygotowujące przekład do druku – zdecydowała się na silną modyfikację tytułu. Trudno rozstrzygnąć, czy dyktowały ją względy marketingowe<sup>6</sup> czy też estetyczne; polski tytuł z pewnością przyciąga uwagę i od razu informuje potencjalnego czytelnika o sensacyjnej treści książki. Delikatniejszy i tajemniczy tytuł oryginału podkreśla dramat Ellen, wskazuje na jej wątpliwej rangi pozycję w społeczności: była „niewidoczna” jako kochanka, o której

---

<sup>5</sup> Zagadnienie tego związku jest kwestią wciąż frapującą badaczy i znawców Dickensa: ostatnie studium największego współcześnie znawcy twórczości *Wielkich nadziei*, Michaela Slatera, dotyczy właśnie „wielkiego skandalu”, jakim ówczesnie stał się romans słynnego pisarza i młodziutkiej aktorki. Zob. M. Slater, *The Great Charles Dickens Scandal*, Yale University Press, New Haven 2012.

<sup>6</sup> Przywołajmy w tym miejscu cenne uwagi Jerzego Jarniewicza: zwracał uwagę na tytuły (dzieł, filmów, książek) skierowane „nie tyle do czytelnika, ile do nabywcy dzieła – mają przyciągnąć uwagę, zaszokować, zaintrygować, zachęcić do kupienia książki, odwiedzenia teatru czy kupienia biletu do kina” (J. Jarniewicz, *Uwagi pod tytułem, czyli tytuł w przekładzie*, [w:] idem, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków 2012, s. 90).

teoretycznie nikt nie wiedział nic. Nie mogła otwarcie żyć w związku z wielkim i popularnym pisarzem, który znany był między innymi ze swoich filantropijnych działań na rzecz biednych, dzieci i kobiet w trudnej sytuacji życiowej oraz tego, że w swoich powieściach opisywał często wielopokoleniowe rodziny, które mimo trosk i różnorodnych problemów w końcu znajdują szczęście i oparcie. Konieczność ciągłego ukrywania się przed światem i ludźmi była dla Ellen przytłaczająca; tytuł pracy eksponuje tragizm sytuacji życiowej Ellen, zaś polski przekład po raz pierwszy tak otwarcie określa jej pozycję w związku, a przez przymiotnik „sekretna” eksponuje sensacyjność związku tych dwojga ludzi.

Dwa lata po ukazaniu się w Polsce omawianej książki na nasze ekrany wszedł film fabularny *The Invisible Woman*, którego podstawą była książka Tomalin. Tym razem tytuł przełożono jako *Kobieta w ukryciu*. Nadwyżka interpretacyjna dokonana przez osoby odpowiedzialne za polski przekład tytułu filmu jest wprawdzie mniejsza niż w przypadku przekładu tytułu książki, lecz jednak wciąż niepotrzebnie zdradza czytelnikom zbyt wiele informacji o bohaterce dzieła i przede wszystkim zmienia sens frazy użytej w oryginalnej wersji tytułu<sup>7</sup>.

Ponad 500-stronicowa powieść *Dziewczyna w błękitnej sukience* Gaynor Arnold opisuje związek Dickensa i jego żony (w powieści występują jako Alfred i Dorothea). Wydawnictwo „Znak” reklamowało książkę jako „soczystą i mądrą powieść”, która przedstawia prywatne życie znanej pary: Catherine i Charlesa Dickensów<sup>8</sup>. Umieszczone na okładce książki rekomendacje dwóch znanych osób (aktorki Grażyny Wolszczak i prezenterki Anny Popek) mają zapewne skłonić czytelników do kupna książki. Są to jednak refleksje powierzchowne i częściowo egzaltowane. Dodajmy, że książkę wydano dokładnie w 2012 roku, kiedy cały literacki świat świętował dwusetną rocznicę urodzin pisarza; polski przekład

---

<sup>7</sup> Kwestii przekładów polskich wszystkich omawianych w niniejszym artykule powieści w tym miejscu nie rozpatruję, gdyż jest to temat tak atrakcyjny, iż zasługuje na osobne i obszerne omówienie.

<sup>8</sup> Napis na okładce książki oraz podany na stronie wydawnictwa [www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,3454,Dziewczyna-w-blekitnej-sukience](http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,3454,Dziewczyna-w-blekitnej-sukience) (dostęp: 27.04.2017).

powieści Arnold wpisywał się więc w rocznicowe obchody dickensowskie (na okładce jest napis „2012 rokiem Dickensa”).

O romansie Dickensa i Ellen mówi się tu niewiele, zaś dominujący jest obraz nieszczęśliwej żony Dickensa, uprzedmiotawianej, upokarzanej i ignorowanej przez męża. Nieszczęśliwa sytuacja Catherine jest tu jednak do pewnego stopnia wyolbrzymiona, zapewne po to, by wzbudzić w czytelnikach współczucie oraz ukazać wielkiego geniusza od strony prywatnej, jako histeryka, kłamcę, człowieka niesprawiedliwego i porywczego. Do pewnego stopnia taki właśnie był Dickens prywatnie – badacze jego twórczości i rodzina otwarcie przyznają, że nie był człowiekiem o kryształowej moralności. Książka Arnold skupia się jednak niemal wyłącznie na tym, by sylwetkę pisarza oczernić i pokazać, jak bardzo cierpiała przez niego Catherine oraz jak wiele bólu zadał jej i dzieciom. W rzeczywistości Charles Dickens nie był chyba aż takim despotą i nieludzkim tyranem, jakim ukazuje go powieść Arnold. Narracja pierwszoosobowa, prowadzona przez Catherine/Dorothę, którą poznajemy w dniu pogrzebu męża, pomaga unaocznic wiele faktów z życia Dickensa oraz ma za zadanie przekonać czytelników do autentyczności cierpienia głównej bohaterki oraz do jednoznacznego ukazania winowajcy piekła, w jakim przyszło Catherine żyć.

Australijski pisarz Richard Flanagan opublikował *Wanting* w 2008 roku, lecz w Polsce wydano je dopiero w roku 2017, jako *Pragnienie*. Powieść nawiązuje do autentycznej XIX-wiecznej wyprawy Johna Franklina (1786–1847), brytyjskiego żeglarza i badacza Arktyki<sup>9</sup>. Jego drugą żoną była Jane Griffin (Lady Jane Franklin, przyjaciółka pierwszej żony i podróżniczka). Wyprawa zmierzała do północnych wybrzeży Kanady w celu odnalezienia tzw. Przejścia Północno-Zachodniego<sup>10</sup>. Statki Franklina nazywały się „Erebus” i „Terror”. Kiedy do Wielkiej Brytanii dotarły wiadomości o zaginięciu Franklina i jego załogi, przerażona Jane zaczęła prosić o pomoc i wysłanie ekip

---

<sup>9</sup> Jedną z jego siostr była matka Emily Tennyson, która została później żoną poety Alfreda Lorda Tennysona.

<sup>10</sup> Historia Franklina fascynowała wielu artystów. Dan Simmons, autor analizowanego w niniejszym artykule *Drooda*, także do niej nawiązał w powieści *Terror*.

ratunkowych. Popłynęło pięć statków; śladów zaginionych jednak nie znaleziono, pojawiła się natomiast plotka o kanibalizmie, jakiego ponoć dopuszczali się członkowie załogi Franklina. Legenda głosi, że niektórzy z nich byli tak głodni, że jedli własne buty – to dlatego Franklin zdobył przydomek „człowieka, który zjadł własne buty”. Trzy lata temu do wiadomości publicznej podano informację o odnalezieniu jednego ze statków Franklina<sup>11</sup>.

W powieści Flanagana zrozpaczona Jane zwraca się do Charlesa Dickensa z prośbą o ratowanie dobrego imienia męża i napisanie sztuki, w której by go przedstawił w dobrym świetle, jednak Dickens dowiadyuje się o plotkach o kanibalizmie, jakiego ponoć dopuściła się załoga Franklina. Historia Jane i adopcji małej aborygeńskiej dziewczynki Mathinny spleta się z historią Dickensa i jego rozpadającego się małżeństwa. Ciekawie interpretowała je Justyna Sobolewska:

Dickens, którego całe życie było próbą zapanowania nad namiętnościami, zaangażował się w obronę dobrego imienia badacza. Jednocześnie uświadamiał sobie coraz bardziej klęskę swojego życia rodzinnego. Flanagan dobrze odmalowuje też postać żony Dickensa, kobiety, która czuje się jak niepotrzebny sprzęt domowy. Dickens odkrywa siłę pragnienia, idzie za nim, ale ta droga też jest okupiona wysoką ceną. Z kolei lady Jane z przerażeniem uświadamia sobie klęskę swojego życia, skoro „istniejemy tylko w ludziach, którzy nas kochają”. Flanagan umiejętnie odziera kolejne zasłony, pod którymi ujawnia się niszcząca siła „cywilizacji” i okrucieństwo samego życia<sup>12</sup>.

Pragnienie, „powieść o naturze ludzkich namiętności” oraz „ponurych dziejach kolonializmu”<sup>13</sup>, ma wydźwięk niezwykle pesymistyczny.

---

<sup>11</sup> W. Moskal, *Ostatni rejs Franklina. Znaleziono statek zaginionego admirała*, [www.wyborcza.pl/1,75400,16620474,Ostatni\\_rejs\\_Franklina\\_Znaleziono\\_statek\\_zaginionego.html](http://www.wyborcza.pl/1,75400,16620474,Ostatni_rejs_Franklina_Znaleziono_statek_zaginionego.html) (dostęp: 12.04.2017).

<sup>12</sup> J. Sobolewska, *W ciemność*, „Polityka”, [www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/ksiazki/1691126,1,recenzja-ksiazki-richard-flanagan-pragnienie.read](http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/ksiazki/1691126,1,recenzja-ksiazki-richard-flanagan-pragnienie.read) (dostęp: 15.04.2017).

<sup>13</sup> P. Gajdowski, *Imperium i dzikusy*, „Newsweek”, [www.newsweek.pl/plus/kultura/richard-flanagan-pragnienie-recenzja-ksiazki,artykuly,403471,1,z.html](http://www.newsweek.pl/plus/kultura/richard-flanagan-pragnienie-recenzja-ksiazki,artykuly,403471,1,z.html) (dostęp: 15.04.2017).

Lady Franklin prowadzi eksperyment pedagogiczny, mający wyrugować z aborygeńskiej dziewczynki cechy dzikości i uczynić ją pełnoprawnym członkiem kultury śródziemnomorskiej, rozpoczętej w antycznej Grecji, a kontynuowanej przez wiktoriańską Anglię. Nieprzewidzianym skutkiem tego eksperymentu staje się gwałt na dziecku dokonany przez gubernatora Franklina. Łańcuch komplikacji prowadzi do wydalenia dziewczynki i umieszczenia jej w sierocińcu, w którym panują warunki nieporównanie gorsze od domu pracy z *Olivera Twista*. Fizjologicznym symbolem zerwania ze światem białych jest scenka zwymiotowania przez nią europejskiego śniadania. Następnie Mathinna odmawia przyjmowania pokarmów, żywi się owadami chwytanymi ręką i zjadanymi na surowo; to jej powrót do animalnej natury. Wiadomość o tym Franklinowie przyjmują z odrazą. Wkrótce Franklin staje na czele wyprawy, której trudy spowodują, że biali idący na podbój świata, będą zjadać własne ciała.

Czwarta z prezentowanych w niniejszym tekście książek to *Drood*, ogromnych rozmiarów (ponad 800 stron) powieść Dana Simmonsa, która jako motyw konstrukcyjny wykorzystuje ostatnią, niedokończoną powieść Dickensa *The Mystery of Edwin Drood* (*Tajemnica Edwina Drooda*)<sup>14</sup>. Narracja jest prowadzona z perspektywy Wilkiego Collinsa

---

<sup>14</sup> *Tajemnica Edwina Drooda* Dickensa to fenomen kulturowy; dowodzi tego uważne śledzenie historii powstawania dalszych ciągów tej ostatniej, lecz niedokończonej powieści Dickensa. Kilkadziesiąt alternatywnych historii życia Edwina i zagadki jego zniknięcia fascynowało pisarzy i fanów Dickensa od momentu publikacji pierwszych odcinków powieści. Apokryfy „droodowe” mają polski odpowiednik: *Lalka* Prusa i jej współczesne ciągi dalsze (z ostatnich wymieńmy np. powieść erotyczną *Córka Wokulskiego* Romana Praszyńskiego (R. Praszyński, *Córka Wokulskiego*, Wydawnictwo MWK, Warszawa 2012). Los Wokulskiego daje kilka alternatywnych możliwości dalszego ciągu, co w konsekwencji rzutuje na całościową interpretację utworu. W literaturze polskiej w XX wieku pojawiły się literackie wersje wierszowane i prozatorskie, które rozwijały wątki *Lalki* i kładły szczególny nacisk na wskazane wersje alternatywne. W ostatnich latach (w wieku XXI) rynek księgarski wzbogaciły (?) utwory powieściowe autorów publikujących pod pseudonimami; książki te podejmowały temat dalszych losów bohaterów powieści po jego rzekomym wysadzeniu się.

– pisarza, współautora, przyjaciela i zapewne powiernika myśli autora *Dawida Copperfielda*. Okazuje się, że Collins jest również rywalem Dickensa jako pisarza. Intrygująca demaskacja Dickensa w życiu prywatnym jest uprawdopodobniona chwytem warsztatowym: narrator-Collins prowadził rodzaj beletryzowanego dziennika obejmującego ostatnie lata życia Dickensa, ale zastrzegł, że jego wersja może być ujawniona dopiero w 125 lat po śmierci jego lub Dickensa. W ten sposób znany chwyt literacki z powieści romantycznej funkcjonuje jako gwarancja szczerzej prawdy, której nie maskuje obawa o skutki jej ujawnienia dla osób pozostałych przy życiu. Stwarza to iluzję raportu detektywa, który śledzi i dokumentuje czyny i słowa Dickensa.

Ważnym współbohaterem utworu jest Drood, tytułowy fikcyjny bohater ze wspomnianej wyżej powieści Dickensa; to reprezentant londyńskiego świata przestępstw, zła, przemocy, czyli tych antywartości, które bardzo często Dickens opisywał. Collins podejrzewa Dickensa, że kontakt z Droodem obudził w przyjacielu instynkt mordercy. Podejrzewa go o zamordowanie przypadkowo poznanego Edmonda Dickensa (gra słów: Edwin Drood – Dickens) oraz przygotowywanie innych morderstw, które miały zostać niewykryte wskutek wrzucania ciał ofiar dogaszonego wapna, mającego szczególnie silne właściwości żrące. Jednocześnie sam narrator też przygotowuje się do dokonania mordu na Dickensie i czyni podobne przygotowania. Obaj pisarze poznają londyński świat przestępców i detektywów; naruszających obowiązujące prawo i jego stróżów. Dwa światy przenikają się, granice między nimi są umowne i doraźnie wyznaczane. Wędrowki obu pisarzy po zaułkach nędzy i zła są przerywane scenkami z ich życia rodzinnego i publicznego. Wielokrotne aluzje do utworów Dickensa sprawiają, iż powieść Simmonsa jest doskonałym repetytorium twórczości autora *Małej Dorrit*, a dodatkowo pełnią funkcje uwierzytelniania tezy Simmonsa, iż fikcyjni bohaterowie Dickensa byli przezeń traktowani z większą empatią niż realni ludzie pojawiający się w jego życiu. Niestety, sensacyjnych wątków, stylizowanych wyraźnie na prozę pierwszej połowy XIX wieku z cyklu „tajemnice (Paryża, Londynu, Warszawy etc.)”, jest w powieści Simmonsa tak dużo, że staje się ona w lekturze równie uciążliwa, jak śledzenie tajemnicy Edwina



Drooda. Niemal każdy trop podpowiadany przez narratora (Collinsa) natychmiast zostaje przez niego podważany, a iluzja jest zastępowana deziluzją, gdyż narrator jest narkomanem, żyje i pisze w amoku laudanum oraz opium, ma przywidzenia i cierpi na rozdwojenie jaźni. Powieściowy Collins, podobnie jak powieściowy Dickens, to jednocześnie dr Jekyll i Mr Hyde z noweli Louisa Stevensona *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

### Merrie Olde England?

Wspólną cechą łączącą wszystkie wymienione wyżej cztery książki może być formuła zapożyczona z Internetu: „podwójne życie wielkiego moralisty”<sup>15</sup>. Wymienione utwory ukazują przełom w życiu Dickensa, którym była decyzja o separacji z żoną (kres małżeństwa, substytutowa rola szwagierki, kochanka, napięcia powstałe w łonie rodziny, trudności pogodzenia roli publicznej autorytetu moralnego ze sferą życia prywatnego). Ich przedmiotem jest więc sfera zaburzonego ładu społecznego i okoliczności związane ze złamaniem reguł tego porządku<sup>16</sup>. Przyjmowane przez autorów punkty widzenia można uznać za kwestie rewizjonistyczne wobec historii oraz za stanowisko współczesnej humanistyki, która często fascynuje się kolejnymi „zwrotami”: etycznym, postkolonialnym, postzależnościowym czy ogólnie postmodernistycznym. Autorzy mówią (lub zapewniają, że mówią) w imieniu tych osób, które w dotychczasowej narracji o Dickensie stanowiły margines bądź brzydkie tło, kontrastujące z przymiotami narracji autora *Klubu Pickwicka* o świecie i ludziach z centrum aksjologicznego, jakim jest Anglia epoki królowej Wiktorii. Relacje autorów stanowią rozproszone fragmenty mowy oskarżycielskiej skierowanej

---

<sup>15</sup> [www.ksiazki.onet.pl/karol-dickens-podwojne-zycie-wielkiego-moralisty/5qwxhz](http://www.ksiazki.onet.pl/karol-dickens-podwojne-zycie-wielkiego-moralisty/5qwxhz) (dostęp: 1.05.2017). Por. też [www.kobietyihistoria.blogspot.com/2013/12/zamiast-opowiesci-wigilijnej.html](http://www.kobietyihistoria.blogspot.com/2013/12/zamiast-opowiesci-wigilijnej.html) (dostęp: 1.05.2017).

<sup>16</sup> Używane pojęcia pochodzą z artykułu Małgorzaty Rzeszutko *Bazy doświadczeniowe i perspektywy oglądu uczestników rozprawy sądowej*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 198.

przeciw Dickensowi, traktowanemu jako synekdocha wiktoriańskiej Anglii: wzoru postępu cywilizacyjnego, potężnej, imperialnej, kolonialnej, ale zarazem kraju pełnego brudu i nędzy, wyzyskującego słabych, aby wyżywić silnych. Powieści Dickensa opisały teatr życia sprawiedliwych, dobrych i kochających się ludzi, którzy dysponują skutecznymi narzędziami etyki miłosierdzia i sprawiedliwości, aby napiętnować i usunąć zło społeczne; natomiast współczesne powieści o Dickensie ukazują owo zło od strony kulis i przekonują, że gromiący grzeszników pisarze wiktoriańscy sami byli grzeszni.

Czy jednak sądzący różnią się od sądzonych? Śmierć Franklina (*Pragnienie*) jest pokazana jako kara za czyn pedofilski, którego dopuścił się wobec małoletniej Maoryski. W finale kat ginie w odorze gnijącego ciała. Jego ofiara umiera jednak podobnie – jako półludzka, półzwierzęca, odrażająca, budząca wstręt pijana prostytutka. Ellen Ternan, która przecież miała świadomość swojej roli w rozbiciu rodziny Dickensów, w każdej powieści jest opisana z wyrozumiałością i współczuciem może większym niż małżonka pisarza. Występujące w powieściach portrety dzieci pisarza, zwłaszcza najstarsza córka, pod piórem współczesnych biografów Dickensa nie odbiegają od tych, które istniały w kulturze jako teksty narracji samego pisarza lub jego pierwszych biografów prezentujących punkt widzenia autora *Małej Dorrit*.

Żadna ze wspomnianych nowych „biografii” Dickensa nie wnosi nowych informacji ani nie opiera się na nieeksplorowanych źródłach. Są to próby nowych interpretacji, motywowane przyjęciem nowego punktu widzenia: z perspektywy obserwacji tych, którzy dotąd byli przedmiotem opisów i manipulacji. Odmienne od niegdysiejszych są tzw. bazy doświadczeniowe, czyli „sposoby ujmowania omawianych wydarzeń”<sup>17</sup>. Współcześni autorzy rzutują na realia

---

<sup>17</sup> M. Rzeszutko, *Bazy doświadczeniowe...*, s. 192. Pisząc o przebiegu rozpraw sądowych, autorka definiuje pojęcie jako „rodzaj wiedzy, nabytej w drodze kształcenia, specjalizacji lub uczestnictwa w wydarzeniach, analizowanych w rozprawie sądowej” i wyróżnia trzy typy baz, które dotyczą: relewantnej rzeczywistości, procedury jurysdykcyjnej i specjalizacji w danej dziedzinie (s. 191). Wszystkie trzy wpływają na przebieg procesu sądowego.



historyczne świadomości dzisiejszej epoki (posługiwanie się symboliką psychoanalityczną). Tekst biografii – dynamiczny i procesualny – wyprowadzają z zamkniętego tekstu powieściopisarstwa, co daje duże możliwości wyboru faktów do tezy z góry postawionej. Widoczne jest to w każdej quasi-historycznej fikcji, szczególnie wyraźne w utworach Simmonsa i Arnold (medykalizacja opisów depresji poporodowej, symbolika psychoanalityczna). Prezentowanie kilku punktów widzenia i różnych spojrzeń na jedno zdarzenie i zagadnienie jest poznawczo atrakcyjne, lecz nie daje jednak pełnej satysfakcji, ponieważ wielość podmiotów sankcjonuje relatywizm ocen, a w rezultacie wątpliwy status każdej prawdy. Wstępne partie nowych biografii Dickensa zapowiadają rewolucyjne zmiany w dotychczasowym portrecie pisarza, ale zakończenia tych książek zmierzają do utrwaleń dotychczasowego stereotypu pisarza o niewątpliwie szlachetnych intencjach, których nie przeważają równie bezdyskusyjne wady jego rzeczywistych słów i czynów.

Współczesne zbeletryzowane biografie Dickensa nie tyle odsłaniają przeoczone rysy na portrecie pisarza, ile na obrazie epoki, którą reprezentował poprzez swe życie i poprzez dzieła literackie. Podobnie demaskatorskie i antybrązownicze utwory mogłyby być poświęcone np. Edwardowi Bulwer-Lyttonowi, Thomasowi Carlyle'owi czy Williamowi Makepeace Thackerayowi. Można jednak sądzić, że w takich wypadkach rezonans społeczny byłby nieporównanie mniejszy: znajomość ich twórczości słabnie, a skala emocji, które pisarze ci wzbudzali wśród czytelników, była i jest znacznie niższa niż ta, która dotyczy autora *Wielkich nadziei*. Dickens stworzył kreacje, które żyją w wyobraźni czytelników jako reprezentacja świata wiktoriańskiej Anglii, tak jak Henryk Sieniewicz stworzył herosów Polski szlacheckiej. Dickens jest metonimią epoki wielkiego imperium, w którym słońce nigdy nie zachodzi, podobnie jak Sieniewicz był metonimią państwa, które miewa wewnętrzne problemy, ale nad każdym najeżdżcą odniesie triumf. Próba korekty portretu autora *Samotni* jest *de facto* konstruowaniem nowej narracji o Anglii – potężnej na zewnątrz, lecz murszejącej od środka; w której szczęśliwa rodzina jest gwarancją ładu społecznego, a jednocześnie wypełnionej mieszkaniem utrzymaniem i domami publicznymi, czyli zaprzeczeniem mitu rodziny.

Nieprawdziwe, a przynajmniej nie w pełni odpowiadające faktycznemu stanowi rzeczy, okazują się ogłoszone publicznie przez Dickensa powody wydalenia z domu żony i matki dzieci pisarza, a także mieszające fakty i wytwory własnej wyobraźni świadectwa pisarza zawarte w listach do przyjaciół.

Odrębne i swoiste bazy doświadczeniowe postaci, które prowadzą narrację z własnego punktu widzenia, tworzą ciekawe wyzwanie poznawcze, które kognitywistyka próbuje poddać refleksji poprzez przyjęcie kategorii asymetrii „między postrzegającym a przedmiotem konceptualizacji”<sup>18</sup>, dzięki czemu odróżnia się subiektywny i obiektywny ogląd sceny. Kategoria różnych punktów widzenia stwarza kłopot interpretacyjny, ponieważ rodzi problem następstwa albo równoczesności w procesie poznawczym<sup>19</sup>. Dotychczasowe propozycje kognitywistów wydają się obiecujące w zakresie interpretacji scen, obrazów i motywów tematycznych. Układy fabularne (wątki i akcja) stanowią trudniejsze poznawczo wyzwanie, co potwierdza koncepcja scen i skryptów w opowiadaniu<sup>20</sup>. Przy analizie nowych „biografii” Dickensa przydatna może za to okazać się koncepcja światów możliwych, a szczególnie zagadnienie „ciągów alternatywnych”. Według Anny Łebkowskiej,

---

<sup>18</sup> H. Kardela, A. Kardela-Kędra, *Punkt widzenia w utworze literackim. Kognitywna analiza narratologiczna utworu Adama Zagajewskiego „W cudzym pięknie”*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 64. Autorzy adaptują do potrzeb literaturoznawstwa teorię Ronalda Langackera z pracy *Grammar and Conceptualization* (2000), która definiuje te pojęcia.

<sup>19</sup> A. Głaz, *Wielość punktów widzenia – następstwo czy równoczesność?*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 73–85. Rozważając zagadnienie szybkiego przechodzenia od jednego do drugiego punktu widzenia, co tworzy wrażenie „jednoczesnego przyjmowania dwóch (lub więcej?) punktów widzenia przez jednego uczestnika zdarzenia mownego”, autor wprowadza pojęcie pamięci mentalnej, różnej od pamięci sensorycznej.

<sup>20</sup> J.M. Madler, *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, Universitas, Kraków 2004.

alternatywy mogą organizować całą fabułę, niekoniecznie muszą ujawniać się w jej zakończeniu, mogą – rzecz jasna – także współwystępować, przeplatać się wzajemnie [...] wówczas rodzaje zależności między możliwymi liniami stają się celowo trudne do uchwycenia<sup>21</sup>.

Badaczka wykazuje istnienie takich zdarzeń, „co do których nie można być pewnym, czy dotyczą np. tych samych postaci i ich działań”<sup>22</sup>. To przypadek *Drooda* Simmonsa, gdzie konwencja wizji narkotycznych uprawdopodobnia np. status bycia jednocześnie żywym i martwym, fizycznym i wyobrażeniowym. Łebkowska zwraca także uwagę na kwestię kolejności „alternatywnych zdań organizujących ciągi zdarzeń”<sup>23</sup>. Uznaje, że nie jest istotna, dlatego obniża spójność opowiadania. Alternatywne ciągi zdarzeń tworzą strukturę *Drooda*, można je także dostrzec w *Dziewczynie w błękitnej sukience*. W *Pragnieniu* są z kolei przesłonięte układem wątków paralelnych (świat Anglii z Dickensem i Jane Franklin; świat Oceanii z szeregiem konfliktów kulturowo-zależnościowych; świat Arktyki), które wciąż się zazębiają i w rezultacie czytelnik nabiera przekonania, że finał wyprawy Franklina był odmienny od wersji, za którą optował Dickens, lecz mimo wszystko nie ma pewności i wciąż możliwe jest wprowadzenie kolejnej alternatywy.

Alternatywne układy zdarzeń w omawianych powieściach budują alternatywne narracje o Anglii wiktoriańskiej. Wszystkie utwory obracają się wokół dwóch kwestii:

1. Czy to możliwe, aby wyprawa badawcza Anglików pod wodzą takiego autorytetu jak Franklin mogła się zamienić w kanibalizm?

2. Czy to możliwe, aby Dickens – piewca szczęścia rodzinnego i pierwiastka dobroci tkwiącej w każdym człowieku – mógł swoim postępowaniem przeczyć wartościom literackiego świata, który wykreował?

Twierdząca odpowiedź na jedno z pytań oznacza zarazem potwierdzenie drugiego. W październiku 1854 roku Anglia dowiedziała

---

<sup>21</sup> A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość: Z przemian prozy XX wieku*, Universitas, Kraków 1991, s. 107.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

się, że uczestnicy wyprawy Franklina nie żyją, a prawdopodobnie przed śmiercią – ratując się od głodu – „dopuszczali się kanibalizmu”<sup>24</sup>. Dowodem miały być relacje Eskimosów, którzy „w obozowiskach bitych ludzi napotykali ogryzione ludzkie kości”<sup>25</sup>. Dickens stanął po stronie tych, którzy tej wersji przeczyli. Z przekonaniem twierdził, że uczestnicy wyprawy „nawet w najdzikszych snach nie wpadliby na pomysł zjadania zwłok swoich towarzyszy”; winą za zaistnienie takiej wersji wydarzeń obarczył „dzikich” Eskimosów i zawyrokował, iż „każdy dzikus jest w głębi serca chciwy, zdradziecki i okrutny”. Jako dowód rozstrzygający podał fakt, że w *Baśniach z tysiąca i jednej nocy* tylko bestie i zwierzęta dopuszczały się jedzenia ludzkiego mięsa<sup>26</sup>.

Sprawa wyprawy Franklina miała ciąg dalszy w życiu osobistym Dickensa. Z jego inicjatywy Collins stworzył dramat o miłości i poświęceniu – *The Frozen Deep* (*Zamarznięta otchłań*). W istocie autor *Olivera Twista* był jego współautorem i jemu przypadło grać rolę głównego bohatera (Richarda Wardoura), wzorowanego na Franklinie<sup>27</sup>. Trochę przypadkowo rola Clary dostała się osiemnastoletniej Ellen Lawless Ternan. Partnerzy ze sceny stali się nimi w prawdziwym życiu. W ten sposób biografia Dickensa zmieniła się radykalnie i już na zawsze.

Figura angielskich towarzyszy wyprawy naukowej Franklina jako antropofagów, którzy uprawiają kanibalizm ze zwykłego głodu, potrzeby biologicznej właściwej każdemu organizmowi żywemu, nie

---

<sup>24</sup> D. Simmons, *Drood*, s. 46.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>27</sup> Tak skrótowo – przeplatając narrację cytatami ze sztuki – ujmuje to Simmons: „Drugi akt dramatu toczy się w Arktyce. Wardour (Dickens) i jego zastępca, komandor porucznik Crayford, dyskutują o nikłych szansach przetrwania w obliczu mrozów i głodu. »Nigdy nie poddawaj się dyktatowi swojego brzucha« – radzi Crawfordowi doświadczony podróżnik. »W końcu to on ugnie się przed tobą«. Ta determinacja, niezłomna wola nieznośząca sprzeciwu, miała źródło nie w samym piórze Charlesa Dickensa, lecz w jego duszy” (s. 57; niekonsekwentna pisownia nazwiska została powtórzona za polskim przekładem jako przykład braku pieczy nad wprowadzаныmi cytatami, co jest już manierą we współczesnej praktyce translatorskiej).

z racji uzasadnianych rytuałem wierzeniowym<sup>28</sup>, jest początkiem dekonstrukcji liberalno-demokratycznej narracji o wolności, godności i postępie. „Zdefiniowanie innych jako kanibali wyprowadza ich poza granice kultury i umieszcza w jednej kategorii ze zwierzętami”<sup>29</sup>. Człowiek jako istota biologiczna jest poddany instyktom, których nie potrafi podporządkować normom kultury. Instykt głodu oraz pożądanie seksualne okazują się silniejsze od regulacyjnej funkcji kultury<sup>30</sup> (nakazy i zakazy religijne, moralność, powszechnie akceptowane obyczaje). Beletryzowane współczesne „biografie” Dickensa weryfikują prawdziwość mitu dominacji i prymatu białej rasy w kulturze dziewiętnastowiecznej, stosując kryterium opozycji: natura–kultura. W nowej narracji na plan pierwszy wysuwają się dwie metafory – antropofaga i błota.

W *Droodzie* metafora antropofagii pojawia się wielokrotnie. Miewa formę zwerbalizowaną („Z tą różnicą, że król Lazaree przestrzegał nas przed tymi smakoszami. Ponoć niektórzy są kanibalami” – o mieszkańcach kanałów w Londynie<sup>31</sup>) lub obrazową, sugerującą płynne granice między ciałem człowieka a zwierzęcia przeznaczonego na pokarm dla ludzi:

Do swojej ponurej roboty Drood używał garbarskiego noża albo może takiego zakrzywionego noża do kości, jak rzeźnicy z Whitechapel, wiecie, ci od „ślicznitkich łopatek na jutrzejszy obiadek, za dziewięć i pół pensa, bez kości, całkiem bez kości”. I naprawdę, szanowni panowie i panie posterunkowy, jak Drood z kimś skończył na przystani, zostawała po nim sakiewka z forszą, ale ani śladu kości. Wypatroszony zewłok takiego marynarza ładował w Tamizie, jak wyprute z ryb bebechy...<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> N. Constantine, *Historia kanibalizmu*, tłum. P. Głuchowska, Bellona, Warszawa 2007.

<sup>29</sup> W. Arens, *Mit ludożercy: antropofagia i antropologia*, tłum. W. Peśel, wstęp i redakcja naukowa M. Radkowska-Wałkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 190.

<sup>30</sup> Por. *Wstyd w kulturze: Zarys problematyki*, red. E. Kosowska, „Śląsk”, Katowice 1998.

<sup>31</sup> D. Simmons, *Drood*, s. 132. O kanibalach w kanałach mówi też na s. 136.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 93.

Opisy ludzi w *Droodzie* stale operują porównaniami animalnymi: najczęściej porównuje się ludzi do szczurów i karaluchów, a więc stworzeń mających w kulturze asocjacje z brudem i wstrętem. Obok motywów wprost lub pośrednio wampirycznych, licznych opisów ćwiartowanych, zdeformowanych ludzkich zwłok, którymi jest wypełniona narracja Collinsa (niekoniecznie wiarygodna, skoro ten jest narkomanem), zwraca uwagę przypisanie Dickensowi metafory życia i pracy pisarza jako ciała spożywanego przez jego rodzinę:

[...] zdradził mi, że w niektórych elementach mebli – nogach wanny, stołu i krzeseł w różnych pokojach, a nawet sznurach od zasłon – widzi węże, które z wolna pożerają wannę, blat stołu, siedziska krzeseł i zasłony.

– Kiedy odwrócę wzrok, mój drogi Wilkie, ten dom zjada sam siebie – mawiał przy ponczu. Twierdził również, że kiedy na bankietach [...] spogląda na zebranych przy długim stole gości – kolegów po fachu, przyjaciół i znajomych – i widzi, jak opychają się cielęcina, baraniną albo kurczakiem, przez chwilę, przez jeden straszliwy, przerażający ułamek sekundy wyobraża sobie, że sztucce, które podnoszą do ust, zmieniają się w wijące się spazmatycznie kończyny, tyle tylko, że nie są to mysie ani szczurze łapki, lecz ręce i nogi ludzi<sup>33</sup>.

Uznanie innych za niższych cywilizacyjnie, dzikusów, ludożerców, wykazujących cechy zwierzęce, a przynajmniej niepotrafiących poprawnie posługiwać się językiem, jest stałym argumentem używanym przy podbojach i kolonizacji<sup>34</sup>. Nie przypadkiem język Dickensa w partiach poświęconych żonie zawiera asocjacje dotyczące krwi – w ten sposób odbiera się jej godność należną człowiekowi. Metaforyka bio-kulturowa w powieściach o Anglii czasu Dickensa jest składnikiem dyskursu władzy, podporządkowania sobie słabych i regulowania ich potrzebami oraz stylem życia. *Drood* w formie sensoryjnej, zapewne nie bez wpływu romantycznego szkicu fizjologicznego i tzw. powieści tajemnic (Aleksander Dumas, Eugeniusz

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>34</sup> W. Forajter, *Kolonizator skolonizowany: Przypadek Sygurda Wiśniowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 172–214.

Sue), a także twórczości samego Dickensa, pokazuje Londyn na powierzchni oraz Londyn kanałów, podziemnych korytarzy i podziemnych rzek oraz traktów komunikacyjnych, podziemnych mieszkań ludzkich i samych ludzi, mających już cechy odrębności rasowej, zdeterminowane warunkami egzystencji. Tym odrębnym światem rządzi prawdopodobny morderca trzystu osób – Drood. Skoro tego świata nie można sobie podporządkować, trzeba go zniszczyć, co czyni specjalna ekspedycja pałac poziemne miasto. Dowodzący ekspedycją wyjaśnia przyczyny podjęcia akcji:

– Tu na dole – odezwał się półgłosem – te nędzne namiastki mężczyzn, kobiet oraz ich potomstwa nie są poddanymi Jej Królewskiej Mości. Nie są tu Anglikami, panie Wilkie Collins. To jest królestwo Drooda, a to są sługusy Drooda. Jemu są wierni i w taki czy inny sposób jemu służą i jemu pomagają<sup>35</sup>.

Dickens oraz demaskujący go Collins krzywdzą osoby, które dla nich się poświęcają (Dickens prowadzi podwójne życie, publicznie upokarza żonę i szwagierkę, swoją prawą rękę; stosunek Collinsa do kobiet jest jeszcze gorszy). Bohaterowie świata wiktoriańskiej baśni są okrutni i bezwzględni wobec słabych i podległych, co umożliwia im uprzywilejowaną pozycję w hierarchii społecznej i przywileje systemu patriarchalnego, który daje im pełnię władzy. Dickens w dyskursie władzy pełni rolę symbolicznej figury ojca – władczego pana, reżysera życia innych, przeciw któremu musi nastąpić akt ojcobójstwa jako pierwszego kroku do wolności<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> D. Simmons, *Drood*, s. 507–508. Por. też oryginalny wywód na s. 682–683 o sporcie jako narzędziu, przy którego pomocy Imperium Brytyjskie „ma prawo rządzić światem i zamieszkującymi go słabymi brązowoskórymi ludzikami”.

<sup>36</sup> *Ojciec...*, red. S. Jabłoński, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2000; T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Trans Humana, Białystok 2001; *Wyobrażenia jako jaźń twórcza: Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez i A. Czyż, Wydawnictwo NERITON, Warszawa 2002. Por. też E. Podrez, *Rola wyobraźni w kształtowaniu świadomości moralnej* i S. Szczepaniak, *Rola wyobraźni w tworzeniu*



Londyn jako symboliczne centrum wiktoriańskiego patriarchy jest miastem-kanibalem. Rozrasta się kosztem cmentarzy, żyje dzięki ludzkim zwłokom, wydała z siebie tony nieczystości, będące podstawą życia klas niższych. Tamiza staje się traktem, którym dostarcza się zwłoki ofiar poddawane kolejnym próbom przekształcenia ich w jakieś formy pożytku dla żyjących. To wiktoriańskie centrum patriarchy kumuluje brud i smród, ohydę moralną i sensualny wstręt. Niewątpliwie brzydota świata jest tym, co współcześni autorzy wyczytują z opisów Dickensa z zaciekawieniem i upodobaniem. Wszystkie omawiane utwory eksponują motyw błota, które można odczytać jako wyraz psychicznych odczuć współczesnych autorów, a w szczególności – rozczarowanie światem wiktoriańskim zamiast pogodnych i mających optymistyczne finały obrazków rodzinnych – brud; z drugiej zaś strony jest to metafora rozczarowania ideą postępu, liberalizmem. Błoto odsłania więc darwinizm społeczny w dyskursie władzy.

### Pożegnanie z epoką gentlemanów

Współczesne mody badawcze rzutują na tematykę, problematykę i sposób przedstawienia we współczesnej beletrystycznej odmianie romansu. Neokolonializm, feminizm, neowiktorianizm, psychoseksualizm, widoczne nurty współczesnych dyskursów w humanistyce stają się atrakcyjnym wzorem narracji o świecie, który przez półtora wieku uznawany był za opisany rzeczowo i obiektywnie. Przeprowadzana współcześnie przez artystów i intelektualistów dekonstrukcja tego świata pokazuje, że za fasadą ufnej wiary w człowieka, za parawanem chrześcijańskiego miłosierdzia, za witryną postępu naukowo-technicznego kryły się w ludzkich ciałach prymitywne bestie, dla których zysk, seks i potrzeba dominacji nad innymi były najważniejszymi

---

*przestrzeni życia społecznego, [w:] Wyobrażenia jako jaźń twórcza: Studia z etyki, literatury i sztuki, red. E. Podrez i A. Czyż, Wydawnictwo NERITON, Warszawa 2002. Metodologiczne uzasadnienie tropu psychoanalitycznego opieram na monografii zbiorowej Psychoanalityczne interpretacje literatury: Freud – Jung – Fromm – Lacan, red. E. Fiała, I. Piekarski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.*



motorami ich czynów. Wprawdzie świat poczciwych, dobrych Pickwicków i wzruszających małych Dorrit nie przestaje istnieć, lecz współczesny dyskurs humanistyczny odsłania kulisy tego wiktoriańskiego teatru: kolonializm, imperializm, patriarchalizm i hierarchiczność. To nie pożegnanie ze światem baśni wiktoriańskiej, ale raczej próba przykrojenia tej baśni do wymiaru brutalnego realizmu, z którego wyrosła i o którym starała się zapomnieć.

Powieści współczesne pokazujące Dickensa w realiach wiktoriańskiej Anglii są układami alternatywnych wątków. Ich status ontologiczny jest nieokreślony, a czytelnik nie zyskuje przekonania, że którakolwiek wersja jest prawdziwa. Skoro nie ma prawdy czynów ani postaw, zostaje wierzyć w prawdę odczuć, uczuć i emocji. Reszta jest tylko literacką grą.

## Bibliografia

- Arens W., *Mit ludożercy: antropofagia i antropologia*, tłum. W. Pesel, wstęp i redakcja naukowa M. Radkowska-Wałkiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Arnold G., *Dziewczyna w błękitnej sukience*, tłum. J. Gryszczuk-Wicijowska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012.
- Bartmiński J. et al. (red.), *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.
- Constantine N., *Historia kanibalizmu*, tłum. P. Głuchowska, Bellona, Warszawa 2007.
- Fiała E., Piekarski I. (red.), *Psychoanalityczne interpretacje literatury: Freud – Jung – Fromm – Lacan*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.
- Flanagan R., *Pragnienie*, tłum. M. Świerkocki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Forajter W., *Kolonizator skolonizowany: Przypadek Sygurda Wiśniowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Gajdowski P., *Imperium i dzikusy*, „Newsweek” [www.newsweek.pl/plus/kultura/richard-flanagan-pragnienie-recenzja-ksiazki,artykuly,403471,1,z.html](http://www.newsweek.pl/plus/kultura/richard-flanagan-pragnienie-recenzja-ksiazki,artykuly,403471,1,z.html) (dostęp: 15.04.2017).
- Głaz A., *Wielość punktów widzenia – następstwo czy równoczesność?*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.

- Jabłoński S., *Ojciec...*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2000.
- Jarniewicz J., *Uwagi pod tytułem, czyli tytuł w przekładzie*, [w:] idem, *Gościność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Kardela H., Kardela-Kędra A., *Punkt widzenia w utworze literackim. Kognitywna analiza narratologiczna utworu Adama Zagajewskiego „W cudzym pięknie”*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Kosowska E. (red.), *Wstyd w kulturze: Zarys problematyki, „Śląsk”*, Katowice 1998.
- Langacker R., *Grammar and Conceptualization*, Mouton de Gruyter, Berlin 2000.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość: Z przemian prozy XX wieku*, Universitas, Kraków 1991.
- Madler J.M., *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, Universitas, Kraków 2004.
- Moskal W., *Ostatni rejs Franklina. Znalezione statek zaginionego admirała*, [www.wyborcza.pl/1,75400,16620474,Ostatni\\_rejs\\_Franklina\\_\\_Znalezione\\_statek\\_zaginionego.html](http://www.wyborcza.pl/1,75400,16620474,Ostatni_rejs_Franklina__Znalezione_statek_zaginionego.html) (dostęp: 12.04.2017).
- Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Trans Humana, Białystok 2001.
- Podrez E., *Rola wyobraźni w kształtowaniu świadomości moralnej*, [w:] *Wyobrażenia jako jaźń twórcza: Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez i A. Czyż, Wydawnictwo NERITON, Warszawa 2002.
- Podrez E., Czyż A. (red.), *Wyobrażenia jako jaźń twórcza: Studia z etyki, literatury i sztuki*, Wydawnictwo NERITON, Warszawa 2002.
- Praszyński R., *Córka Wokulskiego*, Wydawnictwo MWK, Warszawa 2012.
- Rzeszutko M., *Bazy doświadczeniowe i perspektywy oglądu uczestników rozprawy sądowej*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.
- Simmons D., *Drood*, tłum. M. Strzelec i W. Szypała, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2012.
- Slater M., *The Great Charles Dickens Scandal*, Yale University Press, New Haven 2012.
- Sobolewska J., *W ciemność, „Polityka”*, [www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1691126,1,recenzja-ksiazki-richard-flanagan-pragnienie.read](http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1691126,1,recenzja-ksiazki-richard-flanagan-pragnienie.read) (dostęp: 15.04.2017).

- Szczepaniak S., *Rola wyobraźni w tworzeniu przestrzeni życia społecznego*, [w:] *Wyobraźnia jako jaźń twórcza: Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez i A. Czyż, Wydawnictwo NERITON, Warszawa 2002.
- Tomalin C., *Sekretne kochanka Dickensa*, tłum. E. Koenig-Krasińska, Świat Książki, Warszawa 2011.
- [www.kobietyihistoria.blogspot.com/2013/12/zamiast-opowiesci-wigilijnej.html](http://www.kobietyihistoria.blogspot.com/2013/12/zamiast-opowiesci-wigilijnej.html) (dostęp: 1.05.2017).
- [www.ksiazki.onet.pl/karol-dickens-podwojne-zycie-wielkiego-moralisty/Sqwxhz](http://www.ksiazki.onet.pl/karol-dickens-podwojne-zycie-wielkiego-moralisty/Sqwxhz) (dostęp: 1.05.2017).
- [www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,3454,Dziewczyna-w-blekitnej-sukience](http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,3454,Dziewczyna-w-blekitnej-sukience) (dostęp: 27.04.2017).

Anna Marchewka

## JAKBY DEBIUTANTKA SIRI HUSTVEDT PO POLSKU

A wystawy, których się doczekała? Usta Harry zadrżały.  
„Krytyka albo je zignorowała, albo zmiażdżyła”<sup>1</sup>.

Rachel Briefman (relacja pisemna)

Polska recepcja twórczości Siri Hustvedt do czasu wydania *Świata w płomieniach*, czyli do połowy lutego 2017 roku, właściwie nie istniała. Nazwisko pisarki pojawiało się raczej w kontekście rodzinnych powiązań, czyli męża, Paula Austera; kolejne powieści – choć tłumaczone i wydawane w dobrych nakładach, dostępne i widoczne – przechodziły ledwo zauważone. Co zatem sprawiło, że *Świat...* stał się wydarzeniem literackim? Może nominacja do The Man Booker International Prize? Cokolwiek to było, odegrało dobrą rolę – pisarka i eseistka przyjechała do Polski, z sukcesami gościła na Międzynarodowym Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada, spotkanie z nią było oblegane, a wykład mistrzowski komentowany.

### **Łamigłówki dla zuchwałych, czyli wszystko na widoku**

Z najnowszej powieści Hustvedt wynika, że doświadczenie „przeoczenia” nie jest dla autorki *Świata w płomieniach* niczym nowym. W imponującym stylu wprowadza do tej pojemnej, wielowarstwowej powieści własne nazwisko. Okazuje się, że stworzona przez pisarkę postać artystki, Harriet Burden,

---

<sup>1</sup> S. Hustvedt, *Świat w płomieniach*, tłum. J. Kozłowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2017, s. 269.

zna twórczość Hustvedt<sup>2</sup> (choć należałoby raczej ująć nazwisko w cudzysłów, by zaznaczyć fikcyjne autoprzejęcie oraz grę z własnym dorobkiem) i czyni z niej jedno z istotnych (choć ruchomych) punktów odniesienia. Czujna czytelniczka/czujny czytelnik odnajdzie już na początku powieści, w *Słowie wstępnym redaktora*, sygnał do czytania w trybie „meta”. Harriet Burden nie tylko cytuje swoją stwórczynię, ale i podaje nazwisko Williama Wechslera, artysty powołanego do życia przez Hustvedt w *Co kochałem*. Świat, który Hustvedt przez lata budowała w swoich powieściach, jest światem totalnym i częściowo zaszyfrowanym, ale szyfry na tyle są widoczne, by nie stawiały oporu, by służyły zrozumieniu. Hustvedt nie chce tylko prezentować erudycji, bo stawką jest tutaj zrozumienie, dlatego też odwołuje się do potężnych, należących już do kanonu, tradycji literackich. Margaret Cavendish, „matronka” *Świata w płomieniach* (tytuł powieści zaczerpnięty został z jej dorobku właśnie), to myślicielka i pisarka długo traktowana w kategoriach „dziwadła”, „dziwołaga”, „odmieńca” czy wywołującego śmiech „potwora”, ponieważ wykształcona kobieta, kobieta-intelektualistka nie pasowała do społecznej roli kobiety. Intelktualna aktywność uczyniło ją „babą-dziwo” na długo, Cavendish została przywrócona do uważnej lektury dopiero przez Virginie Woolf. Wśród kluczowych autorek i tekstów dla Harriet Burden (nazwisko znaczące), czyli głównej bohaterki *Świata w płomieniach*, są również Mary Shelley i jej *Frankenstein* oraz *Nightwood* Djuny Barnes czy wiersze Emily Dickinson. Lista lektur-kluczy czy kontekstów jest długa, a na jej szczycie znajdują się *Księga niepokoju* Fernanda Pessoa i *Albo-albo* Sorena Kierkegaarda. Skoro jednak wiadomo o zamiłowaniu autorki *Świata w płomieniach* do gier literackich, to warto zapytać, co by było, gdyby do rozczytania tej książki użyć lektury poprzednich powieści samej Hustvedt?

---

<sup>2</sup> „I znów wygląda na to, że Burden doskonale orientuje się w filozoficznym i naukowym dyskursie na temat natury jaźni, i w swoim liście prowadzi czytelnika krętą drogą od Homera [...] oraz do mało znanej powieściopisarki i eseistki Siri Hustvedt, której stanowisko Burden nazywa *ruchomym celem*”. *Ibidem*, s. 286.

## Samopomoc, czyli dasz radę

Słowo wstępne redaktora, od którego *Świat w płomieniach* się rozpoczyna, podpisane zostało następująco: „I.V. Hess”, a postscriptum do słowa wstępnego „I.V.H.”. Czujność budzi zwłaszcza druga, skrócona wersja i podpowiada, że może to być zaszyfrowana wiadomość, rodzaj próby, a może nawet testu na uważność czytelnika czy czytelniczki. Bohaterką debiutu prozatorskiego Hustvedt, czyli *Na oślepie* (tego „literackiego transwestyty”), jest Iris Vegan. Iris przeobraża się na jakiś czas w Klauza (przybiera imię bohatera tłumaczonego w ramach seminarium opowiadania *Okrutny chłopiec*), gdy zakłada garnitur – „staje się”, jakby rzeczy, ubranie, kostium wpływały nie tylko na odbiór Iris przez innych ludzi, ale i pomagały wydostać z niej tę część, która „nie była” nią samą. Ubranie ma szczególne znaczenie w twórczości Hustvedt, w debiucie garnitur i kapelusz, a w *Oczarowaniu Lily Dahl* buciki spełniają rolę magicznego przedmiotu wpływającego na zmianę osobowości. Stroje pełnią funkcję drugiej (a może jednak pierwszej?) skóry wywołując pytania o tożsamość, granice między męskim a żeńskim, czy różnicę między okazjonalną zgrywą a manifestacją przemiany.

Nazwisko, którym wstęp do *Świata...* został podpisany, czyli „Hess”, zredukowane zostało do samej litery „H”, dlatego odnosić może się do samej „Hustvedt” (mrugnięcie okiem nie do przeoczenia), albo do Pani „O”, czyli „Houdini”. To jedna z bohaterek *Na oślepie*, starsza współpacjentka Iris, która miała zdolność uwalniania się z więzów. Między Iris a panią O. doszło do tajemniczego zbliżenia: pewnej nocy Houdini (jej prawdziwe imię to Eleanor, używa go nadal wierny mąż i pobrzmiwa w tych przejmujących scenach odwiedzin echo „nigdy więcej”, żona nie jest już w stanie zareagować na uczucie) weszła do łóżka Iris i pocałowała ją. „Jej język w moich ustach”, mówi Iris, nie mogąc od razu otrząsnąć się ze wstrętu i udźwignąć brzemienia napaści, ale szybko widać symboliczny wymiar tej sceny. Język starej kobiety z demencją w ustach młodej kobiety, która cierpi na tajemnicze neurologiczne, podobne do migren, zaburzenia, staje się elementem większej opowieści o szukaniu tradycji i odpowiedzi na pytania o tożsamość, które wydają się szansą na scalenie w czasach

dezintegracji. Rozbicie jest sprawą-bohaterką również najnowszej powieści Hustvedt. Można zatem powiedzieć, że mamy do czynienia z projektem rozpisany na kolejne tytuły, konsekwentnie rozbudowywaniem światem literackim, do czego przekonują choćby powracający bohaterowie i bohaterki. Czy znaczy to, że starsza już Iris jest autorką *Słowa wstępnego*? Pod koniec „postscriptum” redaktor (wiadomo, żeby nabierać się na rodzaj, równie dobrze może to być redaktorka) pisze: „Jeśli kiedyś książka ta doczeka się wznowienia i jeśli odnaleziony zostanie zeszyt „I” (który istnieje, jestem o tym przekonany), możliwe, że będę musiał wrócić do mojej przedmowy i odpowiednio ją przerehabilitować (*podpisano*) I.V.H.”.

Kto odnajdzie Iris? Kto wróci do początków, postara się o wznowienie, przywróci pamięć tamtej postaci, tamtej historii? Robi to sama Hustvedt podpowiadając po drodze, że czytelnik/czytelniczka mają czytać jak śledczy i śledcze. Tropy prowadzą do początku, wszystkie dane podstawione są pod sam nos. Już nawet nie tyle: „kto jest kim”, ale: „kto w kim jest”, należałoby zapytać. We własnym imieniu pisze Hustvedt nie czekając już dłużej na uznanie z zewnątrz. Sama siebie wyciągnie za włosy, za frak czy za kołnierz. Sama stworzy przewodnik po swoich książkach. Przekaz z za tej (i poprzednich) powieści wydaje się brzmieć następująco: nie ma powodu, by czekać na kogoś, kto mnie odkryje i uratuje, bo książkę-odkrywca okazać się może jednocześnie księciem-rabusem, a na więcej takich podbojów pozwolić nie można. Hustvedt w najnowszej powieści pokazuje, że możliwe jest skierowanie gniewu na zewnątrz, czyli inaczej niż dawniej, do środka, już nie po to, by zniszczyć samą siebie, zapisać na rozpadającym się, schorowanym, wychudłym ciele historię niemowy. Język jest możliwy, okazuje z żelazną konsekwencją autorka *Świata w płomieniach*, może nawet do przejścia od starszych, ośmieszonych kobiet.

## Między nami, potworami

Niedawno czytałam znowu ulubioną książkę Harry z czasów licealnych – *Frankensteina* Mary Shelley. Często czytałyśmy te same tytuły i we dwie pochłonęłyśmy *Jane Eyre*, *Wichrowe Wzgórze*, wszystkie powieści Austen i sporo Dickensa, ale *Frankenstein* stał się archetypowym



tekstem Harry, baśnią o tożsamości, Biblią Harriet Burden. Chociaż podobała mi się ta opowieść, proroczy mit o rozwoju współczesnej medycyny, nie wracałam do niej w kółko. Harriet niespecjalnie interesowali doktor Frankenstein i bezbarwne bohaterki powieści. Uwielbiała za to monstrum i cytowała z pamięci całe fragmenty, deklamując je jak dawni poeci, co mnie rozśmieszało. Z drugiej strony zdumiewało mnie tak fanatyczne przywiązanie do tej miltońskiej istoty. Gdy jednak wróciłam do tej lektury już jako dorosła kobieta, czułam, jak otwierają się przede mną drzwi. Przeszłam przez nie i znalazłam Harry. [...] Nie sposób zapomnieć głównego wątku tej historii. Wiedziałam, że potworna istota, którą ożywia Frankenstein, czuje się samotna i niezrozumiana do tego stopnia, że jej egzystencja staje się przekleństwem. Wiedziałam, że ta straszna izolacja zamienia się w pragnienie zemsty, ale zapomniałam o mocy tych uczuć – furii, żalu i żądzy krwi – a może nigdy wcześniej tego nie wychwycałam. I nagle natknęłam się na słowa wypowiedziane przez monstrum w rozdziale piętnastym:

*Wygląd mój był odrażający, a postura olbrzymia. Co to znaczyło? Kim byłem? Czym byłem? Co mi było pisane? Te pytania powracały, a ja nie umiałem znaleźć na nie odpowiedzi.*

Poczułam się tak, jakby przemawiał do mnie duch Harry<sup>3</sup>.

Ten fragment pochodzi z „relacji pisemnej Rachel Briefman”, czyli części *Świata w płomieniach*, w której swoje wspomnienia, przemyślenia i punkt widzenia prezentuje przyjaciółka głównej bohaterki. Szósta powieść Hustvedt wyraźnie skłania się ku pięciu poprzednim<sup>4</sup>, zyskuje dzięki ich znajomości, ale i rzucona na pierwszy ogień, może stanowić motywujące wyzwanie. *Świat w płomieniach* może być dla czytających szansą konfrontacji z pytaniem o prawdę. Na styku świadectw, wspomnień, opinii bliskich, przyjaciół czy dalszych znajomych buduje się – z czynnym udziałem osoby czytającej – coś na kształt odpowiedzi

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 63–64.

<sup>4</sup> Polskie tłumaczenie Krzysztofa Obluckiego *Na oślepe* (1992) ukazało się w 1999 roku, *Oczarowanie Lily Dahl* (1996) w tłumaczeniu Magdaleny Słysz ukazało się w 2000 roku, *Co kochałem* (2003) w tłumaczeniu Renaty Górczyńskiej w 2006 roku, *Amerykańskie smutki* (2008) w tłumaczeniu Wojśława Brydaka w 2011 roku, a *Lato bez mężczyzn* (2011) w tłumaczeniu Joanny Hryniewskiej ukazało się w 2014 roku.

na pytanie: „kim była *naprawdę* Harriet i co *naprawdę* się wydarzyło”<sup>5</sup>. Czynny udział czytających polegać ma na samodzielnym rozwikłaniu tej prawie kryminalnej zagadki życia i śmierci Harriet Burden. Kolejne części możemy czytać w kolejności ułożonej przez autorkę, ale można też eksperymentować, stosować własne układy, wybierać najbardziej pasujące klucze tworząc w ten sposób własną, jedyną i niezależną książkę oraz tym samym wersję losów głównej bohaterki oraz siebie. Omówienia, recenzje, dyskusje, wreszcie krytyka i czytelnicy i czytelniczki skupiły uwagę na jednej z najbardziej interesujących i przenikliwych spośród współczesnych pisarek i pisarzy. Przeoczenie dotychczasowego dorobku Hustvedt pozostaje tajemnicze, ale i jest dobrym kontekstem *Świata w płomieniach*, niedocenienie czy lekceważenie twórczości Harriet Burden wiążą się w powieści z rozważaniami na temat teorii percepcji, widzialności i uznania. Można potraktować ten wątek jak nawiązanie do dziejów recepcji samej Hustvedt, a w takim myśleniu wspiera zabieg zastosowany w *Świecie...*, czyli Burden odwołująca się do twórczości Hustvedt.

Jednym z tematów przewodnich twórczości autorki *Świata w płomieniach* jest potworność. Już w *Na oślepie* zderzani jesteśmy z kluczową dla Harriet/Harry sprawą napiętnowania i tak zwanej odmienności. Iris – jak i Harriet – odkrywa, że dla kobiecego podmiotu miejsca w świecie kultury (sztuki, literatury) właściwie nie ma. Kobięcy przedmiot funkcjonuje jako przedmiot pożądania, jako obiekt westchnień czy przemocy<sup>6</sup> czy to wizualnej czy naruszenia cielesności. By stać się

---

<sup>5</sup> Podobny zabieg zastosował Jay Parini w *Ostatniej stacji* (*The Last Station*, 1990). Uznany biograf, który ma na koncie, między innymi, „tradycyjne” biografie Williama Faulknera, Roberta Frosta czy Johna Steinbecka, mierząc się z zapiskami pozostałymi po najbliższych i współpracownikach Lwa Tołstoja, doszedł do wniosku, że „najprawdziwsza” może być tylko powieść i to taka, która składa się z osobnych świadectw. „Prawdy” należy szukać pomiędzy pełnymi przekonania o racji wypowiedziami świadków i kronikarzy, nigdy tylko w ich wypowiedziach.

<sup>6</sup> Naruszająca integralność i intymność fotografia wykonana przez młodego mężczyznę, pozującego na artystę powróci między innymi w *Ame-rykańskich smutkach*; fotografia przedstawiona jest (również) jako narzędzie przemocy, świadkujemy strzelaniu fotografii, napaści na pogrążonego

podmiotem władającym wzrokiem, czyli już nie tym, co pozostaje we władzy cudzego wzroku, ale aktywnym podmiotem poznającym, Iris zajmuje miejsce mężczyzny nie tylko opisując dzieło sztuki, ale mierząc się z dziełem życia. Zakłada męski garnitur i kapelusz, które z kostiumu przemieniają się w zbroję, a z czasem stają się pułapką. Dezintegracja Iris przybiera głęboko niepokojące formy: spadek wagi i bóle głowy wyrzucają ją na margines życia społecznego, a w końcu do szpitala. Iris „wraca do siebie” nie tyle dzięki zabiegom medycznym<sup>7</sup>, ile dzięki wymuszonemu kontaktowi ze starą, szaloną kobietą. Niby Frankenstein powinien przejść do lamusa, diagnoza kondycji wykształconej kobiety nie powinna równać się definicji odmienca skazanego na cierpienie między światami tradycyjnej, aktywnej i twórczej męskości oraz uległej i pasywnej żeńskości, ale nadal trzyma się mocno. Hustvedt nie tylko zmusza nas do zmierzenia się z tym niewygodnym stanem rzeczy, ale i nie forsuje zbyt prostych rozwiązań w przestrzeni społecznej. Postępowe zmiany nie są wystarczająco szybkie i nie ma dobrego przepisu na poprawę sytuacji. Jedyną rewolucją prowadzącą do głębokich zmian społecznych może być tutaj uczestnictwo (jako odbiorczyni i twórczyni) w świecie sztuki oraz odtworzone tradycje relacji i wpływów między artystkami. Zaangażowanie autorki *Świata w płomieniach* prowadzić ma do zmiany postrzegania i opisu u wszystkich osób dramatu. Wbrew oczywistym i jednak

---

w żalobie i zakochującego się Erika Davidsena (aparatus fotograficzny jako broń palna przywołuje zarówno *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag, jak i słynną formułę Gordona Parksa „I use my camera as my weapon”). Sztuka jako zawołowana przemoc, czy może raczej przemoc przebrana za sztukę, posłużyła Hustvedt do poprowadzeniu wątku „Samiczego monstrum” w *Co kochałem*. Potworność męskiego podmiotu różni się od potworności żeńskiego: dla tego pierwszego jest narzędziem zniszczenia innych i przejmowania nad nimi władzy, dla tego drugiego zaś zyskania władzy nad sobą, co wiąże się często z samozniszczeniem.

<sup>7</sup> W ekranizacji powieści (*Pokój wróżek* w reżyserii Claude’a Millera z 2000 roku) uwypuklona została nie tyle groza wybijająca się na czoło tekstu, ile absurd i czarny humor w beznadziejnej lub mało optymistycznej sytuacji oraz brak porozumienia czy nawet hochsztaplerstwo specjalistów w białych kitlach.

stereotypowym przekonaniu największa praca musi być wykonana po stronie kobiet, zbyt często nadal uwięzionych w pułapce pragnienia uznania przez ojców i mężów.

## Widzieć, władać, wiedzieć, wymknąć się

Pragnienie Iris wydaje się proste: ma stać się czystym okiem, które daje władzę, ale łaknie też poznania w znaczeniu czyli wiedzy. Studentka, młoda kobieta na uniwersytecie, w zamętach tradycji historycznoliterackich pragnie napakować kieszenie po brzegi poznaniem. Harriet, ostatnia (czyli najnowsza) bohaterka stworzona przez Hustvedt, ugina się od nadmiaru, jest obciążona wiedzą, pragnieniem czegoś innego: być czystym widzeniem, umknąć przed ciężarem wiedzy. Nie tyle też pragnie być dostrzeżona, ile chce rozbić dom gry od środka: przejąć władzę z tylnego siedzenia, zagrać na nosie nieuważnym pozorantom, wykorzystać i posłużyć się innymi tak, jak sama do tej pory (po części) czuła się wykorzystywana. Jej przepis na zemstę to nie tyle „mieć się dobrze”, ile „sprawię, że poczujecie się źle” (raczej to odwet zatem niż zemsta). Naddatek wiedzy naraził ją na, jak się okazało, śmiertelne niebezpieczeństwo, odrobina pychy wygasła jej bezpieczniki. Zasadzka potencjalnej ofiary była doskonała: Harriet została wykorzystana w najbardziej perfidny sposób, bo przy użyciu własnej broni. W *Oczarowaniu Lily Dahl* pisała autorka *Świata w płomieniach* o niewiedzy jak o mocy: mądry, choć nieobarczony brzemieniem szkolnej wiedzy podmiot wygrywa w zapasach ze światem czyhającym na jej zdrowie i życie. Lily rozwiązuje zagadki zbyt trudne dla lebskich szklarzy. W małym Webster (ile znaczeń: cały słownik) spotykamy (co z tego, że na chwilę) ojca Iris<sup>8</sup>. Lily jest kelnerką, jeździ na rowerze, zakochuje się, odkrywa pogrzebaną żywcem piękną Helenę i trochę cudem, a trochę dzięki pomocy starszej sąsiadki, Mabel, i *Snu nocy letniej* omija przypadkowe jamy i groby dla niej samej przeznaczone<sup>9</sup>. Edukacja Lily

---

<sup>8</sup> Poznajemy go – to jeden z wielu wewnętrznych żartów Hustvedt – gdy w barze, po obfitym śniadaniu, rozprawia z kolegami o Kierkegaardzie.

<sup>9</sup> Lily nie wie prawie nic, Mabel (którą można potraktować jak zapowiedź Harriet) wie aż za dużo. Zderzają się tutaj, zarówno w obrębie

przebiega innymi niż tradycyjne drogami. Znów to nie profesorowie uniwersyteccy, ale stare kobiety wiedzą więcej: w *Na oślepie* język starej Houdini w ustach Iris, tutaj relacja Mabel i Lily, a w *Lecie bez mężczyzny* Mii Fredickson i Starych Łabędzic. W zakończeniu *Oczarowania* czytamy: „Zobaczyła głośno śpiewającą dziewczynę w brudnej sukni. Mogę nią być – pomyślała nagle. Potem wyprostowała się, uniosła podbródek i weszła szybkim krokiem przez dwuskrzydłowe drzwi, kierując się ku scenie”<sup>10</sup>. Lily Dahl, ta sama, która na początku powieści zadaje pytanie „ale jaki właściwie jest mój naturalny głos?”, podejmuje decyzję, by zawalczyć o rolę Elizę Doolittle w *My Fair Lady*. Ta musicalowa wersja Pigmaliona nie tyle ma być lekcją podległości, ile emancypacji<sup>11</sup>. Gra,

---

*Oczarowania*, jak i między debiutem a *Oczarowaniem* dwa typy wiedzy: wiedza osoby niewykształconej, czyli Lily (czystość, kwiat) jest przeciwieństwem Iris (tęcza, kwiat, ale i – jak już wiadomo – czytane od tyłu imię autorki). Obie książki przeglądają się w sobie, a bohaterki stworzone przez Hustvedt są niby różne, a jednak spotykają się u źródła pragnienia poznania opowieści. Konfrontacja z „czystymi przedmiotami” aktywizuje je do podjęcia prób rozwiązania zagadki kryminalnej: w obu przypadkach zabójstw kobiet. Obie ulegają władzy rzeczy: elementów kostiumu, jak Lily (buciki) czy całego zestawu, jak Iris (garnitur). Obie również walczą o to, by nie dać się pogrzebać żywcem jak Helen Bodler (zagadka jej śmierci czy raczej: milczenia wobec najpierw zniknięcia, a potem odnalezienia szczątków młodej kobiety w przydomowym grobie i to w pozie świadczącej o tym, że próbowała wydostać się z pułapki) czy nie przespać życia (stara Houdini wzywa Iris do przebudzenia). Lily jako czysta, nieobciążona wiedzą, szuka inspiracji w postaci Marylin Monroe. Przybieranie póz, szukanie idolek i przymierze z dużo starszą sąsiadką, Mabel, sojusze w liniach żeńskich znajdują świadectwo nawet w dedykacji *Oczarowania*: „Dla Liv, Astrid i Ingrid Hustvedt”.

<sup>10</sup> S. Hustvedt, *Oczarowanie...*, s. 274.

<sup>11</sup> Mabel jest nauczycielką Lily, z czasem więź między nimi nabiera szczególnego wymiaru. Lily czuje, że okrada Mabel, zabiera rolę, umiejętności i szansę ich zaprezentowania (w świecie zewnętrznym czas Mabel minął, musi zejść ze sceny, może tylko uczyć), przejmując jej pracę, ale być może relacje władzy i wpływu są tutaj jeszcze bardziej złożone. Można rozumieć zamiary Mabel jak te z *Pigmaliona*: w takim odczytaniu Mabel używa Lily do przeniesienia sceny swojej interpretacji tekstu oraz wiedzy; sama nie wykona tego zdania, ale może wykształcić Lily, przelać w nią to, czego sama

którą wyzwala jest dla Lily świeżym doświadczeniem po pętających romansach, zniewoleniu przedmiotami („czarodziejskie”, a raczej może niesamowite buciki zmieniające osobowość) i groźnym współczuciu. Lily zostanie aktorką, by zagrać o wolność. Iris wdziewając wyswiechtany, znoszony męski garnitur, również szukała szans na wyzwolenie. Harriet, używając figurantów i tworząc kolejne heteronimy, chciała zagrać na nosie zatęchłemu światkowi sztuki<sup>12</sup>. Wszystkie bohaterki stworzone przez Hustvedt w jakiś sposób walczą o prawdę: własną, o siebie, o wartości dzieła (jakim – również – jest ich życie, oprócz wykonanej przez nie pracy, często twórczej). Erik Davidsen w *Amerykańskich smutkach* walczy o odzyskanie dobrego imienia naruszonego przez manipulacje w galerii sztuki, a Leo Hertzberg w *Co kochałem* stara się odsłonić prawdziwą twarz Teddy’ego Gillesa („żądza poklasku i sławy wypychała go w różne role, które sobie obmyślał”) używającego sztuki do rozpowszechniania przemocy i manipulowania ludźmi.

**„Co my naprawdę wiemy o ludziach? – pomyślałam.  
Co my, do diabła, wiemy o czymkolwiek?”<sup>13</sup>**

Czym różnią się heteronimy od mistyfikacji, a kreacja artystyczna od działania na niekorzyść oraz (lub przede wszystkim) kłamstwa? A kłamstwo od „prawdziwego zmyślenia”: ze sceny, literatury, galerii? Hustvedt zostawia nas z tymi pytaniami o odpowiedzialność nie

---

nie wykorzysta. Dzieje się tak – można podejrzewać nie ku spętaniu młodszej z kobiet przez starszą, ale ku wzmocnieniu jej samodzielności. Relacja między Mabel a Lily przypomina po trosze relację między matką a córką z wyboru.

<sup>12</sup> „Cebula pseudonimowości”, o której mowa w *Świecie*, zwłaszcza na etapie rozgrywek o władzę, odnosi nas nie tylko do metod Fernando Pessoa, ale przede wszystkim do *Dziennika uwodziciela* z „*Albo-albo*” Sorena Kierkegaarda. Johannes uwodzi Kordelię, ale robi to w taki sposób, by ta była przekonana, że władza spoczywa w jej rękach. Harriet jest pewna, że gra rolę Johanna, że to ona uwodzi Rune’a. Niestety, dzieje się na odwrót.

<sup>13</sup> S. Hustvedt, *Lato bez mężczyzn*, tłum. J. Hryniewska, Świat Książki, Warszawa 2014, s. 48.

tylko samego dzieła, ale i tego, kto dzieło tworzy, jak i tego, kto dzieło krytycznie w świat wprowadza. Wiedza uprzednia wpływa na to, co widzimy. Jak tę wiedzę dystrybuować, by możliwe było złamanie szyfru dzieła lub zwyczajna jego lektura, by nastąpił akt komunikacji na każdym z poziomów: emocjonalnym, intelektualnym, somatycznym. Jak zbudować słownik? Webster, miasto, w którym rozgrywa się akcja *Oczarowania* to zarazem słownik, ale cały zestaw książek Hustvedt składa się na katalog odmieńców i wiedźm – nie bez powodu Harriet przywołuje Djunę Barnes. W nadziei na wyczerpującą i zdolną rozwiać wątpliwości odpowiedź, szansą na „poznanie prawdy” jest nie tyle szukanie „naturalnej siebie”, ile używanie „sztucznej sztuki”, o której rozmawiać można dzięki wynegocjowanym językom nauki, filozofii, krytyki. Zasięg namysłu Hustvedt jest imponujący, bez lęku o wykołajenie czy brak uznania ze strony odbiorców, buduje też postacie pozbawione światowej zbroi. Jak grać i czytać taką „nagą” i „głupią” postać, której wiedza zrównana jest z czuciem, a doświadczenie nic ma nic wspólnego z papierem? W *Świecie...* to przede wszystkim Sweet Autumn Pinkey, słodycz i naiwność, tak potrzebna ograbionej bankrutce Harriet. Harry żyje przez teksty i tekstami tłumaczy sobie życie, jakby poza tekstem świata nie było. Szukając ciała dla tekstu, potyka się o słowa, jakby uwierzyła bezkrytycznie w ich magiczne moce. Podejmuje wysiłek, by odnosić się do tradycji zarazem ją przekraczać: wybiera niecentralistyczny kanon, ale zdziera z siebie kostium żeńskiej roli, bo nie ma ochoty być Penelopą, chce być Odyseuszem. Chce skonstruować własną tożsamość i przywiązać się do niej na stałe, nie chce już pozostać gliną w cudzych rękach. „Spójrz na mnie, oto nowy Prometeusz. Ja jestem mitem o sobie samej. To, kim jestem, nie ma tu nic do rzeczy”<sup>14</sup> – mówi, ale w ten projekt wpisana jest klęska. Piękna i stanowiąca zaczyn pracy kolejnych, tych, które przyjdą po niej, wymykająca się prostemu rachunkowi, ekonomii zysku. Odpowiedzi „jak było naprawdę” oraz „kim jestem” są ważne choćby dlatego, że trudne, a nawet niemożliwe. Ruch związany z podejmowanym pytaniem o tożsamość wymusza szukania nowych odpowiedzi, z których każda po części będzie prawdziwa,

---

<sup>14</sup> S. Hustvedt, *Świat...*, s. 228.



doświadczona i wcielona. Ta praca („Ja chcę tylko pracować i zrealizować swój projekt”, mówiła wcześniej Harry<sup>15</sup>) nie kończy się nigdy. Składamy się na większy zbiór niż nasze pojedyncze pragnienia. Hustvedt łączy w *Świecie...* ambicje twórczej jednostki, czyli Harriet z pozorną bezwolnością Słodkiej Jesieni, która chce tylko kochać i koić. Ta historia nie ma początku ani końca, po Harry nie tyle zostają zgłiszczane, ile pamięć zamachu na więcej niż życie, bezgranicznego oddania sprawie. Zwycięża miłość, która umożliwia zaczynać jakby na nowo, ale z całą armią poprzedniczek i sojuszniczek za plecami – taka to zemsta obliczona na długie trwanie.

### Bibliografia

- Hustvedt S., *Amerykańskie smutki*, tłum. W. Brydak, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.
- Hustvedt S., *Co kochałem*, tłum. R. Gorczyca, Noir sur Blanc, Warszawa 2006.
- Hustvedt S., *Lato bez mężczyzn*, tłum. J. Hryniewska, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Hustvedt S., *Na oślepie*, tłum. K. Obłucki, Noir sur Blanc, Warszawa 1999.
- Hustvedt S., *Oczarowanie Lily Dahl*, tłum. M. Słysz, Noir sur Blanc, Warszawa 2000.
- Hustvedt S., *Świat w płomieniach*, tłum. J. Kozłowski, W.A.B. Grupa Wydawnicza Foksał, Warszawa 2017.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 226.

Ewa Rajewska

## POLSKIE POŚMIERTNE ŻYCIE SYLVII PLATH<sup>1</sup>

*Umieramy dwukrotnie*

Jerzy Jarniewicz<sup>2</sup>

*Znów to zrobiłam*

Sylvia Plath<sup>3</sup>

Najgłośniejsze i najbardziej cenione, późne, by nie rzec obcesowo: przedśmiertne wiersze Sylvii Plath z wydanego już *post mortem* tomu *Ariel* (1966) Seamus Heaney zdiagnozował aprobatywnie jako „pełne [...] wewnętrznego rozbawienia – rozbawienia właściwego umysłowi, który tworzy jak gdyby w trybie szyderstwa, pozostawiając w tyle osobę doświadczającą cierpienia”<sup>4</sup>. Heaney zaznaczył jednak przy tym, że są pośród nich i takie, jak *Daddy*, który „pozostaje [...] do tego stopnia uwikłany w okoliczności biograficzne, do tego stopnia pozwala sobie na bezwzględne traktowanie historii cierpienia innych ludzi, że po prostu nadużywa prawa do obudzenia naszego współczucia”<sup>5</sup>. „Niesympatyczność to najbardziej charakterystyczny

---

<sup>1</sup> Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

<sup>2</sup> Zob. J. Jarniewicz, *Umieramy dwukrotnie*, „Kontrapunkt” 2000, nr 6, s. 10.

<sup>3</sup> S. Plath, *Lady Łazarz*, tłum. E. Fiszer, „Literatura na Świecie” 1973, nr 12, s. 7.

<sup>4</sup> S. Heaney, *Niestrudzony stukot kopyt: Sylvia Plath*, tłum. M. Heydel, [w:] *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971–2001*, Znak, Kraków 2003, s. 178.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 192.

aspekt tych wierszy”, stwierdziła bezpardonowo Janet Malcolm, autorka książki o Plath, która weszła do kanonu współczesnej metabiografistyki<sup>6</sup>. Nie wzbudziłyby takiego zainteresowania, gdyby Plath nie popełniła samobójstwa, dodała Malcolm: „Wiersze przesycone myślą o śmierci poruszają nas i zarazem podniecają najbardziej wtedy, gdy wiemy, co się stało z ich autorami”<sup>7</sup>. „Na ile są wartościowe, zależy od tego, jak wysoko cenimy zapis doświadczenia, z którym nie możemy się w żadnym wypadku utożsamić i od którego możemy jedynie odwrócić się z przerażeniem i smutkiem”, pisał Philip Larkin<sup>8</sup>.

Wszystkie przywołane przeze mnie teksty – dzięki ich tłumaczom: Magdzie Heydel, Mirze Michałowskiej i Jerzemu Jarniewiczowi – mamy po polsku. Mamy też dowody, że w ciągu ponad półwiecza, które minęło od śmierci amerykańskiej poetki (1963), polska publiczność literacka na teksty jej i o niej reagowała i wciąż reaguje żywo. Groza Plath budzi fascynację, jej szyderstwo i niesympatyczność przyciągają.

Interesującym mnie zagadnieniem, którego choćby zarys chciałabym tutaj przedstawić, jest polska recepcja twórczości Sylvii Plath, ze szczególnym uwzględnieniem tłumaczeń, zwłaszcza poezji, jednak w przypadku niezwykle żywotnego także i w Polsce mitu biograficznego tej poetki nie sposób nie wspomnieć również o *The Bell Jar*, opowiadaniach, dzienniku i listach. Przekłady ich wszystkich, na równi z tomami tłumaczeń wierszy Plath, wywoływały żywy oddźwięk tak w polskiej krytyce literackiej, jak i wśród czytelników – a szczególnie mnie intrygującą dokumentacją tego rezonansu jest liczba powstałych po polsku wierszy, inspirowanych poezją i biografią (biorąc pod uwagę czynnik ilościowy, powinnam chyba jednak uczciwie odwrócić kolejność: biografią i poezją) autorki *Lady Lazarus*.

---

<sup>6</sup> J. Malcolm, *Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*, tłum. M. Michałowska, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 32.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>8</sup> Ph. Larkin, *Poetka grozy*, tłum. J. Jarniewicz. „Literatura na Świecie” 1993, nr 7.

Emily Dickinson piórem Stanisława Barańczaka pisała: „[...] to mój list do Świata / Co nigdy nie pisał do mnie”<sup>9</sup> – jak wiemy, sytuacja zmieniła się dopiero wiele lat po jej śmierci. Podobnie, choć znacznie szybciej, potoczyły się losy polskiej recepcji twórczości Sylvii Plath: poczynając od wczesnych lat 80. do Plath napisały dziesiątki polskich poetek i poetów. W literacką wspólną przestrzeń słało do niej poetyckie listy i widokówki; nie brak wierszy inspirowanych jej poezją („z Plath”), dedykowanych pamięci Plath, jak również lirycznych rozmów z poetką i upoetyzowanych domysłów biograficznych. W polskiej poezji ostatnich czterech dekad znajdziemy też przykłady nawiązań subtelniejszych, nieoczywistych, nie nazywających rzeczy (i poetki) po imieniu, a więc nienotowanych przez bibliografię. Z pewnością część autorek i autorów tych wierszy sięgnęła po anglojęzyczne oryginały – niewątpliwie tak właśnie uczynili polscy tłumacze Plath, którzy poświęcili jej później swoje oryginalne utwory – wolno jednak przypuszczać, że ogromna większość swoją wiedzę na temat twórczości Plath opierała na tym, co z niej zostało przyswojone polszczyźnie.

A wiedza ta miała sprzyjające warunki, by wzrastać wydatnie i systematycznie.

## Przekłady

Pierwsze polskie próbki poezji Plath pojawiały się w pismach literackich. Paryska „Kultura” w 1968 roku, pięć lat po śmierci Plath i dwa po ukazaniu się tomu *Ariel*, opublikowała wiersz *Edge* w przekładzie Wacława Iwaniuka<sup>10</sup>; prawie równocześnie w „Kulturze” warszawskiej ukazały się dwa tłumaczenia Tadeusza Rossa<sup>11</sup>, a rok później nowojorskie

---

<sup>9</sup> E. Dickinson, 441 [*To wszystko – to mój list do Świata*], tłum. S. Barańczak, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Znak, Kraków 2016, s. 115.

<sup>10</sup> S. Plath, *Edge*, tłum. W. Iwaniuk, „Kultura” [Paryż] 1968, nr 8/9, s. 69–70.

<sup>11</sup> S. Plath, *Pan śmierć i spółka; Zwierciadło*, tłum. T. Ross, „Kultura” [Warszawa] 1968, nr 35, s. 9.

„Tematy” ogłosiły garść przekładów Jana Leszczy<sup>12</sup>. W 1971 roku w polskiej prasie literackiej zaczęły się ukazywać przekłady najbardziej dziś chyba rozpoznawalnej polskiej tłumaczki Plath – Teresy Truszkowskiej<sup>13</sup>; w rubryce „Przegląd zagraniczny” „Twórczości” Małgorzata Baranowska (jako „ta”) w szkicu *Powołanie Sylvii Plath* przedstawiła dyskretny rys biograficzny oraz recenzję *The Bell Jar* („Miejmy nadzieję, że inteligentny czytelnik znajdzie w niej więcej niż klucz do skłóconej z życiem osobowości przedwcześnie zmarłej poetki”<sup>14</sup>), wspominając także o świeżo wydanej książce Alfreda Alvareza *The Savage God* – słynnym studium samobójstwa z kontrowersyjnym rozdziałem o Plath, którą krytyk poznał niedługo przed jej śmiercią. Książkę Alvareza czytał też Leszek Elektorowicz i na niej oparł swój tekst *Psychiatrzy, samobójcy i poeci*, opublikowany w tym samym roku w „Życiu Literackim”<sup>15</sup>. Rok 1972 przyniósł pierwsze rozproszone tłumaczenia poetyckie z Plath pióra Jana Rostworowskiego<sup>16</sup>, Tadeusza Rybowskiego<sup>17</sup> i kolejne Truszkowskiej<sup>18</sup>.

Bardzo ważny dla polskiej recepcji Plath był rok 1973, w którym wciąż relatywnie nowy, bo istniejący zaledwie od dwóch lat miesięcznik poświęcony literaturze obcej – „Literatura na Świecie”

<sup>12</sup> S. Plath, *Czarna wrona na deszczu; Kolos; Maki w lipcu; Nocne tańce; Skaleczenie; Wisielec*, tłum. J. Leszcza, „Tematy” [Nowy Jork] 1969, nr 29/30, s. 152–158.

<sup>13</sup> S. Plath, *Echa tragedii; Księżyc i cis; Maki w czerwcu; Owce we mgle*, tłum. T. Truszkowska, „Współczesność” 1971, nr 26, s. 9.

<sup>14</sup> ta [Małgorzata Baranowska], *Powołanie Sylvii Plath*, „Twórczość” 1971, nr 11, s. 161.

<sup>15</sup> L. Elektorowicz, *Psychiatrzy, samobójcy i poeci*, „Życie Literackie” 1971, nr 51, s. 14. Przedruk w: idem, *Motywy zachodnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

<sup>16</sup> S. Plath, *Akwarela przedstawiająca łąki Grantchester; Kolos*, tłum. J. Rostworowski, „Życie Literackie” 1972, nr 20, s. 7.

<sup>17</sup> S. Plath, *Księżyc i cis; Zwierciadło*, tłum. J. Rybowski, „Twórczość” 1972, nr 9, s. 65–66. Przedruk w: idem, *Wśród amerykańskich poetów. Antologia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1972.

<sup>18</sup> S. Plath, *Dwa spojrzenia na prosektorium; Krawędź; Nadejście skrzynki z pszczołami; Samobójstwo przy Egg Rock; Słowa; Totem; Tulipany; Żdźbło w oku*, tłum. T. Truszkowska, „Literatura na Świecie” 1972, nr 2, s. 23–31.

– poświęcił poetce numer monograficzny (1973 nr 12); znalazły się w nim wiersze w przekładzie Ewy Fiszer (w tym słynna *Lady Łazarz*), bardzo obszerne fragmenty *Szklanego klosza* w tłumaczeniu Miry Michałowskiej oraz również przez nią przełożone szkice: biograficzny Lois Ames i wspomnieniowy Anne Sexton. Cały *Szklany klosz* polski czytelnik otrzymał dwa lata później, nakładem wydawnictwa „Czytelnik”<sup>19</sup>, w „Wydawnictwie Literackim” wyszedł natomiast dwujęzyczny tom *Wierszy wybranych* Plath w przekładzie Truszkowskiej i Rostworowskiego, w wyborze i z posłowiem Truszkowskiej<sup>20</sup>.

*Szklany klosz* w tłumaczeniu Michałowskiej miał jeszcze cztery wydania: w roku 1989, 1993, 2004 i 2010; w 2004 r. ukazały się natomiast dwujęzyczne *Poezje wybrane* – jako wydanie drugie zmienione *Wierszy wybranych* z 1975 r., rozszerzone o dwa przekłady Julii Hartwig (a uszczuplone o niektóre tłumaczenia Truszkowskiej i Rostworowskiego, zastąpione tłumaczeniami Hartwig) i z posłowiem Grażyny Borkowskiej<sup>21</sup>.

Tłumaczenia Teresy Truszkowskiej ukazywały się w polskiej prasie kulturalnej przez całe następne dziesięciolecie (w „Tygodniku Powszechnym”, „Kierunkach”, „Magazynie Kulturalnym”, „Filomacie”, „Studencie”, „Literaturze”, „Odrze” i „Życiu Literackim”); do przekładów wierszy szybko dołączyły przekłady prozy. Tom *Opowiadań* Plath w przekładzie Truszkowskiej wyszedł jednak dopiero w 1992 roku<sup>22</sup>; trzy lata później pięć z nich zostało przedrukowanych w przełożonym przez wielu tłumaczy wyborze opowiadań Plath *Upiorny Jaś i biblia snów*<sup>23</sup>. Poezje Plath w przekładach samej Truszkowskiej wydawano trzykrotnie: w roku 1988, 1992 i 2000.

---

<sup>19</sup> S. Plath, *Szklany klosz*, przekład i posłowie M. Michałowska, Czytelnik, Warszawa 1975.

<sup>20</sup> S. Plath, *Wiersze wybrane*, tłum. T. Truszkowska i J. Rostworowski, wybór i posłowie T. Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

<sup>21</sup> S. Plath, *Selected Poems / Poezje wybrane*, tłum. J. Hartwig, J. Rostworowski, T. Truszkowska, posłowie G. Borkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

<sup>22</sup> S. Plath, *Opowiadania*, tłum. T. Truszkowska, Oficyna Literacka, Kraków 1992.

<sup>23</sup> S. Plath, *Upiorny Jaś i biblia snów*, tłum. T. Bieroń, M. Obarski i T. Truszkowska, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

Pod koniec lat 70. do grona polskich tłumaczy Plath dołączył – przełożywszy trzy jej wiersze – Krzysztof Boczkowski<sup>24</sup>, który swoje przekłady – dwa – przedrukował następnie w autorskim tomiku *Białe usta* (1989) oraz antologiach *Z nowoczesnej poezji amerykańskiej* (1993) i *Antologia umarłych poetów. Od Safony do Sylvii Plath* (1997). Pojedyncze utwory Plath przełożyły także Danuta Galecka, Elwira Szafarkiewicz i Monika Sujczyńska. Pierwsze rozproszone przekłady poetyckie autorstwa Marii Korusiewicz zaczęły się ukazywać w 1984 roku w „Życiu Literackim” i „Tak i Nie”, potem także w „Poezji” i „Akcencie” – przełożony przez nią tom *Ariel* wyszedł jednak dopiero w roku 1996<sup>25</sup>.

Tłumaczenia Andrzeja Szuby ukazały się w opracowanej i przełożonej przez niego antologii *Miłość po amerykańsku* (1991); przekłady Grzegorza Musiała – w opracowanej i przełożonej przez niego antologii *Ameryka, Ameryka! Antologia wierszy poetów amerykańskich po 1940 roku* (1994).

Antologia ...opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej zredagowana przez Julię Hartwig i Artura Międzyrzeckiego (1992) w części poświęconej Sylvii Plath zawierała wyłącznie tłumaczenia Julii Hartwig.

W 1994 roku swój przekład *Trzech kobiet. Poematu na trzy głosy* ogłosił w piśmie „Opcje” Andrzej Cimała<sup>26</sup>.

W roku 1995 wybór wierszy i listów Plath opatrzony własnym wstępem wydała Adriana Szymańska<sup>27</sup> – wśród tłumaczy *Godzin nad ranem* znaleźli się Teresa Truszkowska, Jan Rostworowski, Ewa Fiszer, Julia Hartwig – i Ewa Krasińska przekładająca listy.

Jeden liryk w swoim przekładzie – *Na przybycie skrzynki z pszczołami* – Stanisław Barańczak włączył do swej antologii *Od Walta Whitmana do Boba Dylana* (1998).

<sup>24</sup> S. Plath, *Godziny poranne; Jestem pionowa; Księżyc i cis*, tłum. K. Boczkowski, „Nowy Wyraz” 1978, nr 4, s. 99–103.

<sup>25</sup> S. Plath, *Ariel*, tłum. M. Korusiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

<sup>26</sup> S. Plath, *Trzy kobiety. Poemat na trzy głosy*, tłum. A. Cimała, „Opcje” 1994, nr 1.

<sup>27</sup> S. Plath, *Godziny nad ranem*, wybór wierszy i listów oraz wstęp A. Szymańska, Spółdzielnia Wydawnicza ANAGRAM, Warszawa 1995.



Wydobyte z prywatnego archiwum cztery przekłady autorstwa Zbigniewa Herberta ogłosiły w 2000 roku „Zeszyty Literackie”<sup>28</sup>; przedrukowała je później Julia Hartwig w swej antologii *Dziki brzoskwinie* (2003) wraz z tłumaczeniami Teresy Truszkowskiej oraz własnego autorstwa.

Zarysowując polską recepcję twórczości Plath, nie sposób pominąć tekstów niefikcyjnych: jej *Listów do domu* (1983) w przekładzie Ewy Krasińskiej<sup>29</sup> oraz *Dzienników 1950–1962* (2004) w tłumaczeniu Joanny Urban i Pawła Stachury<sup>30</sup>. Z bibliografii przedmiotowej należy wspomnieć ważne i obszerne studium krytycznoliterackie i biograficzne Michała Sprusińskiego *Sylvia Plath czyli Lady Łazarz*, które swój pierwodruk miało w „Literaturze na Świecie” 1982, nr 7, z nagłówkiem „W rocznicę śmierci” (sic!); potem Sprusiński przedrukował je jako wstęp do *Listów do domu* Plath i we własnej książce *Zwycięzcy i pokonani* (1984). Na potrzeby tego szkicu Sprusiński sam przetłumaczył wiersze *Lady Lazarus* i *The Edge*.

Specjalnością polskich tekstów popularyzatorskich o Plath są bardzo sugestywne, usiłujące przyszpilić poetkę w jednej formule tytuły. Artykuł Miry Michałowskiej o wyrazistym tytule *Medea i Ksantypa* (1996)<sup>31</sup> zapowiadał i poniekąd streszczał jej własny przekład *Milczącej kobiety* Janet Malcolm (1998)<sup>32</sup>. Z *Brutalnym jagniątkiem. Sylwią Plath* (2001)<sup>33</sup> Bogdana Banasiaka ostro polemizowała Hanna Jaxa-Rożen<sup>34</sup>.

---

<sup>28</sup> S. Plath, *Lustro; Pani Łazarzowa; Gorączka 40; Śmierć i spółka*, tłum. Z. Herbert, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 72, s. 54–56.

<sup>29</sup> S. Plath, *Listy do domu*, tłum. E. Krasińska, przedmowa M. Sprusiński, Czytelnik, Warszawa 1983.

<sup>30</sup> S. Plath, *Dzienniki 1950–1962*, oprac. K.V. Kukil, tłum. J. Urban i P. Stachura, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

<sup>31</sup> M. Michałowska, *Medea i Ksantypa*, „Twój Styl” 1996, nr 11.

<sup>32</sup> J. Malcolm, *Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*, tłum. M. Michałowska, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

<sup>33</sup> B. Banasiak, *Brutalne jagniątko. Sylvia Plath*, „Wysokie Obcasy” 2001, nr 43.

<sup>34</sup> H. Jaxa-Rożen, *Feminizm jako sprzeciw i towar*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2.

Sądząc po tytule, *Ofelia z Massachusetts* (1979)<sup>35</sup> Leszka Żulińskiego znajdować by się mogła na przeciwległym biegunie tekstu Michałowskiej, skoro figurom Medei i Ksantypy przeciwstawiona zostaje postać niewinna i (choć nie dla siebie samej) nieszkodliwa. Ale Żuliński nie zajmuje się biografią Plath, czyta natomiast *Wiersze wybrane* w tłumaczeniu Truszkowskiej i Rostworowskiego. Tym ciekawszy wydaje się punkt wyjścia jego szkicu, akcentujący pewne „zadziwiające pokrewieństwo”:

Kiedy bierzemy do rąk *Wiersze wybrane* (1975) Sylvii Plath, zaznając się z twórczością i biografią tej amerykańskiej poetki, natychmiast nasuwa się na myśl jej polska „siostra” po piórze – Halina Poświatowska. [...] Wprawdzie przyczyną jej śmierci nie była ułomność anatomiczna czy fizjologiczna, ale w jakiejś mierze zabiła ją obsesja śmierci, odciskająca jakże głębokie piętno na twórczości, poświęconej również namietnościom miłości i życia. Tak! Życie i twórczość Sylvii Plath można porównać w dużej mierze do biografii i poezji Haliny Poświatowskiej, której liryka także była zarażona tymi dwiema obsesjami: śmierci i miłości. A ponieważ nie będzie to przedmiotem tego szkicu – pozwalam go sobie rozpocząć od tej, jakże istotnej dla polskiej czytelnika, wzmianki<sup>36</sup>.

Szkoda, że Żuliński tej – dość zaskakującej, przynajmniej – paraleli nie rozwija. Wydaje się jednak, że krytyk miał podstawy, żeby zbudować takie porównanie – otóż Teresa Truszkowska w swoim *Posłowie* do *Wierszy wybranych* z 1975 roku była niezwykle dyskretna i zrobiła wiele, żeby uwaga czytelnika skupiła się na twórczości, a nie na biografii Plath. W posłowie tym czytamy o „wyjątkowym rodzaju wrażliwości”, który zawsze poetkę wyróżniał, o jej „bogatych przeżyciach psychicznych, które miały na długo pozostać tajemnicą nawet dla najbliższego otoczenia”, o „spokojnych, oddanych studiom latach”, karierze akademickiej i małżeństwie ze sławnym poetą angielskim Tedem Hughesem, które „ujmują jej życie w określone ramy”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> L. Żuliński, *Ofelia z Massachusetts*, [w:] *Sztuka wyboru*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 122–123.

<sup>37</sup> T. Truszkowska, *Posłowie*, [w:] S. Plath, *Wiersze wybrane*, s. 185–186.

A potem zniecała dowiadujemy się o „gwałtownej eksplozji jej talentu”, która nastąpiła w ostatnich miesiącach życia, „jakby [...] w obliczu przeczuwanej i nieubłaganej nadciągającej śmierci”<sup>38</sup> – zupełnie jakby ta śmierć była od woli i działań Plath niezależna. Wzmianka o dwóch nieudanych próbach samobójczych pojawia się w kontekście analizowanej *Lady Łazarz* dopiero w jednym z ostatnich akapitów kilkunastonicowego szkicu – naprowadzają nas na nią interpretacje wierszy o sublimacji poprzez śmierć; jednak na informacje o nawracającej depresji, ogromnej ambicji, apogeum kryzysu małżeńskiego i dwojgu małych, absorbujących dzieciach w niedogrzanym londyńskim mieszkaniu podczas zimy stulecia w *Posłowie* Truszkowskiej w ogóle nie ma miejsca. A przecież, gdyby zechciała, Teresa Truszkowska z pewnością mogłaby nie poskąpić czytelnikom swego szkicu małżeńskich smaczków biograficznych, a choćby i porównawczo-stylistycznych – była też tłumaczką *Wierszy wybranych* Teda Hughesa, wydanych w tym samym roku 1975, w tej samej dwujęzycznej serii i z tym samym współtłumaczem – Janem Rostworowskim; parę lat później, w 1982 roku, opublikowała także przekład *Deszczowego konia i innych opowiadań* Hughesa. Ta dyskrecja wydaje mi się bardzo cenna.

## Poetyckie listy do Sylvii

*Posłowie* Teresy Truszkowskiej do *Wierszy wybranych* Plath to piękny, wnikliwy szkic literaturoznawczy o tragicznej pułapce egzystencji oraz wyzwoleniu i sublimacji przez śmierć. Teresa Truszkowska była jednak nie tylko tłumaczką; w swoim liryku *Świat Sylvii Plath* ogląda tłumaczoną przez siebie poetkę podobnie jak w *Posłowie* – z pewnym dystansem, z zewnątrz.

### Teresa Truszkowska, *Świat Sylvii Plath*

Słowa wracają z daleka  
jak jeźdźcy bez głów  
jak cienie jeźdźców –

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 186.

Niewidzialnymi rękoma  
Sylvia kształtuje  
wklęsłą misę dźwięków  
aby pochwycić echa –

Atlas powietrza  
jest dla niej białą płamą  
którą czyta palcami –

Nikt nie dostrzega  
jak jej spojrzenie  
unos się bez oczu –

Już dawno wyprowadziła się  
ze znajomych luster  
dymiących jej oddechem

Teraz jej ślepe ręce  
pod szklaną powierzchnią  
na próżno usiłują  
przebić akwarium śmierci –<sup>39</sup>

Opisywana przez Truszkowską poetka jest niewidzialna i niewidoma – a chyba także niema: w sensie metaforycznym odebranie mowy to przecież dla poetki wyrok śmierci. I tak, ta Plath rzeczywiście nie żyje, jest zamknięta pod szklanym kloszem, w „akwarium śmierci”. W swoim *Posłowiu* Truszkowska sugestywnie pisała o tym, jak w wierszu *Ariel* „galop konia odwija ją [protagonistkę utworu – E.R.] stopniowo z oprzędu istnienia”<sup>40</sup>. Jej Świat Sylvii Plath również rozpoczyna się hippiczną metaforą, w której pobrzmiwa echo echa: w *Słowach* Plath w przekładzie Truszkowskiej czytamy: „Echa wędrownie / Jak odbiegające konie. / [...]//Oschłe słowa bez jeźdźców, / Niestrudzony

---

<sup>39</sup> T. Truszkowska, *Nostalgia niedzielna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 12. Pierwodruk wiersza zamieszczono w „Literaturze” 1978, nr 26, s. 8.

<sup>40</sup> T. Truszkowska, *Posłowie*, s. 187.

stukot kopyt<sup>41</sup>. Tłumaczonej przez siebie autorce Truszkowska poświęciła także wiersz *Do Sylvii Plath*, opublikowany w tomie *Błysk flesza* (1983).

*Oddział kobiecy nad ranem* (1987), debiutancka książka poetycka Marii Korusiewicz, tłumaczki tomu *Ariel*, jest wyraźnie inspirowana poezją Plath. Duszne, neurotyczne, przepełnione nie dającym się zracjonalizować lękiem („Czego boi się kobieta / która ma najdroższe buty // która ma poważne osiągnięcia / która nie ma dzieci // która umie otworzyć sobie dżem / [...] / która zna obce języki / i która umie i która może // i która... (cdn.)...<sup>42</sup>”), tęsknotą za partnerem i poczuciem niewygody w swoim ciele czterdzieści cztery wiersze *Oddziału kobiecego nad ranem* są podzielone na cztery części dokonany przez Korusiewicz przekładami z Plath, które w wersjach nieco zmienionych znajdziemy później w jej tomie tłumaczeń *Ariel* – są to *Paralytyk*, *Tulipany* i *Maki w lipcu*. Mniej lub bardziej wymownych aluzji do twórczości Plath jest w książce Korusiewicz znacznie więcej. Liryk opatrzonej cyfrą XL pod względem obrazowania przypomina *Lady Lazarus* („co dzień nowy strip-tease”; w ogóle wydaje się, że bohaterka wiersza Korusiewicz ma do własnego ciała podobny dystans jak protagonistka *Lady Lazarus*, która porównuje swoją skórę do jasnego hitlerowskiego abażuru), a jego masochistyczny finał przywodzi na myśl but na twarzy, który pamiętamy z wiersza *Daddy*:

### **Maria Korusiewicz, XL**

moja twarz – kubek czarnej kawy  
moja twarz – dłoń bez palców  
wrogi budzik

ona nie umie do-tykać  
nie chce jeść  
nie wychodzi na dwór

<sup>41</sup> S. Plath, *Wiersze wybrane*, s. 105.

<sup>42</sup> M. Korusiewicz, *Oddział kobiecy nad ranem*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1987, s. 13.

malowałam ją na czerwono i niebiesko  
 farbowałam jej włosy  
 naprawiałam zęby

co dzień nowy strip-tease  
 grand spectacle  
 co dzień śpiewała jak primadonna

nocami lizała twój ciepły język  
 twój ciepły język tańczył z nią do rana  
 nocami rosła jak żółty tulipan by ją

jeszcze i jeszcze i jeszcze całować  
 teraz leży na mnie jak zwinięte zwierzę  
 zimna i załamiona i mokra jak meduza

teraz wreszcie możesz dać jej w twarz<sup>43</sup>

Maria Korusiewicz, pisząc o liryce Plath, przypominała, że pierwszym słowem tomu *Ariel* jest miłość, a ostatnim – życie: „Pomiędzy nimi otwiera się otchłań rozpaczy niekochanej kobiety. Niekochanej, a więc bez życia. Autorka tego wstrząsającego tomiku jest sparaliżowana, unieruchomiona jak więź, który dosięgnął korzeniami dna i teraz rozpada się, opętany przez »bezpłodny księżyc«<sup>44</sup>. Diagnozę tę można czytać jak klucz do jej własnego tomu poezji. „[W] ich [wierszy Plath] ponurym pejzażu prawie każdy może odkryć własne skryte lęki i przerażenia<sup>45</sup>, napisała Korusiewicz.

W interpretacji Marii Korusiewicz Plath to kobieta niekochana; w ujęciu Krystyny Miłobędzkiej – zaszczuta. W utworze \*\*\* [zgubiona i przywiązana] z tomu *Wykaz treści* (1984) Miłobędzkiej nazwisko Plath pojawia się w szczególnej apozycji: „klatka, Sylvia Plath”. Cały tom przesycony jest poczuciem osaczenia, bezsilności, samotności w obliczu jakiegoś niezwerbalizowanego a nierozwiązywalnego

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>44</sup> M. Korusiewicz, *Śmierć i spółka. O poezji Sylvii Plath*, „Akcent” 1985, nr 2–3, s. 52.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 53.

konfliktu. Wszystko okazuje się klatką. Nawet las (pręty drzew!) jest klatką:

### **Krystyna Miłobędzka**

zgubiona i przywiązana

(zgubiona i przywiązana)

w klatce domu, w klatce ławki, w klatce parku, śmiesznie obca w klatce kuchni, nikt ci nie poda pilnika w chlebie ani sprężyny od zegarka, mogą tylko na oślep uderzać i nawet nie słyszą i nie boli i nie puszcza, ona otworzyła gaz, musiała raz coś otworzyć naprawdę

ja w klatce piersiowej, ja w klatce piersiowej w klatce miejskiego placu, bez jednego szczęśliwego pomysłu, bez jednego szczęśliwego potrząsku, nie pomogą, można wygadać płuca

jest noc, i to też jest klatka, Sylvia Plath

śpij. Śpij

za wszystkie czasy, za całe niech ci się naśni – wielki lot – taniec – nad, dobrze że jesteś, dobrze że w tym domu jest takie umajone drzewko, z którego mały chłopiec sfruwa i wszędzie ma wiele miejsca

nigdy ci nie pokażę klatek w zoo, nie będziesz miał kanarka ani rybek, chociaż tyle mogę (reszta jutro), klatka lasu, zobacz, klatka lasu taka ładna, wejdź

drzewa drewniane wypożyczone ze wspomnień, z dziecinnych obrazków, z malarzy – światło przez pręty

czy ktoś cię widział wychodzącą z zeszytu w kratkę, każde zdanie dobrze zamknięte i swoim zamknięciem wciąga w zamknięcie, klaustrofobia języka który dotknął ściany, ściany gazety, ściany głośników

czy ktoś cię widział wchodzącą do zeszytu w kratkę po całym dniu rachunków, co każda ma, co każda z nas ma i winna: państwo dziecko mąż dom szkoła biuro



gdy budowałaś z klocków te długie powykęcane korytarze i małe pokoje, pewnie wtedy zużyłaś swoją czułość, teraz nie masz czym gospodarzyć

klatka filmu z którą mocuje się moja stara ciotka i ginie w pudełku po czekoladkach, razem z wczasami Wenecją pochodem 1-szo majowym z 1917, tak mam, kiedy wychodzimy<sup>46</sup>

A jednak protagonistka *Wykazu treści* Miłobędzkiej w decydującym momencie wybiera życie:

[...] to nie może tyle kosztować, nie wtedy, podeszłam do okna, ta węgierska lipa, ta duża jeszcze kwitła tak późno, wyskoczę, już dłużej nie, tego dłużej nie, ty zaczęłaś płakać, przeszkodziłaś mi, wróciłam do łóżka żeby cię nakarmić [...]

więc jestem tu żeby być? żeby się podarować – co ze mnie za prezent?<sup>47</sup>

Plath Miłobędzkiej to kobieta, matka, karmicielka (przypomnijmy, że wcześniejszy tom Miłobędzkiej z 1975 roku nosił tytuł *Dom, pokarmy*); w ujęciu Krzysztofa Boczkowskiego Plath jest przede wszystkim poetką, z której doświadczeniem nietrudno mu się utożsamić. Przewijające się w jego tomie *Białe usta. Wiersze i przekłady* (1989) motywy bieli, gipsowości, doskonałości i pustki przypominają motywy z *Kolosa*, *W gipsie* i przełożonych przez poetę *Porannych godzin* Plath. W wersie otwierającym wiersz *Lot* Boczkowskiego odnajduję ponadto parafrazę pierwszych słów *Krawędzi* Plath w przekładzie Truszkowskiej, które brzmią: „Kobieta osiąga doskonałość”.

### **Krzysztof Boczkowski, *Lot***

Poeta osiąga doskonałość  
jego ból spływa w wiersz

---

<sup>46</sup> K. Miłobędzka, \*\*\* [zgubiona i przywiązana], [w:] *zbierane, gubione 1960–2010*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 155–156.

<sup>47</sup> K. Miłobędzka, \*\*\* [kurtyna], s. 178–179.

Jest teraz pusty jak  
 – gipsowa muszla nogi  
 – albo zrośnięty  
 jak złamana kość

27.I.1988<sup>48</sup>

W *Godzinach porannych* Plath w przekładzie Boczkowskiego czytamy: „Pusta, jestem echem najmniejszego kroku – / Muzeum bez posągów – ogromne kolumnady, portyki, rotundy, / Na mym dziedzińcu fontanna wzbija się i spływa sama w siebie, / O sercu zakonnicy i ślepa na świat. [...]”<sup>49</sup>. W kontekście *Lotu* można przypuścić, że Boczkowski interpretuje tę wewnętrzną pustkę jako stan niezwiązany z konkretnym momentem biograficznym, ale – przynajmniej dla poetów – dość uniwersalny, będący konsekwencją wysiłku twórczego.

Dla bohaterki lirycznej wczesnego wiersza Wioletty Grzegorzewskiej Sylvia Plath – adresatka jej „listu” – jest szczególną przewodniczką:

**Wioletta Grzegorzewska, *Z listu narkomanki do Sylvii Plath***

czekam na Ciebie pod szklanym  
 kloszem dworca centralnego  
 w głowie żerują nietoperze  
 odwracają świat do góry nogami  
 mój Styks płynie pod skórą  
 rozbija się o błękitne brzegi

czekam na Ciebie na dnie snów  
 lepkich jak wnętrza zielonych makówek  
 przyjdź mądra Królowo Pszczół  
 i użądlij mnie złotym jadem<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> K. Boczkowski, *Białe usta. Wiersze i przekłady*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 66.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>50</sup> W. Grzegorzewska, *Z listu narkomanki do Sylvii Plath*, „Aleje 3” 2001, nr 26, s. 5.

Plath – przewodniczka ku śmierci jest też adresatką mniej poetycko wyrafinowanego *Listu do Sylvii Plath* Iwony Pokory, który stawia sprawę bezpośrednio: „Czymże ją zwiódłaś? [...] / Jak ci jest w twojej ostatniej / śmierci? [...] / Więc czym ją zwiódłaś? / Bo boję się, Sylvio”<sup>51</sup>.

W wierszu Macieja Woźniaka to Plath wysyła list, a raczej widokówkę – której bliżej chyba do widokówek Jacka Podsiadły niż Stanisława Barańczaka. Ta *Widokówka bez widoku do Teda Hughesa* zawiera wprawdzie zastrzeżenie, że „to niby moje, zaplątane samo w siebie, życie / stało się po latach sentymentalnym banałem, / neurotycznym kiczem”, ale jednak stanowi zobrazowanie romantycznego mitu biograficznego:

**Maciej Woźniak, *Sylvia Plath, widokówka bez widoku do Teda Hughesa***

Umarłam, Ted. Ale jakoś wcale nie czuję,  
że robię to doskonale. Wszystko wyglądało  
zupełnie inaczej z tamtej strony złudzenia,  
zwątpienia, rozpaczy. Dziś nie chcę być niczym  
więcej niż tylko swoim wierszem. Bo reszta,  
to niby moje, zaplątane samo w siebie, życie  
stało się po latach sentymentalnym banałem,  
neurotycznym kiczem. Umarłam, Ted, odeszłam,  
ale cała przeszłość nie umie zamknąć się łatwo,  
jak okładka książki. Słuchałam, jak milknie szept  
tętna i wcale nie byłam pewna, czy to dobrze,  
że wszystko się kończy. Że moja skóra, tak jasna  
i gładka, jakby ktoś rozlał światło, nie oświetli już  
drogi w mroku dla twoich wiecznie zbłąkanych  
dłoni, a mój jaskółczy niepokój już nie zatrzepocze  
w łagodnie zdziwionym powietrzu. Nie miałam  
dokąd uciekać, w maleńkiej gondoli serca pod  
opuchłym balonem głowy. Dziś nie chcę być niczym  
więcej niż tylko swoim wierszem. Bo wszystko  
wygląda zupełnie inaczej po tej stronie złudzenia,  
zwątpienia, rozpaczy. Jeszcze bezwiednie powtarzam  
twoje imię. Lecz jestem już nieśmiertelna, to znaczy

---

<sup>51</sup> I. Pokora, *List do Sylvii Plath*, „Odra” 1989, nr 3, s. 63.

niepotrzebna, po stokroć nieobecna, na wieki bezsilna. Zbyt długo obracałam twój smak na języku, aż w końcu stęzał w białą grudkę arseniku, którą wystarczy przełknąć. Zbyt często czułam, jak pod osłoną powiek zdradzamy siebie prawdziwych ze swymi snami o sobie. Dziś nie chcę być niczym więcej niż tylko swoim wierszem. Nie głosem, ale echem. Nie ciałem, lecz cieniem. Umarłam, Ted, bo tak mocno kochać, jak ja ciebie, tak mocno kochać można chyba tylko kogoś, kogo nie ma.<sup>52</sup>

Wiersz Woźniaka to piękny erotyk, co w polskiej recepcji poetyckiej Plath bardzo rzadkie; znacznie częstsze jest użycie mitu antyromantycznego – i tak na przykład Teresa Smurzyńska w wierszu *stan cywilny wolny (Sylvii Plath)* pisze jasno: „nie jestem sylwią, ale / nienawidzę małżeństwa /[...] / nie chcę dozgonnie cerować skarpetek /[...] //miłość jest kłamstwem / bez niej żyję spokojniej”<sup>53</sup>.

W prywatnej galerii poetów, zamykającej *Dalekie kraje. Antologię poetów nieistniejących* (2005) Agnieszki Kuciak, znajdujemy także portret „Sylvii”, nakreślony (a może raczej: przerysowany) następująco:

Poetka urazy, jak bohaterowie Dostojewskiego „zła i sentymentalna”, ale płytka jak jeziorko łez. W gruncie rzeczy okaz zdrowia psychicznego i biologicznego szczęścia, wymyśliła sobie dla pieniędzy ciężkie dzieciństwo, ojca alkoholika, matkę narkomankę i rzekome kłopoty psychiczne (w czym solidarnie pomagała jej rodzina, łąsa na prawa autorskie). Cynicznie twierdząc, że poezja „to ostatni zakon żebraczy” a „ludzie słuchają poetów jedynie, ażeby im współczuć”...<sup>54</sup>

Jasne, że to eksponująca autokreację karykatura – podobnie jak jawną kpina jest zamieszczony w tej niby-antologii wiersz *Depresja*,

---

<sup>52</sup> M. Woźniak, *Sylvia Plath, Widokówka bez widoku do Teda Hughesa*, „Przegląd Powszechny” 2002, nr 4, s. 68–69.

<sup>53</sup> T. Smurzyńska, *stan cywilny wolny (Sylvii Plath)*, „Odra” 1987, nr 12, s. 61.

<sup>54</sup> A. Kuciak, *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, Znak, Kraków 2005, s. 78.

raczej parodystyczny niż pastiszowy, którego rzekomą powagę rozbrajają wielkie litery i straszliwe rymy:

**[Agnieszka Kuciak]**

***Depresja***

Jest wielu umarłych dla świata w zakonie świętej Depresji.  
Jego regułą bezsenność i pełne umartwień milczenie,  
nieustające niestety i czarne stygmaty żyłety,  
post całkowity od hormonu szczęścia,  
żeby do nieba wzlecieć – nie od razu –  
na pustym obłoku gazu

Być takim nudnym, cierpieć bez Cierpienia.  
Nie mieć przy zupie nic do powiedzenia,  
tylko na trzecie – w gabinecie:

„Gdy nocą nie mogę zasnąć, odmawiam różaniec gorzknienia.  
I czuję, że leży ktoś przy mnie i coraz bardziej go nie ma.  
W prześcieradlanej przepaści. Pokażę go waści niebawem.  
Wiem, że to Anioł.  
Anioł jest objawem”.

Sylwia<sup>55</sup>

Ale z sąsiadującym z nim wierszem \*\*\* [*Kiedy bolało to jak dostać w twarz*] sprawa już nie jest taka oczywista:

**[Agnieszka Kuciak]**

\*\*\*

Kiedy bolało to jak dostać w twarz,  
tak, odwracałam się słowem do ściany.  
Ono paliło, ściana była chłodna,  
pięknie mu było z gwoździem wbitym z tyłu,  
by nikt nie widział. Mówić – nie mówiłam –  
to rzeźbić w mydle, słowa, słowa, słowa.  
Aż ty przyszedłeś i nie miałam słów.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 33.

Próbując mówić, wymówiłam mur,  
który rozdzielił nas na zawsze.  
Sylwia<sup>56</sup>

Czytam ten utwór jak przenikliwą diagnozę – już zupełnie serio. Finałowy dwuwiersz mówi, jak sądzę, o poetyckiej zazdrości i rywalizacji między dwojgiem pisarzy, o tym, że ceną za próbę poetyckiego wysłowienia jest nieuchronna samotność.

Można przypuszczać, że przełożone na polszczyznę twórczość i mit Plath wypełniają ważną lukę w naszej rodzimej literaturze – że Plath rzeczywiście staje się „nasza”, jak pisał Wojciech Izaak Strugała w utworze *Różo naszych poetek... (Pamięci Sylvii Plath)*, akcentując moment rozpoznania: „Ten sam ogień chroni moją skórę, / rozcina kliniczny pejzaż tego wiersza”<sup>57</sup>. Skądinąd dość stereotypowa ta róża; sama Plath wybrałaby zapewne maki. Albo tulipany.

Podszyta śmiercią zmysłowość Plath jest zupełnie inna niż u Haliny Poświatowskiej; jej krajobrazy przerażają zamiast próbować utulić i wchłonąć bohaterkę jej wierszy. Manifestacje jej wyzywającej kobiecości znacząco się różnią od tych znanych nam z poezji Anny Świrszczyńskiej. Nieustannie towarzysząca jej śmierć nie jest bliźniaczką tej portretowanej w wierszach Rafała Wojaczka (a poza tym śmierć u Plath jest męzczyzną, jak wiemy z *Death Co.* – choć w polskich przekładach Ewy Fiszer i Marii Korusiewicz okazuje się kobietą).

## Sylvia Plath dla dzieci

Miłośnikom twórczości Plath jej spadkobiercy i wydawnictwo Faber & Faber zgotowali jakiś czas temu niespodziankę: w 1996 roku ukazała się napisana przez Plath pod koniec lat 50. książka dla dzieci, zatytułowana *The It-Doesn't-Matter Suit*. Jej bohater, siedmioletni Max Nix, najmłodszy z siedmiorga rodzeństwa i wciąż uważany za małego,

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>57</sup> W.I. Strugała, *Różo naszych poetek... (Pamięci Sylvii Plath)*, [w:] *Bruiliony autoportretu*, Wrocław 1988, s. 36.

marzy o „dorosłym” ubiorze, innym niż krótkie spodenki, a przy tym zastanawiająco uniwersalnym. W polskim przekładzie Jadwigi Jędryas 2012 roku czytamy, że Max

[...] Chciał mieć strój przydatny cały boży rok.

Chciał garnitur na każdą okazję.

Wystarczająco elegancki na urodziny i święta, ale nie za wytworny do szkoły czy zaganiania krów. Nie za ciepły na wędrownki w lipcu i nie za cienki na śmiganie z górki na saneczkach. [...] <sup>58</sup>

Nasz bohater pragnie dookreślenia – na stałe.

Spełnieniem marzeń Maksa okazuje się „wełniany / włochaty / nowiuteńki / musztardowożółty / garnitur [...]”, który pewnego dnia przychodzi w paczce do jego rodzinnego domu, przesłany przez anonimowego nadawcę. Garnitur, wzgardzony przez ojca i sześciu starszych braci, którzy nie czują się w nim pewnie, przechodzi na własność Maksa.

Polska krytyka zapowiadała rzecz bardzo ciemną: „Nietrudno dostrzec wstrząsającą ambiwalencję tkwiącą w refrenie utworu – *Nie ma sprawy* [„it doesn't matter” – ER]. Jakież stwierdzenie może być bardziej beztroskie i rozgrzeszające? I jakie może równie dosadnie kojarzyć się z porażką i brakiem nadziei?”, pisała Anna Szyda <sup>59</sup>. Tymczasem ta książka jest autentycznie zabawna. Musztardowożółty garnitur Maksa jest manifestacją jego silnej osobowości – trzeba pewnej odwagi, żeby go założyć, bo jest inny. Właśnie ze względu na tę inność – dopełnioną silną osobowością jego nowego właściciela – garnitur szybko staje się przedmiotem podziwu, a nawet zazdrości.

[...] Max poszedł w swoim musztardowożółtym garniturze do szkoły. Kroczył w nim z dumnie podniesioną głową i siedział wyprostowany w ławce, a inni uczniowie bardzo szybko zapragnęli mieć takie

---

<sup>58</sup> S. Plath, *Garnitur na każdą okazję*, tłum. J. Jędryas, il. A. Skopińska, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2012, s. 6.

<sup>59</sup> *Plath raz jeszcze, requiem dla biografów?*, oprac. A. Szyda, „Nowy Nurt” 1996, nr 10, s. 2.



mundurki jak garnitur Maxa. W całym Winkelburgu nie widziano dotąd takiego garnituru, ale

**to nie miało znaczenia**<sup>60</sup>.

Siedmioletni Max Nix w musztardowożółtym garniturze osiąga swoją pełnię (powiedzmy, prepubertalną pełnię). I ma przy tym coś z samej Plath, która bardzo świadomie, wręcz niestrudzenie pracowała nad swoim nie tylko literackim wizerunkiem. Wiemy o tym m.in. z jej *Dzienników*, ale bardzo mocną tezę przynosi też książka Elizabeth Winder *Pain, Parties, Work: Sylvia Plath in New York, Summer 1953 z 2013 r.* W polskim przekładzie Magdaleny Zielińskiej:

Sylvię Plath pochłaniała materialna kultura jej czasów. Wbrew krzywdzącemu wizerunkowi cierpiącej artystki znajdowała przyjemność w strojach, makijażu, czasopiśmie i jedzeniu. [...] Bez biustonoszy, szminek i spódniczek w szkocką kratę nie da się zrozumieć Sylvii – uczestniczki i zarazem wytworu lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku w Ameryce<sup>61</sup>.

Takiej Plath chyba jeszcze w Polsce nie przemyśleliśmy.

## Bibliografia

- Alvarez A., *Bóg bestia. Studium samobójstwa*, tłum. Ł. Sommer, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
- Banasiak B., *Brutalne jagniątko. Sylvia Plath*, „Wysokie Obcasy” 2001, nr 43.
- Boczkowski K., *Białe usta. Wiersze i przekłady*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.
- Elektorowicz L., *Psychiatrzy, samobójcy i poeci*, „Życie Literackie” 1971, nr 51, s. 14. Przedruk w: idem, *Motywy zachodnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

---

<sup>60</sup> S. Plath, *Garnitur na każdą okazję*, s. 16.

<sup>61</sup> E. Winder, *Sylvia Plath w Nowym Jorku, lato 1953*, tłum. M. Zielińska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2015, s. 9.

- Heaney S., *Niestrudzony stukot kopyt: Sylvia Plath*, tłum. M. Heydel, [w:] *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971–2001*, Znak, Kraków 2003.
- Jarniewicz J., *Umieramy dwukrotnie*, „Kontrapunkt” 2000, nr 6.
- Jaxa-Rożen H., *Feminizm jako sprzeciw i towar*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2.
- Korusiewicz M., *Oddział kobiecy nad ranem*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1987.
- Korusiewicz M., *Śmierć i spółka. O poezji Sylwii Plath*, „Akcent” 1985, nr 2–3.
- Kuciak A., *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, Znak, Kraków 2005.
- Larkin P., *Poetka grozy*, tłum. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1993, nr 7.
- „Literatura na Świecie” 1973, nr 12.
- Malcolm J., *Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*, tłum. M. Michałowska, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Michałowska M., *Medea i Ksantypa*, „Twój Styl” 1996, nr 11.
- Miłobędzka K., *Wykaz treści*, [w:] *zbierane, gubione 1960–2010*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Plath S., *Ariel*, tłum. M. Korusiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1996.
- Plath S., *The Collected Poems*, edited by T. Hughes, Quality Paperback Book Club, New York 1993.
- Plath S., *Dzienniki 1950–1962*, oprac. K.V. Kukil, tłum. J. Urban i P. Stachura, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Plath S., *Garnitur na każdą okazję*, tłum. J. Jędryas, il. A. Skopińska, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2012.
- Plath S., *Godziny nad ranem*, wybór wierszy i listów oraz wstęp A. Szymańska, Spółdzielnia Wydawnicza ANAGRAM, Warszawa 1995.
- Plath S., *The It-Doesn't-Matter Suit*, Faber and Faber, London 1996.
- Plath S., *Liryki najpiękniejsze*, tłum. T. Truszkowska, Algo, Toruń 2000.
- Plath S., *Listy do domu*, tłum. E. Krasińska, przedmowa M. Sprusiński, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Plath S., *Opowiadania*, tłum. T. Truszkowska, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Plath S., *Poezje wybrane*, tłum. T. Truszkowska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988.
- Plath S., *Selected Poems / Poezje wybrane*, tłum. J. Hartwig, J. Rostworowski, T. Truszkowska, posłowie G. Borkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

- Plath S., *Szklany klosz*, przekład i posłowie M. Michałowska, Czytelnik, Warszawa 1975. Kolejne wydania: 1989 (Warszawa, Książka i Wiedza), 1993 (Toruń, Crime and Thriller), 2004 (Poznań, Zys i S-ka) i 2010 (Kraków, Wydawnictwo Literackie).
- Plath S., *Upiorny Jaś i biblia snów*, tłum. T. Bieroń, M. Obarski i T. Truszkowska, Zys i S-ka, Poznań 1995.
- Plath S., *Wiersze wybrane*, tłum. T. Truszkowska i J. Rostworowski, wybór i posłowie T. Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Plath S., *Wiersze wybrane*, tłum. T. Truszkowska, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Sprusiński M., *Sylvia Plath czyli Lady Łazarz*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 7. Przedruk w: idem, *Zwycięzcy i pokonani*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- ta [Małgorzata Baranowska], *Powołanie Sylvii Plath*, „Twórczość” 1971, nr 11.
- Truszkowska T., *Nostalgia niedzielna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Winder E., *Sylvia Plath w Nowym Jorku, lato 1953*, tłum. M. Zielińska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2015.
- Wurst G., „*A little potted, though rather partial literary history*”. *The English Reception on Sylvia Plath*, [w:] *Freedom and Form. Essays in Contemporary American Poetry*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.
- Żuliński L., *Ofelia z Massachusetts*, [w:] *Sztuka wyboru*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.



Eliza Kącka

## PROZA JAKO AUTOIMMUNOLOGIA (DAVID FOSTER WALLACE I JEGO POLSKI ZAPOWIEDNIK)

Prowokacja to jedyna bodaj strategia pisarska, której przy pewnym wysiłku przypisać można ścisłą datę powstania<sup>1</sup>. Ta, o którą mi chodzi, narodziła się bowiem w dniu, kiedy Rousseau, odwiedzwszy Diderota więzionego w twierdzy Vincennes, przedstawił mu tezę konkursową akademii w Dijon: „Czy postęp nauk i sztuk przyczynił się do spaczenia, czy do naprawy obyczajów?”<sup>2</sup>. Jak przypuszcza Paul Hazard, „pomysłowy zawsze Diderot poradził mu wówczas zająć stanowisko wręcz przeciwne do przyjętej powszechnie opinii”<sup>3</sup>. Dopiero potem zjawił się markiz de Sade ze swymi historiami Justyny i Julietty, Kierkegaard z *Dziennikiem uwodziciela*, Dostojewski i inni prowokatorzy. Nader rzadko jednak pisarze, z oczywistych względów, decydowali się nadać cechy prowokacji samej materii stylistycznej swych tekstów. Tu instynkt samozachowawczy zawodowego literata wieki całe brał górę, toteż punkt, w którym odważono się przełamać i tę także barierę, wskazać dużo trudniej. Ciekawy jest za to moment, gdy strategii prowokacyjnej podległa zarówno strona treściowa, jak i formalna

---

<sup>1</sup> Gdyby termin ten poddać ściśle naukowemu sondowaniu i doprecyzować pole semantyczno-historyczne pojęcia, okazałoby się, że korzenie prowokacji sięga w historię znacznie głębiej, niż to tutaj twierdzą. Idzie mi jednak o pewien ton i rodzaj, który na użytek tego – eseistycznego w założeniu – tekstu mogę wyspecyfikować.

<sup>2</sup> P. Hazard, *Myśl europejska w XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 345.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

dzieła literackiego. W literaturze polskiej przypada on na działalność pisarską Stanisława Ignacego Witkiewicza, zwłaszcza zaś wiąże się z kształtem jego obydwu wydanych w Dwudziestolecium powieści. Na gruncie literatury światowej kto wie, czy przypisać go nie należałoby dokładnie równoległej w czasie (1929) powieści *Sound and Fury* Faulknera. Jest to temat wart podjęcia przy innej okazji.

Skoro wspomniany został Dostojewski – czytelnicy *Idioty* pomną opis towarzyskiej zabawy:

Zebraliśmy się pewnego razu w dość licznym gronie przy kieliszku [...]; nagle ktoś wystąpił z wnioskiem, aby każdy z nas, nie wstając od stołu, głośno coś opowiedział o sobie, ale coś takiego, co sam w swoim sumieniu uważa za najpodlejszy ze swoich podłych postępów w ciągu całego swojego życia [...]. Było nadzwyczaj wesoło; ma się rozumieć, wesoło w swoim rodzaju<sup>4</sup>.

Nie wnikając, czy takie konwentykle istotnie miały miejsce, pojąć tu można, jakie ryzyko pociąga za sobą strategia prowokatora. Autor implikowany jako konstrukt myślowy czytelnika nakłada się bowiem na obraz autora jako osoby realnej, co – jak wiemy – spotkało Dostojewskiego właśnie. Jego nazwisko splotło się nierozzerwalnie z podejrzeniem pedofilii.

A gdyby tak te wysoce niegodziwe treści zderzyć z depersonalizującą narracją – czy nie zadziała to silniej niż rosyjskie wybebeszanie się przy wódce? W czasach, gdy zwierzenia przybrały rzeczowy kształt wywiadów, spowiedzi psychoanalitycznych, przesłuchań, indagacji psychiatrycznych, protokołów? Tak, zdaje się, myślał David Foster Wallace i temu zawdzięczamy zbiór *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*<sup>5</sup>. Ich autor – erudyta, umysłowość o predyspozycjach do maniackalnej ścisłości, pożeracz kultury masowej i ekscentryk w rozpropagowanej przez tę ostatnią białej bandance, był także, jak znalazł, wykładowcą teorii literatury. Ma się rozumieć, wiedział,

---

<sup>4</sup> F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 163.

<sup>5</sup> W oryginale: *Brief Interviews with Hideous Men*, 1999. Korzystam z wydania w przekładzie Jolanty Kozak, W.A.B., Warszawa 2015.

skąd biorą się jego predyspozycje do strategii prowokacji. „Zahamowania nie rosną na drzewach – komentuje w *Kompleksie Portnoya* takie okazy Philip Roth – wymagają cierpliwości, skupienia, oddanych i pełnych poświęceń rodziców, no i posłusznego, pracowitego dziecka, a już po kilku latach wyrosnie z niego wiecznie spięty, zablokowany człowiek”<sup>6</sup>. Styl wnioskowania Rotha znakomicie projektuje także biografię Wallace’a, która jako taka stała się obiektem jego projekcji na teorię literatury taką, jak ją pojmował, a także na pisaną przezeń prozę.

David Foster Wallace pozostawił trzy zbiory opowiadań, dwie wydane powieści, ale jego spuścizna to jeszcze kilka tomów felietonów, szkiców, notatek, rozproszonych próz. Po polsku ukazały się *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi* (1999, wyd. pol. 2015), reportaże *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię* (1997, wyd. pol. 2016) i zbiór opowiadań *Niepamięć* (2004, wyd. pol. 2017), wszystkie w przekładzie Jolanty Kozak. Mnie zajmować tu będą przede wszystkim *Krótkie wywiady...*, pisane bez reszty w duchu zarysowanym wyżej. Obcujemy w tym zbiorze z precyzyjnie zarysowaną wizją, która wyrasta na pożywe wstrętu, nie pociesza żadną piękną apokalipsą, nie zaznaje rozładowania w eksplozji. Życie stanowi tu sekwencje sytuacji zimnych, odstręczających psychologicznie lub/i estetycznie, budzących instynktowną repulsję. Mówiąc metaforycznie – wyrasta z oślizłego korzenia kasztanowca w *Mdłościach* Sartre’a – z metafizycznego poczucia nieprzyjmowalności świata.

Nie znaczy to, że niektóre z owych próz nie są wręcz humorystyczne. Efekt ten powstaje chociażby przez nadużywanie terminologii, mieszanie różnych slangów, upotocznienie, ekspozycję groteskowych przekonań społecznych, absurdalne zbiegi okoliczności, karykaturalność. Nade wszystko zaś humor Wallace’a wyłania się – jako zamierzony efekt, pod kontrolą – z amplifikacji. Efekt ów jest zresztą, zgodnie ze światło-oglądem pisarza, przeliczalny. Na przykład w pierwszym opowiadaniu tomu *Niepamięć*, noszącym

---

<sup>6</sup> P. Roth, *Kompleks Portnoya*, tłum. A. Kołyszko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 84.



tytuł *Mister Squishy*, zdania w miarę dookreślenia opisywanej sytuacji stają się coraz dłuższe. Przy czym określenie „coraz dłuższe” nie oddaje istoty rzeczy. Jedno z nich w wersji polskiej liczy 409 słów (s. 37–39), inne – 565 słów (s. 42–45), a jeszcze inne – 518 słów (s. 51–53)<sup>7</sup>. Cieszące się opinią nazbyt rozbudowanych zdania Thomasa Manna lub Marcela Prousta cechuje na tym tle lakonizm komunikatów. Chodzi o to, by ciśnienie rozpętanej składni sprasowało mowę pozornie zależną i komentarz narratora w jedną nieprzejrzystą masę. Produkt końcowy jest najzupełniej nieznośny i bezsprzecznie prowokacyjny.

Główny temat Wallace’a stanowi kurczowa kontrola narratora nad światem przedstawionym, pomnożona przez kurczową kontrolę jego bohaterów nad ich własnym życiem, zwłaszcza psychicznym. Nic nie ma prawa być puszczane samopas. Toteż strategia Wallace’a skłania się ku eksponowaniu postaw nadmiernej samokontroli, jakie przybiera się zwykle w obawie zbrukania – od usztywnionych ruchów kogoś skaczącego z kamienia na kamień przez błoto, po zabobonny lęk strefnienia się przez zetknięcie z obiektem zakazanym bądź niedopuszczalną myślą. Będąc jednym z literackich zakładników stanów, którym filozoficzny trybut złożyła Julia Kristeva w książce *Potęga obrzydzenia*, wielokształtny bohater Wallace’a krąży zarazem myślą wokół treści, których nie wolno mu podjąć. Lękowa struktura jego doznań oscyluje zatem między widomą amplifikacją czynności i wyobrażeń samokontrolnych i samodyscyplinujących, a – podszytą zgrozą – strefą niedopowiedzeń.

Jedna z próz *Krótkich wywiadów...*, nazwana *Oktet*, ma za fabularne spoiwo szereg zagadek. W zagadce numer dziewięć Wallace zdaje się – acz nie wiadomo, czy z dobrą wiarą – komentować zjawisko, o którym tu mowa.

Jesteś, niestety, pisarzem. Próbujesz stworzyć cykl bardzo krótkich utworów beletrystycznych, utworów, które jednak nie będą ani *contes philosophiques*, ani skeczami, ani scenariuszami, ani alegoriami, ani bajkami w ścisłym sensie, chociaż nie kwalifikują się też właściwie jako „opowiadania” [...]. Może powiedzmy, że mają jakimś sposobem

---

<sup>7</sup> D.F. Wallace, *Niepamięć*, przeł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2017.

wzbudzić swoisty stan „kwestionowania” u czytającej je osoby – tzn. stan badania palpacyjnego, sięgania subtelnyimi czułkami w szczeliny poczucia czegoś, etc... chociaż czym jest owo „coś”, to pozostaje szalenie trudne do uchwycenia, nawet dla ciebie [...]”<sup>8</sup>.

Macki te zamierzają czerpać soki narracyjne wprost z głęboko gdzieś pulsującej odrazy do świata. Jako impuls podstawowy wyłania się dziwność – nieredukowalna, dramatyczna, drapieżna, którą emanuje ta proza. Tę właśnie intuicję odkrywczó zdefiniowała Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia. Eseju o wstręcie*:

Silne i nagle wyłanianie się dziwności, która [...] teraz mnie prześladowa jako radykalnie odrębna, odpychająca. Nie ja. Nie to. Ale też nic innego. Pewne „coś”, którego nie uznaję za coś. Ciężar bez-sensu, który nie ma w sobie nic nieznaczącego i który mnie przygniata. Na styku nieistnienia i halucynacji, rzeczywistości, która mnie unicestwia, jeśli ją uznam. Tu-  
taj to, co wstrętne i wstręt chronią mnie przed upadkiem. Są zaczątkami mojej kultury<sup>9</sup>.

Trudno o lepszy obraz podejrzanej dialektyki wstrętu. Nie-ja, ale też nie-to, bo „to” można sobie przed-stawić, a Kristewowskiego abjektu przedstawić się nie da. Badaczka wyraźnie wskazuje na koszt psychiczny, a zarazem – bo trudno tu oddzielić skutek od przyczyny – na źródło dziwności: przygniatający bez-sens. Potencjał bez-sensu u samych fundamentów naszego świata to zasilająca fikcje Wallace’a ukryta wiedza nieradosna. Przeszywające zdanie: „Na styku nieistnienia i halucynacji, rzeczywistości, która mnie unicestwia,

---

<sup>8</sup> D.F. Wallace, *Oktet*, [w:] idem, *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*, tłum. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2015, s. 173.

<sup>9</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 8. O wstręcie jako reakcji na materię organiczną – co zresztą dlań charakterystyczne – pisał też m.in. Aurel Kolnai: „W odróżnieniu od lęku i dezaprobaty [wstręt] nie odnosi się »nigdy do czegoś anorganicznego, nieożywionego«”. Por. A. Kolnai, *Der Eckel*, „Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung” 1929, t. 10, s. 516. Cyt. za: W. Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, tłum. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009, s. 25.

jeśli ją uznam” mógłby napisać sam autor *Krótkich wywiadów...* Gra z tak pojmowaną, a może raczej – odczuwaną rzeczywistością nie może się obejść bez uwewnętrznienia wstępu jako egzystencjalnej obrony. Raz jeszcze, wnikając w charakter tej internalizacji, zilustrować to może Kristeva:

Odraza do jedzenia, brudu, odpadów, kału. Bronią mnie skurcze i wymioty. Obrzydzenie, mdłości odsuwają mnie i odwracają od nieczystości, od szamba, od plugastwa. Hańba kompromitacji, tego, co pomiędzy, zdrady. Zafascynowany poryw, który mnie do tego prowadzi i który mnie od tego odpycha. [...] Te wydzielin [...] są tym, co życie nosi z wielkim trudem. Jestem tu na granicy swojej kondycji żywej istoty<sup>10</sup>.

Cóż „na granicy kondycji żywej istoty” ma do oznajmienia literatura? Wallace i jego nieliczni krewniacy po piórze (w tym ów polski zapowiednik, o którym za chwilę) uprawiają estetykę dociskania pedału – właśnie dlatego, by doprowadzić wstępu do implozji. I nagle wytwarza się efekt groteski. Czytelnik zaczyna się zakładać sam ze sobą: „co też on jeszcze wymyśli?”. To zawieszenie wiary jest z ducha czysto postmodernistyczne. I w takim, nie innym modelu odbioru czytamy prozę Wallace’a. Nie należy jednak dać się zasugerować terminowi „postmodernistyczny” w potocznym i wartościującym sensie, gdyż staje się on oto synonimem nieważkości. Odkrycie bez-sensu, o jakim pisze Kristeva, przenosi nas bliżej takich dotkniętych historyczną traumą znawców obrzydzenia jak Rimbaud, Céline, Witkacy, opisujący „zupę z tłumu”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> D.F. Wallace, *Niepamięć*, s. 9.

<sup>11</sup> Borowski pisał w tytułowym opowiadaniu ze zbioru *Kamienny świat*: „Przymrużam oczy i znowu z przyjemnością widzę przez powieki, jak podmuch kosmicznego wichru podbija tłum aż pod kopuły drzew, belta ludzkie ciała w olbrzymi wir, skręca rozwarłe w przerażeniu usta, miesza różowe policzki dzieci z owłosionymi piersiami mężczyzn, w strzępy sukienek owija zaciskające się pięści, niby pianę wyrzuca na wierzch białe uda, spod których wychylają się kapelusze i odłamki głów oplecione wodorostami włósov – i jak ta przedziwna mieszanina, gigantyczna zupa ugotowana z tłumu, płynie wzdłuż ulicy nad rysztokiem i nieomal z bulgotem wsiąka w nicość

Borowski<sup>12</sup>, tknięty paroksyzmami repulsji Różewicz, Gombrowicz w dziennikowych scenach z restauracji. Z nimi wszystkimi Wallace ma jawnie coś wspólnego: objawioną jako nieredukowalna fizjologiczność istoty ludzkiej. *Krótkie wywiady...* potrafią się na tym (dobre słowo) skupiać w stopniu dotąd niebywałym:

To było jego środowisko. Sześć dni w tygodniu w nim tkwił. W soboty przez dwie zmiany. Szpileczki i gwoźdźniki uryny o wodę. Niewidzialny szelest papieru toaletowego o gołe podbrzusza. Odory. [...] Historyczny hotel najwyższej klasy w całym stanie. [...] Marmur sprowadzony z Italii. [...] Te odory. Nie pytaj o te odory. Różnica między męskimi odorami, identyczność męskich odorów. Wszystkie dźwięki nagłaśniane przez glazurę i florencką terakotę. Jęki prostatyków. [...] Charkot głęboko zalegającej flegmy, eksplozja i plaśnięcie o porcelanę. [...] Piekielnie grzmiące eksplozje gazów i chlupot stolców lądujących w wodzie<sup>13</sup>.

Obrzydliwe? Ja myślę. Zastanawia tu nagromadzenie detali (i swoiste okrucieństwo enumeracji), naturalizm wizualizacji (jeśli można to słowo rozszerzyć na doznania wszystkich zmysłów) – który, doprowadzony do granic, użyty zostaje przez artystę do kreowania efektu niesamowitości. Ciemne *Unheimliche* Wallace'a to nie tylko ludzka seksualność; to wszystko, co odpycha, upokarza. Paradoks

---

jak w kanał odpływowy”. Por. T. Borowski, *Proza (1)*, oprac. S. Buryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 258–259. Por. także T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata (o Tadeuszu Borowskim)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1862, s. 225.

<sup>12</sup> Na pierwszy rzut oka dziwić może w takim zestawieniu obecność Tadeusza Borowskiego, autora tekstów obozowych, świadka bestialstw wojny, głęboko przez nie straumatyzowanego. Wstręt jest jednak komponentem niezależnym w jego widzeniu świata, a tej intuicji przychodzi w sukurs wydana w tym roku książka o symptomatycznym tytule *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Tam znajdziemy wiele cennych uwag dotyczących nie tylko tekstów obozowych. Por. P. Wolski, *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*, Wydawnictwo Austeria Klezmerhojs, Kraków 2018, s. 59 i n.

<sup>13</sup> D.F. Wallace, zapis *Peoria Heights, illinois*, [w:] *Krótkie wywiady...*, s. 102.

jego ambicji tkwi w fakcie, że do tego, co odrażające, niesamowite, nie do przyjęcia w sobie czy w innych nie można się dobrać inaczej, jak ujmując to pojęciowo, obrysowując jako przedmiot refleksji – a zatem poddając kontroli. A wtedy mowa już o czymś innym. Im bardziej chce się wnikać w te nie pachnące strefy człowieczeństwa, tym bardziej je dezynfekuje samo penetrujące spojrzenie. Wallace, (ciężko) doświadczona ofiara praktyk terapeutów i maglowań psychologów, uznał, że pułapki racjonalizmu poznawczego obejść może tylko literatura.

Ku czemu to wiedzie? W przytoczonym fragmencie *Krótkich wywiadów...* swój raport składa syn pracownika luksusowego szaletu. Opowiada o pracy ojca z naturalistyczną dokładnością, z natrętnym uszczegółowieniem. I dochodzi w końcu do wyznania:

Przynosił pracę do domu. Tę minę, którą przybierał w toalecie. Nie umiał jej zdjąć z twarzy. Jego twarzoczaszka uformowała się wedle tej miny. [...] Nie noszę nic białego. Nie mam ani jednej białej rzeczy. [...] a czy ja podziwiam dzielność tego najpokorniejszego z robotników? Stoicyzm? Staroświecki sznyt? Stać tam przez tyle lat, bez jednego dnia zwolnienia, na służbie? Czy też raczej nim gardzę, zastanawiasz się, czy raczej czuję obrzydzenie i pogardę dla każdego mężczyzny, który stoi, jakby go nie było [...]<sup>14</sup>.

Zimna intensywność relacji przypomina niemal *Wyrok* Kafki, ale rozładowania nie będzie. Choćby dlatego, że nie ma tu trzeciej osoby. To w pewnym sensie sceniczny monolog. Piszę „w pewnym sensie”, bo to jeden z wywiadów, w których regularnie pojawia się adresat: Q, a w polskim przekładzie Pyt. Owo Pyt. obecne jest strukturalnie, ale treściowo jest puste. Nie znaczy to bynajmniej, że równie dobrze mogłoby go nie być. Wypowiedzi bohaterów bowiem są do jego – milczącej dla nas – obecności dostosowane; Pyt. katalizuje refleksję i bieżące działanie się rozmowy, usprawiedliwiając rozproszenia, niełączliwości, urwane zdania. Rzecz by można: narrator, perfidny Pan Bóg prozy, nie ma tutaj w co ingerować, ludzie samoprezentują się bezlitośnie – wobec siebie i dla drugiego.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 107.

Toteż samo epatowanie odegrać musi rolę strategii obronnej wobec mroczno-wstydlivych zakamarków egzystencji, gdy ich marginalna z pozoru obecność zaczyna niespodziewanie zagrażać instancjom samokontroli. Innymi słowy, gdy nie tylko uzurpują sobie miejsce na froncie świadomości, lecz także tłumią ją „wstydlivą”, nie pachnącą materią – antytezą konwencjonalnej materii literackiej. A literatura przecież ze swej istoty trwa z materialnością w konflikcie. O czym właściwie mówi opowieść faceta pyszniącego się sukcesami u płci pięknej, odnoszonymi za sprawą opracowanej drobiazgowo strategii ekspozowania niedokształconej ręki? Gdzie prowadzą przechwałki praktyka *bondage*, zdolnego tak podejść psychologicznie każdą prawie kobietę, że da się związać jak owca i czekać, co on jej zrobi bądź nie zrobi? Jak przyjąć wyznania dziewczyny, która, gwałcona przez psychopatę, tak koncentruje na nim pozytywne uczucia, że w sumie dostrzega w gwałcie dobrodziejstwo, komunię dusz? Odpowiedź kryje się w słowie „prowokacja” pojmowanym właśnie jako strategia obronna. W tym punkcie znów odwołać się trzeba do zagadki dziewiątej w prozie *Oktet*, lecz tym razem do sławetnego – zwróconego przez autora do siebie – przypisu, który drobnym drukiem zajmuje ponad stronę:

Chociaż wszystko to się trochę komplikuje, bo rolę, jaką częściowo przypisujesz Zagadkom, jest zburzenie czwartej ściany tekstualnej i niejako zagadywanie (czy też „zapytywanie”) czytelnika bezpośrednio, które to pragnienie ma jakiś związek z dawnym pragnieniem znalezienia metanarzędzia do uczynienia wylomu w swego rodzaju czwartej ścianie realistycznej pretensji, jakkolwiek wydaje się, że to drugie jest nie tyle przebijaniem rzeczywistej ściany, ile przebijaniem zasłony anonimowości czy też zakulisowości otaczającej samego autora, tj. w wyświechtanym już standardzie „meta” chodzi raczej o wyjście na scenę samego dramaturga i przypomnienie publiczności, że to, co się dzieje, jest sztuczne, i że sztukmistrz (dramaturg) to właśnie on, który przez szacunek dla czytelnika/publiczności uczciwie przyznaje się do tego, że z za sceny pociąga za sznurki [...]<sup>15</sup>.

Jako czytelnik/publiczność przez szacunek dla autora przyjmując, że to wyznanie szczere i w istocie odzwierciedla ambicje Wallace’a.

---

<sup>15</sup> D.F. Wallace, *Oktet*, s. 175.

Zapamiętajmy tę nazwę: „metanarzędzie”. O jego użyciu świadczą irytujące, zakłócające sens i niewątpliwie świadome deformacje, jakim poddane są opowieści: ich poszatkowanie, nieprzystające dygresje, niewłaściwie dobrane środki stylistyczne, przeładowanie niefunkcjonalną erudycją, a także niezbyt przydatne przypisy. „To, co się dzieje, jest sztuczne”. Mamy nie zapominać, że obcujemy nie z rzeczywistością, lecz z tekstem, a w tekście tym ważne jest nie to, co powiedziane, lecz to, co się powiedzieć nie da, a dostrzec da się tylko przez moment, kątem oka. A może i to złudzenie, zaś istotą rzeczy jest, że tekst się stara wyrazić więcej, niż może. Efekt ogólny przypomina poruszone zdjęcie, a jeszcze lepiej – nałożone na siebie poruszone przezroczka. Jeśli obracać jedno względem drugiego, może znajdzie się położenie, które wyłoni kształt?

Gdyby uciec się do przenośni, taką technikę obchodzenia się z fabułą, która uderza wprost w podmiot, czyli w czytelnika, nazwać by można anamorficzną. Jak wszyscy wiedzą, na jednym z arcydzieł renesansu, obrazie Hansa Holbeina *Ambasadorowie* (1533), przedni plan zamazuje biała plama. Gdy kucnąc z lewej strony tuż przed płótnem, plama zmienia się w czaszkę, symbol *vanitas*. Takich dzieł zachowało się mnóstwo i wiele jest także chwytów anamorfozy. Monstrualny, niepokojący oko perspektywiczny trik zdaje się czerpać wprost z nauk tajemnych. Markuje – lub może naprawdę stanowi wyzwanie dla rozumu. Tak czy owak, pozwala rzecz więcej, niż się powiedzieć daje. Z całą pewnością bywają też anamorficzne wiersze, a nawet prozy, lecz projektu na miarę *Krótkich wywiadów...* nikt jeszcze nie próbował. Należy więc przestrzec przed braniem tych historii za dobrą monetę. To sfalszowana moneta, a kto ją inkasuje, ma się zdumieć i zgłupieć. W ślad za rozszczepieniem tematu opowieści następuje rozdwojenie podmiotu i, czytelniku, zatracasz tożsamość z sobą.

Tu jednak temu, co powiedziane wyżej, trzeba po części zaprzeczyć. Istnieje w pewnej mierze polski zapowiednik strategii Wallace’a, który, aczkolwiek w sposób nieporównanie prostszy, z procedur autoobserwacji narratora, towarzyszącej jednoczesnym procesom samoobnażania i zgrywy, uczynił „metanarzędzie” podważania pewności siebie, czyli spokoju ducha odbiorcy. Mam na myśli – wczesnego



zwłaszcza – Ireneusza Iredyńskiego<sup>16</sup>, który w prostodusznym świecie małego realizmu swoich czasów zasłynął jako skandalista<sup>17</sup>. W istocie zaś całe życie był wirtuozem sytuacji nieznośnych. I pieczołowicie szlifował tę strategię. „Przecież ja piszę ciągle jedną i tę samą sztukę – wyznawał. – Warianty jednego dramatu. Wszystkie moje sztuki są o przemocy, takiej czy innej, ale o przemocy. [...] Spokrewniony jestem właśnie z tymi pisarzami, których przemoc interesuje równie silnie, jak mnie. To fascynacja i odraza, zapatrzenie i lęk, wiwisekcja i prześmiewanie, nadzieja i rozpacz...”<sup>18</sup>. W braku lepszej terminologii procedurę tę, w której podejrzewano postawę życiową autora, nazwano nihilizmem. Do autentycznie wystraszonych przez pierwszą, najwyrazistszą mikropowieść Iredyńskiego, *Dzień oszusta* (1962), należał Stanisław Lem. Ogromną recenzję zamieszczoną na łamach „Twórczości” (1963, nr 3) poświęcił próbom zgłębienia motywacji bohatera tej prozy, konstatując, że w tym przypadku zawodny się okazuje nawet oczywisty na pozór kontekst psychopatologiczny:

Kłamię on od niechcienia, nie tylko tym, którym jest drogi (jak Monice), ale i tym, których nic nie obchodzi (jak szoferom taksówek). Bije w mordę, ot tak; potem sam dostaje; z tego też nic właściwie nie ma. Jedzie skradzionym autem, bez najmniejszego powodu całuje jakiegoś obcego faceta w rękę, sam jest całowany w rękę przez innego, udaje

---

<sup>16</sup> Świadomie używam na poły metaforycznej kategorii „zapowiednika”, gdyż nie mamy tu do czynienia, co oczywiste, z jakimkolwiek następstwem historycznoliterackim. Niezależnie od różnicy dziedzictwa i kontekstu kulturowego, jakie stoją za tekstem Wallace’a i Iredyńskiego, można mówić o wstręcie jako pewnej antropologiczno-wrażliwościowej dyspozycji, którą zidentyfikować można jedynie u niektórych autorów.

<sup>17</sup> Por. I. Iredyński, *Listy z więzienia*, wybrał i opracował oraz wstępem, przypisami i posłowiem opatrzył M. Sołtysik, Świat Książki, Warszawa 2015, s. 10 i n.

<sup>18</sup> *Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę*. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawiał Andrzej Wróblewski, „Teatr” 1971, nr 10, s. 7. Prostodusznie mu uwierzono: „Irek, odkąd go pamiętam, grał dla ludzi długą sztukę, ciągnącą się w nieskończonej ilości aktów, pełną prowokacji, skandalów, dekadencckich akcentów i błazeńskich min” (Marek Nowakowski, *Śmierć* [wspomnienie pośmiertne], „Odra” 1988, nr 11, s. 72.



impotentą z dziewczyną, której na nim zależy, nie udaje go z inną, której na nim mniej zależy, ale kiedy sytuacja, po wspólnej nocy, zaczyna stawać się zbyt konkretna i uwarunkowana przez to, co się stało, wali w głębę, żeby ją (sytuację, nie dziewczynę) zniszczyć. Byłby ten mikro-lajdak, który nawet zabija tak sobie, [...] do strawienia, gdyby przynajmniej miał coś z tego wszystkiego, gdyby smakowała mu wódka, pita za wyłudzone pieniądze, gdyby lubił jazz, gdyby, kłamiąc albo śpiąc z kobietami, doznawał rozkoszy, jednym słowem, gdyby do czegoś dążył [...]. Ale on nawet milionerem być nie chce, [...] nie zna wielkich pożądań, a tylko mikrozachcenia, ani dramatów, a tylko momentalne niepewności, rozchwiania, pustki, trwające tyle, co mrugnięcie, co polizanie własnego podniebienia, nic nie jest mu ani drogie, ani nienawistne – naprawdę. Może – i wie, że może – wprowadzić się np. w stan nienawiści, przy czym nie opuszcza go wtedy świadomość, że stan ten sam sobie sfabrykował<sup>19</sup>.

Przy całej trafności tej pasjonackiej charakterystyki autor *Solaris*, podobnie jak inni ówczesni krytycy, nie dostrzegł eksperymentalnego charakteru życia psychicznego, jakie ćwiczy w sobie bohater Iredeńskiego. Otóż ilekroć, za sprawą zewnętrznego bodźca, albo i bez, młodzian ten zwróci obiektyw swego postrzegania w głąb siebie, rozdwarzając się tym samym na przedmiot i podmiot, zawsze pobudza w sobie stan fantasmagorii o dowolnej, byle odległej treści. Zobaczyłem A, pomyślałem B; zrobiłem X, wyobrażając sobie Y: tak prezentuje się ten mechanizm. W istocie jest to trening odwrotności uczuć godny wczesnych sztuk Witkacego, których postacie oddają się temu zajęciu z nie mniejszym przekonaniem. Dopatrzysz się raz tego chwytu, grę, jaką bohater Iredeńskiego prowadzi przeciw światu, odnajduje się w *Dniu oszusta* na każdym kroku: autokomentarze te autor ujmuje w drugą osobę gramatyczną. Oto na przykład moment, gdy niemal rozwiła się już poprzednia halucynacja na jawie, a nie zaczęła następna:

Nim skierowałem się do drzwi, popatrzyłem na ten odrażający, przeładowany starymi meblami pokój i zaświeciłem stojącą lampę. Jakże

---

<sup>19</sup> S. Lem, *Miniatura nihilisty*, [w:] idem, *Rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 150–151.

jesteś zadowolony, że możesz nazwać pokój „odrażającym”. Ten przymiotnik automatycznie stwarza granicę pomiędzy tobą a otoczeniem. Jeszcze pamiętasz metalowe płaszczyzny z fosforycznymi słupami, a już musisz patrzeć na tę zbieraninę mebli [...]”<sup>20</sup>.

Śledząc tę mechanikę podziału podmiotu na oglądający i oglądany, na „aktora” oraz „sztukmistrza”, trudno się oprzeć refleksji, że większym może niż prowokacja obyczajowa skandalem jest w tej książce nadużycie wszechwiedzy narratora wszechwiedzącego. Jest to zabieg na miarę narracyjnych szacherek Davida Fostera Wallace’a, który również odkrył paradoksalny efekt powiązania aktywności narratora-komentatora z punktem widzenia postaci. To właśnie miał na myśli autor *Krótkich wywiadów...*, projektując „metanarzędzia do uczynienia wyłomu w swego rodzaju czwartej ścianie realistycznej pretensji”. O naturze takich paradoksów, mających swe fabularne konsekwencje, niełatwo jednak rzecz więcej, niż zdołał podpatrzeć Lem we wspomnianej recenzji. Widząc bowiem, jak dalece *Dzień oszusta* odległy jest od prostego konceptu świata à rebours, pisarz-fantasta, bądź co bądź praktyk, zauważa nagle:

Bardzo roztropnie postąpił Iredeński, przydając swemu bohaterowi jako ofiarę kogoś, kto zachowuje się podobnie do niego. Dziewczyna, otruta antabusem, też była uniwersalnym kabotyńcem, ale początkującym raczej (siedemnaście lat – brak praktyki), dlatego przegrała. [...] Konwencjonalna moralność głupieje wobec praktyki, w której łajdak usiłuje potraktować drugiego człowieka jako ofiarę swych zachcianek, przy czym ma go oczywiście za „zwykłego” – podczas kiedy tamten jest też takim samym łajdakiem i chce zrobić to samo, tylko na odwrót. Spotkania takich osobników, wydrążonych w środku z człowieczeństwa, praktykujących ciągle przerzutki z jednej mistyfikacji w drugą, to prawdziwie niezwykła szansa budowania pasjonujących rozgrywek, bo wszak można tu wznosić piętra kłamstw na piętrach – i byłoby to bardzo ciekawe, ciekawsze bez wątpienia od powieści kryminalnych [...]”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> I. Iredeński, *Dzień oszusta*, [w:] idem, *Dzień oszusta. Ukryty w słońcu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 10.

<sup>21</sup> S. Lem, *Miniatura...*, s. 158.

Pewnie, że to ciekawe. Popularność Lema w domenie angielszczyzny pozostawia, jak wiadomo, sporo do życzenia, niemniej kanon jego tekstów przed laty już został udostępniony. Jak myślę, dałoby się sprawdzić, czy z Lemowskich dygresji na marginesie mało znanego rodzimego prozaika nie wykiełkował program czyjejs dużo śmielszej prozy.

## Bibliografia

- Dostojewski F., *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Hazard P., *Myśl europejska w XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Iredyński I., *Dzień oszusta*, [w:] idem, *Dzień oszusta. Ukryty w słońcu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Iredyński I., *Listy z więzienia*, wybrał i opracował oraz wstępem, przypisami i posłowiem opatrzył M. Sołtysik, Świat Książki, Warszawa 2015.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Lem S., *Miniatura nihilisty*, [w:] S. Lem, *Rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Menninghaus W., *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.
- Nowakowski M., *Śmierć*, „Odra” 1988, nr 11.
- Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę*. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawiał Andrzej Wróblewski, „Teatr” 1971, nr 10.
- Roth P., *Kompleks Portnoya*, tłum. A. Kołyszko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Wallace D.F., *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*, tłum. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2015.
- Wallace D.F., *Niepamięć*, przeł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2017.
- Wolski P., *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*, Wydawnictwo Austeria Klezmerhojs, Kraków 2018.

Przemysław Michalski

## **„OTO GŁOWA ZDRAJCY” O SPORZE CZESŁAWA MIŁOSZA Z PHILIPEM LARKINEM I ROBINSONEM JEFFERSEM**

Pojęcie zdrady pojawia się stosunkowo rzadko w dyskursie krytycznoliterackim, a jeśli już w nim występuje, nie dotyczy zazwyczaj postawy życiowej autora, lecz kwestionuje trafność interpretacji danego utworu. Nie chodzi więc w takiej sytuacji o zdradę jako kategorię moralnie naganną, lecz o swego rodzaju niewierność hermeneutyczną, o którą można toczyć ciekawe spory. Henryk Markiewicz w eseju na temat możliwości falsyfikacji błędnych interpretacji pisze:

Myślenie à propos utworu prowadzić może do twórczych rezultatów o wysokiej wartości kulturowej. Jeżeli jednak twierdzimy, że owe skojarzenia i importowane treści są odnawianiem znaczeń utworu, że „twórcza zdrada” utworu jest prawdziwą wiernością wobec utworu, ludzimy tylko siebie i innych. Być może owa wierność jest nieosiągalna, niewyraźna lub niedowodliwa – ale zdradę można udowodnić<sup>1</sup>.

Innego zdania jest Michał Paweł Markowski, który w eseju *O dekonstrukcji* twierdzi nieco prowokacyjnie, iż rzetelna interpretacja „nie jest wiernością. Jest taką formą niewierności, która otwiera spór o istnienie świata. Wierność wobec tekstu, tworząca jego doskonałą replikę nie jest więc rzetelna, bo nie pozwala nam zaistnieć w obliczu

---

<sup>1</sup> H. Markiewicz, *Dopowiedzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 101.

tekstu, lecz każe nam powtarzać to, co już powiedziane”<sup>2</sup>. Kilka stron później dodaje: „[...] trzeba być wiernym tekstowi, ale nie sposób go nie zdradzać”<sup>3</sup>. Nie jest jednak zamiarem niniejszego artykułu podejmowanie pasjonującej debaty o tym, w jakim stopniu wierność wobec tekstu powinna być imperatywem badacza. Chodzi mi jedynie o przykłady użycia słowa „zdrada”, które nikogo nie piętnują i nie wykluczają, lecz zmuszają do dyskusji.

Wobec wspomnianej wyżej wstrzeźliwości badaczy literatury tym bardziej zapada w pamięć pewne użycie pojęcia zdrady, które zdecydowanie wykracza poza arenę dyskursu analitycznego i odnosi się do światopoglądu konkretnego twórcy. Właśnie takie oskarżenie wysunął swego czasu pod adresem Philipa Larkina Czesław Miłosz. Niechęć naszego noblisty do poezji Larkina jest faktem dobrze znanym i szeroko komentowanym. Najbardziej wyczerpująco pisał na ten temat Jerzy Jarniewicz, zwłaszcza w eseju *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> M.P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 245.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>4</sup> J. Jarniewicz, *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*, [w:] *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Rebis, Poznań 2001, s. 49–59. Według moich ustaleń pierwsza negatywna (i chyba pierwsza w ogóle) wypowiedź Miłosza o Larkinie pochodzi z roku 1964: „Jest w Anglii poeta Philip Larkin, który miał czelność zatytułować swój tom wierszy *The less deceived*, nie domyślając się wcale, że elegancki towarzyski sceptycyzm jest obrzydliwością w poezji możliwej jedynie jako gra o pełną stawkę” (C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 233). Najbardziej obszernym portretem angielskiego poety jest esej *O Larkinie*, [w:] *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997. Również wywiady z Miłoszem zebrane w *Rozmowach polskich* przynoszą liczne potępienia Larkina. Ciekawym komentarzem sporu jest szkic Aleksandra Fiuta pod tytułem „*Prorok postchrześcijaństwa?*”, [w:] *Po kropce* (Wysoki zamek, Kraków 2016, s. 58–75). Warto też pamiętać o debacie na temat twórczości Larkina, jaką (na prośbę samego Miłosza) odbyli w 2000 roku w Krakowie poeci różnych krajów w ramach II Spotkań Poetów. Co ciekawe, jedynie Adam Zagajewski zgodził się z diagnozą noblisty, nazywając Larkina „potworem”.

Choć Miłosz najczęściej wypowiada się o całości dzieła samotnika z Hull, do tak dobitnego potępienia jego poezji sprowokowała go przede wszystkim lektura słynnego wiersza *Alba* (ang. *Aubade*). Ten ostatni ważny utwór napisany przez starzejącego się poetę w całości dotyczy nieuchronności śmierci i przerażenia, jakie odczuwa bohater liryczny, gdy zostaje przyłapany „bez ludzi i alkoholu”<sup>5</sup> – jedynych skutecznych analgetyków, które przynajmniej chwilowo pomagają uśmierzyć strach przed nadciągającą nicością. Jednocześnie Larkin stanowczo odrzuca tradycyjne pocieszenia; epikurejskie zapewnienie, że perspektywa śmierci nie powinna nas przerażać, gdyż może być doświadczona jedynie w antycypacji, ale nigdy w konkretnym przeżyciu, zostaje odrzucone jako błędne („specious stuff”, co Stanisław Barańczak przełożył jako „słuszna na oko piosenka”<sup>6</sup>). Nie jest przecież tak – przekonuje Larkin – że racjonalnie uzasadnione przekonanie o kompletnej anestezji, jaka czeka każdego po śmierci, pomaga przegnać ze świadomości strach przed tym, co nieuchronne. Przeciwnie: najbardziej przerażająca w śmierci jest właśnie wizja absolutnej i nieskończonej pustki. Również pocieszenia religijne straciły dawną moc i sprowadzone zostają do roli bezwartościowych ornamentów, które poeta określa jako „z murszałe brokaty”. Widmo śmierci jest dla Larkina czymś, co pozostaje zawsze „na samym skraju naszej wizji” i przesądza o poczuciu niepokoju, które od środka rozsądza ludzkie plany, nadzieje i rachuby. Jeśli rację ma Spinoza, twierdząc, że człowiek prawdziwie wolny o niczym nie myśli rzadziej niż o śmierci, bohater liryczny utworu (i *porte-parole* samego autora) jawić się musi jako niewolnik swojego strachu.

Spontaniczną reakcją Miłosza na ten niepokojący wiersz jest oburzenie, które próbuje sam sobie w następujący sposób wyjaśnić:

[...] po lekturze wiersza czuję nie tylko niezadowolenie, ale i oburzenie, i sam zastanawiam się, dlaczego. Być może zbyt łatwo zapominamy o wielowiekowym antagonizmie między rozumem, nauką i scjencystyczną

---

Pozostali twórcy starali się bronić Larkina przed zarzutami Miłosza (zob. [www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/49/rozmowa.html](http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/49/rozmowa.html)).

<sup>5</sup> *Alba*, tłum. S. Barańczak, „Tygodnik Powszechny” („Kontrapunkt”), nr 10 (48), 19.11.2000.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

filozofią z jednej strony a poezją z drugiej? Być może autor wiersza przeszedł na stronę przeciwnika i dlatego jego rozumowanie uznaję za zdradę? Albowiem śmierć w tym wierszu ma najwyższą władzę Prawa i powszechnej konieczności, człowiek zaś zredukowany został do nicości, do wiązki spostrzeżeń, a nawet mniej, do wymiennej jednostki statystycznej. Poezja tymczasem z samej swej istoty była po stronie życia. Wiara w życie wieczne towarzyszyła człowiekowi w jego wędrówce przez czas i zawsze była czymś większym, głębszym, aniżeli religijne i filozoficzne systemy wiary, które wyrażały jedynie jedną z jej postaci<sup>7</sup>.

Wypowiedź Miłosza prowokuje wiele wątpliwości. Najbardziej oczywiste pytanie brzmi nieco arogancko, ale nie sposób go nie postawić: czy Miłosz rzetelnie i uczciwie odczytał tekst wiersza? Czy na pewno na jego podstawie można posądzić Larkina o zdradę? Czy Larkin rzeczywiście zdezerterował do obozu nieprzyjaciela? Przecież nawet powierzchowna lektura utworu jednoznacznie wskazuje, że angielski poeta na pewno nie przeszedł na stronę „sjentystycznej filozofii i nauki”. Przeciwnie: szydzi z pocieszeń, jakie proponuje filozofia, o nauce zaś w ogóle nie wspomina. Wbrew temu, co twierdzi Miłosz, człowiek nie zostaje w *Aubade* zredukowany do nicości, ale świadomość faktu, że taka redukcja jest jedynie kwestią czasu, napęnia go trwogą. Nie wiadomo też, który konkretnie fragment wiersza sprowokował Miłosza

---

<sup>7</sup> Cyt. za: S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, tłum. S. Barańczak, M. Heydel, J. Jarniewicz, P. Sommer, A. Szostkiewicz, A. Szuba, Znak, Kraków 1996, s. 232. W jednym z wywiadów Miłosz wyznaje: „Inna rzecz, że utwory Larkina osobiście mnie obrażają, odczuwam je jako etycznie podejrzone. Tak jest w *Aubade*, gdzie Larkin mówi o śmierci. Myślę, że śmierć i człowiek nie bardzo się z sobą zgadzają; człowiek nie może godzić się ze śmiercią, powinien się przeciwko niej buntować, to bardziej naturalne. W beznamiętnych opisach tego, co nas nieuniknienie spotyka, jest jakiś masochizm” (C. Miłosz, *Rozmowy polskie. 1999–2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 639). W rozmowie z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim z roku 1996 Miłosz dodaje: „Był taki poeta angielski – Filip Larkin – który napisał wiersz o śmierci, całkowicie pesymistyczny, rozpaczliwy, ale w dosyć skocznym tempie, że tak sobie wszyscy umieramy itd. Strasznie mnie ten wiersz rozgniewał, wydawało mi się, że artysta powinien walczyć przeciwko śmierci w swojej sztuce” (*ibidem*, s. 710).



do postawienia zarzutu, iż Larkin sprowadza człowieka do wymiennej jednostki statystycznej. Angielski poeta używa wymiennie pierwszej osoby liczby pojedynczej i mnogiej, stając się jak gdyby rzecznikiem postnowoczesnej duszy, która nie potrafi poradzić sobie z naporem nicości. Wątpliwości budzi również zbyt gładkie przejście od opowiadania się „po stronie życia” do wiary w życie wieczne, jak gdyby jedno w automatyczny sposób wymagało drugiego; przecież zarówno w poezji anglojęzycznej, jak i polskiej, z łatwością znajdziemy utwory żarliwie opiewające piękno bytowania na ziemi, właśnie dlatego, że nie ma ono żadnego dalszego ciągu; jego niezbywalna jednorazowość przesądza o jego wyjątkowości. Na przykład znany wiersz amerykańskiego poety Wallace’a Stevensa *Poranek niedzielny* opiewa piękno zmieniających się pór roku właśnie dlatego, że wszystkie są niepowtarzalne w swej indywidualności i należy je intensywnie przeżywać, z głębokim poczuciem wdzięczności za ich nieoczywiste istnienie. Trudno byłoby znaleźć utwór równie mocno afirmujący zachłanne przeżywanie świata wszystkimi zmysłami, a jednak odrzuca on stanowczo zarówno samą religię, jak i nadzieję, że po śmierci nastąpi jakiś ciąg dalszy. Podobnie jak Larkin – choć używając diametralnie innej tonacji – Stevens uważa, że śmierć za zdarzenie ostateczne, ale uważa, że jest ona jednocześnie „matką piękna”<sup>8</sup>.

Ponadto, w wierszu *Alba* Larkin stoi zdecydowanie po stronie życia. W utworze tym angielski poeta w sposób szczególnie szczerzy wyznaje trwogę przed ostatecznym wyrzuceniem z wszelkiej podmiotowości; z pewnością nie można dopatrzeć się w nim jakiegóż pseudoromantycznej fascynacji śmiercią. Tanatos jest tu jednoznacznie przedstawiony jako wróg, a nie pociągająco mroczny obiekt niezdrowej fascynacji. Nie ma jednak u Larkina żadnego triumfalizmu ani nawet nadziei na możliwość podjęcia walki, która pojawia się nieraz u Miłosza, chociażby w wierszu

---

<sup>8</sup> Miłosz z kolei wierzy, że świat doczesny jest tylko niejako próbą teatralną przed prawdziwym przedstawieniem. Jak pisze w wierszu *Ten świat*: „Okazuje się, że to było nieporozumienie. / Dosłownie wzięto, co było tylko próbą. [...] Starcy pobiegną za piłką, / Spojrzą w lustro i znowu są dziećmi. / Umarli przebudzą się, nie pojmujący. / Aż wszystko, co się stało, wreszcie się odstanie” (*Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2011, s. 1093).



*Wołacz*, gdzie poeta zwraca się bezpośrednio do nieprzyjaciela: „Ten, który ciebie pokona, biegnie zbrojny. / Umysł, duch, twórcy, odnowiciel”<sup>9</sup>. Można ewentualnie zarzucić Larkinowi brak męstwa i zbytne uzalenie się nad sobą, lecz bojaźliwość to jeszcze nie zdrada.

Jeśli mogliśmy wyobrazić sobie bardziej bezpośredni dialog obu poetów, mógłby on mieć następujący przebieg. Na imperatyw Miłosza, aby na śmierć się nie zgadzać, Larkin pewnie odpowiedziałby: „Ja również się nie zgadzam, ale cóż może moja niezgoda? Czy mam się ludzi, że potrafi coś zmienić w obliczu ciemniejącego horyzontu? Skoro nie potrafimy już poważnie potraktować religijnych obietnic nieśmiertelności, to w imię czego miałbym siebie i innych oszukiwać, że jest inaczej?”. Miłosz mógłby odpowiedzieć na takie *dictum* wierszem z tomiku *Druga przestrzeń*: „Jeżeli Boga nie ma, / To nie wszystko człowiekowi wolno. / Jest stróżem brata swego / I nie wolno mu brata swego zasmucać, / Opowiadając, że Boga nie ma”<sup>10</sup>.

Niestety, jak pokazują powyższe wersy, męstwo niemówienia o nędzy ludzkiego losu może się znaleźć niebezpiecznie blisko hipokryzji i celowego fałszowania obrazu rzeczywistości. Sam Miłosz był świadomy takiego niebezpieczeństwa, pytając (zapewne sam siebie) w wierszu *W czarnej rozpacz*: „Co odpowiedzieć, kiedy kto zapyta: / Dzielny był człowiek – czy też hipokryta?”<sup>11</sup>. Omawiając ten tekst, Marian Stala stawia następujące pytanie:

[wiersz] wskazuje, iż dręczącym poetę problemem jest nie tyle przeżywanie rozpacz, ile jej ujawnianie (bądź ukrywanie). Czy, w imię wewnętrznej dzielności, należy rozpacz hamować, otamowywać, czy też, przeciwnie – bezpośrednio ją wyrażać, a więc: wciągać innych w świat własnych, głęboko negatywnych przeżyć?<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1104. W poezji angielskiej dobrym przykładem pewności ostatecznego triumfu nad nieprzyjacielem jest X sonet („Death, be not proud”) znanego metafizycznego poety barokowego Johna Donne’a.

<sup>10</sup> C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1219.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 1162.

<sup>12</sup> M. Stala, *Trzy nieskończoności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 246.

Wróćmy jednak do kwestii rzekomej zdrady, jakiej miał się dopuścić angielski poeta. Zjadliwa filipika *Przeciwko poezji Filipa Larkina* z tomiku *To* (2000) jest dalszym ciągiem sporu Miłosza z Larkinem oraz logicznym dopełnieniem poprzednich wypowiedzi:

Życ nauczyłem się z moją rozpaczą.  
A tu przychodzi ktoś, kto, nieproszony,  
Wierszem wylicza powody rozpaczy.  
Czy mam dziękować? Nie bardzo jest za co.  
Skoro świadomość różne ma poziomy,  
Na niższy spycha mnie, kto śmiercią straszny.

Ja też pamiętam, żalobny Larkinie,  
Że śmierć nikogo z żywych nie ominie,  
Nie jest to jednak temat odpowiedni  
Ani dla ody, ani dla elegii<sup>13</sup>.

Już sam tytuł jest jednoznaczną deklaracją, w jakim kierunku wiersz będzie zmierzał. Jerzy Jarniewicz w tekście zamykającym zbiór analiz i komentarzy do wybranych wierszy Larkina pt. *Posłowie: Filip z Philipa albo Larkin spolonizowany* zwraca uwagę na lekceważące spolszczenie imienia poety<sup>14</sup>. Wiersz Miłosza jest przykładem niezwykle wyrazistej polemiki, która celowo unika półcieni i niuansów. Wydaje się nawet, że można by zarzucić Miłoszowi, że jego niechęć do Larkina nie tylko fałszuje obraz poezji autora *Smutnych kroków*, ale wręcz skłania go do wypowiedzi arbitralnych i kontrowersyjnych, które zdają się postulować odrzucenie opisów śmierci i umierania, jako rzekomo nieodpowiednich dla „ody i elegii”. Czy należy to zalecenie potraktować poważnie, czy jest to jedynie prowokacja? Czy Miłosz naprawdę chce, aby przegnać Tanatosa z królestwa literatury? Noblista musi sobie świetnie zdawać sprawę, że ciemna fascynacja śmiercią lub strach przed nią leżą u źródeł niezliczonej ilości wielkich dzieł sztuki. Nawet w wierszach pozornie opiewających życie śmierć jest obecna niejako

<sup>13</sup> C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1187.

<sup>14</sup> J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Znak, Kraków 2006, s. 191–192.

*implicite*, jako siła prowokująca poetę do gestu afirmacji wykonanego na przekór (ale też w obliczu) nieuchronności końca, czego chyba najlepszym przykładem są słynne ody Johna Keatsa.

Z drugiej strony, również w ogromnym dorobku polskiego poety można znaleźć utwory jednoznacznie pesymistyczne<sup>15</sup>. To prawda, że jest ich stosunkowo niewiele, lecz właśnie dlatego ich posępny ton brzmi dobitniej niż w podobnych wierszach Larkina, gdyż nie towarzyszy im kontrapunkt ironicznego dystansu, co częste w przypadku angielskiego twórcy. Na przykład w tytułowym wierszu przywołanego wcześniej tomiku *To Miłosz* przyznaje, że odczuwa napór nihilizmu, który kpi z jego hymnów afirmacji świata oraz aktów strzelistych wiary. Wydaje się więc, że obaj poeci wyczuwają podziemne tętno ciemnego źródła, które próbuje wydostać się na powierzchnię. Różni ich jednak wybór strategii zarówno pisarskiej, jak i egzystencjalnej. Larkin wybiera mówienie prawdy wprost, nawet jeśli jest ona tragiczna i bolesna. Miłosz z kolei obiera rozwiązanie przeciwne, czego najbardziej jednoznacznym przykładem jest cytowany wcześniej wiersz *Jeżeli nie ma*. Pisanie jest dla niego próbą obudowywania rany i powolnej nauki radzenia sobie z naporem rozpacz, stąd poety sprzeciw wobec pisarstwa spod znaku Becketta i Larkina. Jak odnotowano wcześniej, rodzi się jednak niebezpieczeństwo swego rodzaju schizofrenii, bo nie można dokładnie ustalić granicy między heroicznym otamowywaniem czarnego nurtu wzbierającego w samym poecie i niebezpieczeństwem popadnięcia w hipokryzję, skoro subiektywne „ja” odczuwające świat jako tragedię jest tak diametralnie różne od „ja” wypowiadającego się w wierszu. Być może sam fakt, że Miłosz musiał zmagać się z podobnymi pokusami świadczy o trafności diagnozy Jarniewiczza, że powodem gniewnych reakcji Miłosza na poezję Larkina była świadomość, iż Anglik głośno mówił o tym, co sam Miłosz również odczuwał, lecz starał się stłumić, gdyż „ujawnione szkodzi”<sup>16</sup>. Bardzo wymowna pod

---

<sup>15</sup> Pisze o tym we wspomnianym wcześniej tekście Aleksander Fiut: „Stawiając ten zarzut Larkinowi, Miłosz musiał dobrze wiedzieć, że w równym stopniu może postawić go również sobie. Przecież takie »ody i elegie« sam pisał!” (*Po kropce*, s. 72).

<sup>16</sup> C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1310.

tym względem jest wypowiedź Miłosza zawarta w rozmowie z Katarzyną Janowską:

Wiele razy sam sobie zadawałem pytanie: skąd te moje żywiołowe sprzeciwy przeciwko poezji Larkina? W końcu Larkin mówi coś, co wszyscy wiemy: życie jest nędzne i zakończone śmiercią. Ale ja przeciwstawiam Larkinowi innego angielskiego poetę, Dylana Thomasa, który w wierszu poświęconym śmierci ojca krzyczy: *'rage, rage against the dying of the light'*, czyli *'krzycz, krzycz przeciwko umieraniu światła'*. Jest to żywiołowy odruch człowieka zdrowego. Ale tak naprawdę dalej nie rozumiem, dlaczego jestem taki ekstatyczny. Przecież *'to'* okropnie we mnie siedzi<sup>17</sup>.

Nieszczęście Miłosza ma więc źródło w odmiennej wizji człowieczeństwa, a także w zupełnie innym pojmowaniu zadań poety. To prawda, że człowiek w poezji Larkina to jedynie okrucieństwo istnienia stojący w obliczu nicujących sił. Larkin wie, że wszelkie protesty, niezależnie od tego, czy przyjmą postać stoickiej obojętności na ciosy losu, czy bezwstydnego użalania się na sobą, na niewiele się zdają, choć mogą przynieść krótkotrwałą ulgę. Nie wierzy ani w religijne obietnice nieśmiertelności, ani w możliwość przechowania najcenniejszej części osobowości poprzez sztukę. Zapewnienia renesansowych sonetów o tym, że uroda i młodość raz zapisane wierszem zyskują nieśmiertelność zasługują według niego jedynie na lekceważące wzruszenie ramion. Poezja nie ma żadnego potencjału soteriologicznego; może być jedynie melancholijną skargą na to, co niechybnie się zdarzy. Miłosz ma rację: lektura wierszy Larkina najczęściej nie przynosi ani ukojenia, ani pocieszenia i na pewno nie należy na siłę robić z niego poety trudnej nadziei<sup>18</sup>. Jednak wbrew temu, co sugeruje

---

<sup>17</sup> C. Miłosz, *Rozmowy polskie*, s. 263.

<sup>18</sup> Tak chciałby widzieć Larkina Stanisław Barańczak. W znanym wstępie do swoich przekładów jego wierszy, Barańczak twierdzi, że Larkin „okazuje się poetą pozbawioną złudzeń, ale tym bardziej upartej nadziei” (S. Barańczak, *Philip Larkin. 44 wiersze*, Arka, Kraków 1991, s. 14). Można by zaryzykować stwierdzenie, że polska recepcja Larkina jest rozpięta między tymi dwoma biegunami: „Larkinem Miłosza” i „Larkinem Barańczaka”.

autor *Traktatu moralnego*, Larkin nigdy nie staje po stronie sił, które przesądzą o tragizmie ludzkiej egzystencji. Może ewentualnie wycedzić szyderstwo lub wulgarnie zdemaskować fikcyjność obietnic nieśmiertelności, lecz nie znajdziemy u niego cynicznej *Schadenfreude*, co dowodziłoby „przejścia na stronę nieprzyjaciela”. Przeciwnie: nawet wiersz, który w szczególnie sposób zirytował Miłosza, nie jest przecież dowodem zdrady, ale pełnego przerażenia wyrazem bezradności w obliczu nieuchronnego końca. Zresztą, czego Miłosz nie chce zauważyć, Larkin potrafi współczuć i (prawie) zawsze staje po stronie ludzkości (wystarczy przeczytać takie utwory jak: *Wybuch*, *Leczenie wiarą*, *Grobowiec w Arundel*, *Piosenki miłosne po latach*, *Pan Bleaney* czy *Kosiarka*), jednocześnie jednak zdecydowanie odmawia udziału w religijnych (lub świeckich) terapiach zbiorowych, które mają ukryć przed nami tragizm *la condition humaine*<sup>19</sup>.

Tym ciekawsze jest porównanie polemiki Miłosza z Larkinem do sporu, jaki polski noblista toczył z amerykańskim poetą Robinsonem Jeffersem<sup>20</sup>. Również w tym wypadku Miłosz używał jako

---

Ciekawe komplikacje w ten nazbyt binarny układ wprowadzają komentarze Jerzego Jarniewicza oraz przekłady Jacka Dehnela.

<sup>19</sup> Nie chcę przez to powiedzieć, że w każdym pozornie nihilistycznym utworze Larkina można usłyszeć cichy głos nadziei. Niedźwiedzią przysługę oddają Larkinowi ci, którzy próbują dorobić mu „gębę” lekko nieokrzęsane go pocziwca, który wszystkim dobrze życzył i jeśli zdarzyło mu się napisać coś cynicznego, była to jedynie maska, pod którą ukrywał się dobroduszny humanista. Nie o to przecież chodzi, żeby na siłę „przeciągnąć” Larkina na swoją stronę, lecz żeby rzetelnie odczytać (lub – wedle formuły Jerzego Jarniewicza – „odsłuchać”) jego wiersze i przekonać się, że nie można ich zamknąć ani w formule nihilizmu, ani trudnej afirmacji.

<sup>20</sup> O ile spór Miłosza z Larkinem doczekał się licznych dopowiedzeń i polemik, o tyle (o ile mi wiadomo) nikt jak dotąd nie pokusił się o porównanie stosunku Miłosza do obu twórców, zwłaszcza w świetle pojęcia zdrady. O obu wspomina co prawda Anna Sobolewska w swoim zbiorze esejów *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*: „Innym bohaterem negatywnym rozważań Miłosza (między innymi w tomie *Widzenia nad Zatoką San Francisco* został amerykański poeta Robinson Jeffers, w której twórczości Miłosz dostrzegął – podobnie jak u Larkina – filozoficzny

polemicznego oręża zarówno wypowiedzi prozatorskich, jak i mowy związanej. Tych pierwszych jest sporo i są utrzymane w podobnej tonacji, nie ma więc potrzeby przytaczać wszystkich. I tak na przykład zbiór esejów *Ogród nauk* zawiera następujący komentarz do kilkunastu wierszy Jeffersa przełożonych przez Miłosza:

Toczyłem wewnętrzny spór z Jeffersem. Jego filozofia nie dla mnie. Ale [...] nigdy nie podzielałem zdania tych, którzy chcieliby go pomniejszyć jako poetę. Był przeciw zwężeniu poezji do szczególnego, mało komunikatywnego języka. Chciał powiedzieć jak najwięcej i jak najjaśniej, żeby czytelnicy zrozumieli, za czym stoi i przeciw czemu. I w tej swojej zachłanności jest, wbrew wszelkim różnicom światopoglądu, spadkobiercą Walta Whitmana, choć tamten był poetą nadziei, a on jest poetą goryczy, stoicyzmu, wycofania się<sup>21</sup>.

W eseuju pt. *Carmel z Widzeń nad Zatoką San Francisco* znajdujemy słowa pochwały dla przejrzystości środków stylistycznych, jakie stosował amerykański poeta oraz podziwu dla odwagi nieulegania wyrafinowanemu szantażowi wszelakich awangard:

[Jeffers] był odważny, przebił się przez pajęczynę niewidzialnej cenzury, jak umiał, w porównaniu z nim, inni byli jak zdychające muchy, całkiem w nią uwikłani. Zatracili umiejętność prostoty, bali się, że jeśli nazwą chleb chlebem, a wino winem, zostaną posądzeni o brak wyrafinowania i tym bardziej grzęźli w perwersjach swoich kulturalności, im mniej byli jej pewni<sup>22</sup>.

---

„inhumanizm”, czyli degradację człowieka. Ponieważ jednak Jeffers to raczej panteista niż nihilista, niechęć wobec rodzaju ludzkiego równoważy ubóstwieniem przyrody” (A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009). Trudno jednak uznać te dwa zdania za wyczerpującą analizę problemu.

<sup>21</sup> C. Miłosz, *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, s. 262. Sam fakt wzięcia na translatorski warsztat wierszy Jeffersa świadczy o pozytywnym (lub w najgorszym razie niejednoznacznym) stosunku Miłosza. Noblista z pewnością nigdy nie przyłożyłby ręki do tłumaczenia Larkina.

<sup>22</sup> C. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 81.

Na tle podobieństw pomiędzy poetycką *praxis* Larkina i Jeffersa, tym wyraźniej rysuje się dysproporcja między sposobem potraktowania obu twórców przez Miłosza. Nie podziela on zdania tych, którzy chcieliby pomniejszyć znaczenie Jeffersa, gdyż ceni jego przywiązanie do poezji zrozumiałej, niezawężonej do „szczególnego, mało komunikatywnego języka”. Noblista nie wspomina jednak o podobnym przywiązaniu do zrozumiałej poezji u Larkina, gdyż prawdopodobnie wiązałoby się to z koniecznością zmodyfikowania jednoznacznie negatywnej opinii o autorze *Wysokich okien*. Miłosz co prawda chwali czasem sprawność warsztatową Larkina jako poety, jednak to uznanie ogranicza się do poziomu czystego rzemiosła i nie ma żadnych implikacji filozoficznych, a jeśli już, to paradoksalnie przesądza o większej winie Larkina, ponieważ tym skuteczniej pomaga mu sączyć truciznę nihilizmu w umysły czytelników. A jednak przejrzystość wierszy Larkina to nie podstępna strategia, lecz wynik przemyślanego stanowiska, które w określonych warunkach historycznych było reakcją na irytująco nieczytelny język schyłkowej fazy modernizmu. Klarowność dykcji poezji Larkina i innych poetów z *The Movement* była świadomą odpowiedzią na wyczerpanie się złóż modernizmu oraz próbą powrotu do poezji komunikatywnej i mocno zakorzenionej w empirii. Podobnie jak Jeffers, Larkin wierzył, że prostota i bezpośredniość to cnoty, które przesądzają o żywotności poezji oraz warunki *sine qua non* możliwości nawiązania kontaktu z czytelnikiem.

Podobnie jak w przypadku sporu z Larkinem, Miłosz wyraża swoje stanowisko również za pomocą mowy wiązanej. Wiersz *Do Robinsona Jeffersa* jest przedłużeniem prozatorskiej wypowiedzi z *Widzeń nad Zatoką San Francisco* (zresztą znajduje się na następnej stronie książki). Andrzej Franaszek ma niewątpliwie rację, pisząc, że to „wspaniały wiersz”<sup>23</sup>, ale właśnie z powodu jego majestatycznego piękna tym mocniej rzuca się w oczy brak próby obiektywnej oceny obu twórców przez Miłosza.

Wymowne jest to, że Miłosz pisze „przeciwko” poezji Larkina, ale „do” Jeffersa. Przyimek „do” wyraźnie sygnalizuje chęć nawiązania

---

<sup>23</sup> A. Franaszek, *Na spojeniach krzyża*, „Tygodnik Powszechny”, 3.06.2009, nr 23.



dialogu, zrozumienia czyjejsz pozycji, otwarcia się na to, co inne, podczas gdy „przeciwko” jednoznacznie odrzuca taką możliwość. Wyraźne są też różnice ilościowe i jakościowe. Najwyraźniej spór z Jeffersem wart jest długiego, wyważonego wiersza, w którym łagodna perswazja łączy się z próbą pojęcia powodów niechęci amerykańskiego poety wobec ludzkości. Larkin zasługuje jedynie na rymowaną filipikę – odruch pełnego niechęci lekceważenia. Diametralnie różna jest też tonacja obu polemik: Miłosz zbywa Larkina nonszalanckim gestem, wpadając w ton protekcyjnalny, moralizatorski i autorytarny, jak gdyby angielski poeta był krnąbrnym uczniem, któremu należy się reprimenda za aroganckie zachowanie. Z kolei dysputa z Jeffersem toczona jest za pomocą zamasyzkiej retoryki, rozbudowanych metafor oraz podniosłej dykcji. Nieludzkiej kontemplacji majestatycznych żywiołów natury Miłosz przeciwstawia uparte i pokorne osvajanie obcości świata poprzez (słowiański) język i rytuał. Te dwa utwory dobrze ilustrują różnicę między rozmawianiem z kimś i przemawianiem do kogoś.

Pomimo wcześniej przytoczonych oskarżeń Miłosza pod adresem Larkina, uważam, że to raczej amerykańskiemu poecie należy się miano zdrajcy. Na czym miałyby polegać zdrada Jeffersa? Chodzi o całkowitą zmianę perspektywy, o świadome porzucenie „rodziny ludzkiej” (określenie samego Miłosza), o przejście na stronę nie-ludzkiej natury. W przeciwieństwie do Larkina, Jeffers nie pisze z punktu widzenia człowieczej ułomności, lecz z perspektywy tego, co wzniosłe i wyniosłe, tego, co człowieka wielokrotnie przerasta – również w sensie czysto fizycznym. W porównaniu z ogromem świata natury, człowiek wydaje się być dla Jeffersa istotą żałośnie małą i nieważną. Przekonanie o nieistotności ludzkości ma źródło w sposobie percepcji przyrody przez poetę: żyjąc na wybrzeżu Pacyfiku, będąc codziennie świadkiem zdarzeń, których skala wielokrotnie przekracza wymiar zdarzeń w świecie ludzkim, Jeffers płynnie przechodzi od wymiernych różnic fizycznych do kwestii metafizycznych relacji między człowiekiem i przyrodą. Zachodzi u niego niepokojąca łatwość utożsamiania wielkości fizycznej z metafizyczną wagą danego zjawiska. To, co małe i kruche, jest moralnie podejrzanym, podczas gdy majestatyczne piękno przyrody jest jednocześnie gwarantem jej duchowej doskonałości i przydaje jej boskiego splendoru.



Kim jest człowiek dla Jeffersa? W wierszu *Roan Stallion* twierdzi on, że „ludzkość jest formą, z której trzeba się wyzwolić, skorupą którą trzeba przebić...”<sup>24</sup>. W utworze *Tor House* używa do opisu człowieka określenia „spoiler” – szkodnik, niszczyciel, pasożyt. Poecie nie tyle chodzi o ekologiczne katastrofy powodowane przez ludzkość, ale raczej o to, że ludzie arogancko uzurpują sobie prawo do panowania nad światem natury. W oczach Jeffersa taka postawa to nie tylko przejaw zdrady wobec matki-żywicielki, ale również dowód hubrystycznej głupoty rodzaju ludzkiego, który musi zostać przewyciężony, aby świat mógł powrócić do stanu pierwotnej czystości. Sam Miłosz tak streszcza poglądy Jeffersa: „[...] doskonale piękna, doskonale okrutna i doskonale niewinna natura powinna być przedmiotem naszej religijnej czci, natomiast gatunek ludzki jest chorobową naroślą, skażeniem uniwersalnego porządku i zasługuje tylko na zniszczenie”<sup>25</sup>, po chwili zaś zauważa: „ludzie pojawiali się u niego w zmniejszeniu, jako drobne owady pełzające po wypiętrzonych zmarszczkach planety. Urządzał się tak, że rysując tło wydobywał ich małość na zasadzie kontrastu”<sup>26</sup>. Co również ważne, w wierszu *Radość*, przetłumaczonym przez samego Miłosza, Jeffers wyznaje wprost, że „siła jest wspaniała”<sup>27</sup>. Nic dziwnego, że koniunkcja tych dwóch cech – niechęci do ludzkości oraz fascynacji czystą siłą – sprawia, że krytycy często przywołują postać Nietzschego w swoich wypowiedziach o Jeffersie<sup>28</sup>.

Filozofię Jeffersa można by nazwać projektem utopijnego regresu w świat natury, gdyż wierzy on, że istnieje możliwość powrotu do stanu błogosławionej ignorancji i niewinnego zespolenia się z nią. Jednocześnie znosi wszelki dramatyzm w relacji człowiek – przyroda,

---

<sup>24</sup> R. Jeffers, *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*, Stanford University Press, Palo Alto 2002, s. 115. Tłumaczenie autora (P.M.).

<sup>25</sup> C. Miłosz, *Widzenia...*, s. 77.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>27</sup> C. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 255.

<sup>28</sup> Najważniejszym studium omawiającym wpływ Nietzschego i Schopenhauera na twórczość Jeffersa pozostaje *The Loyalties of Robinson Jeffers* Radcliffe’a Squiresa z roku 1956.

utożsamiając tego pierwszego ze wszystkim, co nędzne oraz nieustannie gloryfikując doskonały świat natury. Przy czym człowiek wydaje się skażony złem w sposób naturalny i nieuleczalny – „inhumanizm” Jeffersa to jakaś postteistyczna wersja ponurej doktryny augustiańskiej na temat grzechu pierworodnego; człowiek jest zły nie tylko poprzez konkretne czyny; zło (której namacalnym wyrazem jest jego fizyczna nieistotność) stanowi integralną część jego natury<sup>29</sup>.

Miłosz zdecydowanie odrzuca „inhumanizm” Jeffersa. O ubóstwianym przez Amerykanina oceanie pisze tak: „Ocean był dla mnie przede wszystkim otchłanią, w której bez ustanku, w niezliczonych odmianach, spełniają się koszmary umieszczane przez wyobraźnię ludzi średniowiecza w głębinach piekieł”<sup>30</sup>. W całym dziele noblisty znajdziemy dziesiątki oskarżeń pod adresem natury, która mimo pozoru zewnętrznego piękna, jest w rzeczywistości tępym mechanizmem, całkowicie obojętnym na los poszczególnych jednostek. Wyobraźnia Jeffersa z kolei jest ciągłym usiłowaniem przekroczenia ograniczeń ludzkiej perspektywy i spojrzenia na człowieka „tak jak się patrzy na obce nam rzeczy” – jeśli można ten wers Miłoszowego wiersza ironicznie wyrwać z kontekstu i przeciw sobie obrócić. Nie dziwi więc, że filozofia Jeffersa jest obca Miłoszowi; dziwi jednak to, że protest Miłosza zostaje wyrażony tak oszczędnymi środkami. Miłosz nie zamyka oczywiście oczu na niechęć Jeffersa do ludzkości, ale od razu dodaje: „[...] a zanim potępi się jego mizantropię, trzeba pomyśleć, że omijano go, ceniąc mięsa, alkohole, wygodne domy, luksusowe samochody, nie ceniąc słowa, jedynie tolerując je, jak się toleruje nieszkodliwe

---

<sup>29</sup> Zarówno Larkina, jak i Jeffersa można by nazwać poetami postchrześcijańskimi. Podobnie do Larkina, amerykański poeta nie odrzuca możliwości przeżycia epifanii lub doświadczenia *numinosum*, ale przeżycia te nie muszą być zakorzenione w sferze transcendencji. Jednak o ile dla Larkina doświadczenie epifanii jest całkowicie nieprzewidywalne i zagadkowe (*vide* ostatnia strofa *Wysokich okien*), o tyle dla Jeffersa każdy praktycznie kontakt z majestatem natury jest gwarantem przeżyć numinotycznych. Potężna burza nad Pacyfikiem nie jest analogią potęgi Stworzyciela, lecz pozostaje jedynym sposobem doświadczenia *mysterium tremendum et fascinans* w świecie postchrześcijańskim.

<sup>30</sup> C. Miłosz, *Widzenia...*, s. 79.

*hobbies*<sup>31</sup>. A jednak mizantropia Larkina zasługuje na stanowcze potępienie i nie ma znaczenia fakt, że angielski poeta nieraz pisał o iluzoryczności satysfakcji, jaką daje nam obrastanie w materialne dobra (najbardziej dobitnie w wierszu *Potrzeby*).

Nie jest moim celem odmawianie Miłoszowi prawa do wchodzenia w ostry spór i do wyrażania stanowczego sprzeciwu. Chodzi jedynie o to, aby wysuwając oskarżenia o zdradę ludzkości, samemu nie popełniać zdrady nierzetelnej interpretacji. Pozostaje przecież pytanie, kto bardziej zasługuje na miano zdrajcy: Czy ten, kto jawnie przyznaje się przed sobą i czytelnikiem do swoich lęków, czy też ten, kto zalicza siebie do gatunku, który należy przewyciężyć, jednocześnie głosząc, że z pozaludzkiej perspektywy morza, drzewa i skały nasze małe tragedie nie mają żadnego znaczenia? Czy Miłosz nie nazbyt arbitralnie decyduje o tym, w czyich wierszach dobre, a w czyich złe duchy mają swój instrument?

## Bibliografia

- Fiut A., *Po kropce*, Wysoki zamek, Kraków 2016.
- Franaszek A., *Na spojeniach krzyża*, „Tygodnik Powszechny”, nr 23, 3.06.2009.
- Heaney S., *Zawierzyć poezji*, Znak, Kraków 1996.
- Jarniewicz J., *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Znak, Kraków 2006.
- Jarniewicz J., *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Rebis, Poznań 2001.
- Jeffers R., *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*, Stanford University Press, Palo Alto 2002.
- Larkin P., *44 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Arka, Kraków 1991.
- Larkin P., *Alba*, tłum. S. Barańczak, „Tygodnik Powszechny”, („Kontrapunkt”), nr 10, 19.11.2000.
- Markiewicz H., *Dopowiedzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Markowski M.P., *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Miłosz C., *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998.
- Miłosz C., *Prywatne obowiązki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 81.

- Miłosz C., *Rozmowy polskie. 1999–2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Miłosz C., *To*, Znak, Kraków 2000.
- Miłosz C., *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2011.
- Sobolewska A., *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Squires R., *The Loyalties of Robinson Jeffers*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1956.
- Stala M., *Trzy nieskończoności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.



Arkadiusz Luboń

## POEZJA WCIĄŻ UWIKŁANA NAJNOWSZE TŁUMACZENIA LIRYKI RUDYARDA KIPLINGA NA TLE JEJ WCZEŚNIEJSZEJ RECEPCJI PRZEKŁADOWEJ W POLSCE

Znajomość poezji Rudyarda Kiplinga wśród czytelników polskojęzycznych określić można mianem marginalnej, wybiórczej i fragmentarycznej. Choć za życia noblisty wydano pięć – nie licząc wierszy ogłaszanych okazjonalnie w brytyjskiej prasie oraz strof wchodzących oryginalnie w obręb tekstów prozatorskich – tomów jego liryki (*Departmental Ditties, Barrack-Room Ballads, The Seven Seas, The Five Nations* i *The Years Between*), to za sprawą niewielkiej liczby poetyckich przekładów nazwisko Kiplinga jest w Polsce utożsamiane przede wszystkim z twórczością powieściopisarską i nowelistyczną. I ona jednak postrzegana jest nader stereotypowo, jako zdominowana albo przez teksty dydaktyczne i rozrywkowe, kierowane głównie do dzieci, albo też przez utwory motywowane interesem politycznym Zjednoczonego Królestwa, które usprawiedliwiały i nadal usprawiedliwiają aktualność etykiety „barda imperializmu”, stosowanej wobec niego, jak zauważa Marek Zaleski, przez „znakomitą większość autorów opracowań krytycznych”<sup>1</sup>. Z jednej więc strony, jak ujmuje to Antonina Łuszczkiewicz, pisarz ten jest na gruncie polskim „nieco zapomniany, a czytelnicy kojarzą z jego nazwiskiem w zasadzie tylko *Księgę dżungli* i postać sympatycznego Mowglię”. Z drugiej zaś, spopularyzowane w ostatnich dekadach XX wieku badania postkolonialne kreślą i upowszechniają sylwetkę Kiplinga jako naczelnego

---

<sup>1</sup> M. Zaleski, *Kipling i Conrad: spojrzenie z dwóch kątów imperium*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 4, s. 82.

„psalmisty szowinizmu” budzącego „oburzenie z powodu zawartej w jego utworach ideologii”<sup>2</sup>. „Twórczość niewielu chyba pisarzy, którzy znaleźli się w kanonie literackim” – konkluduje Joanna Kokot – „została równie silnie podporządkowana stereotypom odbiorczym, jak twórczość Rudyarda Kiplinga”<sup>3</sup>.

Opinię Kai Bogomilskiej z połowy lat 90., iż „polski czytelnik, jeśli chce czegoś dowiedzieć się o Kiplingu, musi korzystać przede wszystkim z opracowań obcojęzycznych”<sup>4</sup>, wprawdzie można uznać za już w pewnej mierze przedawnioną, ale jedynie w odniesieniu do prozatorskiej części dorobku pisarza. Rodzime studia literaturoznawcze bowiem w przeważającej większości proponują refleksję nad opowiadaniem noblisty, jedynie wzmiankując o jego obfitej twórczości poetyckiej<sup>5</sup>. Oczywiście wpływ na taki kształt i ukierunkowanie polskich badań wywiera

---

<sup>2</sup> A. Łuszczkiewicz, „Psalmista szowinizmu”. *Rudyard Kipling wobec Indii i Indusów*, Silva Rerum, Poznań 2014, s. 11.

<sup>3</sup> J. Kokot, *Takie sobie „bajeczki”*. *Gry z czytelnikiem w nowelistyce R. Kiplinga*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993, s. 7. Jak dodaje autorka: „niezamierzonym rezultatem badań literackich, a szczególnie krytyki literackiej, bywa niekiedy tworzenie stereotypów czy też schematów modelowych, które nałożone na określony tekst z pozoru w pełni go wyjaśniają, eliminując z pola widzenia czytelnika wszystko to, co wykracza poza schemat (a być może nawet mu przeczy). Klisze te są powielane i utrwalane w świadomości literackiej (czy raczej kulturowej) przez takie teksty, jak na przykład popularne historie literatury, podręczniki szkolne bądź skrypty uniwersyteckie, popularne wykłady i odczyty lub też niekiedy wstępy i posłowia do utworów literackich. Mogą one nieraz zdominować odbiór wypowiedzi artystycznych, spływając doświadczenie całej złożoności zjawiska, jakie w istocie taka wypowiedź stanowi”.

<sup>4</sup> K. Bogomilska, *Rudyard Kipling – twórca omamiony imperializmem*, „Gazeta Polska” 1996, nr 3, s. 16.

<sup>5</sup> Znamienny przykład stanowi rozprawa *Rudyard Kipling wobec Indii i Indusów* z adnotacją: „w niniejszej pracy autorka koncentruje się głównie na twórczości prozatorskiej Kiplinga, która stanowi doskonały materiał do badań nad światopoglądem pisarza [...]. Przebogaty dorobek poetycki, jaki po sobie pozostawił, bez wątpienia zasługiwałby na osobną, dokładną analizę, w związku z czym w dysertacji znalazły się odniesienia tylko do najważniejszych jego wierszy” (A. Łuszczkiewicz, „Psalmista szowinizmu”..., s. 11).

nie tylko znikoma liczba dostępnych przekładów liryki brytyjskiego twórcy, ale często także ich rozproszenie, brak skompilowania w jednym tomie oraz daleko posunięta fragmentaryczność: w języku polskim funkcjonują nierzadko jedynie wyimki z różnych utworów. Co szczególnie, wiele z tekstów uznawanych za pierwszorzędne dokonania poezji Kiplinga lub sztandarowe manifestacje jego przekonań nie doczekało się spolszczonych wersji, które czytelnicy zaakceptowałyby jako tłumaczenia kanoniczne i uznali – jak ujmuje to Juliusz Żuławski – za trwale osadzony „we własnym piśmiennictwie obcy utwór”<sup>6</sup>.

Zapewne trudno wskazać bardziej symptomatyczny przykład niż wiersz *The White Man's Burden*. Słynny i dziś, nie tylko za sprawą rozlicznych, sprowokowanych kontrowersyjną treścią, literackich polemik, nawiązań czy parodii, ale przede wszystkim przypominany przez niemal każdą z istotniejszych prac luminarzy teorii postkolonialnej. Edward Said pisze wszak o „wyjątkowej sile, z jaką Kipling dodawał do języka nowe pojęcia i wyrażenia”, wśród nich przede wszystkim „Brzemie Białego Człowieka”<sup>7</sup>. Homi Bhabha omawia „normatywne ideologie postępu określane jako »misja cywilizacyjna« czy »brzemie białego człowieka«”<sup>8</sup>. Leela Gandhi zaś o sytuacji europejskich kobiet w rzeczywistości kolonialnej powiada, że „akceptowały swój udział w brzemieniu białych ludzi”<sup>9</sup>. Ilekroć jednak tłumacze stoją przed koniecznością oddania w języku polskim partii utworu – większej niż tylko powszechnie rozpoznawalny tytuł – każdorazowo niemal dokonują przekładu samodzielnie. Na przykład, w tłumaczeniu *Wysp* Normana Daviesa z 2012 roku, który powołuje się na różne liryki Kiplinga kilkakrotnie, Elżbieta Tabakowska z reguły sięga po dostępne warianty spolszczeń Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Helsztyńskiego.

---

<sup>6</sup> J. Żuławski, *O tłumaczeniu ksiąg*, [w:] *Przekład artystyczny*, red. S. Pollak, t. 2, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 382.

<sup>7</sup> E. Said, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 162.

<sup>8</sup> H. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 77.

<sup>9</sup> L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 87.



Przywołane przez historyka strofy *The White Man's Burden* (pierwszą i trzecią) proponuje jednak czytelnikom we własnej wersji<sup>10</sup>:

Podnieście brzemię białego człowieka –	Take up the White man's burden –
Wyślijcie kwiat swojego plemienia –	Send forth the best ye breed –
Nuże, popędźcie synów na wygnanie,	Go bind your sons to exile
By jeńców waszych spełniali marzenia.	To serve your captives' need;
Niechaj tym ludom spłoszonym i dzikim	To wait in heavy harness
Służą, swym jarzmem do ziemi przygięci,	On fluttered folk and wild
Tym, co pojmani dopiero, niechętni,	Your new-caught, sullen peoples,
Co na wpół diabłem są, na wpół dziecięciem.	Half devil and half child.
Podnieście brzemię białego człowieka –	Take up the White Man's burden –
Okrutne wojny o pokój wznecajcie –	The savage wars of peace –
Głodu łakome napełnijcie usta, Chorobom hasło do odwrotu dajcie,	Fill full the mouth of famine And bid the sickness cease;
A gdy już kres tej drogi będzie bliski,	And when your goal is nearest
Im wytyczony cel wam zajaśnieje, Patrzcie, jak szal pogański i lenistwo	The end for others sought, Watch Sloth and heathen Folly
Do szczętu wasze niweczy nadzieje.	Bring all your hope to nought.

---

<sup>10</sup> N. Davies, *Wyspy*, tłum. E. Tabakowska, Znak, Kraków 2012, s. 745–746. Wszystkie oryginały, jeśli nie zaznaczono inaczej, cytowane za stroną internetową *Complete Collection of Poems by Rudyard Kipling* ([www.poetry-loverspage.com/poets/kipling](http://www.poetry-loverspage.com/poets/kipling); dostęp: 20.04.2017).

Czytelnik polski zainteresowany pozostałymi ustępami tekstu Kiplinga znajduje, na przykład, strofę drugą w innej publikacji – tym razem ekonomiczno-socjologicznej – Williama Easterly’ego w przekładzie Elżbiety Łyszkowskiej<sup>11</sup>:

Weź brzemień białego człowieka –	Take up the White Man’s burden –
Wytrwaj w nim cierpliwie,	In patience to abide,
By ukryć groźbę terroru	To veil the threat of terror
I sprawdzić pokaz dumy;	And check the show of pride;
Prostą i otwartą mową,	By open speech and simple,
Po raz setny szczerą,	An hundred times mad plain.
By szukać czyjegoś zysku	To seek another’s profit,
I wypracować czyjąś korzyść.	And work another’s gain.

Beata Wilga zaś, w tłumaczeniu historiozoficznej monografii Nialla Fergusona, przytacza polską wersję czterech linii strofy piątej<sup>12</sup>:

Dźwignij brzemień Białego Człowieka –	Take up the White man’s burden –
I odbierz jego starą nagrodę:	And reap his old reward:
Potępienie tych, od których jesteś lepszy	The blame of those ye better,
Nienawiść tych, których strzeżesz.	The hate of those ye guard –

Fragmenty te jednakże, wespół z innymi, mniej lub bardziej rozbudowanymi wersjami utworu dostępnymi w języku polskim, służą tylko za ilustracje w wywodach argumentacyjnych. Są nie tyle próbą przybliżenia liryki Kiplinga szerszej publiczności czytelników poezji, co raczej „efektem ubocznym” tłumaczeń rozpraw przeznaczonych

<sup>11</sup> W. Easterly, *Brzemień białego człowieka*, tłum. E. Łyszkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 9.

<sup>12</sup> N. Ferguson, *Imperium. Jak Wielka Brytania zbudowała nowoczesny świat*, tłum. B. Wilga, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 340. Strofa pierwsza wiersza Kiplinga, również przywołana w rozprawie, ma w tłumaczeniu Beaty Wilgi postać: „Dźwignij brzemień Białego Człowieka / wyślij najlepszych ze swej rasy / skaz swych synów na wygnanie / aby służyli na trudnym posterunku / ludom niespokojnym, dzikim, posępnym / diabłom i dzieciom na polu”.

dla odbiorców publikacji naukowych i popularnonaukowych. W dziejach polskiej recepcji *The White Man's Burden* jest to nowość choćby dlatego, że przez długi czas tekst ten funkcjonował według młodopolskiego jeszcze paradygmatu, zgodnie z którym oceniając twórczość Kiplinga, nie można odmawiać „oryginalności jego balladom i pieśniom, ale ideologia ich każe polskim krytykom ostro je potępić”. Wskutek powtarzalności utrzymanych w podobnym tonie osądów, o „głośnym wierszu urzędowego wieszczą dzingoizmu [...] wiedziano tylko z relacji”<sup>13</sup>. Przypadek *Brzemienia Białego Człowieka* był dla obecności poezji Kiplinga w literaturze polskiej przez długi czas szczególnie znamienity, ale bynajmniej nie jedyny. Przykłady tego typu można z łatwością mnożyć. Passusy z wierszy, wyrwane z kontekstu całości utworu, a tym samym często odbiegające od wykładni interpretacyjnej pełnych oryginałów, oferują czytelnikom obraz literackiej sylwetki poety w najlepszym razie niekompletny i niekształcony, tym skwapliwiej więc uzupełniany obiegowymi opiniami krytycznymi.

Osobliwości funkcjonowania w przestrzeni literacko-kulturowej polskich przekładów, a wraz z nimi czytelniczej recepcji poezji Kiplinga, są rezultatem nie tylko rozrzucenia utworów na łamach różnych publikacji oraz częstego drukowania ich we fragmentach. Czynnikiem, który od okresu modernistycznego do najnowszych przekładów z drugiej dekady XXI wieku, warunkuje kształt tłumaczeń, jest ich nieustanne uwikłanie w dominujące akurat w Polsce dyskursy kulturowe, społeczne i polityczne. Świadczy to niewątpliwie o ponadczasowości utworów, lecz również konsekwentnie – na każdym etapie historycznym minionego i bieżącego wieku – rodzi pośród publikowanych spolszczeń grupę takich, których silna relacja z owymi dyskursami jest wynikiem nie tylko dalekowzroczności refleksji pisarza i uniwersalizmu jego prac, ale także ingerencji tłumaczy w komunikaty. Przedmiotem naszej uwagi jest właśnie historia i rodzaje tych translatorskich ingerencji oraz kontekstowych uwikłań, prześlędzonych w szkieletowej retrospekcji.

---

<sup>13</sup> W. Krajewska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu*, Ossolineum, Wrocław 1972, s. 124.

„Zadziwiająca jest” – pisze Wanda Krajewska – „jak mało zainteresowała się Młoda Polska wierszami Kiplinga”. Wprawdzie „zdobył licznych czytelników u nas prawie w tym samym czasie, co w Anglii”, ale „z jedną ważną różnicą: gdy tam zarówno jego melodyjne, prostym językiem pisane wiersze, jak i opowiadania miały masowy odbiór, w Polsce był niemal wyłącznie autorem nowel i powieści”<sup>14</sup>. Sporadyczne przekłady wierszy bynajmniej nie najbardziej rozpoznawalnych<sup>15</sup>, spotykały się z nikłym zainteresowaniem, głównie ze względu na tematykę odległą od ówczesnych oczekiwań czytelnich: „Kipling był dla wiktorianów odkrywcą Indii w literaturze i sympatykiem prostego żołnierza w dominiach. U nas, gdzie problematyka ta nie znajdowała odzewu, stał się przede wszystkim autorem opowieści o zwierzętach”<sup>16</sup>. Takie uwarunkowania recepcji nie pozostawały bez wpływu na sposoby przekładania jego tekstów. Tendencja do dostrzegania w prozie Brytyjczyka narracji quasi-bajkowych, kierowanych głównie do dzieci, rodziła częste uproszczenia i eksplikacje treści, w rodzaju tych, jakie napotykał czytelnik opowiadania z *Księgi dżungli*, które w zwięzłym angielskim tytule wymienia jedynie onomatopieczne imię głównego (zwierzęcego) bohatera: *Rikki-Tikki-Tavi*. Polskie anonimowe tłumaczenie z 1904 roku zastępuje krótki tytuł całą streszczającą fabułę frazą: *O tem, jak dzielny Rikitiki pokonał*

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 124, 149. Entuzjastyczne recenzje krytyków, w rodzaju opinii Brunona Jasińskiego o Kiplingu – „jako powieściopisarz dobry, jako nowelista znakomity, jako poeta – największy wieszcz anglo-amerykański” (*ibidem*, s. 152) – również należały do rzadkości.

<sup>15</sup> „Trochę przekładów utworów poetyckich pojawiło się dopiero w XX w. T. Prażmowska ogłosiła w 1908 r. w »Bluszczu« kilka wierszy z cyklu *The Seven Seas*, w 1913 r. w »Słowie Polskim« ukazała się *Oda do Francji (France)* w przekładzie prawdopodobnie J. Bandrowskiego, Nawrocki przetłumaczył w »Sowizdrzale« *Starego wachmistrza (Shillin'a Day)*, a Miriam w »Zdroju« *Pałac (The Palace)*. Nie wszedł Kipling do antologii poetów angielskich – ani Kasprowiczowskiej, ani Langego – co świadczyłoby, że nie zainteresował modernistów mimo słabych i zresztą spóźnionych prób Miriama i Nawrockiego wprowadzenia go na łamy pism awangardowych” (W. Krajewska, *Recepcja literatury...*, s. 124).

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 208.

straszego węża okularnika<sup>17</sup>. Nieliczne zaś wiersze spolszczone przez tłumaczy doby modernizmu – w tym tak rozpoznawalnych jak Zenon Przesmycki czy Jan Kasprowicz – wyraźnie charakteryzuje styl właściwy rodzimej poezji młodopolskiej. Trudno o bardziej wymowny przykład niż Kasprowiczowy<sup>18</sup> wariant *The City of Sleep*, którego już inicjalna strofa przyjmuje formę:

Na krańcu czerwonych tych wód, Gdzie lampa samotna się pali,	Over the edge of the purple down, Where the single lamplight gleams,
Czy wiecie, gdzie Litość ma gród	Know ye the road to the Merciful Town
Wzniesiony wśród cichej snu fali? Tam ból swój składają nędzarze,	That is hard by the Sea of Dreams – Where the poor may lay their wrongs away,
Człek chory tam czuje się zdrów – Nam zasię, o Boże! o Boże! Nim oko przymrużyć się może Opuszczać Policjant-Dzień każe	And the sick may forget to weep? But we – pity us! Oh, pity us! We wakeful; ah, pity us! – We must go back with Policeman Day –
Ten cichy, ten błogi Gród snów.	Back from the City of Sleep!

---

<sup>17</sup> Patrz: J. Gronau, *Wędrówki po bibliografii angielskiego autora Rudyarda Kiplinga*, Kraków 2007, s. 148. Późniejsza, autoryzowana wersja Józefa Birkenmajera nosi już identyczny z oryginalnym tytuł *Rikki-Tikki-Tavi* (R. Kipling, *Księga dżungli*, tłum. J. Birkenmajer, Nasza Księgarnia, Warszawa 1971, s. 113).

<sup>18</sup> R. Kipling, *Pod niebem indyjskim. Wybór noweli*, tłum. A. Gawrońska, Księgarnia H. Altenberga, Lwów 1905, s. 214–215. Jak wspomina w emigracyjnym periodyku Zofia Kozarynowa: „w pierwszym dziesięcioleciu b. wieku firma Altenberg i Ska we Lwowie wydała tom nowel Kiplinga w przekładzie Antoniny Gawrońskiej. Jedna z tych nowel, *Chłopiec znad morza* (*The Brushwood Boy*), zawierała przytoczony tu wiersz. Nie czując się na siłach oddania go z należytą poetycznością, tłumaczka zwróciła się do zaprzyjaźnionego Jana Kasprowicza z prośbą o pomoc. Chętnie podjął się zadania, zastrzegając sobie nie ujawnianie jego nazwiska. Mimo to tłumaczka podała je w odsyłaczu” (Z. Kozarynowa [ps. Rębajło], *Nieznany Kipling, nieznany Kasprowicz*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1984, nr 46, s. 3).

Jak ocenia Zofia Kozarynowa: „Kasprowicz wykazuje w tych strofach miękkość formy, rzadko u niego spotykaną. Jedyna usterka to zrozumienie przez niego »purple« jako »czerwony«, nie zaś »fioletowy«, właściwie przez Kiplinga odczuty kolor fal morskich w nocy”<sup>19</sup>. Można jednak przypuszczać, że odnotowana „usterka” nie jest banalną pomyłką językową, lecz elementem domestykacyjnej strategii przekładowej. Oddanie frazy „the edge of the purple down” jako „kraniec czerwonych tych wód”, przywodzi wszak na myśl obrazowanie właściwe dla poezji autorskiej tłumacza: znany choćby z *Dies Irae* wers „a krew w tych morzach, w tych czerwonych rzekach”, sformułowanie z IX części cyklu *W ciemności schodzi moja dusza* („nad brzegi idziesz spochmurniałych wód”) czy pejzaż z liryku *U piramidy Cestjusza*: „wody czerwone, gdy nad nimi włada / majestat zorzy”<sup>20</sup>. Podobnie inne cechy typowe dla poezji młodopolskiej wprowadza Kasprowicz arbitralnie w procesie transferu. Intensyfikuje oniryzm (sugerowany w oryginale określeniem „the Sea of Dreams”) wraz ze zmianą angielskiego miejsca lirycznej akcji z „the city of sleep” na „cichy, błogi gród snów” (czyli: gród marzeń sennych zamiast po prostu miasta, którego mieszkańcy śpią) oraz nastroj weltschmerzu i spleenu („the poor may lay their wrongs away” jako „ból swój składają nędzarze”). Stosuje również wtręty gwarowo-folklorystyczne („zasię” w roli odpowiednika dla „but”) czy właściwe własnym hymnom, pełne patosu i rozpaczy apostrofy do Boga („o Boże! o Boże!” jako ekwiwalent znacznie mniej eksplcytnie religijnego zwrotu „pity us! Oh, pity us!”).

Wykonany przez Kasprowicza przekład włącza spolszczony wiersz Kiplinga w młodopolski dyskurs literacki: zakresem tematycznym i wprowadzonymi modyfikacjami leksykalno-stylistycznymi upodabnia go do poczytnej na przełomie wieków liryki rodzimej. Czylni to zresztą podług neoromantycznych pryncypiów translatorskich – opartych na postulacie Friedricha Schillera, „by w dziele tłumacza

---

<sup>19</sup> Z. Kozarynowa, *Nieznany Kipling...*, s. 3.

<sup>20</sup> J. Kasprowicz, *Dzieła*, red. S. Kołaczkowski, Kraków 1930. Odpowiednio tomy: IX (*Ginącemu światu*), s. 66; VII (*Krzak dzikiej róży*), s. 18; I (*Pierwsze poezje*), s. 170.

żył geniusz języka, na który je tłumaczono, a nie języka oryginału”<sup>21</sup> – zyskując swojej pracy przychylność krytyków. Jak bowiem pisał o technikach przekładowych poety Adolf Nowaczyński: „nie są to tłumaczenia poetów angielskich, to są w całej tego słowa wadze przyswojenia poezji polskiej *poesy* angielskiej, to są natchnione a dosadne transpozycje twórcze na ton, tok i takt polskiej mowy, to są niekiedy wżycia się momentalne w obce typy twórcze [...] zjednoczone i ujednobarwione indywidualnym językiem Kasprowiczowym”<sup>22</sup>.

W odróżnieniu od modernistycznych, literackie trendy międzywojenne przyniosły szczególną popularność tłumaczeniom tych wierszy Kiplinga, które w nieskrywany sposób traktowały o relacji jednostki wobec ojczyzny, służbie narodowi i państwu, nierzadko w formach religijnych o tonacji modlitewnej. Niepodległość II Rzeczypospolitej sprzyja także „rozwijającej się pomiędzy rodakami naszymi idei kolonizacyjnej”<sup>23</sup>. Dlatego też poezja noblisty nie tylko nie spotyka się z niechęcią odbiorców, ale jej upowszechnianie oznacza w recepcji czytelników niemal deklarację polityczną i światopoglądową – jak wspomina Czesław Miłosz: wówczas „angielski oznaczał opcję prozachodnią”<sup>24</sup>. Co więcej, publikowane przekłady wierszy Kiplinga promowały wartości patriotyczne i obywatelskie, w ujęciu Stanisława Helsztyńskiego: „tytaniczne”, „tyrtejskie”<sup>25</sup>,

<sup>21</sup> Cyt. za: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 99.

<sup>22</sup> A. Nowaczyński, *Angielskie przekłady Jana Kasprowicza*, [w:] idem, *Szkice literackie*, Poznań 1918, s. 157–158.

<sup>23</sup> Anonim, cyt. za: P. Fiktus, „Nowa Polska” w polskiej myśli kolonialnej do 1939, [w:] *Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego*, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 109. Patrz także: M.A. Kowalski, *Kolonie Rzeczypospolitej*, Bellona, Warszawa 2005.

<sup>24</sup> C. Miłosz, *Przypis po latach*, [w:] idem, *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999, s. 6.

<sup>25</sup> „Tytanizm Kiplinga, Newbolta, Henleya, znalazł ujście w imperjalizmie, który pod koniec stulecia, kierowanego zaborczą dłońią polityków, wzbrał wysoko także w poezji i wydał szereg gromko grzmiących manifestów. Nie ostatnie miejsce wśród *Hymnów skruchy* i ballad o *Drake’u*, zajmują



pożądane zatem w odbudowywanej i scalanej po okresie zaborów Polsce. Modyfikacje wprowadzane przez tłumaczy do niektórych tekstów podkreślały dodatkowo uniwersalizm lirycznych komunikatów – także przez familiaryzację, redukcję w treści elementów odsyłających nazbyt jednoznacznie do odległych od Wisły realiów Wspólnoty Brytyjskiej.

Jako reprezentacyjny przykład przywołać można jubileuszowy *Hymn skruchy (Recessional)*, spolszczony przez Helsztyńskiego<sup>26</sup> w roku 1929. Utwór, w formie podziękowania kierowanego do Boga, wyraża dumę z państwowych sukcesów. W postaci prośby do Stwórcy natomiast – przestrozę przed podzieleniem losu innych imperiów, w których pycha obywateli poprzedziła upadek:

Jeśli upojeni blaskiem mocy  
rozpuścimy bluźniercze języki  
chwalbą, jak poganie w mrokach nocy  
albo mniejszych plemion naród dziki  
bądź, bądź przy nas, o zastępów Boże.

Już samo memento ujęte w tekście Kiplinga odbiorca w dwudziestoleciu międzywojennym z łatwością mógł odnieść do sytuacji polskiej – odzyskania suwerenności ojczyzny i jej, przynajmniej propagandowo głoszonych, powodzeń gospodarczo-militarnych. Helsztyński jednak dodatkowo wzmacnia to czytelnicze wrażenie zmianami oryginalnego komunikatu. Podczas gdy pierwowzór wyraźnie traktuje o Dominium Brytyjskim („we hold / Dominion over palm and pine”), przekład pomija nazwę właściwą tej formie ustrojowej wraz z zastosowaniem ogólnikowej formuły: „gdzie palm piaski i gdzie sosen rzeka / władzę twoja nam zleciła wola”. Oryginalne nawiązanie do pamięci o historii tryumfów Royal Navy w oceanicznych bataliach, obecne dzięki przywołanym postaciom „kapitanów” marynarki („the Captains and the Kings depart”), tłumaczenie zastępuje frazą pozbawioną aluzji do – znikomej wszak w dziejach

---

rymy naprawdę tyrteuszowskie” (S. Helsztyński, *Liryka angielska XX wieku*, Warszawa 1929, s. 6).

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 158.



Polski – tradycji marynistycznej: „władcy, wojownicy mrą i giną”. Nawet kiedy Kipling opisuje plener batalistyczny wersem „on dune and headland sinks the fire”, Helsztyński zastępuje oryginalne „wydmy” i „cypłe” polskimi – tak językowo, jak geograficznie – „żuławami”: „na żuławach, łądach popiół siwy”.

W połowie drugiej dekady okresu międzywojennego poczytnością cieszą się, często kilkukrotnie przedrukowane, przekłady wykonane przez Józefa Czechowicza. Kunsztowne poetycko, korespondują z napiętą sytuacją polityczną polsko-niemiecką i niepokojącymi doniesieniami prasowymi. Czechowicz wybiera bowiem utwory o charakterze pieśni patriotyczno-militarnych. Nieliczne i subtelne substytucje, jakie stosuje w lirycznych komunikatach, służą ich ujednoznacznieniu oraz, poprzez wprowadzenie słów-kluczy w wyeksponowanych partiach tekstu, podkreśleniu relacji z lokalnym kontekstem historycznym – mobilizacji przed spodziewanym wybuchem II wojny światowej. Szczególnie wyraźnie ukazuje to sam sposób tłumaczenia tytułów, a zatem tej części tekstu, która – jak podkreśla Jerzy Jarniewicz – „zapowiada temat dzieła”, wywołuje u czytelnika „określony nastrój, wzbudza oczekiwania”, a zachęcając do lektury, pełni istotną „funkcję komercyjną”<sup>27</sup>. W roku 1934 publikuje Czechowicz w sanacyjnym tygodniku „Pion” polski wariant *The Song of the Sons*. Utwór w obu wersjach językowych nawołuje do zjednoczenia rozproszonych po świecie rodaków („we that were bred overseas wait and would speak with our kin”), ofiarnej służby narodowi oraz miłości obywateli do ojczyzny („gifts have we only to-day / love without promise or fee”) – przy czym samo aktywizujące polskiego czytelnika przedwojennego słowo-klucz „ojczyzna” napotkać można jedynie w tłumaczeniu. Kipling zamiast niego posługuje się symbolem „Matki” („Mother, be proud of thy seed!”), do której synowie (domyślnie: obywatele) kierują deklarację lojalności. Czechowicz zaś już tytuł rozszerza o wyraźne dookreślenie, iż chodzi oczywiście o *Pieśń*

---

<sup>27</sup> J. Jarniewicz, *Tytuł w przekładzie*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 411, 413.

*synów ojczyzny*<sup>28</sup>. Podobnie drukowany w 1935 roku przekład modyfikowanego hymnu, ze znamiennej profetyczną puentą

gniew pulki już pozbiierał  
zbliża się krwawy czas.  
Jakeś praocjów wspierał  
wesprzyj dziś, Panie, nas.

E'en now their vanguard gathers,  
e'en now we face the fray  
as Thou didst help our fathers,  
help Thou our host to-day.

tłumacz przedstawia czytelnikom polskim z drobną acz symptomatyczną modyfikacją w tytule. Frazę *Hymn Before Action* oddaje bowiem jako *Hymn przed wojną*<sup>29</sup>, podczas gdy hasło „wojna” lub jego angielskie synonimy *explicite* w oryginale nie występują wcale. Z podobnym typem translatorskiej ingerencji w tekst mamy do czynienia w patriotycznej pieśni *The Return*, spolszczonej przez Czechowicza z niedwuznacznie militarnym akcentem w tytule, jako *Powrót wojsk*<sup>30</sup>.

Okres powojenny i PRL-owski jest dla twórczości poetyckiej Kiplinga czasem ostracyzmu. „Do 1956 roku” – odnotowuje Bogomilska – „nie wznawiano dzieł tego autora”<sup>31</sup>, nieprecyzyjne zaś lub błędne informacje na temat jego prac nie należały do rzadkości<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Cyt. za: J. Czechowicz, *Przekłady*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 29 (pierwodruk wiersza miał miejsce w periodyku „Pion” 1934, nr 32).

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 27–28 (przekład wznowił Czechowicz w wysokonakładowym czasopiśmie „Państwo Pracy” 1935, nr 13, ogłosił zaś wcześniej w periodyku „Pion” 1933, nr 7).

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 30–32 (pierwodruk: „Pion” 1934, nr 1).

<sup>31</sup> K. Bogomilska, *Rudyard Kipling...*, s. 16.

<sup>32</sup> Na przykład: w przedmowie Mikołaja Kozakiewicza do powieści *Stalky i spółka* (tłum. J. Birkenmajer, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 11) znajduje czytelnik informację o dwóch wierszach Kiplinga wymienionych jako przykłady powieści: „Kipling mniej interesuje się psychologią żołnierzy, a więcej uwagi poświęca ich heroicznym wyczynom w niezliczonych »małych wojnach« imperialnych, jak też owej dziwnej sympatii czy wręcz miłości tych ludzi dla tajemniczego i pełnego orientalnej egzotyki Wschodu, deptanego ich ciężkimi żołnierskimi butami. [...] Takie powieści jak *Gunga Din* czy *Mandalay* są typowymi dziełami dla tego okresu”.

Na kontrolowanym przez socjalistyczne państwo oficjalnym rynku publikacji<sup>33</sup> ten wydawniczy bojkot uzasadniały jego krytyczne poglądy wobec ekspansji rosyjskiej<sup>34</sup> oraz renoma gloryfikatora brytyjskiego imperializmu, a więc idei stojącej w sprzeczności z obowiązującą w bloku wschodnim doktryną polityczną, która imperializm zachodni ocenia jako „najwyższe stadium kapitalizmu”<sup>35</sup>. Tę daleko posuniętą niechęć do przypominania czytelnikom prac poety dobrze ilustruje przykład kilkutomowej monografii *Dzieje literatur europejskich* z 1982 roku. Obszerny rozdział dotyczący literatury angielskiej poświęca mu jeden siedmiodaniowy akapit. Przedstawia Kiplinga, bez informacji o jego statusie noblisty, jako wprawdzie „utalentowanego”, ale „omamionego wykoncypowaną przez siebie misją białego człowieka” rzecznika „minionej i wysoce wątpliwej chwały imperium brytyjskiego”<sup>36</sup>. Rzadkie wyjątki od tego sposobu prezentowania pisarza stanowią szkice Witolda Chwalewika z lat 60., w których badacz niejednokrotnie wyraża przekonanie, iż obiegowe „sądy wczorajsze o Kiplingu albo są niewystarczające, albo

---

<sup>33</sup> Jak wspomina Julian Kornhauser, „polityka miała decydujący wpływ na wybór autorów do tłumaczenia i ich konkretnych wierszy, które musiały być reprezentatywne dla określonego nurtu literackiego. Także na dobór tłumaczy i redaktorów (tj. autorów opracowania) oraz niejednokrotnie samych wydawnictw, mających placet na prowadzenie serii, kolekcji czy bibliotek” (*Polityka i przekład. O dwóch antologiach liryki niemieckiej*, [w:] *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, red. U. Jekutsch, A. Sulikowski, PPH Zapol Dmochowski, Sobczyk, Szczecin 2002, s. 243).

<sup>34</sup> Wyrażone między innymi w opowiadaniu *The Man Who Was* z 1907 roku.

<sup>35</sup> W. Lenin, *Imperializm jako najwyższe stadium kapitalizmu*, tłum. J. Górski, Książka i Wiedza, Warszawa 1980 (szkic opublikowany po raz pierwszy w 1917 roku). Opisywane przez Kiplinga heroiczne batalie kolonialne Włodzimierz Lenin określa mianem „zaborczych, grabieżczych i zbójcekich wojen imperialnych”, które „są absolutnie nieuniknione dopóki istnieje własność prywatna” (s. 4, 5).

<sup>36</sup> H. Zbierski, *Literatura angielska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 527.

falszywe”<sup>37</sup> oraz studium Romana Dyboskiego z 1957 roku, gdzie literaturoznawca krótki przegląd najbardziej znanych wierszy Kiplinga wieńczy konstatacją: „oto zaiste kodeks postępowania osobistego, któremu trzeba przyznać więcej niż przemijającą wartość doktryny jednej historycznej epoki; oto wyraz nagromadzonego doświadczenia i skupionej siły moralnej wielkiego narodu, od którego warto się uczyć”<sup>38</sup>.

W tym okresie, prócz pojedynczych, okazjonalnie przekładanych wierszy<sup>39</sup>, próbę popularyzatorskiego spolszczenia istotniejszych tekstów lirycznych Kiplinga stanowi jedynie trzytomowa antologia *Poeci języka angielskiego*<sup>40</sup>. Poza przedrukiem wcześniejszych tłumaczeń Czechowicza i Helsztyńskiego, czytelnik odnajduje w niej tak cenione przez krytykę anglosaską utwory jak ballada *Danny Deever* (przez Thomasa Stearnsa Eliota określona mianem „niepospolitej”<sup>41</sup>) w wariantcie

---

<sup>37</sup> „Kipling-artysta nie był w rzeczywistości ani dziennikarzem, ani propagandystą politycznym. Czas, sprawdzając dzieło, coraz bardziej wyraźniej ukazuje autora takim, jakim naprawdę był – przyjacielem całego świata” (W. Chwalewik, *Rudyard Kipling w świecie dzisiejszym*, [w:] *Europejskie związki literatury polskiej*, red. J. Jakubowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 479, 483).

<sup>38</sup> R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957, s. 659.

<sup>39</sup> Jak na przykład *Zew* (*The Recall*) przełożony jako jedyny wiersz Kiplinga w *Antologii liryki angielskiej 1300–1950* Jerzego Pietrkiewicza (Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957), *The Sons of Martha* (*Synowie Marty*), *The Puzzler* (*Celt i Anglik*) czy *The Wrath of the Awakened Saxon* w przekładzie Włodzimierza Lewika, ujęte w tomie szkiców literaturoznawczych André Mauroisa (*Magicy i logicy. Szkice o pisarzach angielskich*, Czytelnik, Warszawa 1959) tudzież dwa wiersze z *The Jungle Book* włączone do antologii Roberta Stillera *Strofy o zwierzętach* (Iskry, Warszawa 1982) i wiersz *Hyaenas* (*Hieny*) uwzględniony w jego *Strofach z dreszczykiem* (Iskry, Warszawa 1986).

<sup>40</sup> *Poeci języka angielskiego*, red. H. Krzeczkowski et al., t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 58–68.

<sup>41</sup> T.S. Eliot, *Szkice literackie*, tłum. W. Chwalewik i in., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1963, s. 151.

Andrzeja Nowickiego, czy choćby pieśń *Mandalay* i wiersz *Tommy* w wersjach Macieja Słomczyńskiego. Pod względem zastosowanych technik translatorskich większość z tych przekładów – przeciwnie do tłumaczeń młodopolskich i międzywojennych – cechuje wyraźna egzotyzyacja. Ich czytelnik odnosi wrażenie, że będąca przedmiotem opisu problematyka dotyczy niemal wyłącznie realiów Commonwealthu. I choć w przypadku nostalgicznej pieśni wyrażającej tęsknotę żołnierza za służbą w koloniach jest to wrażenie u czytelnika polskiego oczywiste (głównie wskutek nagromadzenia licznych nazw własnych typu *Mandalay*, *Rangun*, *Tihabei*, *Suez*, *Chiny*, *Chelsea*), to w przekładzie, na przykład, liryku koszarowego *Tommy* jest już w znacznym stopniu efektem serii decyzji tłumacza.

Treść utworu jest bowiem nader uniwersalna: traktuje o pogardliwym stosunku społeczeństwa do żołnierzy w czasach pokoju, a pozornie entuzjastycznym ich uprzywilejowaniu w sytuacji zagrożenia konfliktem. Uniwersalizm zresztą sugeruje Kipling samym wyborem imienia tytułowego bohatera. Zdrobnienie imienia Thomas jest w potocznej angielszczyźnie określeniem zawodowego żołnierza niskiej rangi<sup>42</sup> – tłumacz zaś w tekście zastępuje je polskim odpowiednikiem, wprawdzie słownikowo ekwiwalentnym, ale bez jakichkolwiek konotacji militarnych: „Tomek”. Inne obco brzmiące frazy i określenia Słomczyński albo pozostawia w angielskich formach (np. „music-hall”), albo też oddaje za pomocą wyrażen niezrozumiałych bez znajomości kulturowego kontekstu oryginału. Barman wyrzucający szeregowca z lokalu używa zwrotu: „we serve no red-coats here”, w którym określenie „red-coat” jest aluzją do koloru munduru w brytyjskiej piechocie, a w slangu wojskowym wykorzystywanym przez Kiplinga denotuje po prostu „żołnierza”. Wersja tłumacza wymaga od czytelnika znajomości tego kontekstu, ponieważ kwestia barmana brzmi w niej: „czerwonym bluzom tu piwa się nie podaje”.

---

<sup>42</sup> Imię i nazwisko „Thomas Atkins” było stosowane w formularzach wojskowych jako przykład instruujący prawidłowe ich wypełnianie; zdrobnienie „Tommy”, zakorzenione w potocznej angielszczyźnie, znalazło później liczne użycia językowe – na przykład karabin maszynowy stosowany przez szeregowych żołnierzy określany jest często jako „tommy gun”.

Z kolei frazę z repliki obrażonego szeregowca, „the widow's uniform is not the soldier-man's disgrace”, Słomczyński przekłada jako: „nosić mundur wdowy to nie jest do hańby powód”<sup>43</sup> – pozostawiając bez jakiegokolwiek eksplikacji enigmatyczny „mundur wdowy” (określenie odnoszące się do statystycznego żołnierza w służbie „Wdowy z Windsoru”, królowej Wiktorii). Przykłady tego typu można mnożyć. Efekt jaki wspólnie tworzą, to czytelnicze wrażenie obcości świata przedstawionego w tekście; podobnie jak egzotyczne realia imperialne, tak i rozpowszechniona w społeczeństwie pogarda cywilów wobec służb mundurowych nie wydaje się problemem pozabrytyjskim, w tym także – obecnym w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Wśród zachodnich poetów odzyskujących właściwą im rangę w polskiej literaturze przekładowej po 1989 roku Rudyarda Kiplinga długo nie było. Choć literaturoznawstwo postkolonialne stopniowo zaczęło odchodzić od stereotypowej lektury tekstów autora na rzecz odkrywania w nim „prekursora teorii *melting pot community*” i „zmieniania obrazu jego pisarstwa wytworzonego przez wcześniejszych badaczy imperialnego dyskursu”<sup>44</sup>, to propozycje nowych odczytań nie przełożyły się jeszcze w latach 90. na nieblahe zwiększenie liczby dostępnych przekładów<sup>45</sup>. Dopiero połowa pierwszej dekady XXI wieku przynosi znaczniejsze nowości translatorskie. Z jednej strony, przekłady realizowane konsekwentnie w ramach strategicznych projektów *stricte* literackich, ukierunkowanych na popularyzację Kiplinga w Polsce. Z drugiej zaś – tłumaczenia pragmatycznie włączone w lokalną publicystykę społeczno-polityczną. Chociaż oba te „nurty” próbują ukazać uniwersalność problematyki poezji noblisty i jej aktualność

---

<sup>43</sup> Patrz: *Poeci języka angielskiego*, red. H. Krzeczkowski i in., t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 59–61.

<sup>44</sup> M. Zaleski, *Kipling i Conrad...*, s. 83.

<sup>45</sup> Liryka Kiplinga jest oczywiście obecna w antologiach prac poetów-noblistów, jednakże w wersjach znanych już z poprzednich okresów przyswajania przez tłumaczy jego twórczości polszczyźnie (patrz m.in.: *Poeci nobliści 1901–1993*, red. K. Waśkiewicz, Anagram, Warszawa 1994; *Laurowo i jasno: antologia wierszy laureatów literackiej Nagrody Nobla*, red. L. Żuliński, Wydawnictwo Bohdana Wrocławskiego, Warszawa 1994).



w ważkich dyskursach współczesności, to tym, co je wyraźnie różni, jest zakres ingerencji tłumaczy w komunikaty źródłowe, a tym samym stopień sprzężenia z kontekstem kulturowym, w jaki są wprost lub jedynie implicytnie włączane.

W ostatnim dziesięcioleciu sytuacja polskich czytelników poezji Brytyjczyka, jak niebezpiepodstawnie deklaruje Kazimierz Rafalski w liście do Kipling Society „is going to change slightly for the better”<sup>46</sup>. Opinię tłumacza uzasadnia praktyka miesięcznika literackiego „Akant”, który od 2005 roku publikuje spolszczenia takich wierszy, jak między innymi *Eddi's Service*, jednej z wersji *The Looking-Glass, A St. Helen's Lullaby, L'Envoi* czy *The Gods of the Copybook Headings*<sup>47</sup>. Przegląd tematyki już choćby tych kilku tekstów wybranych przez Rafalskiego pozwala dostrzec prawidłowość selekcji. Napisał je Kipling na początku XX wieku i stanowiły wtedy poetyckie ostrzeżenia, pesymistyczne prognozy rozwoju zainicjowanych zaledwie zjawisk społeczno-kulturowych. Czytane dziś dotyczą, po pierwsze, istotnych już i rozwiniętych problemów ponowoczesnej cywilizacji, takich jak choćby kryzys religii (w *Pasterce brata Eddiego* oraz *L'Envoi* z incipitem „ołtarz wnet zaświeci pustką, / miast kwiatów i kadzideł – żal”<sup>48</sup>), negatywne rezultaty feministycznej rewolucji seksualnej (zwłaszcza w wersji wiersza *Bogowie z zeszytów szkolnych*: „niewiasty płodność straciły, a mężowie rozsądek i wiarę”<sup>49</sup>) tudzież skutki chybionych eksperymentów gospodarczych socjalizmu („przez wywłaszczenie wybranych, aby opłacić byt wspólny, / lecz choć pieniędzy nie brakło, nie było nic do nabycia”<sup>50</sup>). Po drugie natomiast,

---

<sup>46</sup> K. Rafalski, *Kipling Interest in Poland*, „Kipling Journal” 2006, vol. 80 (czerwiec), s. 25.

<sup>47</sup> Odpowiednio w kolejnych numerach czasopisma „Akant”: 2005, nr 1; 2006, nr 1; nr 5; nr 7; 2007, nr 4. Warto wspomnieć również nowy wariant pieśni *Mandalay* w tłumaczeniu Kamili Erdmańskiej („Akant” 2008, nr 4).

<sup>48</sup> R. Kipling, *L'Envoi*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2006, nr 7, s. 15.

<sup>49</sup> R. Kipling, *Bogowie z zeszytów szkolnych*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2007, nr 4, s. 25.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 25. Oba przytoczone fragmenty w oryginale *The Gods of the Copybook Headings* brzmią: „on the first Feminian Sandstones we were promised the Fuller Life / (which started by loving our neighbour and ended by loving his wife) / till our women had no more children and the men lost

uniwersalnych prawidłowości ludzkiego życia, jak niepowstrzymany upływ czasu i przemijająca młodość (wiersz *Zimne zwierciadło* ze znamienym dwuwersem: „w zimnym zwierciadle już nie zagości / lico nadobne lat młodości”<sup>51</sup>) czy ponadczasowa ludzka nieumiejętność konsekwentnego czerpania doświadczeń i wyciągania wniosków z pamięci o popełnionych w przeszłości błędach:

W przyszłości tak się dzieć będzie, jak od Rasy początków przedwiecznych:  
cztery są rzeczy pewne, wplątane w nasz postęp społeczny  
że pies do swych brudów powraca, a świnia w rodzime błoto,  
zaś głupca palec sparzony znów w ogień pcha się z ochotą<sup>52</sup>.

Te i inne obszary tematyczne liryków Kiplinga w wersjach Rafalskiego znajdują swoje odniesienie do współczesności nie tyle wskutek arbitralnej ingerencji tłumacza w komunikat, lecz samej aktualności oryginalnego tekstu.

Przykładem z kolei pragmatycznego podejścia do procesu przekładu jest sposób, w jaki felietonistyka polskich publicystów konserwatywno-liberalnych inkorporuje fragmenty lub całości liryków poety, a jego nazwisko pełni w ich wywodach funkcję wzmacniającego stawiane tezy autorytetu. Dobrze ilustruje tę praktykę artykuł ogłoszony w 2006 roku na łamach periodyku „Dziennik Polski” (a w 2008 przez serwis internetowy „Najwyższy Czas!”), w którym Janusz Korwin-Mikke krytycznie ocenia rządowe inicjatywy przeciwdziałania agresji „chuliganów futbolowych”. Jak bowiem stwierdza: metody ich zwalczania „są fragmentem antycywilizacji, którą buduje obecnie Lewica”, gdyż to „kibol-patriota”, w przypadku zagrożenia ojczyzny, „będzie bronił kobiet i dzieci”. Dla potwierdzenia użytej argumentacji i wzmocnienia perswazyjności myśli przewodniej tekstu publicysta dodaje: „śp. Rudyard Kipling, ten od *Księgi Dżungli*, pisał (tłumaczenie własne):

---

reason and faith” oraz „we were promised abundance for all, / by robbing selected Peter to pay for collective Paul / but, though we had plenty of money, there was nothing our money could buy”.

<sup>51</sup> R. Kipling, *Zimne zwierciadło*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2006, nr 1, s. 11.

<sup>52</sup> R. Kipling, *Bogowie z zeszytów szkolnych*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2007, nr 4, s. 25.



„Franek jest durny!”, „Franek zły!”  
 i: „Zjeżdżaj stąd, psia mać!”  
 Lecz on się staje zbawcą, gdy  
 Armaty zaczął grać!”<sup>53</sup>.

Przywołany fragment jest w istocie przekładem dwóch linii z finalnej strofy wiersza *Tommy*: „for it’s Tommy this, an’ Tommy that, an’ »Chuck him out, the brute!« / but it’s »Saviour of ‘is country« when the guns begin to shoot”. Od semantyki oryginału różni go zwłaszcza jeden istotny detal – wraz ze zmianą imienia podmiotu lirycznego i wyjęciem dwuwersu z kontekstu pozostałych części utworu, usunięta zostaje niebagatelna informacja o profesji bohatera. W rezultacie ustęp z wiersza o niesprawiedliwości spotykającej kolonialnego żołnierza brytyjskiego ze schyłku XIX wieku okazuje się w równej mierze dotyczyć współczesnych, polskich bohaterów felietonu tłumacza i ich społecznego postrzegania.

Zbliżony przykład – tym razem jednak dotyczący nie fragmentu, lecz całości tekstu – stanowić może *The Female of the Species*, przełożony przez Roberta Stillera jako *Samica swego gatunku* dla tego samego periodyku<sup>54</sup>. Krytyczna wobec aktualnych kierunków rozwoju ideologii feministyczno-genderowej linia programowa czasopisma i publikowane w nim artykuły współgrają z wymową wiersza. Kipling bowiem, wyliczając różnice charakterologiczne między kobietami a mężczyznami, wskazuje na zgodne z naturą ukonstytuowanie ich tradycyjnych ról społecznych. Przekład Stillera nie tylko skrupulatnie oddaje oryginalną listę przymiotów obu płci, ale dodatkowo jeszcze rozszerza katalog kobiecych przywar. Strofę, na przykład, porównującą zachowanie zwierząt do obyczajów ludzkich:

---

<sup>53</sup> J. Korwin-Mikke, *Kastrowanie obrońców*, „Dziennik Polski”, 16.06.2006 (cyt. za: „Najwyższy Czas!”, wersja dostępna on-line od 8 stycznia 2008 na oficjalnej stronie tygodnika: [www.nczas.com/publicystyka/korwin-mikke-kastrowanie-obroncow/](http://www.nczas.com/publicystyka/korwin-mikke-kastrowanie-obroncow/); dostęp: 10.04.2017).

<sup>54</sup> R. Kipling, *Samica swego gatunku*, tłum. R. Stiller, „Najwyższy Czas!” 2005, nr 11, s. XXXVII. Warto dodać, że w kontekście tego akurat numeru czasopisma wiersz Kiplinga nabiera wymowy bardziej satyrycznej – wraz z datą wydania (tygodnik wydrukowano tuż po 8 marca 2005) i zamieszczeniem go w rubryce zatytułowanej „Dzień Kobiet”.

When Nag the basking cobra hears the careless foot of man,  
 He will sometimes wriggle sideways and avoid it if he can.  
 But his mate makes no such motion where she camps beside the trail.  
 For the female of the species is more deadly than the male.

przedstawia tłumacz czytelnikom polskim jako:

Krok niebaczonej stopy słysząc, grzejąca się w słońcu kobra  
 Odczołga się nieraz w bok, bo zgoda też bywa dobra.  
 Ale jeśli to samica, nie popuści jej wścieklica.  
 Gdyż od samca dużo bardziej śmiertelnością jest samica

Jeden zaś z refrenowo powtarzalnych wersów „the female of the species must be deadlier than the male” modyfikuje Stiller do postaci: kobieta „po to jest od samca bardziej śmiertelna, groźna, podła”. Wprawdzie ani agresywnego braku samokontroli („wścieklica”), ani „podłości” czy szczególnej inklinacji do budzenia grozy Kipling rodzajowi żeńskiemu w oryginale nie przypisuje, lecz ingerencje translatorские tego typu jedynie wzmacniają finalną, zgodną z konserwatywnym światopoglądem brytyjskiego poety i profilem polskiego czasopisma konkluzję wiersza: „Mężczyzna wie, że kobieta, przez Boga mu powierzona, / żądać ma, nie rządzić i rozpalać, nie zniewalać” („Man [...] knows, moreover, that the Woman that God gave him / must command but may not govern – shall enthrall but not enslave him”)<sup>55</sup>. Podobnych ujęć liryków noblisty może czytelnik polskiej publicystyki polityczno-społecznej znaleźć więcej<sup>56</sup>.

\*\*\*

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. XXXVII.

<sup>56</sup> Warto też wspomnieć o przekładach wierszy Kiplinga, tematycznie dotyczących wolnomularstwa, które wykonane zostały w ostatniej dekadzie dla stron internetowych i periodyków poświęconych tej tematyce – jak na przykład tłumaczenie liryku *The Mother-Lodge* (*Matka-Loża*, tłum. E. Kaczmarek, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa” 2010, nr 19, s. 339–341).

Nawet tak pobieżny i z konieczności szkicowy jedynie przegląd historii recepcji przekładowej i czytelniczej poezji Rudyarda Kiplinga pozwala sformułować dwa wnioski. Po pierwsze, w każdej z polskich epok historycznoliterackich od modernizmu do ścisłej współczesności utwory liryczne pisarza – niezależnie od sposobu wartościowania ujętego w nich przesłania i ideologii – były i są postrzegane jako zdolne do prowadzenia inspirującego dialogu z aktualnymi dyskursami kulturowymi. Po drugie, sama możliwość nawiązania takiego dialogu jest efektem nie tylko nieprzeciętnej witalności refleksji Kiplinga, ale także translatorskiej ingerencji w treść i formę, która ją transmituje. Przekład jest więc w tym przypadku zarówno środkiem ustanawiającym komunikację między brytyjskim autorem a polskim czytelnikiem, jak i medium pozwalającym na jej ukierunkowanie i niejednokrotnie daleko posuniętą kontrolę.

## Bibliografia

- Balcerzan E., Rajewska E. (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.
- Baran-Szymańska M., *Kipling nieznan*, „Akant” 2007, nr 1.
- Bhabha H., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Bogomilska K., *Rudyard Kipling – twórca omamiony imperializmem*, „Gazeta Polska” 1996, nr 3.
- Chwalewik W., *Rudyard Kipling w świecie dzisiejszym*, [w:] *Europejskie związki literatury polskiej*, red. J. Jakubowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Czechowicz J., *Przekłady*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.
- Davies N., *Wyspy*, tłum. E. Tabakowska, Znak, Kraków 2012.
- Dyboski R., *Sto lat literatury angielskiej*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957.
- Easterly W., *Brzemie białego człowieka*, tłum. E. Łyszkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Eliot T.S., *Szkice literackie*, tłum. W. Chwalewik i in., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1963.

- Ferguson N., *Imperium. Jak Wielka Brytania zbudowała nowoczesny świat*, tłum. B. Wilga, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007.
- Fiktus P., „*Nowa Polska*” w polskiej myśli kolonialnej do 1939, [w:] *Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego*, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Floryan W. (red.), *Dzieje literatur europejskich*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Gandhi L., *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
- Gronau J., *Wędrówki po bibliografii angielskiego autora Rudyarda Kiplinga*, Kraków 2007.
- Helsztyński S., *Liryka angielska XX wieku*, Warszawa 1929.
- Jakubowski J. (red.), *Europejskie związki literatury polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Jarniewicz J., *Tytuł w przekładzie*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.
- Jekutsch U., Sulikowski A. (red.), *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, PPH Zapol Dmochowski, Sobczyk, Szczecin 2002.
- Kasproicz J., *Dzieła*, red. S. Kołaczkowski, t. I, VII, IX, Kraków 1930.
- Kipling R., *Bogowie z zeszytów szkolnych*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2007, nr 4.
- Kipling R., *Complete Collection of Poems by Rudyard Kipling*, [www.poetryloverspage.com/poets/kipling](http://www.poetryloverspage.com/poets/kipling) (dostęp: 20.04.2017).
- Kipling R., *Kołysanka świętej Heleny*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2006, nr 5.
- Kipling R., *Księga dżungli*, tłum. J. Birkenmajer, Nasza Księgarnia, Warszawa 1971.
- Kipling R., *L’Envoi*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2006, nr 7.
- Kipling R., *Mandalay*, tłum. K. Erdmańska, „Akant” 2008, nr 4.
- Kipling R., *Matka-Loża*, tłum. E. Kaczmarek, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa” 2010, nr 19.
- Kipling R., *Pasterka brata Eddiego*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2005, nr 1.
- Kipling R., *Pod niebem indyjskim. Wybór noweli*, tłum. A. Gawrońska, Księgarnia H. Altenberga, Lwów 1905.
- Kipling R., *Samica swego gatunku*, tłum. R. Stiller, „Najwyższy Czas!” 2005, nr 11.
- Kipling R., *Stalky i spółka*, tłum. J. Birkenmajer, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Kipling R., *Zimne zwierciadło*, tłum. K. Rafalski, „Akant” 2006, nr 1.

- Kokot J., *Takie sobie „bajeczki”*. Gry z czytelnikiem w nowelistyce R. Kiplinga, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993.
- Kokot J., *Tekst w tekście. Studia o wierszu w prozie narracyjnej*, Gdańsk 1992.
- Kornhauser J., *Polityka i przekład. O dwóch antologiach liryki niemieckiej*, [w:] *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, red. U. Jekutsch, A. Sulikowski, PPH Zapol Dmochowski, Sulik, Szczecin 2002.
- Korwin-Mikke J., *Kastrowanie obrońców*, „Dziennik Polski”, 16.06.2006 („Najwyższy Czas!”, wersja dostępna od 01. 2008 on-line: [www.nczas.com/publicystyka/korwin-mikke-kastrowanie-obroncow/](http://www.nczas.com/publicystyka/korwin-mikke-kastrowanie-obroncow/); dostęp: 20.04.2017).
- Kowalski M.A., *Kolonie Rzeczypospolitej*, Bellona, Warszawa 2005.
- Kozarynowa Z. (ps. Rębajło), *Nieznany Kipling, nieznany Kasprowicz*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1984, nr 46.
- Krajewska W., *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu*, Ossolineum, Wrocław 1972.
- Krzczkowski H. (red.), *Poeci języka angielskiego*, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Lenin W., *Imperializm jako najwyższe stadium kapitalizmu*, tłum. J. Górski, Książka i Wiedza, Warszawa 1980.
- Łuszczkiewicz A., *„Psalmista szowinizmu”. Rudyarda Kipling wobec Indii i Indusów*, Silva Rerum, Poznań 2014.
- Maurois A., *Magicy i logicy. Szkice o pisarzach angielskich*, tłum. E. Bąkowska, W. Lewik, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Miłosz C., *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999.
- Nowaczyński A., *Szkice literackie*, Poznań 1918.
- Pietrkiewicz J., *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957.
- Pollak S. (red.), *Przekład artystyczny*, t. 2, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Rafalski K., *Kipling Interest in Poland*, „Kipling Journal” 2006, vol. 80 (czerwiec).
- Sadowski M., Szymaniec P. (red.), *Prace z myśli polityczno-prawnej oraz praca publicznego*, Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Said E., *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Stillier R. (red.), *Strofy o zwierzętach*, Iskry, Warszawa 1982.
- Stillier R. (red.), *Strofy z dreszczykiem*, Iskry, Warszawa 1986.
- Waśkiewicz K. (red.), *Poeci nobliści 1901–1993*, Anagram, Warszawa 1994.

- Zaleski M., *Kipling i Conrad: spojrzenie z dwóch kątów imperium*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 4.
- Zbierski H., *Literatura angielska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Żuliński L. (red.), *Laurowo i jasno: antologia wierszy laureatów literackiej Nagrody Nobla*, Wydawnictwo Bohdana Wrocławskiego, Warszawa 1994.
- Żuławski J., *O tłumaczeniu ksiąg*, [w:] *Przekład artystyczny*, red. S. Pollak, t. 2, Ossolineum, Wrocław 1975.





Marta Koronkiewicz

## RÓŻOWE, CZERWONE O WYBIÓRCZOŚCI POLSKIEJ RECEPCJI DZIEŁA ADRIENNE RICH<sup>1</sup>

Po śmierci Adrienne Rich w 2012 roku „New York Times” zebrał „poetkę przewyższającą wielu reputacją i oburzeniem”<sup>2</sup> („poet of towering reputation and towering rage”), odnotowując, że „przez dekadę Rich pozostawała pośród najbardziej wpływowych pisarzy ruchu feministycznego i jedną z najbardziej znanych amerykańskich intelektualistek”<sup>3</sup>, a na dowód przytaczając informację wydawcy, że jej tomy poetyckie sprzedały się w liczbie ponad 800 000 egzemplarzy. Jej wysoka pozycja w amerykańskim panteonie literackim od lat jest oczywista i niepodważalna. Polska recepcja twórczości Rich pozostaje jednak skrajnie uboga, katalog Biblioteki Narodowej wykazuje dokładnie dwanaście rekordów zawierających jej nazwisko.

Adrienne Rich urodziła się w roku 1929. Była poetką, krytyczką, eseistką, aktywistką, feministką i marksistką, wielokrotnie nagradzaną. Jej szalenie bogata twórczość do Polski dotarła jednak późno,

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach pracy nad grantem „*Nauka chodzenia*”. Świadomość późnonowoczesna w metapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku (nr rej. 11H 13 0651 82; 0064/NPRH3/H11/82/2014).

<sup>2</sup> M. Fox, *Adrienne Rich, Influential Feminist Poet, Dies at 82*, „New York Times” 2012, wyd. z 28 marca (tekst dostępny pod adresem: [www.nytimes.com/2012/03/29/books/adrienne-rich-feminist-poet-and-author-dies-at-82.html](http://www.nytimes.com/2012/03/29/books/adrienne-rich-feminist-poet-and-author-dies-at-82.html); dostęp: 12.11.2017).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

niemal pięćdziesiąt lat po debiucie – to znaczy w roku 2000. Wówczas Joanna Mizielińska przekłada kilka wierszy Rich (ukazały się w czasopiśmie „Furia Pierwsza”) oraz książkę eseistyczną *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, jako *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*<sup>4</sup>. W tym samym roku jeszcze ukazuje się przekład znanego eseju Rich, *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, autorstwa Agnieszki Grzybek (opublikowany również w „Furii Pierwszej”<sup>5</sup>). Kolejną garść wierszy przełoży w roku 2003 Julia Hartwig, na potrzeby antologii *Dziki brzoskwinie*<sup>6</sup>. W tym samym roku w „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” ukaże się esej *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, w tłumaczeniu Weroniki Chańskiej<sup>7</sup>. Ostatnim zaś wprowadzeniem Rich do polszczyzny jest wydany w 2016 roku tom poetycki *21 wierszy miłosnych*, przełożony przez Jakuba Głuszaka, do którego dołączono fragmenty znanego już po polsku eseju *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, tym razem jednak w przekładzie Aleksandry Kamińskiej, w wersji: *Przymus heteroseksualności a egzystencja lesbijska*<sup>8</sup>. Nieliczne wiersze przełożyła na własne potrzeby – i opublikowała na własnym blogu – związana z Instytutem Badań Literackich Anna Barcz<sup>9</sup>. I to już wszystko. Tłumaczeń z Rich nie ma wiele, autorka *Blood, bread, and poetry* jest do obiegu polskiego wprowadzana powoli, jednak – wbrew pozorom – nie w sposób przypadkowy.

---

<sup>4</sup> A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Sic!, Warszawa 2000.

<sup>5</sup> A. Rich, *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, tłum. A. Grzybek, „Furia Pierwsza” 2000, nr 4/5, s. 91–127.

<sup>6</sup> *Dziki brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*, red. J. Hartwig, tłum. J. Hartwig, S. Barańczak, L. Engelking et al., Sic!, Warszawa 2003.

<sup>7</sup> A. Rich, *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, tłum. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 31–48.

<sup>8</sup> A. Rich, *21 wierszy miłosnych*, tłum. J. Głuszak, Biuro Literackie, Stronie Śląskie–Wrocław 2016.

<sup>9</sup> [www.annabarcz.blogspot.com/2011/03/adrienne-rich-wiersze-w-tumaczeniu.html](http://www.annabarcz.blogspot.com/2011/03/adrienne-rich-wiersze-w-tumaczeniu.html) (dostęp: 12.11.2017).

Przede wszystkim zwróćmy uwagę na chronologię: *Of Woman Born* to książka wydana po raz pierwszy w roku 1976, tuż po coming outcie Rich jako lesbijki. Tom *21 love poems* ukazał się w tym samym roku. Słynny esej o przymusie heteroseksualności, w którym Rich formułuje pojęcie „lesbijskiego kontinuum”, został wydany w roku 1980. Polskim czytelniczkom przybliżyła się więc twórczość Rich z przełomowego momentu jej życia, który był też momentem jej najsilniejszego zaangażowania w ruch na rzecz praw kobiet.

Druga ważna rzecz – z której zapewne wynika pierwsza – to fakt, że Rich do polskiego obiegu trafia za pośrednictwem dość niszowych mediów i przedsięwzięć feministycznych: czasopism „Furia Pierwsza”, „Zadra” (gdzie kilkakrotnie o niej wspomniano) czy prowadzonego przez Joannę Mueller w Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie seminarium „Wspólny Pokój” – to tam o istnieniu Rich usłyszał po raz pierwszy Głuszak<sup>10</sup>. Właśnie Mueller w pewnym sensie odpowiada też za podtrzymywanie zainteresowania książką *Zrodzone z kobiety* – przywołuje ją wielokrotnie<sup>11</sup>, omawia na wspomnianym seminarium. Warszawska poetka w kontekście *Zrodzonego z kobiety* używa sformułowania: „książka-legenda” – mając na myśli tyleż jej bardzo małą dzisiaj dostępność (nakład wyczerpany, niewiele egzemplarzy w obiegu wtórnym), co jej status w niektórych kręgach. To właśnie rzeczony „niektóre kręgi” w zdecydowanie większym stopniu odpowiadają za recepcję *Zrodzonego* niż tradycyjny obieg krytyczny. Recenzje z książki były nieliczne, tylko dwie ukazały się w czasopismach o tematyce ogólnej: w „Nowych Książkach” i „Res Publice Nowej”. Autorką pierwszej była Beata Frankowska, drugiej – Małgorzata Szpakowska. Ich tytuły nie mogły być bardziej znaczące: Frankowska recenzję tytułuje *Zrodzone z bogini*<sup>12</sup>; długi

<sup>10</sup> Zob. *Trochę ziemia nieznana. Z Jakubem Głuszakiem rozmawia Joanna Mueller*, [www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/wywiad-o-21-wierszach-milosnych/](http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/wywiad-o-21-wierszach-milosnych/) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>11</sup> Zob. np. *Cztery razy m. Z Joanną Mueller rozmawia Katarzyna Szopa*, „artPapier” 2014, nr 245 ([www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4231](http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4231)) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>12</sup> B. Frankowska, *Zrodzone z bogini*, „Nowe Książki” 2000, nr 8, s. 24–25.

szkic Szpakowskiej zatytułowano: *Zrodzone z przesady*<sup>13</sup>. Recenzja Frankowskiej – jak można się domyślić – jest bardzo entuzjastyczna, podkreśla wagę zaproponowanego przez Rich trybu pisania łączącego to, co teoretyczne, z tym, co prywatne, osobistymi doświadczeniami. Pointa recenzji brzmi tak:

To, co przede wszystkim Adrienne Rich chce kształtować w sobie i współczesnych jej kobietach, to zdolność do niezwykłej transformacji: śmierci w życie, słabości w siłę, kobiety w boginię. Ona jest w twoim i moim ciele – trzeba ją tylko obudzić<sup>14</sup>.

Recenzja Szpakowskiej jest dużo ostrożniejsza; krytyczka zauważa przede wszystkim, że choć przesłanie książki – to jest wskazanie, że macierzyństwo i poród mają charakter instytucjonalno-społeczny – pozostaje aktualne, argumentacja użyta do jego obrony wyraźnie się zestarzała. Co więcej, Szpakowska uważa, że dyskurs Rich zbyt łatwo było doprowadzić do przesady, czego jej zdaniem dopuściły się entuzjastyczne czytelniczki: „ginokrytyczne mieszanie wyznań osobistych z dyskursem naukowym nikogo dziś już nie zaskakuje, a wielu nuży”<sup>15</sup>. Zarzuty Szpakowskiej mają przede wszystkim charakter merytoryczny: wylicza błędy, brak precyzji, sprzeczności, przywoływanie zdyskredytowanych teorii, bazowanie na lękach. Co istotniejsze jednak, recenzentka wskazuje, że choć książka ma oczywiście swoje doniosłe miejsce w historii feminizmu, wydawana jako manifest 25 lat później może być przeciwnie skuteczna:

Wszyscy chcieli dobrze. Boję się jednak, że przedstawiając czytelnikom słynną niegdyś książkę w takiej postaci, feminizm polski dokonał przede wszystkim aktu samoosmieszenia. „Było się czym ekscytować” – wzruszy ramionami neutralny obserwator. Bo wolę się już nie domyślać, co o *Zrodzonych z kobiety* powie przeciwnik<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> M. Szpakowska, *Zrodzone z przesady*, „Res Publica Nova” 2000, nr 9, s. 92–99.

<sup>14</sup> B. Frankowska, *Zrodzone...*, s. 24.

<sup>15</sup> M. Szpakowska, *Zrodzone...*, s. 94.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 99.

*Of Woman Born* jest specyficzną pozycją w dorobku Rich – to jej pierwsza książka eseistyczna, jedyna jednak, jak się potem okaże, zupełnie niepoświęcona sprawom literatury. W obiegu amerykańskim również zyskała status legendy, żyje jednak własnym życiem; czego dowodem może być antologia poświęconych jej tekstów: *From Motherhood to Mothering. The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, zredagowana przez Andree O'Reily<sup>17</sup>. Autorzy tekstów tam pomieszczonych nie odnoszą się właściwie do jakiegokolwiek innej pozycji z dorobku Rich. W Polsce potraktowano ją początkowo równie „osobno”, według wielu stała się zarzewiem zmian polskiego myślenia o warunkach macierzyństwa. Wspominając autorkę *On Secrets and Lies* tuż po jej śmierci w roku 2012, Sylwia Chutnik pisała:

Wiele się zmieniło od premiery *Zrodzone z kobiety* w Polsce. Akcje fundacji „Rodzić po ludzku”, debata o podmiotowości matek, niekończąca się bitwa o aborcję ustawiły pole walki i nakreśliły zarys tematów do przepracowania w naszym społeczeństwie. Bez takich autorek jak zmarła 27 marca tego roku Adrienne Rich debata toczyłaby się wolniej i co chwila osiadałaby na mieliźnie ideologicznej<sup>18</sup>.

W jej krótkim wspomnieniu nie ma ani słowa na temat literackiej twórczości Rich. W kontekście poetyckim czyta jednak tę książkę Joanna Mueller, która w wywiadzie na łamach „artPapieru” mówi:

Teraz bardziej niż kiedykolwiek czuję już nie tylko materialność, ale wręcz organiczność tekstu. Wiersz jako żywy organizm, a nie tylko – jak wpaja się studentom polonistyki – organizacja znaczeń (swoją drogą może da się tu zastosować terminy Adrienne Rich: organizm byłby bliski żywemu doświadczeniu, organizacja odpowiadałaby bezosobowej instytucji)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> *From Motherhood to Mothering. The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, ed. A. O'Reily, New York 2004.

<sup>18</sup> S. Chutnik, *Rich: Bogata w doświadczenie*, [www.rp.pl/artyku-1/880663-Rich--bogata-w-doswiadczenie.html](http://www.rp.pl/artyku-1/880663-Rich--bogata-w-doswiadczenie.html) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>19</sup> *Cztery razy m....*

Kiedy roku 2016 ukazuje się pierwszy przekład tomu poetyckiego Rich, *21 love poems* jako *21 wierszy miłosnych* (nakładem wydawnictwa Biuro Literackie), Jakub Głuszak w autokomentarzu do swoich przekładów wspomina:

Z twórczością Adrienne Rich zetknąłem się za sprawą *Zrodzonych z kobiety*. Zawarty w książce potężny ładunek prawdy był dla mnie wówczas jedynie teorią, ale zaintrygowany tą lekturą wkrótce sięgnąłem po wiersze autorki<sup>20</sup>.

To, że wybrał tom poetycki wydany oryginalnie w tym samym roku co *Of Woman Born* Głuszak tłumaczy jednak przypadkiem, zauroczeniem jego odmiennością względem konwencjonalnej poezji erotycznej<sup>21</sup>. Dla tłumacza ważne miało być również to, jak wyraźnie *21 wierszy miłosnych* ilustruje tezę: „prywatne jest polityczne”. Z przekładem Głuszaka wiąże się jednak kilka ciekawych decyzji redaktorskich, na które zwracali uwagę recenzenci i które ciągle domagają się omówienia. Przede wszystkim: decyzja włączenia do tomu fragmentów eseju *Przymus heteroseksualności*<sup>22</sup>. W kontekście tego połączenia Natalia Malek, również związana z projektem *Wspólny Pokój*, pisała w „Dwutygodniku”:

Czytając *21 wierszy miłosnych*, lepiej porzucić podział na działalność polityczną i twórczość artystyczną czy akademicką. Jak wiele feministek tamtego okresu, Rich podważała tę dychotomię i dążyła do stworzenia modelu tożsamości, w którym różne aktywności są wobec siebie równorzędne. Nazywanie Rich poetką wydaje się wręcz zawężaniem pola jej aktywności – jednocześnie trzeba mówić o niej jako lesbijce, matce, feministce, pacyfistce itd.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> J. Głuszak, *Miłość prywatna, miłość polityczna*, [www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/komentarz-21-wierszy-milosnych/](http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/komentarz-21-wierszy-milosnych/) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Czytelnik książki nie otrzymuje jednak wyjaśnienia powodu, dla którego wybrano tylko fragmenty ani powodu zamówienia nowego przekładu (esej w całości przełożyła wcześniej Agnieszka Grzybek).

<sup>23</sup> N. Malek, *Takie jest prawo wulkanów*, „Dwutygodnik” 2016, nr 194 ([www.dwutygodnik.com/artukul/6732-takie-jest-prawo-wulkanow.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/6732-takie-jest-prawo-wulkanow.html), dostęp: 12.11.2017).

Obecność eseju podkreśla zatem polityczny wymiar poetyckiego cyklu, jego bojowo-performatywny charakter. Czyni wyraźniejszym to, o czym Julia Hartwig mówiła przy okazji wydania antologii *Dziki brzoskwinie* (i na co chciała nią wskazać):

Amerykańskie poetki cechuje niezwykła odwaga w wyrażaniu swojej sytuacji prywatnej i stosunku do spraw publicznych. To bojowniczkami zaangażowane w walkę o kształt społeczeństwa. W Polsce mamy wiele kobiet mających odwagę do wyrażania swoich przekonań, rzadko jednak ich narzędziem stawała się poezja<sup>24</sup>.

Decyzja Głuszaka zatem – i wydawcy – okazała się słuszna, otworzyła polskiemu czytelnikowi możliwości lektury, do których może nie przywykł. Czy inaczej, nieco mocniej – obecność szkicu w książce stawia czytelnika przed faktem dokonanym, dosadnie sugerując tryb lektury. Pozostaje pytanie, jaką ostatecznie Rich Głuszak stwarza – i do czego takiego jej obrazu się używa. Wspomniana Malek dodaje bowiem taki jeszcze komentarz:

Konsekwencją wyboru Głuszaka i Kamińskiej, by połączyć poezję i eseistykę Rich w obrębie różowej książeczki z kwiatem-narzędziem na okładce, wydaje się i to, że *21 wierszy miłosnych* jest dzięki temu jeszcze bardziej lesbijskie – nieschematyczne, transgresyjne, relacyjne, odsyłające poza siebie, wreszcie pozbawione poetyckiego finału na rzecz politycznego postulatu<sup>25</sup>.

W wyniku zabiegów redaktorskich i wydawniczych książka według Malek staje się „jeszcze bardziej lesbijska”; recenzentka zwraca uwagę na okładkę projektu Justyny Boguś, która rzeczywiście uwadze trudno umyka – jest bezkompromisowa, a nawet bezwstydną; a równocześnie ładna, nowoczesna, elegancko prosta, inteligentna.

---

<sup>24</sup> *Poetki amerykańskie. Z Julią Hartwig rozmawia Aneta Górnicka-Boratyńska*, „Gazeta Wyborcza” 2003, wydanie z 22.03.

<sup>25</sup> N. Malek, *Takie jest...*



Ilustracja 1. Okładka książki A. Rich, *21 wierszy miłosnych*, tłum. J. Głuszak, Biuro Literackie, Stronie Śląskie–Wrocław 2016 (źródło: Biuro Literackie, <https://www.biuroliterackie.pl/ksiazki/>)

*21 wierszy miłosnych* to bardzo ładny produkt. I na to właśnie zwróciła uwagę inna recenzentka książki, Dominika Muszyńska:

Dobra książka dla twojej dziewczyny. Szczególnie, jeśli chcesz powiedzieć jej, że jest, zupełnie tak jak ty – przeintelektualizowaną wielbicieleką high fashion, wegańskich butów i slowfoodowych spejsów z kuchnią molekularną, a do tego czyta eseje z za oceanu i bardzo cię to kręci. To żart. Żadna dziewczyna, poza tymi z polonistyki, nie ogarnie o co chodzi, zobaczy tylko kwiątka, ale jakby cipkę na okładce i może ją to podjara. To żart, także. Chcę po prostu powiedzieć, że książka ta jest trudna i trzeba znać konteksty. Nie są to urocze wierszyki dla laski będącej zaraz po coming outcie, która będzie czytać je wieczorami swej partnerce. Adrienne Rich chce powiedzieć coś więcej, coś ponad stwierdzenie: jestem lesbą, kocham inną lesbę i mam do tego prawo.



Nie będzie to nawet zdanie: jestem lesbą, kocham inną lesbę i jak tego nie zaakceptujesz, to właśnie tobie włożę palce w dupę. Choć nie zaprzeczam, że Rich momentami wydaje się równie ostra [...]”<sup>26</sup>.

Autorka recenzji bardzo trafnie wskazuje, że publikacja Biura Literackiego poddaje się traktowaniu jako wielkomiejsko-hipster-skiego ładnego produktu; dobrego podarunku „dla twojej dziewczyny”. Równie trafnie zauważyła, że same wiersze Rich raczej na to nie pozwalają.

Kwestia „stopnia” kobiecości czy lesbijskości przekładu, samo pytanie o możliwość stopniowania, to być może jeden z najważniejszych problemów związanych z publikacją Biura Literackiego. Zwróćmy bowiem uwagę na rzecz niby oczywistą, to znaczy kwestie rodzajów gramatycznych. Polszczyzna jest w tym względzie mało elastyczna, więc po polsku bohaterkami wiersza są bez gramatycznych wątpliwości dwie kobiety. Głuszak idzie nawet dalej, w kodzie wiersza XV używając zaimka „ktoś” jakby był rodzaju żeńskiego: „Tylko ktoś, kto mówi o sobie / że nie wybierała, koniec końców przegrywa”<sup>27</sup>. Tłumacz tak wyjaśniał swoją decyzję: „Jest to o tyle uzasadnione, że pozwala uprościć składnię, a miałem poczucie, że w wierszu radykalnej feministki mogę sobie na taką kontestację seksistowskich reguł polszczyzny pozwolić”<sup>28</sup>. Głuszak odczytuje 21 *wierszy miłosnych* radykalnie kobieco, kiedy mówi:

Inaczej niż chociażby w wielu erotykach pisanych przez mężczyzn, w których zmiana płci obiektu westchnień nie zmieniłaby wiele w samych wierszach, u Rich od początku jasne jest, że chodzi o miłość dwóch kobiet, a homofobia seksistowskiego społeczeństwa tę miłość niszczy<sup>29</sup>.

Wypowiedź ta zdaje się domagać pewnych wyjaśnień. Konwencjonalność poezji miłosnej to bowiem jedno, ale esencjalizowanie

---

<sup>26</sup> D. Muszyńska, *Różowa pantera Rich*, „Odra” 2017, nr 10, s. 158.

<sup>27</sup> A. Rich, *21 wierszy miłosnych...*

<sup>28</sup> *Trochę ziemia nieznana...*

<sup>29</sup> J. Głuszak, *Miłość prywatna...*

miłości męskiej i kobiecej – to drugie. Co więcej, kiedy Głuszak sugeruje dowolność dopasowywania rodzaju gramatycznego w wierszach mężczyzn, zakłada, że poezja gejowska cieszy się takimi samymi przywilejami, co heteroseksualna. Co zabawne, kontrargumentem może być faktyczny przykład zmian osoby gramatycznej w erotykach: dokonał ich w swoich wierszach Jacek Dehnel, który w dwóch pierwszych książkach erotyki – noszące ten sam inicjał w dedykacji co wszystkie późniejsze – adresował żeńsko. Zmiany wprowadzone zostały w przedruku na potrzeby wierszy zebranych, kiedy status Dehnela jako poety i pisarza się ustabilizował.

Wydane przez Biuro Literackie *21 wierszy miłosnych* okazuje się tak sugestywnie kobiece, że autorka recenzji towarzyszącej książce, Zuzanna Sala, w punkcie wyjścia zakłada, że celem wierszy Rich jest definiowanie kobiecości: „Adrienne Rich zdaje się budować swoją definicję na kilku kobiecych atrybutach: płodności, skoncentrowaniu na życiu, cielesności<sup>30</sup>”. Sala rozwija te trzy wątki, lecz w poincie szkicu stwierdza:

Jednak Adrienne Rich częściej niż na definiowaniu miłości, skupia się na ukazaniu czytelnikom sceny z życia dwojga ludzi. Bije z nich niezwykła, uniwersalna wręcz czułość. Zatem niezależnie od czytelniczych przyzwyczajęń i upodobań (od tego, czy queerowanie literatury jest nam bliskie), prawdopodobnie znajdziemy w tej książce coś, co będzie do nas przemawiać. I czy to będzie radość z przełamywania kulturowych tabu o kobiecej homoerotyce, czy uniwersalne prawienie o miłości – wybór należy do nas<sup>31</sup>.

Uwagę zwraca przede wszystkim sformułowanie „z życia dwojga ludzi”. Czytając szkic Sali, można odnieść wrażenie, że stopniowo – w miarę czytania – przekracza ona ramy narzucone przez różową okładkę, która okazuje się raczej blokować możliwość krytycznej lektury. Widać tu tę samą intuicję, co w obserwacji Muszyńskiej, że Rich chodzi jednak o „coś więcej”. Młode krytyczki (obie urodzone

---

<sup>30</sup> Z. Sala, *Musimy wpatrywać się w ten brak*, [www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/esej-o-21-wierszach-milosnych/](http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/esej-o-21-wierszach-milosnych/) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

w 1994 roku) nie umniejszają wagi „lesbijskości” tej książki, „lesbijskości” książki wydanej po polsku, proponującej – dzięki decyzjom translatorskim Głuszaka – język opisu miłości rozgrywającej się przeciwko społeczno-instytucjonalnym uwarunkowaniom. Obu jednak wydaje się zgrzytać sposób wyznaczania, podkreślania owej kobiecości, obie wyłapują w nim jakąś sztuczność.

Zapytać trzeba o źródło tego wrażenia; istnieją, zdaje się, dwie możliwe odpowiedzi. Być może chodzi po prostu o reakcję na innowację – niezależnie od rodzaju, nowatorstwo poetyckie zawsze wiąże się z przełamywaniem przyzwyczajzeń czytelniczych, które może być odczuwane jako rodzaj zgrzytu. Niewątpliwie Jakub Głuszak, decydując się na przekład tomu *21 love poems*, stanął przed wyzwaniem braku tradycji, w którą można by się wpisać; braku wypracowanego języka; niedojrzałości polskiej literatury w obszarze lesbijskiego erotyzmu. Jego tłumaczenie przeciera więc drogę następnym; jak zgrabnie ujęła to Muszyńska: „[Rich] Sama pisała o sobie z perspektywy czasu: »stłamszona lesbijka, którą nosiłam w sobie od okresu dojrzewania, zaczęła rozprostowywać kości«. Rozprostowane kości Amerykanki mogłyby stać się kręgosłupem dla kultury lesbijskiej w Polsce”<sup>32</sup>. Niewątpliwie – potrzebujemy takich wzorów; nie wszystkie jednak czytelniczki uważają wybory przekładowe tłumacza za fortunate dla ich kształtowania. Renata Lis, autorka eseistycznej książki *Lesbos*, wspomniane wrażenie zgrzytu, sztuczności łączy z samą jakością przekładu, który jej zdaniem nie dorasta jeszcze do arcydzielnosci samej Rich. Lis komentuje wiersz włączony do *21 love poems*, nienumerowany (znany jako *floating poem*), będący najbardziej dosłownym i bezpośrednim z erotyków Rich:

*The floating poem* ma od niedawna polski przekład, ale nie we wszystkich szczegółach mi on odpowiada, a ponadto nie chciałabym tworzyć fałszywego wrażenia, że Rich mówi o sprawach, które znalazły trwałe miejsce w literackiej polszczyźnie. Nie znalazły – język najlepszej polskiej literatury, takiej, której ranga odpowiadałaby randze Adrienne Rich w literaturze amerykańskiej, jeszcze w ten sposób o miłości kobiet nie opowiadał, wciąż ma to doświadczenie (może już na zawsze)

---

<sup>32</sup> D. Muszyńska, *Różowa pantera...*, s. 157.

przed sobą. Nie dojrzał do niego, nawet jeśli raz czy drugi próbowano dotrzeć w te okolice<sup>33</sup>.

Kwestia niedojrzałości literatury polskiej to jedno z możliwych wyjaśnień wrażenia towarzyszącego obcowaniu z różowoookładowym wydaniem *21 wierszy miłosnych*. Drugie, równie wiarygodne wyjaśnienie będzie w pewnym sensie przeciwstawne – będzie wskazywać na zapóźnienie, anachroniczność polskiej recepcji Rich.

Przed wszystkim pamiętać trzeba, że spolszczono dotąd teksty z bardzo krótkiego okresu twórczości Rich, okresu, do którego ona sama miała później stosunek ambiwalentny. Lata 70. i 80. to czas zaangażowania Rich w ruch feministyczny; właśnie jako feministka Rich okazała się ciekawa dla autorek i autorów związanych z projektami warszawskiego SDK, w tym seminarium Wspólny Pokój. Przywołują oni (Mueller, Malek, ale także np. Katarzyna Szopa, w posłowie do wydanej przez SDK antologii współczesnej poezji kobiet *Warkoczami*<sup>34</sup>) amerykańską krytyczkę, by wspierać określony pomysł na literacki feminizm: zasadniczo esencjalistyczny, zabarwiony mistyką, niebojowy. W wierszu zamieszczonym w *Warkoczami* i dedykowanym „mieszkancom Wspólnego Pokoju” redaktorka Joanna Mueller deklaruje kapitalikami: „JUŻ SAMO BYCIE KOBIETĄ TO EMANCYPACJA”<sup>35</sup>. Dla organizatorek Wspólnego Pokoju kobiecość jest wartością samą w sobie – a wartością poezji kobiecej jest już to, że jest kobieca. Rich da się wykorzystać jako inspirację dla tak pojętego projektu feministycznego tylko pod warunkiem ignorowania jej późniejszej twórczości i zachodzących w niej przemian.

Gdy około roku 1976 Adrienne Rich zaprosiła Elizabeth Bishop do udziału w antologii poezji kobiecej, Bishop odmówiła – odmawiała zresztą wielokrotnie, niejako z zasady czy z założenia (a w swoim testamentie zastrzegła, że nie zgadza się na publikowanie jej wierszy w antologiach ułożonych według takiego klucza). Mimo tej odmowy

---

<sup>33</sup> R. Lis, *Lesbos, Sic!*, Warszawa 2017, s. 174.

<sup>34</sup> K. Szopa, *Czytanki dla Arachne*, [w:] *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Sic!, Warszawa 2016.

<sup>35</sup> J. Mueller, *to nie tak jak myślisz, siostró*, [w:] *Warkoczami...*, s. 160.

w kolejnych latach poetki zaprzyjaźniły się<sup>36</sup>, a Rich zbliżyła się do stanowiska Bishop, rozumianego jako odrzucenie zbyt prostych, zbyt naiwnych, zbyt bezrefleksyjnie przyjmowanych kategorii tożsamościowych. Przede wszystkim – zmieniało się jej rozumienie polityczności sztuki, w tym poezji, jej zdolności do faktycznego społecznego oddziaływania; mówiąc wprost – lata 90. i pierwsza dekada XXI wieku to dla Rich zwrot ku marksizmowi. Choć w roku 1983 pisała:

W późnych latach 60. i wczesnych 70. wiele amerykańskich feministek, włącznie ze mną, dawało wyraz frustracji i rozczarowaniu marksistowską lewicą, która wydawała się niezdolna do rozpoznania i przemyślenia opresji, jakiej kobiety doświadczają jako kobiety. Kładłyśmy nacisk na to, że krępujące nas więzy są nie tylko ekonomiczne, ale także mentalne, że mają swoje źródło w sferze domowej i „prywatnej”, w której mężczyźni wszystkich klas dominują nad kobietami. Wierzę, że miałyśmy rację: żadna ideologia, która redukuje kobiety do członków klasy robotniczej lub burżuazji, która nie dostrzega centralnej roli feminizmu w procesie rewolucyjnym, nie może być dłużej traktowana poważnie<sup>37</sup>,

już dekadę później sceptycznie traktowała swoje ówczesne odrzucanie marksizmu w imię sprawy kobiecej:

To interesujące, że w *Women and Honor*, tym poetycko lakonicznym pisaniu, pierwszy raz przywołałam nazwisko Marksa – po to, by odrzucić marksizm „na rzecz kobiet”. Było to oczywiście echo standardowego antymarksistowskiego nastawienia w powojennym amerykańskim kulturalnym i politycznym mainstreamie. Ale, jak wskazywałam w szkicu *Raya Dunayevskaya's Marx*, napisanym ponad dekadę później, ten antymarksizm, bezkrytyczny i bezrefleksyjny, był obecny w ruchu kobiecym. Marksizm był dla nas skażony, tak przez zwyczajowy antykomunizm, jak i przez lęk przed tym, że kwestie klasowe wymażą

---

<sup>36</sup> Początek i rozwój ich relacji opisuje Megan Marshall, zob. *Elizabeth and Alice*, „New Yorker” 2016, wydanie z 27.10, [www.newyorker.com/books/page-turner/elizabeth-bishop-and-alice-methfessel-one-art](http://www.newyorker.com/books/page-turner/elizabeth-bishop-and-alice-methfessel-one-art) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>37</sup> A. Rich, „*Going there*” and *Being there*, [w:] eadem, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose*, W. Norton & Company, New York 1986, s. 159.

ponownie kwestie genderowe, gdy płęć kulturowa dopiero co zaczynała być rozumiana jako kategoria polityczna<sup>38</sup>.

Na początku XXI wieku Rich krytykowała już nie tylko pochopne odrzucenie Marksa w duchu feministycznym, lecz także – ogólniej – krótkowzroczność amerykańskiego feminizmu. W roku 2001 dostrzegała, jak łatwo to, co stało się wyznacznikiem feministycznego dyskursu – opisy prywatnych doświadczeń łączone z wywodem akademickim – straciło początkowy subwersywny charakter, jak łatwo zostało uzgodnione z kapitalistyczną agendą, opartą na indywidualizmie i aktywnym zwalczaniu tego, co wspólnotowe. W efekcie, już „w późnych latach 90., w głównym nurcie amerykańskiego dyskursu publicznego, osobista anegdota zastępowała krytyczny argument, prawdziwe wyznanie wchodziło w miejsce dyskusji o ideach”<sup>39</sup>. Kiedy więc w roku 2000 Szpakowska recenzuje polskie wydanie *Zrodzonego z kobiety*, mówi niemal słowo w słowo to samo, co Rich – autokrytycznie – napisze rok później.

Późne szkice Rich, zebrane w tomach *What is found there, Arts of the Possible* czy *A Human Eye*<sup>40</sup>, przekierowują uwagę z esencjalnie rozumianej kobiecości na kategorie pracy poety, a także formalnej pracy wiersza. To przede wszystkim, na tym etapie, twórczość antykapitalistyczna, równościowa, globalnie solidarna – Rich odkrywała i wskazywała poetów i poetki mniejszościowe, peryferyjnych języków i zapomnianych miejsc (jak np. więzienia). Jej manifest z 2007 roku, zatytułowany *Poetry and Commitment*<sup>41</sup>, to zbiór uwag na temat performatywnej, politycznej i emancypacyjnej mocy wierszy; jej wiersze

---

<sup>38</sup> A. Rich, *Credo of a Passionate Skeptic*, „Monthly Review” 2001, wydanie z czerwca, [www.monthlyreview.org/2012/06/01/credo-of-a-passionate-skeptic-remembrance-of-adrienn-rich/](http://www.monthlyreview.org/2012/06/01/credo-of-a-passionate-skeptic-remembrance-of-adrienn-rich/) (dostęp: 12.11.2017).

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> A. Rich, *What is found there. Notebooks on Poetry and Politics*, New York 1993; eadem, *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, W. Norton & Company, New York 2001; eadem, *A Human Eye. Essays on Art in Society 1997–2008*, New York 2009.

<sup>41</sup> Eadem, *Poetry and Commitment. An Essay*, W. Norton & Company, London–New York 2007.

ostatnie, wymierzone w degradujące społecznie mechanizmy medialne, dają się uzgodnić z pojęciowym słownikiem sytuacjonizmu, czego przekonująco dowodził w 2016 roku Jeffrey Neilson<sup>42</sup>.

Okrojona, wybiórcza recepcja twórczości Adrienne Rich powoduje, że polski czytelnik nie wie, jak umiejscowić poetkę w ramach współczesnej literatury, współczesnej krytyki, w ramach debaty publicznej. Sprawy niewątpliwie nie ułatwia fakt, że autorki, które miały największy wpływ na Rich w latach 80. i najbardziej przyczyniły się do ukształtowania jej poglądów na politykę sztuki – a więc wspomniana Raya Dunayevskaya oraz Muriel Rukeyser, a także June Jordan – pozostają w Polsce całkowicie nieznane, ich twórczość nie ma dosłownie żadnej u nas recepcji. Jednak, jak podkreśla Rich, jej przejście od feminizmu do marksizmu nie było nie do przewidzenia. Już w *Zapiskach w sprawie polityki umiejscowienia* sugerowała, że „jej myśl nie może zrealizować się wyłącznie w ramach feminizmu”<sup>43</sup>. A zapowiedź bardziej społecznie zaangażowanego rozumienia powinności i możliwości poezji dostrzec można już w *21 wierszach miłosnych* – to może właśnie ona stanowi wspomniane „coś więcej”. Coś, co domagałoby się bardziej czerwonej niż różowej okładki.

## Bibliografia

- Chutnik S., *Rich: Bogata w doświadczenie*, <http://www.rp.pl/artyku-1/880663-Rich--bogata-w-doswiadczenie.html> (dostęp: 12.11.2017).
- Cztery razy m. Z Joanną Mueller rozmawia Katarzyna Szopa, „artPapier” 2014, nr 245 [www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4231](http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4231) (dostęp: 12.11.2017).
- Dzikię brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*, red. J. Hartwig, tłum. J. Hartwig, S. Barańczak, L. Engelking et al., Sic!, Warszawa 2003.
- Fox M., *Adrienne Rich, Influential Feminist Poet, Dies at 82*, „New York Times” 2012, wyd. z 28.03, [www.nytimes.com/2012/03/29/books/](http://www.nytimes.com/2012/03/29/books/)

---

<sup>42</sup> J. Neilson, *Tonight No Poetry Will Serve: Adrienne Rich's Interstitial Living, Lyric's Cruel Optimism*, „Genre” 2016, no. 3.

<sup>43</sup> A. Rich, *Credo...*



- adrienne-rich-feminist-poet-and-author-dies-at-82.html (dostęp: 12.11.2017).
- Frankowska B., *Zrodzone z bogini*, „Nowe Książki” 2000, nr 8, s. 24–25.
- From Motherhood to Mothering. The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, red. A. O'Reilly, State University of New York Press, New York 2004.
- Głuszak J., *Miłość prywatna, miłość polityczna*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/komentarz-21-wierszy-milosnych/> (dostęp: 12.11.2017).
- Lis R., *Lesbos, Sic!*, Warszawa 2017, s. 174.
- Malek N., *Takie jest prawo wulkanów*, „Dwutygodnik” 2016, nr 194, [www.dwutygodnik.com/artukul/6732-takie-jest-prawo-wulkanow.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/6732-takie-jest-prawo-wulkanow.html) (dostęp: 12.11.2017).
- Marshall M., *Elizabeth and Alice*, „New Yorker” 2016, wydanie z 27.10, [www.newyorker.com/books/page-turner/elizabeth-bishop-and-alice-methfessel-one-art](http://www.newyorker.com/books/page-turner/elizabeth-bishop-and-alice-methfessel-one-art) (dostęp: 12.11.2017).
- Mueller J., *to nie tak jak myślisz, siostrze*, [w:] *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2016, s. 160.
- Muszyńska D., *Różowa pantera Rich*, „Odra” 2017, nr 10, s. 158.
- Neilson J., *Tonight No Poetry Will Serve: Adrienne Rich's Interstitial Living, Lyric's Cruel Optimism*, „Genre” 2016, no. 3.
- Poetki amerykańskie. Z Julią Hartwig rozmawia Aneta Górnicka-Boratyńska*, „Gazeta Wyborcza” 2003, wydanie z 22.03.
- Rich A., *21 wierszy miłosnych*, tłum. J. Głuszak, Biuro Literackie, Stronie Śląskie–Wrocław 2016.
- Rich A., *„Going there” and Being there*, [w:] A. Rich, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose*, W. W. Norton & Company, New York 1986.
- Rich A., *A Human Eye. Essays on Art in Society 1997–2008*, W. W. Norton & Company, New York 2009.
- Rich A., *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, W.W. Norton & Company, New York 2001.
- Rich A., *Credo of a Passionate Skeptic*, „Monthly Review” 2001, wydanie z czerwca, [www.monthlyreview.org/2012/06/01/credo-of-a-passionate-skeptic-remembrance-of-adrienn-rich/](http://www.monthlyreview.org/2012/06/01/credo-of-a-passionate-skeptic-remembrance-of-adrienn-rich/) (dostęp: 12.11.2017).
- Rich A., *Poetry and Commitment. An Essay*, W.W. Norton & Company, London–New York 2007.



- Rich A., *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, tłum. A. Grzybek, „Furia Pierwsza” 2000, nr 4/5, s. 91–127.
- Rich A., *What is found there. Notebooks on Poetry and Politics*, W.W. Norton & Company, New York 1993.
- Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Sic!, Warszawa 2000.
- Sala Z., *Musimy wpatrywać się w ten brak*, [www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/esej-o-21-wierszach-milosnych/](http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/esej-o-21-wierszach-milosnych/) (dostęp: 12.11.2017).
- Szopa K., *Czytanki dla Arachne*, [w:] *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Sic!, Warszawa 2016.
- Szpakowska M., *Zrodzone z przesady*, „Res Publica Nova” 2000, nr 9, s. 92–99.
- Trochę ziemia nieznaną. Z Jakubem Głuszakiem rozmawia Joanna Mueller*, [www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/wywiad-o-21-wierszach-milosnych/](http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/wywiad-o-21-wierszach-milosnych/) (dostęp: 12.11.2017).



Paweł Kaczmarski

## REFERENCJA I BEZPIECZEŃSTWO TROP DO LEKTURY POUNDA<sup>1</sup>

Komu sprzyja dziś Ezra Pound?

Ci, którzy z biografią poety kontakt mieli choćby najbardziej przelotny, bez problemu wyliczą chociaż część z licznych spraw, stronnictw i ruchów, które autor *Cantos* za życia wsparł swoim piórem, entuzjazmem czy publiczną deklaracją. Od materialnego wsparcia udzielanego obiecującym młodym autorom, przez zaangażowanie w imagizm i wertycyzm, po wsparcie dla koncepcji C.H. Douglasa i Oswalda Molesleya i, ostatecznie, fascynację włoskim faszyzmem – Pound był człowiekiem pełnym entuzjazmu dla zbiorowych przedsięwzięć, skłonny do zaangażowania w jego szerokim znaczeniu.

Pytanie o to, kogo Pound wspiera z za grobu, jest nieco bardziej skomplikowane i właściwie samo w sobie złożone z dwóch pytań: w jakim sensie twórczość tego (współ)ojca poetyckiego modernizmu jest dziś aktualna (i na to pytanie poniższy tekst nie odpowie, przynajmniej nie bezpośrednio); oraz: kto i w jaki sposób dziś z Pounda korzysta? Od tej drugiej kwestii chciałbym zacząć.

Wracam do niej bezwiednie ilekroć trafiam na wzmianki o Poundzie w sieciowych przyczółkach polskiej „mikroprawicy” – na stronach i portalach prawicy skrajnej, nacjonalistycznej, ultrakonserwatywnej, integrystycznie katolickiej etc. Tam, rzecz jasna, poeta występuje przede wszystkim jako faszyzujący antysemita, autor legitymujący skrajny kulturowy konserwatyzm swoim autorytetem jako członka

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach pracy nad grantem „*Nauka chodzenia*”. *Świadomość późnonowoczesna w metapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku* (nr rej. 11H 13 0651 82; 0064/NPRH3/H11/82/2014).

kanonu światowej literatury; nikt nie pisze tam o poezji Pounda w celu innym niż czysto instrumentalny – dla symbolicznego „dociężenia” jego pozapoetyckich politycznych wypowiedzi.

Gdy wybrane wątki myśli społecznej Pounda omawia się w czasopiśmie „Zawsze Wierni”<sup>2</sup> czy „Szczerbcu”<sup>3</sup>, gdy przedrukowuje się go na portalu 3droga.pl<sup>4</sup>, gdy zamkniętemu w amerykańskiej klatce poecie współczują niekryjący ekstremistycznych sympatii publicyści Frondy<sup>5</sup>, gdy wreszcie chwytliwe cytaty z autora *Cantos* trafiają na internetowe bannery portalu nacjonalista.pl – trudno ukryć poczucie pewnego dysonansu. O ile bowiem polscy neofaszyści – przynajmniej ta część ruchu, którą można nazwać kadrami czy jego intelektualnym zapleczem – nie są zainteresowani akademicką dyskusją o złożoności Poundowskiego projektu, o tyle literaturoznawcy, krytycy i mainstreamowi dziennikarze kulturalni ignorują wykorzystanie Pounda przez neofaszystów. Te obiegi pozostają praktycznie rozdzielne, chociaż przecież przedstawiciele jednego wiedzą o istnieniu drugiego (bądź przynajmniej się tego domyślają). Dla jednych Pound jest twórcą nadal aktualnej koncepcji politycznej, dla innych ucieleśnieniem wysokiego modernizmu; przy czym jedni nie odczuwają potrzeby komentowania stanowiska drugich.

Temu, rzecz jasna, trudno się dziwić; nie będziemy oczekiwać od akademików-poundologów poświęcania uwagi mikroprawicy, w interesie rzeczonyj prawicy nie jest zaś powoływanie się na poważne i pogłębione analizy twórczości poety. Pound nie jest też na tyle istotnym dla polskich neofaszystów i ultrakonserwatystów punktem odniesienia, by potencjalny spór o niego uznać za rzecz nieuchronną czy pilną; inaczej niż we Włoszech, gdzie CasaPound Italia stanowi

---

<sup>2</sup> Zob. R. Mozgól, *Nie burzycielami być lecz ludźmi. Poezja Ezry Pounda*, „Zawsze Wierni” 2002, nr 45 (marzec–kwiecień), s. 124.

<sup>3</sup> Przegląd spisów treści czasopisma dostępny na <http://www.nop.org.pl/2016/09/05/szczerbiec-najpopularniejszy-magazyn-nacjonalistyczny-w-polsce/>; Pound gości tam (jako temat bądź autor) dość regularnie.

<sup>4</sup> Zob. np. [www.3droga.pl/gospodarka/ezra-pound-zloto-i-praca-1/](http://www.3droga.pl/gospodarka/ezra-pound-zloto-i-praca-1/).

<sup>5</sup> Zob. J. Frejłak, *Faszyści, naziści, samuraje*, „Fronda” 1999, nr 17/18, s. 129.

coś w rodzaju widzialnego centrum autonomicznego nacjonalizmu, czy Wielkiej Brytanii, gdzie Pound związany jest historycznie z ojcem rodzimego faszyzmu Oswaldem Mosleyem, w Polsce jest to (z politycznej perspektywy) kwestia poboczna, marginalna.

Tym niemniej, jak sądzę, tematem warto się zająć z kilku różnych względów. Po pierwsze, nie należy pochopnie odsuwać od siebie myśli o tym, że Pound na polskim gruncie może zostać w jakiejś mierze przez prawicę zawłaszczony. Jak dotąd, jej użycia Pounda to tylko antysemickie notatki na marginesie, wtrącenia dodawane do twórczości autora, na którego recepcję nie ma praktycznie wpływu. Ale jeśli spojrzy się na to, jak mocno w ostatnich latach udało się skojarzyć w Polsce Chestertona z bardzo specyficznym nurtem prawicowej polityki<sup>6</sup>, i jeśli wziąć pod uwagę ogólny klimat polityczny, trudno powiedzieć, czy fakt, że akademicy poundolodzy nie zajmują się w szczególności ekonomiczno-społeczną myślą poety, nie ułatwi na jakimś etapie „podkradnięcia” Pounda przez ekstremistów niezainteresowanych w ogóle jego poezją.

Po drugie, sytuacja „rozdzielności obiegów” prowadzi do swego rodzaju pasożytowania skrajnej prawicy na akademii i dziennikarstwie głównego nurtu. Nie ma się bowiem co łudzić – mikroprawica nie korzystałaby z Pounda, gdyby nie należał do kanonu, a nie jest w stanie sama jego pozycji w kanonie budować. Powoływanie się na polityczno-ekonomiczne rozważania Pounda ma dla nacjonalistów sens o tyle, o ile towarzyszy mu swoista aura kanoniczności, o ile jego nazwisko posiada pewien symboliczny ciężar, pochodzący z akademii, obiegu literackiego i popularyzatorskich artykułów. Tworzy to paradoksalną sytuację, w której akademicka, krytyczna, przekładowa czy popularyzatorska praca nad „zaistnieniem” Pounda jest skrajnie cynicznie wykorzystywana na potrzeby neofaszystowskiej publicystyki.

---

<sup>6</sup> Twórczość Chestertona i doktryny dystrybucjonistyczne promowane są u nas między innymi przez portale dystrybucjonizm.pl oraz – odpowiedzialny za „uwalnianie”, udostępnianie tekstów Chestertona – chestertonpolska.org, kojarzone między innymi ze środowiskiem Grzegorza Brauna i organizacją Krucjata Różańcowa.

W dalszej części szkicu chciałbym pokazać, w jaki sposób polska krytyka i publicystyka kulturalna próbowała przez lata uporać się z politycznymi poglądami poety. Recepcja Pounda to temat rozległy, z konieczności okroiłem więc pole zainteresowań: zajmuję się tylko tekstami polskimi i relatywnie współczesnymi; nie sięgam też do tych tekstów poundologicznych, które ekonomiczno-polityczną część Poundowskiego projektu otwarcie ignorują. Ten ostatni wybór można widzieć w kategoriach performatywnych, celowego przemilczenia; nie sądzę, by każdy „zawodowy czytelnik” zainteresowany poetycką twórczością poety (zwłaszcza poza *Cantos*) miał obowiązek pisać o lichwie i kredycie społecznym – teksty ściśle poetologiczne są równie wartościowe i potrzebne, a pozostają po prostu poza horyzontem poniższego szkicu.

\*\*\*

Jednak zanim o tekstach recepcyjnych, zgodnie z konwencją wypada chociaż w największym skrócie przypomnieć historię politycznych przekonań Pounda. Moment, w którym jego intuicje wyłoniły się w postaci konkretnych przekonań i stanowisk, wypada mniej więcej na rok 1918 – wtedy przez wspólnego znajomego, redaktora *New Age*, poeta poznał C.H. Douglasa, twórcę koncepcji kredytu społecznego. Zainteresowanie ową koncepcją – której zwolennikiem Pound miał pozostać w zasadzie do końca życia – zbiegło się u poety z narastającym zainteresowaniem krytyką powszechnego zadłużenia oraz lichwy – owej słynnej *usury* – którą w kolejnych latach uznać miał za fundament kapitalizmu finansowego i przyczynę cywilizacyjnego upadku, który powstrzymać czy odwrócić miały właśnie koncepcje majora Douglasa. W ciągu kolejnej półtorej dekady za krytyką lichwy poszedł u poety, jak wiemy, antysemityzm, faszyzm i uwielbienie dla Mussoliniego; jednocześnie Pound – inaczej niż Eliot całe życie zainteresowany amerykańską polityką – orędownik przeciwko amerykańskiemu interwencjonizmowi i zaangażowaniu w drugą wojnę światową.

I chociaż faszyzmu i antysemityzmu Pounda oczywiście usprawiedliwiać nie można, ważne jest, by pamiętać, że jego poglądy – jak przecież niemal zawsze w wypadku utalentowanych, politycznie

świadomych twórców – miały w pewnym sensie dwie warstwy: pod warstwą doraźnych, praktycznych, konkretnych wyborów znajduje się głębsza historyczno-filozoficzna analiza, która na owe wybory przekładała się często w sposób dyskusyjny i kontrowersyjny, by nie powiedzieć: zwyczajnie nieporadny. I tak fascynację kredytem społecznym Pound przekuł ostatecznie w entuzjazm dla Mussoliniego (faszyzm miał być „nośnikiem” idei walki z zadłużeniem, oddania mechanizmów kreacji kredytu w ręce ludzi i wyrwania jej bankom); z kolei na historycznie i teoretycznie podbudowanej krytyce lichwy oparł swój agresywny, wulgarny antysemityzm.

\*\*\*

Następnie należałoby powiedzieć kilka słów o samym kredycie społecznym. Twórca koncepcji kredytu społecznego, C.H. Douglas, za podstawowe źródło wszelkiej społecznej niesprawiedliwości uważał fakt, że robotnicy w płacach otrzymują mniej niż całkowity koszt wytworzonych przez siebie dóbr (w pewnym sensie „wymyślił” na własną rękę Marksowską definicję wyzysku), co na dłuższą metę wpędza ich w zadłużenie i uzależnienie od banków. Douglas nie chciał jednak obalić kapitalizmu – zakładał raczej stworzenie szeregu świadczeń i narzędzi regulacyjnych, które tej fundamentalnej niesprawiedliwości zaradziłyby *bez* naruszania fundamentów społecznego porządku. Wśród tych narzędzi najbardziej rozpoznawalne stały się *Compensated Price* („zwrot” części ceny dla konsumenta, mający wzmocnić jego siłę nabywczą bez zmniejszania zysków sprzedawcy) oraz dywidenda narodowa – kwota otrzymywana przez wszystkich obywateli, uzależniona od produktywności całego społeczeństwa i stanowiąca udział w niej, związana ze spostrzeżeniem Douglasa, że coraz większa część produkcji w nowoczesnym społeczeństwie jest pochodną wspólnej, trudnej do zmierzenia pracy kognitywnej, konceptualnej, wynalazczej. Efektem wprowadzenia kredytu społecznego byłoby zaś nie tylko uniezależnienie od banków, ale i zwiększona ilość czasu wolnego, kumulująca w *Leisure State*.

Wiarygodność koncepcji Douglasa podważona została przez ekonomistów bardzo różnych szkół i orientacji; najbardziej bezpośrednia

i klarowne była oczywiście krytyka marksistowska (różniąc się zresztą od tej, którą komunista Louis Zukofsky opisywał w listach do Pounda, a która sprowadzała się w zasadzie do ogólnego zarzutu o „reformizm” kredytu społecznego). Podstawowy problem z koncepcją Douglasa byłby taki, że to, co uznał on za problem polityki monetarnej, niesprawiedliwość możliwą do wyrównania nowym publicznym świadczeniem, było w rzeczywistości samym wyzyskiem – źródłem wartości dodatkowej, fundamentem kapitalizmu. „Wyrównanie” tej nierówności, zdaniem Douglasa możliwe bez naruszenia większości społecznych hierarchii, nie byłoby w ogóle możliwe w ramach kapitalistycznego państwa. Marks, jak wiadomo, zauważył, że w gospodarce kapitalistycznej płace z konieczności mogą „reprezentować” tylko wartość części wyprodukowanych dóbr; praca niezbędna to ta część całej pracy robotnika, za którą dostaje on płacę – reszta to praca dodatkowa, która jest źródłem wartości dodatkowej. Zniesienie wartości dodatkowej nie jest możliwe za pomocą „kompensowanej ceny” czy zestawu świadczeń, jest bowiem ona samą podstawą kapitalistycznego wyzysku. Dlatego *Social Credit* jest nie tyle „bezsensowny”, co zwyczajnie niemożliwy do wprowadzenia.

Pamiętając o tym, że kredyt społeczny jest koncepcją zdyskredytowaną, warto pamiętać, że w międzywojniu dla wielu nie była to sprawa oczywista – *Social Credit* pociągał wielkich, uznanych twórców – a jego utopijność wynikała raczej z niedoboru radykalizmu niż z jego nadmiaru. Co więcej, chociaż rozwiązania proponowane przez Douglasa były nie do utrzymania, kredyt społeczny skanalizował pewne trafne intuicje i obserwacje dotyczące natury wyzysku, na kilka dekad przed sytuacjonizmem przedstawił walkę o czas wolny jako naczelną priorytet nowoczesnej emancypacyjnej polityki etc. Sama dywidenda narodowa, choć bezużyteczna (bo utopijna) jako sposób likwidacji wyzysku, w pewnej skromniejszej perspektywie postrzegana jest jako jeden z prototypów popularnego dziś na lewicy bezwarunkowego dochodu podstawowego – idei przyznawania każdemu obywatelowi/członkowi społeczeństwa pozwalającej na utrzymanie kwoty, która stanowi naraz sposób uniezależnienia go od pracodawcy i banków oraz wynagrodzenie za część niemierzalnej twórczej pracy, z której wszyscy czerpiemy. Nawet „faszyzujący” rzekomo zwolennicy kredytu



społecznego, jak John Hargrave, podkreślali zaś feministyczny wymiar całego projektu – zawarty w *Social Credit* potencjał uniezależnienia kobiet od tradycyjnych konwencji społecznych i struktur rodzinnych, zapewnienia im pewnego minimum osobistej autonomii.

Dlatego, chociaż proponowane przez Douglasa rozwiązania nazywać trzeba (w ich oryginalnym kształcie) utopijnymi, a cały kredyt społeczny projektem cokolwiek idealistycznym i nieprzemysłanym, warto pamiętać, że nie jest on po prostu jedną gigantyczną bzdurą czy ekonomiczną mrzonką – naiwność i prostolinijność mieszącą się w nim z uzasadnionymi obserwacjami i do dziś aktualnymi postulatami.

\*\*\*

Po tej dygresji ekonomicznej wróćmy do recepcji Pounda. W pierwszej kategorii polskich tekstów o Poundzie umieścić należałoby przede wszystkim te publicystyczne czy popularyzatorsko-krytyczne artykuły, których autorzy i autorki wspominają o politycznym uwikłaniu Pounda tylko po to, by zrzucić je od razu na karb szaleństwa; a także te teksty, które neutralizują polityczność Pounda celowo „odspójniając” jego poglądy, traktując poszczególne wypowiedzi i deklaracje jako rozproszone i pozbawione logicznych związków, wynikające raczej z pewnego temperamentu czy osobowości autora niż z jakiegoś relatywnie spójnego i przemyślanego estetyczno-politycznego projektu.

Do tej kategorii zaliczyć można na przykład opublikowany niedawno w „Gazecie Wyborczej” artykuł „Poeta, który oszalał” autorstwa Sebastiana Dudy<sup>7</sup>. Sprawa jest tu jasna, a odpowiedzi znane od dawna: Pound był antysemitą, bo oszalał; poparł Mussoliniego, bo oszalał. Umieścić tutaj musielibyśmy też choćby przekrojowy tekst Anny Arno napisany kilka lat temu dla „Dwutygodnika”<sup>8</sup>; nie

<sup>7</sup> S. Duda, *Ezra Pound. Poeta, który oszalał? Wielcy zdrajcy cz. 13*, [www.wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,20481057,ezra-pound-poeta-ktory-oszalał-wielcy-zdrajcy-cz-13.html](http://www.wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,20481057,ezra-pound-poeta-ktory-oszalał-wielcy-zdrajcy-cz-13.html) (dostęp: 20.04.2017).

<sup>8</sup> A. Arno, *Błąd Trubadura*, „Dwutygodnik” 2012, nr 74 (styczeń), [www.dwutygodnik.com/artykul/3088-blad-trubadura.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/3088-blad-trubadura.html) (dostęp: 22.04.2017).

tłumaczy ona poglądów Pounda szaleństwem, ale celowo i uparcie pozbawia jego projekt spójności, traktując niektóre oczywiste związki między poszczególnymi pozycjami czy propozycjami jako niezrozumiałe i co najmniej ekstrawaganckie:

W londyńskich latach Pound coraz mocniej angażuje się w politykę. Poeta, który zawsze cenił zdolności „złotej rączki” i chwalił się swoimi stolarskimi wyrobami, zainteresował się głębiej ekonomicznym podłożem wojny. Zafascynowała go sprzeczna z amerykańskim kapitalizmem teoria ekonomiczna C.H. Douglasa. Jakimś pokrętnym sposobem Pound znalazł w niej również przełożenie swoich estetycznych ideałów jasności, precyzji i wigoru, których wymagał od poezji.

Związki nie były oczywiście „pokrętne”. Wystarczy krótki kontakt z tekstami Douglasa, wypowiedziami samego Pounda bądź z materiałami propagandowymi przedwojennych „Zielonych Koszul” (*Social Credit Party of Great Britain and Northern Ireland*) by zorientować się, że zwolennicy kredytu społecznego bardzo chętnie odwoływali się do retoryki „jasności” i „wigoru”, operując mocnymi opozycjami światła i ciemności, sił życia i śmierci (świetnie widać to na plakatach wspomnianej partii). Kredyt społeczny miał być sposobem na odzyskanie kontaktu z życiem w jego pierwotnym, naturalnym, nieskrępowanym wymiarze; na walkę z alienacją i radykalne zwiększenie wolnego czasu. Kibbo Kift, z którego Partia Kredytu Społecznego się wyrodziła, było organizacją promującą kontakt z naturą i samodzielność w stylu zrób-to-sam. Pounda zainteresowanie „zdolnościami złotej rączki”, jego „estetyczne ideały jasności, precyzji i wigoru” oraz fascynacja kredytem społecznym były więc związane ze sobą bardzo bezpośrednio. Jeśli nawet sposób ich związania dziwi nas z dzisiejszej perspektywy, w historycznym kontekście trudno go nazwać „pokrętnym”.

W drugiej kategorii tekstów znaleźlibyśmy te, w których poglądy Pounda analizuje się już jako relatywnie spójne, jednak mniej lub bardziej subtelnie zmienia się znaczenie używanych przezeń kategorii, ewentualnie ignorując jakiś istotny kontekstualny element, po to tylko, by z poetą pokłócić się niejako na „własnym terenie”, uabstrakcyjniając bardziej konkretne wątki jego politycznych rozważań.

Świetnym przykładem jest tu dość głośna *Klatka Ezry* Cezarego Michalskiego z „Arcanów” z 1999 roku<sup>9</sup>; by dać wyraz własnym konserwatywnym w tym okresie poglądom, Michalski synonimizuje Poundowską „lichwę” z „upadkiem cywilizacji” w ogóle – bardzo szybko pozbawia ją oryginalnego, dość ścisłego jednak znaczenia i kłóci się z Poundem nie o to, jak wyglądał świat przed lichwą, czy jak może wyglądać po niej, ale o ogólną możliwość utopii i sens kultury/cywilizacji. Dlatego znaleźć tam można na przykład taki zabawnie podniosły fragment:

Bo harmonia estetyczna (a zapewne dotyczy to także naszych postulatów etycznych) opiera się, jednak, na zakwestionowaniu chaosu i ambiwalencji świata stworzonego (i prawie natychmiast naznaczonego upadkiem), w jego kondycyjnym, odwiecznym stanie rozchwiania miary, którego nie spowodowała lichwa, żadna inna lichwa, poza lichwą naszych słabości, fałszywych wyborów i popełnianych błędów<sup>10</sup>.

To więcej niż trącająca kiczem metafora – Michalski uznaje lichwę za synonim „czegoś złego” czy „grzechu w ogóle” i pacyfikuje w ten sposób opierające się na tej kategorii rozważania Pounda. Owszem, sam autor *Cantos* rozumiał lichwę dość szeroko, szukając jej śladów w najróżniejszych rejestrach zachodniej estetyki i literatury – ale zdecydowanie nie *aż tak* szeroko.

Innym przykładem tekstów z drugiej kategorii niech będzie komentarz Artura Grabowskiego do *Ducha romańskiego*<sup>11</sup>, w którym pisarz robi na siłę z Pounda modelowego „poszukującego chrześcijanina”, traktując jego książkę jako ściśle historyczną, ignorując zaś jej programowy, normatywny, praktyczno-estetyczny wymiar. W tej samej kategorii pomieścić należałoby fragmenty niektórych tekstów recepcyjnych, wtrącenia i dygresje z recenzji i omówień; i tak na przykład Łukasz Wróbel, recenzując wybór z *Pieśni* z 2012 roku dla „Kultury Liberalnej”, mówił o „fatalnych poglądach [Pounda], których nie sposób usprawiedliwić” – by wymienić jednym ciągiem faszyzm,

---

<sup>9</sup> C. Michalski, *Klatka Ezry*, „Arcana” 1999, nr 6.

<sup>10</sup> A. Grabowski, *Duch Europy i demony*, „Arcana” 2001, nr 4.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

antysemityzm oraz „niezmąconą wiarę w teorię kredytu społecznego”<sup>12</sup>. Wróbel nie ignoruje więc politycznej strony Poundowskiego projektu; próbuje nawet nieco precyzyjniej zlokalizować ją w strukturze twórczości modernisty:

Trzy żywioły z wściekłością walczą o supremację w tej poezji: dyskursywny (wątki społeczno-polityczne), czysto retoryczny (materialność języka ujawniana w wiązadłach składni, figuratywności języka) i imagistyczny (moc obrazu poetyckiego)<sup>13</sup>.

Ale jednak polityczność Pounda to ostatecznie dla Wróbla po prostu worek z napisem „skandaliczne rzeczy”. Dlatego swoim pospiesznym wyliczeniem sugeruje, że wiara w kredyt społeczny opiera się na antysemickich uprzedzeniach i faszystowskich założeniach, albo jest faszyzmowi i antysemityzmowi moralnie równoważna, albo wręcz pozostaje ich synonimem. Faszyzm, antysemityzm, *Social Credit* są wobec siebie, powiedzielibyśmy, równoczesne (historycznie albo logicznie). Oczywiście trudno nazwać to inaczej niż bzdurą (nawet gdy pamiętać będziemy, że dla recenzenta „Kultury Liberalnej” zamach na świętą niezależność banku centralnego może faktycznie być czymś moralnie zbliżonym do faszyzmu); istotne wydaje się jednak, że Wróbel naraz dowartościowuje polityczną stronę Poundowskiego projektu i zbywa ją zupełnie, ustawiając sobie modelowego wyobrazzonego przeciwnika.

Większość tekstów recepcyjnych z owej pierwszej kategorii, bardzo pobieżnie odnoszących się do konkretnych politycznych wątków myśli Pounda, wydaje się prześlepiac istotny aspekt radykalizmu czy ekstremizmu jego późnych poglądów. Inaczej niż wielu współczesnych, Pound doszedł do faszyzmu poprzez zainteresowanie konkretnym ekonomicznym postulatem czy konkretnymi ekonomicznymi wątkami (kredyt społeczny, krytyka lichwy); ekonomiczno-krytyczne intuicje były uprzednie wobec kulturowego ekstremizmu. Jego

---

<sup>12</sup> Ł. Wróbel, *Słowa i obrazy. O poezji Ezry Pounda*, „Kultura Liberalna” 2012, nr 194 (39), [www.kulturaliberalna.pl/2012/09/25/wrobel-slowa-i-obrazy-o-poezji-ezry-pounda/](http://www.kulturaliberalna.pl/2012/09/25/wrobel-slowa-i-obrazy-o-poezji-ezry-pounda/) (dostęp: 20.04.2017).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

polityczna ścieżka prowadziła od partykularnych koncepcji do szerokiego ideologicznego projektu, nie na odwrót (w tym kontekście można by się pokusić o stwierdzenie, że faszyzm Pounda jest jednak do końca bliższy pragmatyzmowi faszyzmu brytyjskiego czy Mosleyowskiego niż zawoalowanemu romantyzmowi faszyzmu włoskiego i faszyzmów łacińskich w ogóle). Dlatego lichwa nie jest dla Pounda objawem cywilizacyjnego upadku, ale jedną z jego bardzo konkretnych, dających wyodrębnić się przyczyn; i dlatego traktowanie poszczególnych wątków politycznych rozważań poety jako rozproszonych „ekscentryzmów” wydaje się pozbawione podstaw. Nie znaczy to oczywiście, że faszyzm Pounda można usprawiedliwić – ale zlekceważenie (dla niektórych paradoksalnej może) *spójności* jego projektu ułatwia zawłaszczanie autora przez osoby i grupy zupełnie niezainteresowane tego projektu estetyczną czy artystyczną warstwą.

\*\*\*

Do trzeciej kategorii recepcyjnej należałoby wreszcie zaliczyć te szkice i komentarze, które rzeczywiście ściśle i w pogłębiony sposób zajmują się społeczno-ekonomiczną myślą Pounda – traktują ją często jako dodatek do teorii poetyckiej, ale rozumieją ścisłość związków całego projektu. To tu podkreśla się zwykle centralność kategorii lichwy, chętnie przytaczając pisma Le Goffa i wiążąc krytykę powszechnego zadłużenia z problemem dereferencjalizacji języka.

W trzeciej kategorii znajdziemy przede wszystkim świetne i znane teksty Sosnowskiego – zwłaszcza posłowie do wyboru *Pieśni*, przedrukowane potem w rozszerzonej, a w zasadzie zmodyfikowanej wersji w *Najrzykowniej*. Szkic jest dobrze znany, nie trzeba rekonstruować go w tym miejscu w całości; najlepiej zresztą oddać głos samemu Sosnowskiemu:

Ale kiedy Pound wpadł na trop lichwy i postanowił przyjrzeć się (z furją) gospodarkom i bankowości zachodniego świata, to oczywiście musiał przede wszystkim bliżej przyjrzeć się temu, co lichwę tak łatwo i (nie)naturalnie wyzwała. W pieniądzu stropiła go (analizowana przez Marksa) widmowość alienująca i odrealniająca

spektralność nieustannej mediacji. W transakcji dana rzecz nie komunikuje się z inną rzeczą inaczej, jak tylko poprzez coś trzeciego, co jest płynne, nieokiełznane i nadużywane, i co na mocy konwencji działa między ludźmi i wchodzi pomiędzy wszystkie rzeczy. Ta arbitralna konwencjonalność wydała się Poundowi tak dalece niewiarogodna, że część jego rozpraw ekonomicznych (napisał ich sporo) rozważa możliwość powrotu do najpierwotniejszych form wymiany: ideałem byłaby bezpośrednia transakcja barterowa. Czym bowiem jest pieniądź? Pustą mrzonką znaku. Czym będzie więc słowo?

Pomyślmy o losach słowa w pewnej dobrze znanej historii. Pierwsze słowo stało się ciałem, a słowa pierwszego języka wypłynęły jakoby bezpośrednio z rzeczy. Cóż, skoro teraz słowa nie są już nawet widmami rzeczy, ale widmami widm, odnosząc się tylko do siebie w nieustającej spekulacji języka. W różnicy pomiędzy słowem źródłowym a wielosłowiem czasu i historii, w różnicy pomiędzy jednym słowem a drugim słowem, w różnicy, która przetrąciła każde słowo, znalazły się ciemne miejsca i czas na parodię znaku idealnego. Ta dzika parodia, pasożyt oryginału, to LICHTWA bezustannie tkanego tekstu.

Jest to tekst świata. Zachodzi obawa, że jesteśmy w nim uwięzieni, a widmowy strumień znaków jest jedyną odsoną i zasłoną rzeczywistości. Czy można cofnąć czas, który działa w słowie? Czy można przeciąć ów „lichwiarski” tekst („szankier, niszczyciel wszystkiego”) i ujrzyć coś w bezpośredniej naoczności? W poezji?<sup>14</sup>.

To kluczowy z naszej perspektywy moment. Pound żąda, zdaniem Sosnowskiego, przywiązania słowa do rzeczy, stworzenia „radikalnego symbolu”, na zasadzie analogicznej do tego, jak w dziedzinie ekonomii domaga się przywiązania pieniądza do rzeczy. Lichwa to spekulacja, dereferencjalizacja słowa („spekulacja języka”). Pound chce nie tylko przywrócić słowu kontakt ze światem, chce ten kontakt, podobnie do kontaktu pieniądza z towarem, zagwarantować i niejako usztywnić. Sosnowski nie ucieka od faszyzmu Pounda, rozumie jego głębokie zakorzenienie w szerszym estetyczno-politycznym projekcie; decyduje po prostu, świadomie i otwarcie, polityczne wątki myśli modernisty podporządkować kontekstom poetologicznym, jego

---

<sup>14</sup> A. Sosnowski, *Poezja trzeciego nieba (z genealogii pewnego modernizmu)*, [w:] idem, *Najryzykowniej*, s. 182–183.

namysłowi nad teorią poezji. Jednocześnie Sosnowski celnie i ciekawie prowokuje – w subtelny sposób sugerując, że wszyscy przywiązani do idei bezpośredniej referencji flirtują w jakimś sensie z faszyzmem w Poundowskiej wersji. Ale jest to prowokacja z gruntu literacko-teoretyczna, z założenia niewchodząca w dłuższy dialog z tymi, którzy Pounda czytają jako krytyka kultury czy politycznego myśliciela.

Sosnowski bierze więc za punkt wyjścia rozważania Pounda ze słynnego eseju *What is money for*, przy czym od razu przenosi jego tezy i obserwacje na grunt refleksji poetologicznych i filozoficzno-językowych. Tym ciekawiej jest skontrastować (przy zastrzeżeniu oczywistej różnicy poglądów i poziomu pracy intelektualnej) tekst Sosnowskiego z artykułem wychodzącym z tego samego obszaru Poundowskiej myśli, ale napisanym przez kogoś, kogo kwestia referencji w nowoczesnej poezji nie obchodzi w ogóle. Trochę ciekawie, trochę strasznie wypada na przykład zestawienie z fragmentami długiego eseju o Poundzie autorstwa Ryszarda Mozgola, pomieszczonego w 2002 roku w czasopiśmie „Zawsze Wierni” i przedrukowanego na stronie gdyńskiego przeoratu Bractwa Piusa X (Iefebrystów):

Pound, opierając się na starych europejskich zasadach przypominał, że emisja pieniądza jest wyłącznym przywilejem suwerennej władzy politycznej. W Grecji i Rzymie należała do państwa, w średniowieczu – do książąt i królów. Od czasów postępującej ekonomicznej dominacji mentalności protestanckiej stopniowo przekazywano ją w ręce ekonomicznych spekulantów, lichwiarzy i oszustów. Aktualnie spoczywa ona w rękach ponadnarodowych grup – którym służą władze państwowe – powiązanych niejasnymi międzynarodowymi nitkami z np. Międzynarodowym Funduszem Walutowym. W takim systemie monopol na pieniądź staje się – jak pisał Pound – „przywilejem wyzyskujących”. Jak bardzo odeszliśmy od cywilizacyjnego rdzenia, poddając się prasowo-telewizyjnemu hochsztaplerstwu, niech świadczy fakt, że jesteśmy przekonani, iż o sile państwa świadczy siła jego pieniędzy (vide RFN i mit Deutschemarki), podczas gdy siła pieniądza tkwi w symbolu znajdującym się na nim. Siłę pieniądza daje silne państwo, ponieważ pieniądź jest „symbolem związku pomiędzy naturą, państwem i pracowitą ludnością”. Jest on nie tyle znakiem „abstrakcyjnego” i umownego złota, co świadectwem dostępności towarów lub asygnatą odpowiadającą wykonanej pracy. W czasach starożytnych siła monety rzymskiej nie



tkwiła w dobrym parytecie, ale w wizerunku wilczycy, który gwarantował dobrą jakość monety!<sup>15</sup>

Mozgol nie tyle ignoruje estetyczną stronę Poundowskiego projektu, co czyta go bardziej jako krytyka kultury niż poetę – mimo nazspikowania tekstu teoriami konspiracyjnymi i ordynarną propagandą, myśl Pounda nie jest tu otwarcie wypaczona. Co najważniejsze, pravicowy publicysta zajmuje się w punkcie wyjścia (nominalnie) dokładnie tym samym, co Sosnowski – kwestią referencji u Pounda – wychodzi od podobnego korpusu tekstów czy rejestrów Poundowskiej myśli. Inaczej niż zwykle, radykalna różnica między dwoma ujęciami nie wynika z selektywnego podejścia do twórczości badanego autora, ale – pomijając, ponownie, kwestię poglądów interpretatorów i dzielącą ich intelektualną przepaść – z samego nakierowania na różne cele czy priorytety. Moglibyśmy powiedzieć, że podczas gdy w wielu innych przypadkach, zwłaszcza autorów radykalnie zaangażowanych czy politycznie kontrowersyjnych, poszerzenie (czy rozwidlenie) recepcji odbywa się na drodze „upominania się” o jakiś zapomniany wątek bądź element twórczości, w wypadku Pounda wszyscy zajmują się mniej więcej tym samym zestawem tematów, tekstów, intuicji – dochodząc ostatecznie do zupełnie rozbieżnych wniosków i tez.

Tekst Mozgola pokazuje więc, w jak skrajnie różnych kierunkach pobiec mogą rozważania wychodzące nominalnie od tych samych Poundowskich tez – przez to tylko, że dla jednych autor jest przede wszystkim politycznym autorytetem, dla innych – kluczowym punktem poetyckiego kanonu czy tradycji. Obiegi pozostają zupełnie rozdzielone, obie perspektywy praktycznie nie nakładają się na siebie.

\*\*\*

---

<sup>15</sup> R. Mozgol, *Nie burzycielami...* (cytat za [www.gdynia.fsspx.pl/2002/04/01/ryszard-mozgol-nie-burzycielami-byc-lecz-ludzmi/](http://www.gdynia.fsspx.pl/2002/04/01/ryszard-mozgol-nie-burzycielami-byc-lecz-ludzmi/) dostęp: 20.04.2017).



Bodaj najwierniejszym uczniem Sosnowskiego, jeśli chodzi o czytanie Pounda, jest Wit Pietrzak. W kilku tekstach rozwija on tropy lekturowe podsuwane przez autora *Po tęczy*, ponownie za punkt wyjścia biorąc kwestię referencji, i ponownie skupiając się na pragnieniu Pounda, by słowa i pieniąż przywiązać do rzeczy. Ponownie, ukryte sedno ekonomicznych rozważań modernisty realizuje się w analogiach do problemów językowych i filozoficzno-literackich:

Hipoteza Douglasa przemawiała do Pounda przede wszystkim swą prostotą i zrównaniem „znaku wartości” (czyli ceny) z wartością rzeczywistą danego produktu; ta sama redukcja miałaby dotyczyć języka: „chodziłoby zatem o to, żeby między słowem i rzeczą nie mogła się pojawić żadna fatalnie procentująca nadwyżka sensu, żadna zwłoka umożliwiająca lichwiarski przyrost znaków [...]. Słowo powinno zostać doprowadzone do współistotności z rzeczą oznaczaną”. Ezra Pound pragnie, aby słowa języka wyrastały z natury rzeczy, a wiersz odkrywał przed nami istotny stan rzeczywistości<sup>16</sup>.

Dlatego Pietrzak szybko rozprawia się z kredytem społecznym jako koncepcją z zakresu ekonomii politycznej. Robi to w zasadzie jednym zdaniem, tuż po zrekonstruowaniu podstaw Douglasowskiego projektu:

Pound wywodzi swoją teorię ekonomii od C.H. Douglasa, według którego kluczowy problem pierwszych dekad wieku XX stanowi fakt, że „pieniądze wygenerowane przez produkcję nie starczą, aby kupić wyprodukowane dobra, co z kolei pociąga za sobą chroniczny niedostatek pieniądza. Brak ów trzeba wypełniać, tworząc pieniądze, które – obciążone procentem – są nośnikiem długu”. Wniosek jest prosty: trzeba usunąć tak pojętą lichwę po to, żeby cena produktu całkowicie odzwierciedlała wysiłek włożony w jego wytworzenie. Takie podejście to mrzonki, przynajmniej z ekonomicznego punktu widzenia<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> W. Pietrzak, *Poezja życia / poezja instrukcji: poems Anrzeja Sosnowskiego w kontekście teorii poezji Ezry Pounda*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka 22 (42), s. 253.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 252.

Jak już wskazaliśmy, ta ocena koncepcji C.H. Douglasa jest zasadniczo trafna – zwłaszcza, jeśli Pietrzak rozumie „mrzonki” ściśle, jako nieziszczalne marzenia. Mimo wszystko dziwi tak łatwe i pospieszne zbywanie kredytu społecznego (Pietrzak urywa w tym miejscu wątek „ekonomiczny”), sugestia, że ma on sens tylko jako przyczynek do rozważań o teorii poezji. *Social Credit* stanowi w końcu w wypadku Pounda fascynację może nie bardziej istotną, ale bodaj bardziej *widzialną*, bardziej *otwartą* niż problemy literackiej referencji. Ponownie – odcinając się w tak lekceważący sposób od bardziej *praktycznie* politycznych rozważań Pounda, Pietrzak traci możliwość dialogu z wieloma innymi odczytaniem, a jednocześnie – jak zobaczymy nieco dalej – w konieczny sposób wyłącza z horyzontu swoich rozważań jedną z najistotniejszych dla poety motywacji.

Różnica między rozważaniami Sosnowskiego a Pietrzaka jest subtelna, ale kluczowa: autor *poems*, z typową dla siebie skromnością, swoją interpretację przedstawił jako ujęcie bardzo autorskie, jeden z możliwych tropów, jedną tylko (i z konieczności ograniczoną) możliwość spojrzenia na problem referencji u Pounda. Nie dotknął kwestii kredytu społecznego i bardziej bezpośrednio politycznych wątków projektu Pounda, bo zwyczajnie nie musiał – świadomie unikając pretensji do holistycznego spojrzenia, wybrał z ekonomicznych koncepcji modernisty *tylko to*, co podbudować mogło refleksję o referencji. Pietrzak natomiast wyraźnie sugeruje, że Poundowskie intuicje dotyczące referencji, pieniądza i znaku mają sens *tylko* w perspektywie poetologicznej czy filozoficzno-językowej, bowiem jego konkretne polityczne i ekonomiczne intuicje zwyczajnie nie miały sensu. Innymi słowy, Sosnowski przedstawia tezy o pieniądzu, słowie i rzeczy jako efekt lektury otwarcie selektywnej i niecałościowej, niewszechstronnej; Pietrzak te same obserwacje *domyka*, przydaje im pewnej stanowczości i definitywności.

\*\*\*

Czytając więc teksty niektórych polskich poundologów czy krytyków zainteresowanych Poundem, nie sposób nie odnieść wrażenia, że o ile trafnie rozpoznają pragnienie poety, by związać pieniądz

i słowo z rzeczą, o tyle mają również tendencję do pewnego *przerysowania* – zarówno roli tego zagadnienia jako siły napędowej całego Poundowskiego projektu, jak i owego pragnienia praktycznego wymiary czy kształtu. I tak na przykład Pietrzak w przytoczonym już tekście sugeruje – cytując Pawła Próchniaka spostrzeżenia o *poems* Sosnowskiego – iż „rozpoznanie, że »słowa – to rzeczy« i na odwrót, ma genezę zdecydowanie poundowską”<sup>18</sup>. Być może ma, jeśli pytamy o to w trybie biograficzno-psychologicznym, to znaczy skąd tego rodzaju mechanizmy u Sosnowskiego; być może wynikają z rozwinięcia pewnej specyficznej, twórczej lektury Pounda (to i tak rzecz dość kontrowersyjna w kontekście samego Sosnowskiego, ale pozostająca poza horyzontem poniższego szkicu). Należy jednak przypomnieć, że u Pounda nie znajdujemy ostatecznie żądania, by słowo i rzecz faktycznie *utożsamić*; owszem, blisko związać, przyłożyć bezpośrednio jedno do drugiego, nawet w pewnym sensie usunąć dwuznaczności – ale Pound nigdzie nie sugeruje na serio, w normatywnym trybie, poza przestrzenią celowo przestylizowanych metafor, że słowo może faktycznie „być” rzeczą. To, jak się zdaje, intuicja wynoszona raczej z lektury późniejszych anglosaskich awangardzistów, projektowana wstecz na poezję Pounda.

Tym niemniej w polskich tekstach recepcyjnych taka sugestia pojawia się często. Można odnieść wrażenie, że stopień przypisywanego Poundowi „referencjalnego radykalizmu” zależy w dużej mierze od sposobu tłumaczenia drugiego z „imagistowskich ustaleń” opisanych przez poetę; programowego założenia czy postulatu, który w oryginale brzmiał „To use absolutely no word that did not contribute to the presentation”. Przekład Leszka Engelkinga mówi o „rezygnowaniu z każdego słowa, które nie przyczynia się do prezentacji” – to wierne i trafne chyba tłumaczenie, które wyraźnie sugeruje, że pozostajemy tu w porządku pisarskiej praktyki i poetyki normatywnej: chodzi o *praktyczne zalecenie* w kwestii tego, jak pisać wiersze. Niektórzy autorzy tłumaczą jednak imagistowski postulat tak, by zasugerować iż Pound operuje raczej na poziomie ontologii dzieła literackiego niż pisarskiej praktyki. Przykładowo, wersja Pietrzaka z *Porządku*

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 260.

Pounda brzmi „Żadnych słów, które nie odnoszą się do przedstawienia”<sup>19</sup>. Mamy więc z jednej strony przedstawienie – już jako relację czy proces, jako coś, co poezja potencjalnie robi bądź co się w niej wydarza – z drugiej zaś – słowa, które do tej relacji mogą się jakoś „odnieść”, pozostając w relacji do pewnej relacji. Pojawia się sugestia metapoziomu; prezentacja staje się przedstawieniem, angielskie „contribute” – sugerujące po prostu jakiś rodzaj konstruktywnego wkładu – abstrakcyjnym „odniesieniem”. Całość zaczyna brzmieć enigmatycznie, wygląda jak fragment wysokoteoretycznego tekstu, przede wszystkim zaś sugeruje, że Poundowski *quasi*-manifest operuje właśnie na poziomie ontologii dzieła literackiego raczej niż normatywnej poetyki i pisarskiej praktyki. Dlatego Pietrzak może napisać nieco dalej, że „Pound chce, by rzeczy dosłownie „stawały się” w języku”. Jeśli trzymamy się tłumaczenia Engelkinga – Pound żąda po prostu, żeby w tekście nie było słów, które wprost nie pomagają w przedstawieniu; w wersji Pietrzaka – postulat okazuje się bardziej radykalny, dalej idący, a zarazem dotyczący fundamentalnych zagadnień performatywnej mocy języka (raczej niż tradycyjnych, przyziemnych problemów pisarskiej praktyki).

\*\*\*

Wszystko to nie znaczy oczywiście, że kwestia referencjalności u Pounda – jego chęć przywiązania słów do rzeczy – nie jest ważnym wątkiem projektu modernisty. Rozważania Sosnowskiego i Pietrzaka są w większości trafne, ważne, przekonujące; zwłaszcza Sosnowski, dzięki otwartej deklaracji, że proponuje odczytanie specyficzne i autorskie, był w stanie zaproponować interpretację aktualną, pociągającą, istotną dla współczesnego czytelnika. Pytanie dotyczyłoby więc raczej tego, czy polityczno-ekonomiczne rozważania Pounda da się zredukować do kwestii referencjalności, podporządkować je w całości poetologicznym intuicjom modernisty; czy taka perspektywa jest

---

<sup>19</sup> W. Pietrzak, *Porządek Pounda*, [w:] tegoż, *Ostrożnie, poezja. Szkice o współczesnej poezji anglojęzycznej*, Kraków 2015 (cytat za wersją elektroniczną).

wyczerpująca, i czy zbycie jego fascynacji kredytem społecznym jako „mrzonek” – jak u Pietrzaka – jest, choćby tylko z literaturoznawczego punktu widzenia, całkowicie zasadne. Albo jeszcze inaczej: należałoby się zastanowić, czy chęć przywiązania słów do rzeczy była dla Poundowskiego projektu faktycznie naczelną motywacją i motorem napędowym, czy też jesteśmy w stanie wskazać inne, komplementarne i równoważne siły – niekoniecznie tak bezpośrednio przekładające się na kwestie poetyckiego programu i filozofii języka, za to pozwalające może na częściową polityczną rehabilitację Pounda, a przynajmniej na produktywny spór z próbującymi zawłaszczyć go politycznymi agentami.

\*\*\*

W zredukowaniu ekonomiczno-politycznych rozważań Pounda do kwestii szeroko pojmowanej referencji – pragnienia namacalności, przywiązania słów do rzeczy czy wartości do jej „konkretnego wcielenia”<sup>20</sup> – przeszkadzają przynajmniej dwie obserwacje. (Podkreślimy jeszcze raz – nie chodzi o to, że czytanie Pounda przez pryzmat kategorii referencji jest niezasadne, bo jak najbardziej zasadne jest; pytanie dotyczy raczej tego, czy da się socjoekonomiczne rozważania ekonomisty czytać *w całości* w kontekście problemów z referencją, jak sugeruje Pietrzak.)

Obserwacja pierwsza: Pound był (jak większość zwolenników kredytu społecznego) wielkim entuzjastą eksperymentu przeprowadzonego w latach 30. – w trakcie Wielkiego Kryzysu – w austriackim miasteczku Wörgl. Fascynacji nim dawał świadectwo i w listach, i w Canto 74, która właściwie na owym eksperymencie się skupia.

Miasteczko Wörgl na początku czwartej dekady XX wieku nękanie było przez wysokie bezrobocie i ubóstwo (wiele rodzin pozbawionych było jakichkolwiek oszczędności). Ambitny burmistrz miasteczka miał do dyspozycji tylko 40 tysięcy szylingów – o wiele za mało do przeprowadzenia choćby małej części potrzebnych

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

infrastrukturalnych i pomocowych projektów. Znał jednak koncepcje ekonomisty Silvio Gesella, autora skądinąd szalenie istotnego dla Pounda, i postanowił zastosować je, w małej skali, w praktyce. 40 tysięcy szylingów wykorzystał nie na rozpoczęcie któregoś z projektów, ale na pokrycie (w formie depozytu złożonego w banku) nowej, lokalnej waluty. Owa waluta, funkcjonująca tylko w miasteczku Wörgl i bezpośredniej okolicy, przybrała postać *stamp scripów*. To – w uproszczeniu – specyficzna forma banknotu, który, by pozostać legalnym środkiem płatniczym, musi być regularnie (w wypadku Wörgl – co miesiąc) podbijany w urzędzie specjalną pieczęcią. Za podbicie zaś uiszcza się drobną opłatę (w wypadku Wörgl – 1% wartości danego banknotu). Innymi słowy, mamy do czynienia z ujemnym oprocentowaniem, które zniechęca posiadaczy *stamp scripów* do ich gromadzenia: waluta cały czas traci na wartości.

Oddajmy głos specjalistom i promotorowi walut lokalnych, Bernardowi Lietaerowi:

Ponieważ pieczęć musiała być przystawiona co miesiąc (za 1% nominalnej wartości banknotu), każdy, kto otrzymywał zapłatę w *stamp scripach*, dbał o to, by wydać je jak najszybciej – automatycznie zapewniając w ten sposób pracę kolejnym osobom. Gdy mieszkańcom kończyły się pomysły, na co wydać *stamp scripy*, decydowali się zapłacić przed terminem podatki.

Wörgl było pierwszym miastem w Austrii, któremu udało się w zasadzie wyjść z ekstremalnego poziomu bezrobocia. Nie tylko odnowiono nawierzchnię ulic, przebudowano system wodociągów i zrealizowano wszystkie projekty z długiej listy burmistrza Unterguggenbergera; postawiono nawet nowe domy, skoczną narciarską oraz most z tablicą pamiątkową dumnie przypominającą o tym, że „most zbudowany został za naszą własną Wolną Walutę”. Sześć wiosek w okolicy skopiowało system; jedna z nich zbudowała dzięki niemu basen miejski. Nawet francuski premier, Édouard Dalladier, wybrał się do Wörgl, żeby na własne oczy zobaczyć tamtejszy „cud”.

Kluczowe jest to, że większość dodatkowego zatrudnienia zapewniona była nie przez same projekty burmistrza (...) Większość pracy/zleceń stworzone zostało już w trakcie cyrkulacji *stamp scripów*, po tym, jak wydali je pracownicy zatrudnieni bezpośrednio przez burmistrza. Co więcej, każdy szyling w *stamp scripach* stworzył od 12 do 14 razy

więcej zatrudnienia niż normalne szylingi cyrkulujące w równoległym obiegu. Ten mechanizm przeciwko gromadzeniu waluty okazał się niesłychanie wydajny, jeśli chodzi o spontaniczne tworzenie pracy<sup>21</sup>.

Z naszej perspektywy kluczowy jest fakt, że lokalna waluta w Wörgl pokryta była złożonymi w banku szylingami – walutą narodową. Odnotowaliśmy już, że Pound był wielkim zwolennikiem eksperymentu burmistrza Unterguggenbergera; ale jeśli myśl ekonomiczno-polityczną modernisty traktować tylko przez pryzmat pragnienia re-referencjalizacji słowa i pieniądza, to skąd u niego zachwyty walutą, która – w kategoriach referencji – była *jeszcze bardziej fikcyjna* niż ówczesny pieniądz narodowy? Ów pieniądz, owszem, uwikłany był w mechanizmy bankowego kredytu i spekulacji, oderwany od ludzkich potrzeb i konkretności rzeczy, niezabezpieczony już nawet parytetem w złocie; ale przecież *stamp scripy* z Wörgl gwarantowane były *tym właśnie pieniądzem*, a więc znajdowały się *jeszcze dalej* od rzeczy, ich referencjalny związek ze światem był – technicznie rzecz biorąc – *jeszcze słabszy*. W pewnym sensie były w równej mierze pieniądzem lokalnym co meta-piędzdem.

Ale, oczywiście, to spostrzeżenie sprawia nam problem tylko przy założeniu, że Pound faktycznie myślał o pieniądzu wyłącznie w kategoriach referencji. Jeśli założymy, że motorem jego rozważań były względy bardziej praktyczne czy egzystencjalne – potrzeba materialnego bezpieczeństwa, stabilności, osobistego uniezależnienia od długu – wtedy okaże się, że *stamp scrip* nie jest wcale taki „meta”, bowiem dużo wydajniej (zdaniem Pounda i zwolenników Gesella) zaspokaja potrzeby lokalnej społeczności.

Wörgl to jednak pojedyncza sytuacja, jeden historyczny przykład; tymczasem Pound wymyka się „referencjalnemu” kluczowi lekturowemu w zasadzie już w momencie, w którym odnotowujemy, że był zwolennikiem kredytu społecznego. Zaskakująco wielu czytelników zajmujących się polityczno-ekonomicznymi rozważaniami Pounda odnotowuje, że fascynowała go koncepcja *Social Credit*, nie za bardzo

---

<sup>21</sup> B. Lietaer, *The Wörgl Experiment: Austria (1932–1933)*, [www.lietaer.com/2010/03/the-worgl-experiment/](http://www.lietaer.com/2010/03/the-worgl-experiment/) (dostęp: 10.04.2017).



zastanawiając się, skąd w zasadzie w nazwie owej koncepcji wziął się *Credit* – i co właściwie znaczy.

To zaś sprawa istotna o tyle, że, jak wskazuje właśnie sama nazwa, zwolennicy kredytu społecznego nie sprzeciwiali się samemu tworzeniu kredytu, samej kreacji „fikcyjnego” pieniądza, ale sytuacji, w której monopol na kredyt mają banki – kredyt z konieczności związany zostaje z długiem, wypychając ludzi w spiralę ubóstwa zamiast zaspokajając „społeczne” potrzeby. W rzeczywistości znaczna część „crediterskiej” propagandy (zwolennicy *Social Credit* określali się właśnie jako *creditors*, dla odróżnienia od *creditors*, czyli kredytodawców/wierzycieli) skierowana była nie przeciwko zdereferencjalizowanemu pieniądzo- wi, lecz powszechności długu – to upowszechnienie głębokiego, wypychającego w biedę osobistego zadłużenia było uważane za problem podstawowy.

Proponowane rozwiązanie polegało zaś między innymi na utworzeniu Narodowego Urzędu ds. Kredytu (*National Credit Office*, czasem *National Credit Authority*), który kreowałby pieniądź w ramach kredytu „uspołecznionego”, nieoprocentowanego, wyrównującego różnicę między siłą nabywczą a ceną, między łącznym dochodem konsumentów a sumą cen towarów. To ten „nowy” kredyt pozwoliłby sfinansować na przykład Dywidendę Narodową. Innymi słowy, Kredyt Społeczny bez kredytu, bez kreacji „fikcyjnego”, zdereferencjalizowanego pieniądza, w ogóle nie miał prawa zaistnieć.

Podkreślmy – nie miejsce tu na ocenę ekonomicznej wiarygodności owych koncepcji czy propozycji; czytamy je jako idee, do których Poundowi było blisko, i staramy się naświetlić za ich pomocą motywacje i teoretyczne fundamenty projektu modernisty.

Jeśli zaś nie zbędziemy ekonomicznych stanowisk Pounda jednym zdaniem – redukując je do ekscentryzmu, albo mrzonek, albo czytając je natychmiast w perspektywie filozoficzno-językowej – jego zainteresowanie kredytem społecznym wskaże nam, że pragnienie re-referencjalizacji było w projekcie modernisty jedną z *dwóch* naczelnych sił, jedną tylko z głównych motywacji. Komplementarna doń byłaby dużo bardziej instynktowna, bardziej egzystencjalna potrzeba materialnej stabilności i bezpieczeństwa, podpartych charakterystycznym dla *creditorsów* pragmatycznym,



intuicyjnym, *common sense*'owym poczuciem (nie)sprawiedliwości. Niezależność od długu, niezależność od banków i patronów, stałe minimum egzystencjalnego bezpieczeństwa i możliwość nieskrępowanego oddania się pracy twórczej – nietrudno wyobrazić sobie, że poetę wygłodzonego na ulicach Wenecji i Londynu, tradycyjnie entuzjastycznego wobec idei materialnej solidarności między pisarzami i samopomocy twórców, w koncepcjach C.H. Douglasa pociągałoby właśnie to. W ekonomicznych rozważaniach Pounda chodziłoby więc o dwojaki rodzaj stabilności: owszem, stabilność referencji, ale również materialną stabilność pojedynczego, prekarnego życia. Zagrożenie dla słowa (znaku, litery, tekstu) znajdowałoby dopełnienie w nieustannym zagrożeniu jednostkowego życia w epoce dwóch wojen światowych i Wielkiej Depresji. Krytyka lichwy wynikałaby z praktycznej, codziennej obawy przed popadnięciem w dług. Moglibyśmy nawet pokusić się o hipotezę, że znaczna część ekonomiczno-lingwistycznych rozważań Pounda, jego spostrzeżeń o referencji i historii cywilizacji, stanowiła próbę „dopisania” poważnych, głębokich, filozoficznych rozważań do bardzo prostych i zwyczajnych ostatecznie lęków, które Pound dzielił z „przeciętnym człowiekiem” międzywojnia.

Takie odczytanie, rozkładające akcenty po równo między szeroko rozumiany problem referencjalności i równie szeroko rozumianą prekarność życia, nie tylko otworzyłyby świeże tematycznie lekturowe tropy (skupione na figurach domu, rodziny, spokoju; poszukujące swego rodzaju – odważmy się to powiedzieć – momentów *idylliczności* u Pounda) i zachęciło do czytania modernisty mniej „teoretycznie”, otwierając go na interpretacje czytelników mniej profesjonalnych; również, a może i przede wszystkim, umożliwiłoby częściowe odzyskanie polityczności Pounda w jej praktycznym, codziennym, eksplicytnym wymiarze – stawiając opór starającym się zawłaszczyć ów wymiar przedstawicielom skrajnej prawicy. Oto fascynację Pounda faszyzmem postrzegalibyśmy już nie jako rzecz zupełnie przypadkową („ekscentryzm”, „mrzonki”), ale też nie jako naturalną i konieczną konsekwencję jego estetyczno-politycznego projektu (jak chcieliby współcześni nacjonałiści). Stanowiłaby ona pochodną poszukiwania owej możliwości materialnego bezpieczeństwa, pochodną

chorobliwej niemalże (ale u podstaw – przecież nie całkiem niezrozumiałej) potrzeby stabilności; wybory polityczne Pounda byłyby skutkiem złego skanalizowania pewnych całkiem powszechnych w międzywojniu egzystencjalnych impulsów – a jego faszyzm przestałby się jawić jako wyjątkowy, jako szczególnie „przemyślany” czy podbudowany filozoficznie. Nie dałoby się już używać Pounda jako autorytetu *usprawiedliwiającego* faszyzm; zamiast odcinać się od jego polityczności, moglibyśmy wskazać, że była to po prostu polityczność „na oślep”, niezupełnie przypadkowa, ale nie do końca świadoma, szukająca ujścia dla pewnych humanistycznych w gruncie rzeczy intuicji, która dała się po prostu sprowadzić na manowce reakcji – w sposób nie tak odmienny od głosujących na faszystowskie partie robotników, zubożałej klasy średniej etc. Pound w tej perspektywie nie byłby już do wybronięcia jako świadomy *ideolog* prawicowej ekstremy. Ilekroć modernista pisze więc, na przykład, o komunikacyjnym wymiarze pieniądza – to znaczy o tym, że pieniądz jest przede wszystkim miarą roszczenia – należałoby zwracać uwagę na powtarzane przezeń niemal obsesyjnie przekonanie, że stabilny pieniądz gwarantuje przede wszystkim nie abstrakcyjne „przetrwanie cywilizacji”, ale bardzo dosłownie i codziennościowo rozumianą *dostępność dóbr* – świadczy o tym, że *są*, potwierdza, że mogą *być nabyte*, jest symbolem ucieczki przed biedą i prekarnością. Ożywia wspomnienie o jakichś „dobrych czasach”. Mocny pieniądz zaświadcza dla Pounda o bezpieczeństwie, ale bezpieczeństwie niekoniecznie zapośredniczonym w sile państwa – jest po prostu figurą każdej tej sytuacji, w której pieniądz *był*, i w której można było zań coś kupić, bowiem gwarantował przetrwanie. Faszyzm przychodzi później – i nie jest ani naturalny, ani konieczny. Pound byłby w swojej wrażliwości i intuicjach niejednokrotnie bliżej współczesnych zwolenników bezwarunkowego dochodu podstawowego niż nacjonalistów.

Inaczej spojrzelibyśmy też na to, w jaki sposób Pound wybierał swoje polityczno-filozoficzne autorytety. Dość powszechne wydaje się odczytywanie linii „wielkich ludzi”, którą poeta wytyczył w *Cantos*, wbrew chronologii samego dzieła – to znaczy zaczyna się od Mussoliniego, jako najbardziej skandalicznego jej elementu, i od Pounda fascynacji faszyzmem; z tej perspektywy patrzy się

niejako wstecz na pozostałe figury i postaci, jakby to, co poeta widział w Johnie Adamsie czy Adamie Coke’u musiało „uspójnić się” z ekstremistycznym punktem dojścia. Jesteśmy skłonni prędeż widzieć w owych wielkich ludziach – politykach, prawnikach, obrońcach praw obywatelskich i wolności jednostki, bojowników na rzecz zniesienia długu – zarzewie Poundowskiego faszyzmu niż uznać po prostu, że fascynacja Mussolinim stanowiła rodzaj nieporozumienia, porażki, potknięcia (a więc więcej niż ekscentryzm i mrzonki, mniej niż spójna ideologiczna narracja). Spojrzenie na Pounda nie jak na teoretyka referencji, ale poetę dość desperacko poszukującego politycznego zabezpieczenia warunków wolnej twórczej pracy, ukazałoby figury Adama, Coke’a czy Leopolda II nie jako silnych „wodzów” – właśnie w perspektywie Mussoliniego jako docelowego punktu pewnej tradycji – lecz na odwrót; mylne wyobrażenie Pounda o Mussolinim jako gwarancie cywilizacyjnej stabilności zobaczylibyśmy jako wynikającą z błędu pochodną jego fascynacji owymi gigantami (w anglojęzycznej recepcji takie odczytanie jest oczywiście o wiele wyraźniej obecne<sup>22</sup>).

Owo dowartościowanie potrzeby materialnego bezpieczeństwa pojedynczego zagrożonego życia jako motywacji dla poetyckiej praktyki wydaje się też ciekawym tropem w kontekście lektury samego Sosnowskiego i jego interpretacji Pounda. Przesuwałoby nieco akcent z „wysokich” rozważań o języku i referencji, z problemów lingwistycznego rozbicia bądź z tym rozbiciem zmagania, na lęki i prekarność mówiącego podmiotu. Poszukiwanie życia, które Sosnowski znajdował u Pounda, Roussela, Deborda i tak dalej stawałoby się dużo bardziej *codzienną* praktyką. Ta ostatnia sugestia znajduje, rzecz jasna, bezpośrednie potwierdzenie w drugim rozdziale klasycznego już studium *Kult cargo. Kredyt i czas* Marvina Harrisa.

---

<sup>22</sup> Zob. np. *Ezra Pound and History*, red. M. Korn, University of Maine, Orono 1985 (tu np.: Burton Hatlen, *Ezra Pound and Fascism*); K. Tuma, *Ezra Pound, Progressive*, „Paideuma” 1990, t. 19.1–2; H. Aji, *The Politics of Aesthetics: Ezra Pound’s Jefferson is Mussolini*, „Transatlantica” 2014, nr 2.

## Bibliografia

- Aji H., *The Politics of Aesthetics: Ezra Pound's Jefferson is Mussolini*, „Transatlantica” 2014, nr 2.
- Arno A., *Błąd Trubadura*, „Dwutygodnik” 2012, nr 74 (styczeń), [www.dwutygodnik.com/artukul/3088-blad-trubadura.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/3088-blad-trubadura.html) (dostęp: 22.04.2017).
- Duda S., *Ezra Pound. Poeta, który oszalał? Wielcy zdrajcy cz. 13*, [www.wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,20481057,ezra-pound-poeta-ktory-oszalał-wielcy-zdrajcy-cz-13.html](http://www.wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,20481057,ezra-pound-poeta-ktory-oszalał-wielcy-zdrajcy-cz-13.html) (dostęp: 20.04.2017).
- Ezra Pound and History*, red. M. Korn, University of Maine, Orono 1985.
- Frejłak J., *Faszyści, naziści, samuraje*, „Frona” 1999, nr 17/18.
- Grabowski A., *Duch Europy i demony*, „Arcana” 2001, nr 4.
- Lietaeer B., *The Wörgl Experiment: Austria (1932–1933)*, [www.lietaer.com/2010/03/the-worgl-experiment/](http://www.lietaer.com/2010/03/the-worgl-experiment/) (dostęp: 10.04.2017).
- Michalski C., *Klatka Ezry*, „Arcana” 1999, nr 6.
- Mozgol R., *Nie burzycielami być lecz ludźmi. Poezja Ezry Pounda*, „Zawsze Wierni” 2002, nr 45 (marzec–kwiecień).
- Pietrzak W., *Poezja życia / poezja instrukcji: poems Anrzeja Sosnowskiego w kontekście teorii poezji Ezry Pounda*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka 22 (42).
- Pietrzak W., *Porządek Pounda*, [w:] W. Pietrzak, *Ostrożnie, poezja. Szkice o współczesnej poezji anglojęzycznej*, Kraków 2015.
- Sosnowski A., *Poezja trzeciego nieba (z genealogii pewnego modernizmu)*, [w:] A. Sosnowski, *Najryzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Tuma K., *Ezra Pound, Progressive*, „Paideuma” 1990, t. 19.1–2.
- Wróbel Ł., *Słowa i obrazy. O poezji Ezry Pounda*, „Kultura Liberalna” nr 194 (39/2012), [www.kulturaliberalna.pl/2012/09/25/wrobel-slowa-i-obrazy-o-poezji-ezry-pounda/](http://www.kulturaliberalna.pl/2012/09/25/wrobel-slowa-i-obrazy-o-poezji-ezry-pounda/) (dostęp 20.04.2017).