

**Stuletnia *weird fiction* z Providence
we współczesnej Polsce. Recepcja translatorska
i konwencje przekładowe w tłumaczeniach
prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta
na przykładzie polskich wersji opowiadania
*Dagon***

Arkadiusz Luboń
Uniwersytet Rzeszowski

**Centenarian *Weird Fiction* from Providence in Contemporary
Poland. Translational Models and Reception of Short Stories
by Howard Phillips Lovecraft – the Case Study of *Dagon***

Abstract: The article discusses the most common among Polish translators of the *weird fiction* by Howard Phillips Lovecraft conventional models and translation techniques. The proposed classification of such models, aimed at either „popularization”, „stereotypization” or „revision” of Lovecraft’s short stories, presents the impact of extra-textual factors (vision of the writer, target group of readers, cultural and political influences) on content, language and style of translated works by the American author. The comparative analysis provided takes into consideration one of the early short stories by Lovecraft, *Dagon* (written in 1917, published: 1919), and its Polish versions by Arnold Mostowicz (1973), Robert Lipski (1994) and Maciej Plaza (2012).

Key words: translational models, translational interpretation, *weird fiction*, supernatural horror

Słowa kluczowe: konwencja przekładowa, recepcja translatorska, *weird fiction*, powieść grozy

Historia recepcji prozy zmarłego w 1937 roku Howarda Phillipsa Lovecrafta zapewne stanowiłaby jeszcze jeden przykład losów lekceważonego za życia, a docenionego kilkadziesiąt lat po śmierci artysty, gdyby nie rażący dysonans między sposobami, w jaki na jego teksty reagowali krytycy i literaturoznawcy z jednej strony, inni zaś pisarze i twórcy popkultury – z drugiej. Rutynowo dziś określanemu modnym mianem „autora kultowego” i „mistrza

horroru”¹ Lovecraftowi do niedawna towarzyszył bowiem – zgodnie z diagnozą Marka Wydmucha – „rozgłos szczególnego rodzaju”: sława pisarza o ogólnoświatowym zasięgu oddziaływania na czytelników, którego nazwisko długo pozostawało niemal nieobecne w „encyklopediach i kompendiach”².

Taki stan rzeczy w dużej mierze utrwały sztafpow powielane opinie amerykańskich badaczy literatury, jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku nader często wtórujących sądowi o utworach prozaika z Providence, jaki wydał w 1945 roku wpływowy krytyk Edmund Wilson: „jedynym prawdziwym horrorem w tej fikcji jest horror złego smaku i złej sztuki”³. Na zakwestionowanie tego werdyktu, a wraz z nim impuls do bardziej kompleksowych analiz, literacki dorobek Lovecrafta czekał prawie trzy dekady⁴. Wprawdzie Victoria Nelson datuje początki „fali zwiększonego zainteresowania krytycznego”⁵ twórczością pisarza na lata siedemdziesiąte, lecz dopiero dziesięć lat później wyraźnie „systematycznie rosło zainteresowanie jego prozą w kręgach akademickich”. Fakt ten, jak zauważa Anna Krawczyk-Łaskarzewska, daje stabilny „asumpt do stwierdzenia, że Lovecraft wkroczył do kanonu niejako kuchennymi drzwiami, poprzez magazyny typu *pulp* i kulturę fanowską, spragnioną pisarzy kultowych, nieprzestrzegających reguł literackiego mainstreamu”⁶.

Kolejno odkrywane przez interpretatorów tajniki twórczości nowoangielskiego autora pozwoliły czytać jego prace nie tylko jako modelowego przedstawiciela *weird fiction* – podgatunku fantastyki powstałego z aliażu horroru i science-fiction⁷ – ale również jako innowacyjnego reorganiza-

¹ „H. P. Lovecraft, mistrz horroru, [...] stał się ofiarą kultu, który powstał po jego śmierci. Za życia był zupełnie ignorowany przez literaturę głównego nurtu, choć popularność, jaką zyskał, równa była popularności najbardziej znanych dziennikarzy czy pisarzy *pulp fiction*. Obecnie, prawie 60 lat po śmierci, jego książki tłumaczy się na ponad tuzin języków, a opowiadania adaptowane są do radia, TV, komiksów, gier komputerowych” (opinia S. T. Josiego, w: H. P. Lovecraft, *Coś na progu*, tłum. R. Lipski, Poznań 1999, IV strona okładki).

² M. Wydmuch, *Cień z Providence*, w: H. P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 5.

³ Cyt. za: V. Nelson, *Sekretnie życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 117.

⁴ Choć w kierowanej nieskrywaną ideą demitologizacji postaci pisarza biografii Sunand Tryambak Joshi pisze, że „trudno ocenić, jak duży wpływ miały ataki Wilsona na późniejszą reputację Lovecrafta wśród krytyki”, to jednak zauważa fakt, iż po jej publikacji „w kolejnych latach artykułów i recenzji pojawiało się coraz mniej”, a w latach sześćdziesiątych zupełnie już „brakowało analiz literackich i prac krytycznych” (S. T. Joshi, *H. P. Lovecraft. Biografia*, tłum. M. Kopacz, Poznań 2010, s. 1070, 1083).

⁵ V. Nelson, dz. cyt., s. 117.

⁶ A. Krawczyk-Łaskarzewska, *Pomiędzy wiedzą a grozą – Hawthorne, Gilman, Bierce, Lovecraft*, w: *W kanonie prozy amerykańskiej*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, t. 2: *Z placu Waszyngtona do Domu z liści*, Warszawa 2009, s. 41.

⁷ „*Weird fiction* jest literaturą wprowadzającą podstępnie zamęt w znany nam świat przez «przemycenie» do niego pierwiastka irracjonalnego – czyni to z zamiarem przestraszenia czytelnika (*weird* znaczy tyle co niesamowity, budzący grozę, straszny – *fiction* to utwór beletrystyczny), wyraźnie tu wyeksponowanym” (M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 39).

tora schematów, którym literatura grozy podlegała od czasów Edgara Allana Poe⁸, oraz inspirującego dekonstruktora szeregu mitów leżących u podstaw kultury, najpierw Stanów Zjednoczonych⁹, następnie zaś całej zachodniej cywilizacji¹⁰. Pod wpływem zwiększającej się liczby studiów nad spuścizną Lovecrafta i pogłębianego namysłu badaczy nad dyskursywnym potencjałem jego pisarstwa niepostrzeżenie, acz definitywnie dokonało się w sposobach szufladkowania pisarza odejście od zawężonej formuły „klasyk horroru”, stosowanej już zwyczajowo w drugiej połowie XX wieku, przez status „klasyka literatury amerykańskiej” do szerszej, nobilitującej i często aktualnie powielanej etykiety: „klasyka literatury światowej”¹¹. Nie dziwi zatem, że dziś już z aprobatą cytowane są opinie Stephena Kinga czy Michela Houellebecqa – znamienne oceniające pisarstwo autora *Zewu Cthulhu* nie tyle przez pryzmat jego artystycznych właściwości, co skali oddziaływania na kulturę. „Howard Phillips Lovecraft ma ogromne znaczenie nawet w XXI wieku”¹² – reprezentacyjnie twierdzi King. Zwłaszcza jednak refleksja francuskiego eseisty nad niebagatelnym wpływem pisarza na współczesną literaturę, muzykę, film, komiks i gry (nie tylko multimedialne) wyraża rozpowszechnione wśród krytyków i literaturoznawców stanowisko: „w epoce, która ceni oryginalność jako najwyższą wartość w sztuce, ten fenomen może zadziwiać. [...] Niczego podobnego nie odnotowano od czasów Homera i średniowiecznej epiki rycerskiej. Mamy tu do czynienia, trzeba to z pokorą przyznać, z tym, co nazywamy «mitem założycielskim»”¹³.

⁸ Związki między twórczością obu pisarzy Sunand Tryambak Joshi opisuje jeszcze z dozą ostrożności w ocenie, twierdzi jednak stanowczo: „Lovecraft rozszerzył zakres *weird fiction* w sposób, w jaki nie zrobił tego żaden z pisarzy, nawet Poe” (S. T. Joshi, *Wywiad z okazji premiery książki „H. P. Lovecraft: biografia”*, rozmowę przeprowadził M. Kopacz, „Biuletyn Carpe Noctem” 2010, nr 1, s. 5). Michel Houellebecq natomiast idzie w swojej ocenie Lovecrafta o krok dalej: „zaczynamy stawiać go na właściwym miejscu, na równi z Edgarem Poem lub wyżej od niego, w każdym razie, na miejscu wyjątkowym” (M. Houellebecq, *H. P. Lovecraft – Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. J. Giszczak, Warszawa 2007, s. 125).

⁹ Jak twierdzi, na przykład, Wojciech Orliński, „Lovecraft to klucz do zrozumienia purytańskiego mitu Nowej Anglii”, pisarz, który jako pierwszy „dokonał popkulturowej dekonstrukcji mitu Ojców Założycieli” (W. Orliński, *Ameryka nie istnieje*, Bielsko-Biała 2010, s. 45, 46).

¹⁰ Temat ten podejmuje, między innymi, Victoria Nelson, pisząc o zgłębianiu i kontestowaniu przez Lovecrafta „miejsc, gdzie całokształt filozofii, religii i psychologii dzieli się na trzy rejony o granicach wyznaczonych i pilnie strzeżonych przez zachodnią kulturę intelektualną” (dz. cyt., s. 115).

¹¹ „Twierdzenie [...], że Lovecraft to jeden z największych pisarzy amerykańskich XX wieku – choć nie jest bezdyskusyjne, coraz trudniej podważyć, w miarę jak z każdą dekadą jego książki są wciąż wznawiane, a jego twórczość coraz częściej staje się tematem wykładów na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych i na świecie” (S. King, *Poduszka Lovecrafta*, w: M. Houellebecq, dz. cyt., s. 9, 14). O Lovecraftie już jako „klasyku literatury światowej” pisze, między innymi, S. T. Joshi (*H. P. Lovecraft. Biografia*, tłum. M. Kopacz, Poznań 2010, s. 1100).

¹² S. King, dz. cyt., s. 9.

¹³ M. Houellebecq, dz. cyt., s. 36.

Amerykańskie i zachodnioeuropejskie trendy literaturoznawcze dotyczące Lovecrafta – tu tylko szkicowo zrekapitulowane – docierały do Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w najlepszym razie wyimkowo, w najgorszym zaś z mniej więcej dwudziestoletnim opóźnieniem¹⁴. Ich przywołanie jest jednak o tyle istotne, że nie pozostawały bez wpływu na wizerunek pisarza i odczytania jego twórczości dostępne w Polsce głównie dzięki działalności przekładowej. Działalności uwikłanej, z jednej strony, w szereg nowych dla amerykańskiej *weird fiction* kontekstów kulturowych, okazjonalnie nawet społeczno-politycznych. Z drugiej strony natomiast – w dużym stopniu kształtowanej przez wiedzę tłumaczy o tym, zgodnie z opinią Harolda Blooma, „tajemniczym” pisarzu¹⁵: jego biografii, życiowej i artystycznej filozofii oraz o całokształcie jego dorobku literackiego. Owo podwójne uwikłanie praktyki translatorskiej w licznych przypadkach owocowało różnorodnością modyfikacji wprowadzanych do prozy Lovecrafta w sukcesywnie spolszczanych wariantach. Modyfikacji, warto dodać, jakich nierzadko pozatekstowe i pozajęzykowe źródła silnie rzutowały na kształt poszczególnych utworów (wątki, motywy, styl etc.), a tym samym na portret autora z Providence upowszechniany za ich sprawą.

Pionierskie tłumaczenia opowiadań pisarza zaprezentowano w Polsce na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych¹⁶ na łamach poczytnych periodyków. Kolejne stadia obecności prozy Lovecrafta w świadomości polskojęzycznych czytelników celnie ujmuje proponowana przez Jakuba Mikulskiego periodyzacja z podziałem na trzy etapy rozgraniczone liczbą publikacji oraz rodzajem dystrybuujących je wydawnictw:

¹⁴ Między innymi dlatego zdecydowana większość prac autorstwa rodzimych badaczy przypada dopiero na koniec lat dziewięćdziesiątych i początek XXI wieku, choć można wskazać nieliczne wyjątki od tej periodyzacyjnej prawidłowości. Pionierem, na przykład, w przybliżaniu twórczości Lovecrafta polskim czytelnikom był Zygmunt Kałużyński, który już w latach pięćdziesiątych przekonywał: „w przeciwieństwie do rozsmieszającej nas tandety typowej dla milionów egzemplarzy *sciencefiction* – książka Lovecrafta daje dużo do myślenia” (Z. Kałużyński, *Listy zza trzech granic*, Warszawa 1957, s. 13).

¹⁵ Org. „enigmatic author” – opinia wyrażona przez H. Blooma w recenzji biografii pisarza „H.P. Lovecraft: A Life” (cyt. za: <http://www.hplovecraft.com/study/bios/iap.aspx>, dostęp: 20.11.2017).

¹⁶ Do niepotwierdzonych informacji należą wciąż funkcjonujące na prawach „literackich pogłosek” doniesienia o spolszczeniach prozy Lovecrafta dostępnych wcześniej. Najczęściej powtarzają je źródła popularne, jak choćby *Wikipedia*: „niektóre z opowiadań Lovecrafta miały być tłumaczone na język polski już w latach 30. XX wieku przez nieznanego autora podpisującego się pseudonimem Żalny. Wspomina o tym Antoni Słonimski w swoich felietonach” (hasło *H. P. Lovecraft* w wikipedia.org, dostęp: 20.11.2017). Ale przywoływane są również w publikacjach *stricte* naukowych i akademickich: „according to Karol Irzykowski, a critic of Grabiński’s fantastic literature, when the first translations of Lovecraft’s fiction allegedly appeared in Poland in the 1930s, the translator used a pseudonym «Żalny» which is the name Grabiński adopted when he first published his works” (K. Gadomska, A. Loska, *Preface*, w: *Poe, Garbiński, Ray, Lovecraft. Visions, Correspondences, Transitions*, red. K. Gadomska, A. Loska, Katowice 2017, s. 7).

Pierwszy z nich obejmuje lata 1955–1989, drugi zaś to okres od roku 1990 do współczesności. W okresie PRL-u można wyróżnić dwa podokresy: 1) lata 1955–1981, kiedy omawiana twórczość pojawiała się stosunkowo rzadko, zwykle w postaci pojedynczych utworów umieszczanych na łamach czasopism, między innymi w „Przekroju”; 2) lata 1981–1990, kiedy opowiadania Lovecrafta częściej ukazywały się w prasie, a przede wszystkim – na rynek weszły pierwsze wydania książkowe¹⁷.

Forma i częstotliwość upowszechniania tłumaczeń, jak również okres, w którym wchodzi do polskiego obiegu literackiego, to czynniki, które w przypadku pisarstwa Lovecrafta mają wpływ na dominujące konwencje przekładowe i związane z nimi techniki transferu, lecz nie determinują ich bezwzględnie ani też nie ograniczają czasowo ich występowania. Do najpowszechniejszych zaś konwencji zaliczyć należy trzy, możliwe do sprobematyzowania pod etykietami „popularyzatorskiej”, „stereotypizacyjnej” oraz „rewizyjnej”.

Konwencja „popularyzatorska” kształtuje przekłady zorientowane na upowszechnienie kanonicznych utworów Lovecrafta albo pośród rzeszy szeroko rozumianych czytelników polskojęzycznych – w okresie PRL-u, kiedy nazwisko autora nie było jeszcze w Polsce rozpoznawalne – albo, później, zawężonych grup odbiorców, do których teksty pisarza nie zdołały dotrzeć mimo obecności jego prac, czasem już wieloletniej, na lokalnym rynku wydawniczym. Dobry przykład drugiego typu stanowi choćby kierowane do dzieci i młodzieży tłumaczenie opowiadania *The Outsider*, wykonane w 2008 roku przez Ewę Morycińską-Dzius na podstawie hiszpańskich adaptacji prozy Lovecrafta¹⁸. Niezależnie jednak od tego, jak precyzyjnie wyznaczona jest grupa odbiorców tekstu, w przypadku translacji „popularyzatorskich” podlega on zazwyczaj daleko posuniętym modyfikacjom względem oryginału. Ich rodzaje warunkowane są zarówno antycypowanymi możliwościami interpretacyjnymi oraz preferencjami czytelników, jak i specyfiką samego wydawnictwa. W tłumaczeniach publikowanych na łamach czasopism z okresu PRL-u normę stanowią, na przykład, związane z objętością periodyku skrócenia fabularne i kondensacje semantyczne, uproszczenia fragmentów silnie osadzonych w obcych kontekstach kulturowych czy ograniczenia treści reglamentowanych przez ówczesne instytucje cenzorskie.

Konwencja umownie określona mianem „stereotypizacyjnej” dominuje w okresie, gdy sylwetka i twórczość autora z Providence jest już popularna w kulturze anglosaskiej, poza nią zaś – także w Polsce – co najmniej

¹⁷ J. Mikulski, *Howard Phillips Lovecraft: autor, dzieło i jego recepcja wydawnicza w Polsce. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia o Książce i Informacji” 2013, nr 32, s. 37–38. Jak podsumowuje dalej Mikulski: „przez ponad 50 lat obecności twórczości Howarda Phillipsa Lovecrafta na polskim rynku wydawniczym, to jest od końca 1955 do końca 2012 roku, 101 jego utworów pojawiło się ogółem 70 razy. Na tę liczbę składa się 40 publikacji książkowych i 30 utworów zawartych w 21 numerach różnych czasopism” (s. 39).

¹⁸ Zob. H. P. Lovecraft, *Obcy*, w: *Wielka księga strachu*, red. X. Valls, tłum. E. Morycińska-Dzius, Poznań 2008.

dobrze rozpoznawalna. Kształtowane przez tę konwencję tłumaczenia nie służą więc dłużej wstępnemu zapoznawaniu czytelników z literacką nowością zza oceanu, ale przede wszystkim ugruntowaniu sławy znanego już autora. Co jednak szczególnie istotne – ugruntowania jej na fundamencie kulturowego stereotypu, którego propagowanie przyczyniło się do międzynarodowego sukcesu wydawców prozy Lovecrafta przy jednoczesnym utrwaleniu niepełnego bądź wręcz fałszywego wizerunku pisarza i jego pracy¹⁹. Obiegowe opinie o autorze *Zewu Cthulhu* jako wyalienowanym ze społeczeństwa mistyku spisującym apokaliptyczne wizje prowokowane sennymi koszmarami, którego pierwszoplanowym celem artystycznym było zabarwione okultyzmem konstruowanie fabuł nowej religii-mitologii w epatujących horrorem opowiadaniach grozy – to obraz tyleż upowszechniony²⁰, co w znacznym stopniu wytworzony dla zapewnienia prozaikowi pośmiertnej popularności. Do typowych i często powtarzanych sądów zaliczyć można choćby uwagi amerykańskiego wydawcy *weird fiction*, April Derleth, która w 1974 roku pisze o Lovecraftie w charakterystyczny sposób: „smutne i żalosne było życie, które prowadził ten osobliwy, ekscentryczny i nader płodny pisarz. Był introwertykiem, wolał żyć w krainie własnych fantazji niż realnym świecie”²¹. Tego rodzaju biogramy, importowane z USA, przytaczają także polscy krytycy i tłumacze. Na przykład Wanda Błońska-

¹⁹ Jak stwierdza w 2014 roku Mikołaj Kołyszko, „na temat mitologii Lovecrafta ukazały się już setki publikacji, niestety żadnej z nich nie mogę uznać za kompetentną. Zarówno podział, do którego odwołuje się Paweł Jaskanis w *Mitologii wg Lovecrafta*, Daniel Misterek w *Tam gdzie czyha Cthulhu*, Sandy Petersen i Lynn Willis w *Zewie Cthulhu*, a nawet fałszywy *Necronomicon Simona to de facto* opisy i klasyfikacje stworzone przez Augusta Derletha, który nie wahał się fałszować opowiadań i listów Lovecrafta, byle tylko jego wizja mitologii została zaakceptowana przez czytelników (M. Kołyszko, *Groza jest święta*, [e-book, b.m.w.] 2014, s. 48). Strategia promocyjna spadkobierców Lovecrafta okazała się skuteczna i dalekosiężna, gdyż jeszcze na początku XXI wieku Mateusz Kopacz odnotowuje: „zadziwiające jest jednak to, jak bardzo zwolennicy tzw. «mitologii Cthulhu» unikają poznania prawdy o jej twórcy” oraz „można nieraz zdziwić się, jak bardzo wypaczony lub też niepełny wizerunek Howarda Phillipsa Lovecrafta krąży wśród wielbicieli jego twórczości” (M. Kopacz, *O biografii Lovecrafta od tłumacza słów kilka*, „Biuletyn Carpe Noctem” 2010, nr 1, s. 8, 9). Miłosz Wiśniewski wskazuje zaś na negatywne skutki funkcjonowania „stereotypu Lovecrafta” – zauważa bowiem, iż twórczość amerykańskiego pisarza „radykalnie przekracza pozór zwykłego straszenia czytelnika potworami, mackami i tanią makabrą. A tylko tyle przetrwało z jego twórczości w dzisiejszej popkulturze” (M. Wiśniewski, *Świat Howarda Phillipsa Lovecrafta w ujęciu religioznawczym*, „Humaniora. Czasopismo internetowe” 2013, nr 1, s. 119).

²⁰ Szerzej na ten temat pisze S. T. Joshi w ostatnim rozdziale (*Twa sztuka nie odeszła*, s. 1061–1101) biografii Lovecrafta, przytaczając oceny krytyków, z których zapewne najbardziej skrajną stanowi opinia Colina Wilsona, traktująca o pisarzu jako postaci „chorej” i „przerażającej”, toczącej „wojnę z racjonalnością”, „całkowicie zamkniętej w sobie” i „odrzucającej „rzeczywistość”. Jak konkluduje Wilson: Lovecraft „utracił wszelkie poczucie normalności, które zwykłego człowieka zawróciłoby w połowie drogi” (cyt. za: S. T. Joshi, *H. P. Lovecraft. Biografia*, tłum. M. Kopacz, Poznań 2010, s. 1082).

²¹ A. Derleth, *Przedmowa*, w: H. P. Lovecraft, A. Derleth, *Obserwatorzy spoza czasu*, tłum. R. Lipski, Poznań 2000, s. 5

-Wolfarth, prezentująca czytelnikom postać Lovecrafta nie inaczej, niż jako twórcę zafascynowanego „magią, folklorem, mitologią”, „żyjącego w pełnym grozy świecie wyobraźni”²². Na przekłady inspirowane takim wyobrażeniem genezy tekstów nowoangielskiego autora wyraźnie oddziałuje tendencja do eksploatowania popularnego stereotypu. Zwłaszcza w pierwszych książkowych wydaniach kolekcji opowiadań Lovecrafta z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia dobrze widoczna jest skłonność tłumaczy polskich do silniejszego niż w oryginałach akcentowania wątków mistyczno-religijnych, amplifikacji stylistycznych podkreślających obecne w narracjach elementy horroru oraz wzmacniania atrybutów grozy i niesamowitości świata przedstawionego. Translatorskie ingerencje tego typu wprawdzie rzadko modyfikują fabularny rdzeń opowiadań, w istotny jednak sposób formują ich kształt językowy²³. To zaś skutkuje potwierdzeniem zasadności stereotypu i podtrzymaniem go w czytelniczej recepcji.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że zarówno w przypadku przekładów możliwych do zaliczenia w poczet „popularyzatorskich”, jak i tych, w których odstępstwa od anglojęzycznych pierwowzorów uzasadnia raczej wpływ konwencji „stereotypizacyjnej”, niebagatelną rolę odgrywa ograniczony dostęp tłumaczy do wszechstronnej wiedzy o dorobku Lovecrafta i niepełna znajomość jego prac – w czasach PRL-u wynikająca w głównej mierze z uwarunkowań politycznych polskiej kultury. Dowodzą tego nie-trudne do wskazania błędy lub nieścisłości w polskich odwzorowaniach świata przedstawionego w utworach pisarza. Za symptomatyczny przykład niech posłuży fragment opowiadania *The Dunwich Horror*, w którym narrator ujawnia tajemnice pradawnych potęg zagrażających ludzkości: „They bend the forest and crush the city, yet may not forest or city behold

²² „Krótkie życie Lovecrafta (1890–1937) upłynęło pod znakiem nieszczęścia. Nędza, słabe zdrowie, nieudane małżeństwo przyczyniły się na pewno także do powstania pełnego grozy świata wyobraźni, w którym żył ten amerykański pisarz. Na wpół naukowe fantazje łączył ze starą tradycją fantastyczną literatury – ciekawiła go magia, folklor, mitologia” (W. Błońska-Wolfarth, ps. F. Welczar, *Fascynujący autor Howard Phillips Lovecraft*, „Przekrój” 1967, nr 12–13, s. 31).

²³ Co wykazały już, nieliczne wprawdzie, analizy komparatystyczne polskich przekładoznawców. Karolina Kwaśna, na przykład, dokonała zestawienia ekwiwalentów pojedynczego angielskiego leksemu „horror”, które stosują pierwsze tłumaczki prozy Lovecrafta (Wanda Błońska-Wolfarth i Ryszarda Grzybowska). Różnorodność polskich wariantów słowa „horror”, bynajmniej nie zawsze rekomendowanych przez słowniki (m.in. „okropność”, „ohyda”, „okropne wydarzenie”, „odrażające wydarzenia”, „cyklopowa okropność”, „katastrofa”, „tragedia”, „koszmar”, „straszny koszmar”, „potworność” itp.), nie pozostaje bez wpływu na wizję świata ukazaną w utworach oraz nastrój grozy kształtowany za pośrednictwem translatorskich wyborów leksykalnych (zob. K. Kwaśna, *The Concept of Equivalent Effect in Translation of Howard Phillips Lovecraft's Works*, w: Poe, Garbiński, Ray, *Lovecraft...*, s. 109). Podobne uwagi o urozmaiceniach językowych i nagromadzeniach epitetów ewokujących grozę w tłumaczeniach Roberta Lipskiego odnotowuje także Mateusz Kopacz („Odrażający, bluźnierczy Necronomicon”, czyli o polskich przekładach Lovecrafta, „Czas Fantastyki” 2010, nr 2(23), s. 25–29).

the hand that smites. Kadath in the cold waste hath known Them, and what man knows Kadath?”²⁴. Przekład typu „popularyzatorskiego” został pod pseudonimem Franciszek Welczar ogłoszony w roku 1967 na łamach „Przekroju”. Drugie zdanie przytoczonego fragmentu w tej polskiej wersji brzmi: „w lodowatych pustyniach dostrzegł ich Kadath, a czyż człowiek kiedykolwiek znał Kadatha?”²⁵. Podobne rozwiązanie stosuje w książkowym zbiorze prozy Lovecrafta z 1983 roku Ryszarda Grzybowska. Jej wariant, bliższy konwencji „stereotypizacyjnej”, ujmując tę partię opowiadania w formule: „Kadath poznał je na mroźnych, leżących odłogiem przestrzeniach, ale kto spośród ludzi zna Kadatha?”²⁶. Formy gramatyczne wykorzystane w obu przekładach wyraźnie sugerują odbiorcy, że niedookreślony w oryginalnym tekście „Kadath” jest imieniem osoby – tymczasem w fikcyjnym uniwersum Lovecrafta jest to nazwa miejscowa. Błąd ten nie wynika jednak ani z niezrozumienia angielszczyzny oryginału, ani nie jest modyfikacją dyktowaną przez translatorską *licentia poetica* czy obowiązującą literacką modę. Nie ma też wpływu na czytelniczą interpretację opowiadania, w którym występuje. „Kadath” bowiem nie tylko nie odgrywa w nim żadnej istotnej roli, ale nawet samo to słowo nie zostaje przywołane po raz wtóry. Istotne jest jednak dostrzeżenie, że poprawna translacja zdania z *The Dunwich Horror* wymaga od tłumacza znajomości albo innych tekstów pisarza, w których znaczenie obcej nazwy jest doprecyzowane (na przykład opowiadań *The Dream-Quest of Unknown Kadath* czy *At the Mountains of Madness*), albo leksykonów lovecraftowskiej mitologii niedostępnych w Polsce do późnych lat dziewięćdziesiątych. Co znamienne, wersja Grzybowskiej przedrukowana już w 2008 roku zostaje zrewidowana do postaci: „widziało ich Kadath na mroźnym pustkowiu, ale kto spośród ludzi zna Kadath?”²⁷. Robert Lipski natomiast, w przekładzie tego fragmentu z 2000 roku, wybiera bardziej jeszcze klarowną możliwość ekwiwalentyzacji: „zna je Kadath na Lodowej Równinie, a czyż jest choć jeden człowiek znający owo miasto?”²⁸.

Dwie ostatnie przywołane wersje *The Dunwich Horror* stanowią mogą dobre przykłady tłumaczeń reprezentujących konwencję trzecią („rewizyjną”). Dominuje ona głównie w translacjach z końca lat dziewięć-

²⁴ H. P. Lovecraft, *The Dunwich Horror* (cyt. za internetowym serwisem *The H. P. Lovecraft Archive* udostępniającym prace pisarza w wersji elektronicznej: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/dh.aspx>, dostęp: 20.11.2017).

²⁵ H. P. Lovecraft, *Okropność w Dunwich*, tłum. F. Welczar, „Przekrój” 1967, nr 12–13(1145–1146), s. 32.

²⁶ H. P. Lovecraft, *Koszmar w Dunwich*, w: *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 274–275.

²⁷ H. P. Lovecraft, *Koszmar w Dunwich*, tłum. R. Grzybowska, w: tegoż, *Najlepsze opowiadania*, red. S. T. Joshi, t. 1, Poznań 2008, s. 147.

²⁸ Zdania te przytacza August Derleth w inspirowanym zapiskami Lovecrafta opowiadaniu *Czyhający w progu* (H. P. Lovecraft, A. Derleth, *Obserwatorzy spoza czasu*, tłum. R. Lipski, Poznań 2000, s. 103).

dziesiątych i pierwszych dekad XXI wieku. Z jednej strony swobodny dostęp do obszernych internetowych źródeł wiedzy o twórczości amerykańskiego autora, z drugiej zaś kompleksowe już pod koniec XX wieku studia nad jego dorobkiem i biografią, inspirują spolszczenia, których rację bytu dobitnie wyraża deklaracja Macieja Płazy:

w pracy nad przekładem przyświecał mi zamiar prosty i zasadniczy: po raz pierwszy pokazać polskiemu czytelnikowi prawdziwe oblicze prozy Lovecrafta, przetłumaczyć ją tak, jak na to zasługuje. W zasadzie nieładnie jest kpić z dokonań poprzedników, ale dotychczasowych polskich przekładów Lovecrafta nie mogę nie skomentować. Powiem więc krótko i po Lovecraftowsku: jest to bluźniercze plugastwo z najczarniejszej otchłani ignorancji i złego smaku²⁹.

„Rewizyjny” wymiar przekładu oznacza w przypadku twórczości pisarza z Providence nie tylko wprowadzenie do literatury polskiej skorygowanych lub nowych wariantów jego opowiadań, ale w rezultacie także próbę zwyfikowania dotyczących go stereotypów, zgodnie zresztą z opinią Sunanda Tryambaka Joshiego:

popularności towarzyszy otoczek mitu, legendy, ale także zupełnej fikcji, wiążącej się z jego życiem, pracą i filozofią. Lovecraft jako „ekscentryczny odludek”, okultysta, rasista, mistyk, niejawni homoseksualista, twórca „mitologii Cthulhu” – tego rodzaju etykiety, a także wiele innych, krążą między fanami horroru. [...] Jeśli chodzi o Lovecrafta jako człowieka, również nie mają większego znaczenia oskarżenia o to, że był „ekscentrykiem”, odludkiem, okultystą czy czymkolwiek, co nadinterpretacja i niedokładne, powierzchowne i niepełne badania jego życia mogą stworzyć³⁰.

Joshi postuluje postrzeganie Lovecrafta w inny sposób – jako żywo zainteresowanego postępami nauki sceptyka, filozofa-racjonalistę, w którego dorobku *weird fiction* stanowi priorytetowy, lecz nie jedyny zbiór tekstów. Przeciwnie: współbrzmie on wyraźnie z społeczno-kulturową publicystyką pisarza, jego szkicami literaturoznawczymi i teoretycznoliterackimi, rozprawami filozoficzno-socjologicznymi oraz artykułami naukowymi (głównie z zakresu astronomii i fizyki, rzadziej chemii)³¹. Najmłodsze pokolenie polskich tłumaczy inspirują jednak przede wszystkim ustalenia literaturo-

²⁹ M. Płaza, *W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, w: H. P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, tłum. M. Płaza, Poznań 2012, s. 788.

³⁰ S. T. Joshi, *Wstęp*, tłum. M. Kopacz, w: H. P. Lovecraft, *Najlepsze opowiadania*, t. 1, Poznań 2008, s. 8, 26.

³¹ „Ja sam, pisząc biografię, na nowo doceniłem, jak racjonalny był Lovecraft w swym ogólnym spojrzeniu na świat (niestety z wyjątkiem rasizmu). Miał bardzo rozsądne podstawy niemal wszystkich swoich przekonań, a dodatkowo elastyczność umysłu potrzebną do tego, by zmieniać poglądy w przypadku pojawienia się nowych świadectw i dowodów” (S. T. Joshi, *Wywiad z okazji premiery...*, s. 4). Jak zauważa również Łukasz Radecki, „eksperymenty, naukowcy, niezwykle odkrycia i wynalazki znajdują się w każdym niemal opowiadaniu Lovecrafta. Jeśli nie ma tam wybitnych chemików, astronomów czy fizyków, znajdziemy tam filologów, profesorów literatury czy też historii. Autor, jako człowiek o bardzo szerokich horyzontach i posiadający szeroki zakres wiedzy z interesujących go dziedzin nie omieszczał dawać znaku tego w swoich utworach” (Ł. Radecki, *Ojcowie horroru: Howard Phillips Lovecraft*, cz. 2, „Czachopismo” 2007, nr 3, s. 47).

znawców i biografów opisujące autora *Zewu Cthulhu* w kategoriach wysoce świadomego normatywów swojego pisarskiego warsztatu reformatora literackiego, a uprawiany przez niego „mitotwórczy” gatunek „horroru” jako jedynie skuteczny artystyczny środek dla ukazania czytelnikom refleksji głęboko filozoficznej. Jak bowiem przekonuje Joshi,

Lovecraft był jednym z pierwszych, którzy przeciwstawili się dominacji literackiego zboczenia, które można nazwać humanocentryzmem. To, co Lovecraft chciał przekazać, brzmi następująco: Czy ludzkie istoty są na tyle ważnym tworem, by skupiać na nich uwagę? Jeśli rzeczywiście literatura ma służyć zajmowaniu się „poważnymi problemami”, czy życie codzienne ludzkich istot (albo chociażby cała historia ludzkiej rasy) może stanowić jakikolwiek „poważny problem”? Na te pytania Lovecraft odpowiadał głośnie „nie”. [...] Nawet jeśli nie podzielamy jego spojrzenia na świat, musimy przyznać, że Lovecraft sportretował je z najwyższym kunsztem, wyraziście i przekonująco. Czyniąc to, wykazał tym samym, że *weird fiction* przynajmniej posiada potencjał, by wejść na poziom zajmowany przez wielką sztukę, nawet jeśli tego typu literatura odrzuca „humanocentryczną postawę”. Nikt nie zaprzeczy, że Lovecraft zajmował się „poważnymi problemami”, a nawet „najpoważniejszym” z nich wszystkich, a mianowicie pytaniem: co robimy we Wszechświecie?³²

Tekstualne efekty stosowania konwencji przekładowych i wpływ dominujących kolejno modeli recepcji translatorskiej na fabuły i język tłumaczeń prozy Lovecrafta ukazać może komparatystyczna analiza któregokolwiek spośród mających więcej niż jedną spolszczoną wersję opowiadań pisarza. *Dagon* jest jednak dla tak wyznaczonego celu badania porównawczego utworem szczególnie stosownym z kilku powodów. Po pierwsze, choć nie należy do „wielkich tekstów” autora³³ i dlatego rzadziej jest przedmiotem uwagi polskich literaturoznawców, to jest jednym z jego tekstów najczęściej wznawianych w naszym kraju (dotychczas ukazał się dziewięciokrotnie). Po drugie, funkcjonuje w trzech odmiennych wariantach polskojęzycznych, publikowanych przez różnych tłumaczy mniej więcej w podobnych odstępach czasowych i kolejnych okresach obecności prozy Lovecrafta na polskim rynku czytelnicznym. Wersję „popularyzatorską” ogłosił w 1973 roku Arnold Mostowicz w rubryce miesięcznika „Ty i Ja”, „stereotypizacyjną” Robert Lipski (po raz pierwszy w tomie o tym samym tytule z 1994 roku) – „rewizyjną” natomiast Maciej Płaza w zbiorze *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści* z roku 2012. Po trzecie wreszcie, napisany w 1917 roku (opublikowany w 1919) *Dagon*

³² S. T. Joshi, *Six Views of Lovecraft*, „*Lovecraft Studies*” 1990, 22–23, s. 49, 50 (cyt. w tłumaczeniu Mateusza Kopacza za stroną internetową: *H. P. Lovecraft. Polski serwis*, <http://www.hplovecraft.pl/hplovecraft/artykuly/lovecraft-i-powazny-problem>, dostęp: 20.11.2017).

³³ Do grupy tej należą, według Houellebecq, takie opowiadania, jak *Zew Cthulhu*, *Kolor z przestworzy*, *Koszmar w Dunwich*, *Szepejący w ciemności*, *W górach szaleństwa*, *Sny w domu wiedźmy*, *Widmo nad Innsmouth* oraz *Cień spoza czasu* (M. Houellebecq, dz. cyt., s. 41–42). Warto odnotować, że i w *Dagonie* krytycy dostrzegają elementy literackiego nowatorstwa, pisząc o tym tekście, na przykład, jako utworze „protoscience fiction” (S. T. Joshi, *H. P. Lovecraft. Biografia...*, s. 273).

przez samego autora uznany został za jego „pierwsze opowiadanie”³⁴, przez krytyków zaś za pierwszy tekst oparty na rozwiązaniach fabularnych i stylistycznych³⁵, których kontynuacje w dojrzałej już twórczości Lovecrafta przesądziły o wektorze rozwoju i randze jego pisarstwa – niejako symbolicznie potwierdzonej w Polsce sto lat później, w 2017 roku, najnowszym tłumaczeniem zarówno najpopularniejszych, jak i marginalizowanych dotychczas utworów, zebranych w cieszącym się żywym zainteresowaniem publiczności tomie *Nienazwane*³⁶.

Warto pokrótce omówić główną oś fabuły *Dagona*, z zaznaczeniem elementów szczególnie ważnych lub charakterystycznych dla warsztatu twórczego pisarza. Opowiadanie otwiera wyznanie narratora-bohatera o gotowości popełnienia samobójstwa oraz uzasadnienie tej dramatycznej decyzji wyczerpaniem środków na zakup morfiny, którą odurzenie pozwalało zapomnieć o traumatycznych doświadczeniach wyniesionych z morskiej przygody. Ograniczenie wiarygodności narratora nałogiem i przesuwalnym stanem napięcia psychicznego jest w utworach Lovecrafta o tyle istotne, że uzasadnia dwojaką interpretację. Pozwala czytelnikowi na dopuszczenie tezy o prawdziwości relacjonowanych wydarzeń, ale również jej odrzucenie na rzecz przekonania, że historia spiswana przez głównego bohatera stanowi jedynie narkotyczną halucynację. Historia ta zaś oparta jest na stosunkowo prostym schemacie: jako nadzorca ładunku na amerykańskim statku pocztowym przemierzającym Pacyfik, narrator staje się niemieckim jeńcem podczas pierwszej wojny światowej. Ucieczka z niewoli zapoczątkowuje wielodniowy, niekontrolowany i samotny dryf w szalupie ratunkowej. Zdesperowany marynarz („I began to despair in my solitude [...] my slumber, though troubled and dream-infested, was continuous”³⁷) zostaje wyrwany z utrzymującego się stanu maligny spostrzeżeniem, że jego łódź osiadła na nieobecnym na mapach lądzie – najprawdopodobniej dnie oceanicznym wypiętrzoną niespodziewanie wskutek aktywności tektonicznej. Łódź ten nie stanowi jednak dla człowieka bezpiecznego schronienia. Przeciwnie: nowatorstwem opowiadań Lovecrafta jest uczynienie z wyspy, jej tajemniczego pochodzenia i odpychającej aury, źródła przemożnego, choć jeszcze niewyjaśnionego³⁸ poczucia trwogi bohatera („I was in reality

³⁴ Pisarz z rezerwą odnosił się do swoich dwunastu wcześniejszych prozatorskich juveniliów z lat 1897–1908 (zob. H. P. Lovecraft, *W obronie Dagona*, w: tegoż, *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, tłum. M. Kopacz, Kraków 2013, s. 272).

³⁵ Zob. S. T. Joshi, *A Subtler Magic: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*, Berkeley 1999.

³⁶ H. P. Lovecraft, *Nienazwane*, tłum. K. Maciejczyk, Toruń 2017.

³⁷ H. P. Lovecraft, *Dagon*, cyt. za: *The H. P. Lovecraft Archive*: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/d.aspx>, dostęp: 20.11.2017). Wszystkie fragmenty anglojęzycznego oryginału *Dagona* – o ile nie zaznaczono inaczej – przytaczane są za tym wydaniem.

³⁸ Zgodnie ze spostrzeżeniem Łukasza Łypa, jest to stały element opowiadań grozy Lovecrafta: „the author stresses the irrational nature of human psyche and describes the fear of the main character virtually coming from a void [...] The narrator is afraid, even

more horrified than astonished; for there was in the air and in the rotting soil a sinister quality which chilled me to the very core”). Jak bowiem zauważa Daniel Misterek, „wyobraźnia klasyków *weird fiction* nie była aż tak ogromna, by z przestrzeni morza uczynić miejsce szczególnie groźne. Dopiero w prozie Lovecrafta staje się ono obszarem budzącym prawdziwy strach przed Nieznanym. [...] Ucieczkę od złowieszczonego morza powinna stanowić wyspa [...], okazuje się ona jednak pułapką”³⁹. Bohater rozpoczyna wyczerpującą wędrówkę przez jałową pustynię i żmudną wspinaczkę na górujące nad nią wzniesienie – motyw ten, jak stwierdza Anna Gemra, wpisuje się w jeden z podstawowych wyznaczników „fabularnej geografii *weird tales*” Lovecrafta, w której „górski krajobraz wzbudza uczucia przerażenia i fascynacji zarazem”, przez co pełni funkcję „idealnego azylu Zła”⁴⁰. W istocie – wędrowiec osiąga szczyt wzgórza, by odkryć rozciągającą się po drugiej stronie czeluść bezdenne kanionu („I gained the summit of the mound and looked down the other side into an immeasurable pit”) oraz pradawny kamienny monolit pokryty płaskorzeźbami ilustrującymi kult gigantycznych rozmiarów hybryd ludzi i ryb. Kulminacyjny punkt fabuły stanowi moment, gdy studiujący reliefy bohater zostaje zaskoczony przez tego gatunku istotę wynurzającą się majestatycznie z głębin, po czym traci zmysły w panicznej ucieczce do pozostawionej na brzegu łodzi. Odzyskuje je, uratowany przez przepływający okręt, dopiero długo później w szpitalu w San Francisco. Nie odzyskuje jednak równowagi psychicznej: konsultacje z uczonymi w sprawie napotkanego stworzenia, a nawet same próby niezbitego ustalenia, czy spotkanie to było jawą czy mirażem wycieńczonego rozbitka, okazują się bezskuteczne, zaś powtarzające się wizje unicestwienia ludzkości z rąk monstualnych istot – niepowstrzymane. Ustęp wieńczący opowiadanie ukazuje nawrót takiej właśnie fantasmagorii i histeryczną reakcję narratora popartą przekonaniem, iż oceaniczne bóstwo przybyło go zgładzić. Z punktu widzenia funkcji strukturalnej tak sformułowany finał zamyka klamrowo tekst: nawiązuje do wzmiankowanej we wstępie monomanii i morfinizmu, i w ten sposób nie zawęża możliwych wykładni znaczeniowych epilogu utworu. Jak bowiem zauważają interpretatorzy anglojęzycznego oryginału: „some critics have believed that the monster actually appears at the end of the story; but the notion of a hideous creature shambling down the streets of San Francisco is preposterous, and we are surely to believe that the narrator’s growing mania has induced a hallucination”⁴¹.

though there is no immediate threat” (Ł. Łyp, *Main Characters of the Chthulhu Mythos in Howard Phillips Lovecraft Stories*, Kraków 1999, s. 33).

³⁹ D. Misterek, *Typy przestrzeni w prozie Howarda Philipsa Lovecrafta*, w: *Literatura i kultura popularna*, red. T. Żabski, t. VII, Wrocław 1998, s. 127.

⁴⁰ A. Gemra, *Góry w horrorze i fantasy. Rekonesans*, w: *Góry, literatura, kultura*, t. 4, red. J. Kobuszewski, Wrocław 2001, s. 223, 228.

⁴¹ S. T. Joshi, D. Schultz, *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*, Westport 2001, s. 58.

Przekład Arnolda Mostowicza ową dwutorowość interpretacji redukuje do minimum. Tłumaczenie wykonane dla wielotematycznego miesięcznika – poświęconego zarówno modzie, gastronomii, jak i recenzjom filmowym i muzycznym – zapewne ze względów cenzuralnych ogranicza wątek narkotycznego nałogu narratora, marginalizuje wzmianki o samobójstwie oraz, co szczególnie istotne, pomija partie eksplicytnie kwestionujące poczytalność bohatera i wiarygodność jego relacji⁴²:

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

I am writing this under an appreciable mental strain, since by tonight I shall be no more. Penniless, and at the end of my supply of the drug which alone makes life endurable, I can bear the torture no longer; and shall cast myself from this garret window into the squalid street below. Do not think from my slavery to morphine that I am a weakling or a degenerate.

Przekład A. Mostowicza (1973)

Tego wieczoru pożegnam się ze światem. Nie mam już ani kropli narkotyku, który mnie podtrzymywał. Więcej już nie mogę. Prześliznę się przez okno mansardy i roztrzaskam się o bruk ulicy. Tak, jestem niewolnikiem morfiny, aczkolwiek nie jestem narkomanem ani degeneratem.

Przekład R. Lipskiego (1994)

Piszę te słowa pod bardzo silnym naciskiem psychicznym, gdyż przed północą już mnie nie będzie. Bez grosza przy duszy i z kończącym się zapasem narkotyków, które czyniły moje życie lżejszym, nie jestem w stanie znosić dłużej tych cierpień; rzucę się z okna mego staroświeckiego domu na wąską, ciągnącą się w dole ulicę. Nie sądzicie, iż poprzez swe uzależnienie od morfiny stałem się słabeuszem czy degeneratem.

Przekład M. Płazy (2012)

Piszę te słowa w stanie niemałego napięcia zmysłów, bo nim nastanie wieczór, nie będzie mnie wśród żywych. Nie mam grosza przy duszy i kończy mi się narkotyk, ostatnia rzecz, która jeszcze trzyma mnie przy życiu; nie zniosę już dłużej dręczących mnie katuszy, wkrótce otworzę okno mego stryszku i rzucę się na plugawy uliczny bruk. Nie sądzicie, że skoro dałem się zniewolić morfinie, jestem słabeuszem czy zwyrodniałcem.

Usunięcie przez Mostowicza już w inicjalnych zdaniach zastrzeżenia co do rzetelności przedstawianej opowieści („I am writing this under an appreciable mental strain”), złagodzenie środków leksykalnych użytych przy opisie „tortur” psychicznych i fizycznych towarzyszących mimowolnej narkotycznej detoksykacji („I can bear the torture no longer”) do ogólniej wzmianki („więcej już nie mogę”), przede wszystkim zaś wprowadzenie nieobecnej w oryginale stanowczej deklaracji: „nie jestem narkomanem” – wzmacniają w czytelnicznej recepcji obraz narratora jako osoby zdolnej do wiarygodnej relacji. Wedle podobnej strategii translatorskiej modyfikuje tłumacz końcowe ustępy tekstu:

⁴² Przytaczane fragmenty tłumaczeń odpowiednio za wydaniem: H. P. Lovecraft, *W otchłani*, tłum. A. Mostowicz, „Ty i Ja” 1973, nr 7, s. 3–4; H. P. Lovecraft, *Dagon*, tłum. R. Lipski, Warszawa 1994, s. 13–20; H. P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, tłum. M. Płaza, Poznań 2012, s. 8–15.

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

It is at night, especially when the moon is gibbous and waning, that I see the thing. I tried morphine; but the drug has given only transient surcease, and has drawn me into its clutches as a hopeless slave. So now I am to end it all, having written a full account for the information or the contemptuous amusement of my fellow-men. Often I ask myself if it could not all have been a pure phantasm – a mere freak of fever as I lay sun-stricken and raving in the open boat [...].

Przekład A. Mostowicza (1973)

Nocami oświetlonymi poświatą księżyca, które od tego czasu nie przestały wzbudzać we mnie uczucia ohydy – widzę „to” znowu. Morfina to dobra rzecz, ale daje tylko krótkotrwałą ulgę.

Przekład R. Lipskiego (1994)

Teraz zaś, zwłaszcza kiedy na niebie świeci blade sierp księżyca, zdarza mi się widzieć ową upiorną Istotę. Próbowałem morfiny – narkotyk dawał mi jednak tylko krótkotrwałe zapomnienie i uczynił swym bezwolnym niewolnikiem. Zamierzam to wreszcie skończyć, uczynię to teraz, kiedy spisałem wszystko, gwoli wiadomości lub pogardliwego rozbawienia moich rodaków. Często zapytuję sam siebie, czy to wszystko nie było li tylko czystą iluzją, fatamorganą, majakiem wywołanym gorączką, kiedy trawiony porażeniem słonecznym i delirium leżałem na dnie małej łódeczki [...].

Przekład M. Płazy (2012)

Nocami, zwłaszcza gdy rozświecila je niknący, garbaty księżyc, zdarza mi się widzieć tamtą istotę. Ratowałem się morfiną, lecz narkotyk przyniósł mi tylko przejściową ulgę, a w dodatku spętał mnie i uzależnił bez reszty. Oto spisałem więc wszystko, co przeżyłem – kto chce, niech wierzy, albo zbędzie to pogardliwym rozbawieniem – i zamierzam ze wszystkim skończyć. Często zadaję sobie pytanie, czy nie mógł to być wytwór czystej fantazji – gorączkowy majak zrodzony w malignie, kiedyś leżał w otwartej łodzi [...].

Interpretacyjne słowo-klucz „morfina” wprawdzie w przekładzie Mostowicza zostaje przywołane, brak już jednak wprost podanej w oryginalnej informacji o stadium uzależnienia na tyle dalece zaawansowanym („the drug [...] has drawn me into its clutches as a hopeless slave”), że prowadzącym narratora do samobójstwa („I am to end it all”). Podobnie nieobecne są w „popularyzatorskiej” wersji polskiej spekulacje dopuszczające myśl o fałszywości spisywanej wizji, potencjalnie wywołanej gorączką i wyczerpaniem („often I ask myself if it could not all have been a pure phantasm – a mere freak of fever”). W przytoczonym wariancie Roberta Lipskiego zasługuje natomiast na uwagę właściwy „stereotypizacyjnej” konwencji tłumaczeń prozy Lovecrafta detal – sposób opisu morskiego stworzenia napotkanego przez bohatera. Podczas gdy anglojęzyczny pierwowzór operuje niedookreśleniem „the thing” (przez Mostowicza oddanym jako „to”, przez Płazę jako „tamtą istotą”), Lipski dodatkowo wprowadza ewokujący grozę, podkreślający nastrój horroru przymiotnik: „upiorna Istota”.

Nie tylko fragmenty podejmujące wątek nalogu i poczytalności narratora zostają zmodyfikowane w tłumaczeniu z lat siedemdziesiątych. PRL-owskie standardy ówczesnej „poprawności politycznej”, narzucane przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, zapewne nie pozostały

bez wpływu na spolszczenie fragmentu oryginalnie ukazującego armię niemiecką w osobiście pozytywnym świetle: jako wręcz przesadnie przestrzegającą *ius in bello*, prawa konfliktów zbrojnych i międzynarodowych traktatów dotyczących humanitarnego traktowania jeńców wojennych:

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

The great war was then at its very beginning, and the ocean forces of the Hun had not completely sunk to their later degradation; so that our vessel was made a legitimate prize, whilst we of her crew were treated with all the fairness and consideration due us as naval prisoners. So liberal, indeed, was the discipline of our captors, that five days after we were taken I managed to escape alone in a small boat with water and provisions for a good length of time.

Przekład A. Mostowicza (1973)

Był to dopiero początek wojny 1914 roku i marynarka niemiecka respektowała jeszcze jako tako prawa wojenne. Nasz okręt został regularnie pochwyceny, a załoga wzięta do niewoli. Pięć dni później udało mi się uciec na zwykłej szalupie zaopatrzonej w żywność i wodę.

Przekład R. Lipskiego (1994)

Był to zaledwie początek wielkiej wojny, a siły morskie Hunów dopiero w późniejszym okresie osiągnęły poziom bezlitosnej, brutalnej degradacji, tak że okręt handlowy był dla nich słusznym celem, nas zaś, czyli jego załogę, traktowano zgodnie z prawami należnymi jeńcom wojennym. Prawdę powiedziawszy, mieliśmy taką swobodę, iż w pięć dni po schwytaniu zdołałem uciec samotnie łodzią, z zapasem wody i prowiantu na dość długi okres czasu.

Przekład M. Płazy (2012)

Wielka wojna dopiero się rozpętywała i siły morskie Hunów nie pogrążyły się jeszcze bez reszty w zwyrodnieniu, które stało się ich udziałem w latach następnych, toteż jednostkę naszą wzięto jako należyne przysię, nas zaś, jej załogę, traktowano z wszelkim szacunkiem i bezstronnością należną morskim jeńcom. Doprawdy, tak wielką swobodą cieszyliśmy się w rękach naszych pogromców, że pięć dni po naszym pojmaniu udało mi się zbiec samotnie w niewielkiej szalupie, z zapasem wody i żywności na wiele dni żeglugi.

Wariant Mostowicza najpierw dezawuuje etyczność niemieckiej marynarki subtelnie wyrażonym powątpiewaniem („respektowała jeszcze jako tako prawa wojenne”). Następnie zaś wyraźnie kwestionuje legalność jej działań poprzez nieekwiwalentne oddanie zwrotu „legitimate prize” („prawowita zdobycz”) jako „regularne pochwycenie” oraz skondensowanie zdań opisujących „liberalne” i „sprawiedliwe” traktowanie jeńców („crew were treated with all the fairness and consideration”) do frazy ogólnikowo stwierdzającej fakt pojmania Amerykanów: „załoga [została] wzięta do niewoli”. Wersja Lipskiego natomiast, zgodnie z translatorską strategią amplifikowania elementów horroru w opowiadaniu Lovecrafta, wprowadza epitety akcentujące grozę, wrogość i przepełnienie bezduszną przemocą świata przedstawionego w utworze. Zwięzła wzmianka o późniejszej „degradacji” moralnej niemieckich żołnierzy dookreślona bowiem zostaje mianem „brutalnej” i „bezlitosnej”.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kolejne rozwiązanie tłumaczeniowe charakterystyczne dla „popularyzatorskiej” konwencji przekładu:

redukcję lub transformację treści kulturowo obcych, wymagających od czytelnika poszerzonej wiedzy o pozatekstowych realiach. W przywołanym fragmencie Mostowicz modyfikuje powszechny w świadomości zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej termin historyczny „Wielka Wojna” („The Great War”) do bliższej odbiorcy polskojęzycznej postaci „wojna 1914 roku”, ale również usuwa utrwalone wierszem Rudyarda Kiplinga *For All We Have and Are* określenie niemieckich agresorów mianem „Hunów”. Wedle tej strategii eksplikacyjnej Mostowicz transformuje także pozostałe sformułowania Lovecrafta, które potencjalnie mogą zostać odebrane jako enigmatyczne przez szeroko definiowaną społeczność odbiorców. „Stygian deeps”, na przykład, stają się w ten sposób po prostu „głębokością”, a porównanie rozmiarów morskiego bóstwa do homeryckiego Polifema („Polyphemus-like”) zastępuje odniesienie do popularniejszego herosa z grecko-rzymskiej mitologii („wielki jak Herkules”). Odwołujący czytelnika do wiedzy o grafikach Gustave Doré’a opis tajemniczego monolitu („bas-reliefs whose subjects would have excited the envy of a Doré”) oddaje deskrypcja płaskorzeźb, które „każdy artysta obejrzałby z przyjemnością”, zaś użyte przez Lovecrafta nawiązania do postaci Edgara Alana Poe’a i Edwarda Bulwera-Lyttona („grotesque beyond the imagination of a Poe or a Bulwer”) czy antropologicznej wiedzy o „człowieku z Piltown” i *Homo neanderthalensis* zostają w polskim wariancie pominięte zupełnie.

Należy zauważyć, że sama decyzja tłumacza o zastąpieniu oryginalnego tytułu *Dagon* – imienia starożytnego akwaticznego bóstwa czczonego przez lud Filistynów – sformułowaniem *W otchłani* również służy ograniczeniu interpretacyjnej niejasności. Ale pełni także dwie dodatkowe funkcje. Po pierwsze, podług wskazań „popularyzatorskiej” konwencji przekładu, stanowi wariant zachęcający do lektury miłośników „opowieści niesamowitych”. Sugeruje bowiem tajemniczą atmosferę gotyckich thrillerów. Nawiązuje w ten sposób do adresowanej do czytelników zdecydowanych na zakup lipcowego numeru czasopisma „Ty i Ja” zapowiedzi reklamowej sformułowanej już na okładce periodyku, iż otrzymają na jego łamach ekscytującą „szczyptę grozy na urlop”⁴³. Po drugie, tytuł wybrany przez Mostowicza znajduje uzasadnienie nie tylko w fabule utworu („otchłań” jako znalezisko bohatera i siedlisko potworności), ale także w obiegowej wizji biografii Lovecrafta, przedstawionej czytelnikom wraz ze spolszczonym tekstem. W opinii tłumacza amerykański pisarz „doznał za życia tylu upokorzeń, tyle klęsk spadło na niego, że twórczość, której się poświęcił, jest właściwie rezultatem własnych doświadczeń z otchłani życia codziennego”⁴⁴.

⁴³ Zob. „Ty i Ja” 1973, nr 7 (frontowa okładka).

⁴⁴ Komentarz tłumacza do: H. P. Lovecraft, *W otchłani*, tłum. A. Mostowicz, „Ty i Ja” 1973, nr 7, s. 3. Wersja Mostowicza została później przedrukowana jeszcze dwukrotnie. Najpierw, bez zmian, w tomiku *Weird Fiction – Nie budź drzemiących demonów* (Warszawa 1981, s. 62–64). Następnie zaś w drugim tomie antologii Jamesa Gunna *Droga do science fiction* (Warszawa 1986, s. 132–134) – tu jednak z kilkoma poprawkami stylistycznymi i znamiennej korektą: już nadany przez tłumacza tytuł *W otchłani* zostaje uzupełniony nawiasowym wtrąceniem *W otchłani (Dagon)*. Dodatkowo oryginalne zdanie „once I sought out a celebrated

Nie jest to bynajmniej jedyny w opowiadaniu *casus*, w którym wyobrażenie o życiorysie autora rzutuje na translatorskie modyfikacje tekstualne. Postrzeganie bowiem związku fabuły *Dagona* z charakterystyką sylwetki prozaika z Providence motywuje przekładowcę najpierw do odczytania utworu w kategoriach „wyrażającego w jakimś sensie jego własne fobie i alergię: nigdy na przykład Lovecraft nie mógł znieść czegokolwiek, co związane było z morzem”⁴⁵, następnie zaś do niepozostawiającego czytelnikom interpretacyjnych dylematów ujednoliczenia krótkiej puenty opowiadania istotnym uzupełnieniem. Wersja Mostowicza nie tylko wprowadza bezpośrednio, wykrzyknikowe zwroty do adresatów, ale również dookreśla zmysłowo doświadczaną przez narratora realność wydarzeń za pomocą odwołań do negatywnych wrażeń słuchowych i węchowych (nieobecnych w oryginale) – warto odnotować: nieprzypadkiem wyrażających nieskrywany wstręt do bryzy morskiego zapachu, jaka poprzedza spodziewane wtargnięcie potwora do mieszkania bohatera:

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

The end is near. I hear a noise at the door, as of some immense slippery body lumbering against it. It shall not find me. God, *that hand!* The window! The window!

Przekład R. Lipskiego (1994)

Koniec jest bliski. Słyszę hałas u drzwi, jakby napierało na nie jakieś ogromne, śliskie cielsko. Ale TO mnie nie znajdzie. Boże, TA RĘKA! Okno! Okno!

Przekład A. Mostowicza (1973)

Słyszycie?! Ktoś dobija się do moich drzwi. Ktoś naciska klamkę... Czujecie ten zapach? To fetor morza przedostaje się do mego pokoju. Nie odnajdzie mnie!!! Mój Boże, Boże, ta ręka! Okno! Okno!!!

Przekład M. Płazy (2012)

Koniec jest bliski. Za drzwiami słyszę hałas, jak gdyby napierało na nie jakieś ogromne, śliskie cielsko. Nie znajdzie mnie. Boże, ta ręka! Okno! Okno!

Tym wreszcie, co przekład z lat siedemdziesiątych pomija szczególnie skrupulatnie, są obecne w oryginale motywy mistyczno-religijne. Za jeden z przykładów niech posłuży fragment wzmiankujący postać Szatana i epizod z *Raju utraconego* Johna Milтона:

I felt myself on the edge of the world; peering over the rim into a fathomless chaos of eternal night. Through my terror ran curious reminiscences of *Paradise Lost*, and of Satan's hideous climb through the unfashioned realms of darkness,

który tłumaczenie Mostowicza ujmuje w serii pytań i wątpliwości:

Pode mną roztaczała się teraz otchłań, a w każdym razie dolina tak głęboka, że światło księżyca nie było w stanie w pełni jej oświecić. Co się kryło w tych głębokościach? Chaos? Tajemnicze szczeliny? Wieczna noc? Prapoczątek?

ethnologist, and amused him with peculiar questions regarding the ancient Philistine legend of Dagon, the Fish-God”, w wersji z 1973 r. ujęte jako „raz zadałem kilka pytań pewnemu wielkiemu etnologowi na temat mitów związanych z rybą-bogiem”, zostaje w antologii Gunna zmodyfikowane do postaci: „raz zadałem kilka pytań pewnemu wielkiemu etnologowi na temat mitów związanych z Dagonem, rybą-bogiem” (s. 134).

⁴⁵ Tamże, s. 3.

Analogicznie: ustępy dotyczące istnienia starożytnych kultów religijnych, możliwości ich sekretnego przetrwania, a nade wszystko zasadności (wyniesione na ołtarze stworzenia wszak rzeczywiście istnieją) przykład marginalizuje lub pomija. „Monolith whose massive bulk had known the workmanship and perhaps the worship of living and thinking creatures” staje się więc „kamieniem wyciosanym czyjąś ręką”. Przypuszczenie marynarza, iż ludzko-rybie istoty były czczone jako bogowie („they were merely the imaginary gods of some primitive fishing or seafaring tribe”), zostaje w przekładzie usunięte. Co więcej, apokaliptyczna wizja narratora poprzedzająca dramatyczny finał nie tylko nie zostaje przedstawiona jako subiektywna fantazja („I dream of a day...”), ale wręcz ukazuje religijność – zgodnie zresztą z politycznie motywowanymi rekomendacjami idei sztuki socjalistycznej – w zdecydowanie negatywnym świetle. Czyni to za pomocą subtelnej semantycznej transpozycji: zamiast na banalną „wiarę w potwory” kładzie bowiem akcent na wiodące do zagłady ludzkości „potworności wiary” i wiedzione nimi „wierzące potwory”:

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

I cannot think of the deep sea without shuddering at the nameless things that may at this very moment be crawling and floundering on its slimy bed, worshipping their ancient stone idols and carving their own detestable likenesses on submarine obelisks of water-soaked granite. I dream of a day when they may rise above the billows to drag down in their reeking talons the remnants of puny, war-exhausted mankind – of a day when the land shall sink, and the dark ocean floor shall ascend amidst universal pandemonium.

Przekład A. Mostowicza (1973)

Jeśli rozmyślam o dalekich morzach, nie mogę pozbyć się obrazu ludzi-olbrzymów, pięknych i groźnych, którzy pływają w głębinach, otaczają wciąż swoje kamienne idole i ryją swoje wizerunki na zatopionych obeliskach. Pewnego dnia wyłonią się z fal, pewnego dnia kontynenty zatoną i pewnego dnia otchłanie – czarne i wilgotne, potężne i ciche, pokryte szkieletami i zamieszkane przez wierzące potwory, ujrzą światło dzienne...

Przekład R. Lipskiego (1994)

Nie potrafię myśleć o otwartym morzu, nie czując na plecach lodowatych ciarek wywołanych świadomością, że właśnie w tej chwili bezimienne, nienazwane istoty mogą wpełzać i wczolgiwać się na pokryty szlamem podest oddając cześć prastarym, kamiennym bożkom i rzeźbiąc swe ohydne podobizny na podwodnych obeliskach z nadzartego przez wodę granitu. Śnię o dniu, kiedy mogą wynurzyć się z otchłani spienionych fal, aby zatopić swe cuchnące szpony w niedobitkach zdziesiątkowanej przez wojnę ludzkości – o dniu, kiedy lądy pogrążą się w głębinach a mroczne dno oceanów wzniesie się pośród uniwersalnego pandemonium.

Przekład M. Płazy (2012)

Ilekcroć pomyślę o morskich głębiach, przejmuję mnie dreszcz: wyobrażam sobie, że właśnie teraz te nieopisane stwory wiją się i roją w swojej śluzowatej macierzy, oddając cześć pradawnym kamiennym bożkom i rzeźbiąc ich wstrętne podobizny na podmorskich obeliskach z wyszlifowanego przez wodę granitu. Roi mi się w snach, że pewnego dnia mogą powstać z morskich głębin i wyciągnąć swe cuchnące szpony po niedobitków zmizerniałej, wyczerpanej wojną ludzkości – że pewnego dnia ziemia pogrąży się w odmętach, a mroczne dno oceanu wynurzy się wśród powszechnego pandemonium

W odróżnieniu od wersji Mostowicza tłumaczenie Lipskiego elementy tajemniczości, mistyki i religii dodatkowo podkreśla. Już w przywołanym fragmencie niezwykłość i obcość potwornych mieszkańców oceanicznych głębin intensyfikuje zdublowanie w przekładzie sformułowania „nameless things” przymiotników ich określających: „bezimienne” i „nienazwane”. Tego typu przekształcenia tekstualne dobrze ilustruje porównanie translacji fragmentu opisującego odnalezienie przez bohatera pradawne hieroglify:

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

I think that these things were supposed to depict men – at least, a certain sort of men; though the creatures were shewn disporting like fishes in the waters of some marine grotto, or paying homage at some monolithic shrine which appeared to be under the waves as well. Of their faces and forms I dare not speak in detail; for the mere remembrance makes me grow faint.

Przekład A. Mostowicza (1973)

Były to sylwetki ludzi. Ludzi podobnych do ryb igrających w grotach podmorskich, zbierających się wokół jakiegoś ołtarza z kamieni i alg. Dzisiaj nie śmiem po prostu ich opisywać. I w jakim celu właściwie?

Przekład R. Lipskiego (1994)

Sądzę, iż miały obrazować ludzi, choć przedstawione były jako istoty bądź baraszkujące, niczym ryby w wodzie, wewnątrz jakiejś ogromnej, morskiej grotty bądź składające część jakiejś monolitycznej świątyni, która również zdawała się znajdować w morskiej głębinie. O ich twarzach i kształtach nie odważę się opowiedzieć szczegółowo – samo bowiem wspomnienie sprawia, iż tracę świadomość.

Przekład M. Płazy (2012)

Wyobrażały, jak mi się zdaje, ludzi – a przynajmniej pewien rodzaj ludzi; byli oni wszakże przedstawieni w trakcie rybich figli w morskiej grotcie lub składania hołdów w skalnej świątyni najwyraźniej również znajdującej się pod wodą. Ich twarze i cielesnych kształtów nie śmiem opisać w szczegółach – na samo ich wspomnienie robi mi się słabo.

Podczas gdy przekład Mostowicza ogólnie traktuje o „ludziach podobnych do ryb [...] zbierających się wokół jakiegoś ołtarza”, wariant Lipskiego akcentuje obcość, lecz i niewątpliwą podmiotowość przedstawionych na obelisku postaci, określając je jako „istoty”, które „składają część jakiejś monolitycznej świątyni” nieznajdującej się po prostu pod falami („under the waves”), ale w intensyfikującej skojarzenia z religijną *limbus* „morskiej głębinie”. Grozę sytuacji, w jakiej znajduje się narrator, tłumaczenie Lipskiego podkreśla zaś wyznaniem o „braku odwagi” („I dare not”) i „utracie świadomości” („faint”) z przerażenia – a zatem sformułowaniami, dla których późniejsza „rewizyjna” wersja Macieja Płazy znajduje bardziej stonowane odpowiedniki: „nie śmiem opisać [ich] w szczegółach – na samo ich wspomnienie robi mi się słabo”. Elementy horroru wzmacniane przez konwencję „stereotypizacyjną” szczególnie wyraźnie podkreśla Lipski w kulminacyjnej partii opowiadania – momencie ukazania się bohaterowi potwornego stworzenia:

Oryginał H. P. Lovecrafta (1919)

Then suddenly I saw it. With only a slight churning to mark its rise to the surface, the thing slid into view above the dark waters. Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith, about which it flung its gigantic scaly arms, the while it bowed its hideous head and gave vent to certain measured sounds. I think I went mad then.

Przekład A. Mostowicza (1973)

Nagle go zobaczyłem! Powierzchnia wody wokół kamienia gwałtownie się rozdarła i „to” pojawiło się. Był wielki, jak Herkules. Rzucił się na kamień, chwycił go w swe pokryte łuskami ramiona, położył na kamieniu swoją ohydą głowę i belkotał jakieś słowa, których nie potrafiłbym powtórzyć... I wtedy właśnie zwariowałem.

Przekład R. Lipskiego (1994)

I nagle To zobaczyłem. Jej pojawienie się oznajmiło jedynie kilka łagodnych kręgów na powierzchni wody, po czym Istota wyłoniła się majestatycznie z mrocznych odmętów. Ogromne, niczym Polifem i odrażające istne monstrum z najgorszego nocnego koszmaru podплыnęło żwawo do Monolitu, objęło go gigantycznymi, pokrytymi łuską ramionami, pochyliło ohydny łeb, po czym wydało kilka miarowych dźwięków. Wydaje mi się, że właśnie wtedy straciłem zmysły.

Przekład M. Płazy (2012)

I nagle to ujrzałem. Leciutką tylko kipiela zdradzając, że wzbija się z głębin, wysliznęło się nad ciemną wodę; potężne, obmierzłe jak Polifem, zdumiewające niczym potwór z koszmarnych snów śmignęło w stronę obelisku, zarzuciło nań gigantyczne łuskowate ramiona, po czym skłoniło swój ohydny łeb i wydało kilka miarowych dźwięków. Wydaje mi się, że wtedy postradałem zmysły.

Wyrażający wątpliwości narratora co do natury i realności napotkanego zjawiska zaimek „it” („to”) nie tylko zapisany jest w wersji z 1994 roku przy użyciu nobilitujących – zwyczajowo zarezerwowanych dla osób – kapitalików („To”), ale zostaje znowu zastąpiony nadającym podmiotowość określeniem „Istota”. Grozę zaś całej sceny potęguje spolszczenie sformułowania „dark waters” („ciemna woda”) odpowiednikiem „mroczne odmęty” oraz rozbudowanie pojedynczego leksemu „koszmar” („nightmare”) do frazowej postaci „najgorszy nocny koszmar”.

Tego rodzaju stylistyczno-leksykalnych „horroryzacji” utworu Lovecrafta można w przekładzie „stereotypizacyjnym” znaleźć oczywiście więcej. Gdy oryginał streszcza czytelnikowi anglojęzycznemu landszaft oceanicznej wyspy w sformułowaniu „rolling desert” (w wersji Płazy: „dookolna pustynia”) – tłumaczenie Lipskiego rysuje krajobraz „odrażającego pustkowia”. „Niespokojny” i „przerywany snami” sen bohatera opowieści („troubled and dream-infested slumber”) konwencja „stereotypizacyjna”, przy użyciu właściwego jej słowa klucza, czyni „snem dręczonym przez koszmary”. Konotująca odrazę, lecz niekoniecznie strach „unutterable hideousness”, ujęta przez „rewizyjny” wariant z 2012 roku jako „nieopisana ohyda”, w tłumaczeniu Lipskiego jest „niewiarygodną wręcz zgrozą”. Podobnie „hideous climb” – oddana przez Płazę jako „ohydna wędrówka” – pod piórem Lipskiego staje się „upiorną wspinaczką”, a „hideously vivid vision” (w wersji najnowszej: „widok szkaradnie wyrazisty”) znajduje ekwiwalent w określeniu „upiorny, odrażający kształt”. O tym, że zintensyfikowanie nastroju grozy i tajemniczości ma w „stereotypizacyjnej” wersji pierwszeństwo przed odzwierciedleniem precyzji opisu i elementów

realizmu oryginału, wymownie świadczy interesujący drobiazg. Otóż w miejscu, gdzie pierwowzór ukazuje czytelnikowi powrót narratora do cywilizacji słowami „when I came out of the shadows I was in a San Francisco hospital”, tłumaczenie Lipskiego stwierdza: „kiedy wyłoniłem się z mroków niepamięci, okazało się, iż znajduję się w szpitalu w Santa Fe” – a zatem mieście (niezałecznie, czy rozumianym jako stolica stanu Nowy Meksyk, czy argentyńskie Santa Fe de la Vera Cruz) położonym w głębi kontynentu, niedostępnym dla ratunkowego statku transportującego nieprzytomnego narratora.

Konwencja „rewizyjna”, w przypadku *Dagona* reprezentowana przez tłumaczenie Macieja Płazy, jak przywołane już fragmenty utworu wyraźnie demonstrują, zrywa z technikami stereotypowego przekładu prozy Lovecrafta na rzecz ekwiwalentyzacji maksymalnie zbliżonej do stylistycznego kolorytu pierwowzoru. W rezultacie istotne odstępstwa od litery oryginału wprowadza tłumacz rzadko. Jest powściągliwy w stosowaniu sformułowań ewokujących strach, czego reprezentacyjnym przykładem może być spolszczenie konstrukcji „source of vague horror” – w ujęciu Lipskiego: „źródło nieokreślonej grozy” – za pomocą subtelniej opisującego uczucia narratora określenia „mgliste poczucie trwogi”. Tym jednak, co szczególnie odróżnia wersję Płazy, nie tyle od anglojęzycznego wzorca, co od prac obu poprzednich przekładowców, jest sportretowanie bohatera opowieści nie jako na wpół obłąkanego rozbitka (*vide* wariant Mostowicza) czy człowieka paraliżowanego niepojętym strachem (jak w wersji Lipskiego), lecz osobę, która w niesprzyjających okolicznościach usiłuje zachować trzeźwość rozumowania popartą racjonalnym, nawet naukowym, osądem niezwyklej wszak sytuacji, w jakiej się znalazła. Efekt ten uzyskuje tłumacz dzięki stosowaniu języka i stylu właściwych rejestrowi naukowemu, choć jeszcze nie *stricte* specjalistycznemu. Na przykład w scenie, gdy dryfujący uciekinier usiłuje wyjaśnić proveniencję odkrytej wyspy:

Oryginal H. P. Lovecrafta (1919)

I realised that only one theory could explain my position. Through some unprecedented volcanic upheaval, a portion of the ocean floor must have been thrown to the surface, exposing regions which for innumerable millions of years had lain hidden under unfathomable watery depths.

Przekład A. Mostowicza (1973)

Zastanawiałem się, czym to wszystko wytłumaczyć? Prawdopodobnie w rezultacie jakichś wstrząsów wulkanicznych, część dna morskiego pojawiła się na powierzchni oceanu ukazując otchłanie pokryte od milionów lat wodą.

Przekład R. Lipskiego (1994)

Uświadomiłem sobie, że tylko jedna teoria mogła wyjaśnić moje obecne położenie. Wskutek jakiejś niewiarygodnej aktywności wulkanu część oceanicznego dna musiała zostać wypchnięta na powierzchnię, odsłaniając obszary, które przez niezliczone miliony lat spoczywały ukryte w niezglębionej morskiej otchłani.

Przekład M. Płazy (2012)

Doszedłem do przekonania, że moje położenie można wyjaśnić tylko jedną teorią: niespotykana w swej gwałtowności erupcja wulkanu musiała wyrzucić na powierzchnię część oceanicznego dna, odsłaniając obszary, które przez niezliczone milionolecia spoczywały w niezmierzonych głębinach.

Podczas gdy przekład Lipskiego akcentuje niesamowitość i grozę fenomenu („niewiarygodna aktywność wulkanu”, „niezłębiona morska otchłań”), wariant Płazy operuje terminami typu „erupcja” czy „milioniecie”. Ukazuje też mającą zdroworozsądkowe podstawy „teorię” (określenie całkowicie nieobecne w „popularyzatorskiej” wersji Mostowicza) bohatera jako wynik namysłu i analitycznej refleksji („doszedłem do przekonania”). Przykładów tego typu wymienić można więcej. Lovecraft charakteryzuje emocje badającego płaskorzeźby narratora frazą: „a certain thrill of the scientist’s or archaeologist’s delight”. Fragment ten – oddany plastyczną metaforą przez Mostowicza („popychany demonem ciekawości”) czy uogólniony przez tłumaczenie Lipskiego („nie pozbawiony typowego dla naukowca podniecenia”) – przekład „rewizyjny” transferuje bez uproszczeń i redukujących scjentystyczne zacięcie bohatera skrótów za pomocą sformułowania: „nie bez rozkosznego dreszczu naukowej czy archeologicznej ekscytacji”. Podobnie postępuje Płaza z terminologią z zakresu sztuki i lingwistyki, którą stosuje narrator w opisie pradawnego monolitu. „Pictorial carvings” to w jego wersji „reliefy obrazkowe” (Mostowicz: „jakieś znaki i płaskorzeźby”, Lipski: „płaskorzeźby”), a w określeniu towarzyszącego im alfabetu przez oryginalne zdanie „the writing was in a system of hieroglyphics unknown to me” jedynie najnowsze tłumaczenie odwołuje się do pojęć inskrypcji i systemów językowych: „inskrypcje wykonane były pismem hieroglifowym, nieznanym mi i niepodobnym do żadnych systemów, jakie zdarzyło mi się widzieć” (dla porównania: wariant Lipskiego traktuje w tym miejscu o „piśmie należącym do rodzaju hieroglificznego, którego kompletnie nie znałem”).

Już tylko zestawienie najważniejszych cech dystynktywnych różnych społeczności *Dagona* pozwala zauważyć, jak bardzo odmienne wrażenia czytelnicze pozostawia lektura każdego z nich. Redukcje tekstualne oraz interpretacyjne ujednoznacznienia sprawiają, że w latach siedemdziesiątych odbiorca ma do czynienia *de facto* z bajką o szalonym marynarzu i prześladowającym go rybim potworze – manifestacją prywatnych fobii Lovecrafta i personifikacją jego lęku przed morzem. Przekład z lat dziewięćdziesiątych utrwała wizerunek autora jako „mistrza grozy” zanurzonego w apokaliptycznych fantazjach, wraz z nadaniem opowiadaniu formy zabarwionego mistyką horroru o przebudzeniu starożytnego bóstwa ku zatracie ludzkości. Ulokowanie zaś narratora fabuły w wersji z drugiej dekady XXI wieku pomiędzy ścierającymi się siłami sceptycyzmu i fantazji, rozsądku i obłąkania, prezentuje *Dagona* jako historię o traumatycznym doświadczeniu życiowym rzucającym wyzwanie racjonalnemu umysłowi, o starciu ludzkiej nauki z tajemnicami świata. W tym ujęciu to „pierwsza z wielu opowieści, w których sama tylko wiedza jest w stanie wywołać zaburzenia umysłowe”, bo choć „istnieje potencjalne zagrożenie ataku ze strony tej obcej rasy, jednakże to wiedza o jej istnieniu jest głównym elementem, który wyprowadza narratora z równowagi”⁴⁶.

⁴⁶ S. T. Joshi, *H. P. Lovecraft. Biografia...*, s. 271.

* * *

Bez wątpienia ograniczenie konwencji przekładowych dostrzegalnych w praktyce dotychczasowych tłumaczy prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta do liczby trzech nie wyczerpuje ani teraźniejszych, ani tym bardziej przyszłych możliwości klasyfikacyjnych i typologicznych. Niemniej umowne są granice między nimi – rzadko bowiem analiza komparatystyczna zdolna jest wskazać ich efekty w klinicznej postaci. W „popularyzatorskim” wariacie Arnolda Mostowicza dostrzec wszak można załączki konwencji „stereotypizacyjnej”, zaś spolszczenie Roberta Lipskiego – z dzisiejszej perspektywy wyraźnie inspirowane do niedawna obowiązującą, popularną wizją amerykańskiego autora – jest bezsprzecznie rewaloryzacją translatorskich dokonań poprzednika. „Rewizyjność” tłumaczenia Macieja Płazy stanowi jego pierwszoplanową wartość jedynie do czasu ogłoszenia nowszych, innych ujęć twórczości pisarza z Providence. Tym więc, co czyni tego rodzaju roboczą systematyzację użytecznym narzędziem interpretacyjnym, nie jest jej uniwersalizm, ale przydatność w opisie – choćby schematycznym i ramowym – rozlicznych czynników warunkujących działalność przekładową. W przypadku zaś *weird fiction* Lovecrafta przede wszystkim genezy różnorodności polskich wersji jego opowiadań i wciąż jeszcze ewoluującego w świadomości tłumaczy i czytelników wizerunku ich amerykańskiego autora.

Bibliografia

- Gemra A., *Góry w horrorze i fantasy. Rekonesans*, w: *Góry, literatura, kultura*, t. 4, red. J. Kobuszewski, Wrocław 2001.
- Gunn J., *Droga do science fiction*, t. 2: *Od Wellsa do Heinleina*, Warszawa 1986.
- Houellebecq M., *H. P. Lovecraft – Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. J. Giszczak, Warszawa 2007.
- Joshi S. T., *A Subtler Magic: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*, Berkeley 1999.
- Joshi S. T., *H. P. Lovecraft. Biografia*, tłum. M. Kopacz, Poznań 2010.
- Joshi S. T., Schultz D., *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*, Westport 2001.
- Joshi S. T., *Six Views of Lovecraft*, „*Lovecraft Studies*” 1990, 22–23.
- Joshi S. T., Wywiad z okazji premiery książki „*H. P. Lovecraft: biografia*”, rozmowę przeprowadził M. Kopacz, „*Biuletyn Carpe Noctem*” 2010, nr 1.
- Kałużyński Z., *Listy zza trzech granic*, Warszawa 1957.
- King S., *Poduszka Lovecrafta*, w: M. Houellebecq, *H. P. Lovecraft – Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. J. Giszczak, Warszawa 2007.
- Kołyško M., *Groza jest święta* [e-book, b.m.w.] 2014.
- Kopacz M., „*Odrażający, bluźnierczy Necronomicon*”, czyli o polskich przekładach Lovecrafta, „*Czas Fantastyki*” 2010, nr 2(23).
- Kopacz M., *O biografii Lovecrafta od tłumacza słów kilka*, „*Biuletyn Carpe Noctem*” 2010, nr 1.
- Krawczyk-Laskarzewska A., *Pomiędzy wiedzą a grozą – Hawthorne, Gilman, Bierce, Lovecraft*, w: *W kanonie prozy amerykańskiej*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, t. 2: *Z placu Waszyngtona do Domu z liści*, Warszawa 2009.

- Kwaśna K., *The Concept of Equivalent Effect in Translation of Howard Phillips Lovecraft's Works*, w: Poe, Garbiński, Ray, Lovecraft. *Visions, Correspondences, Transitions*, red. K. Gadomska, A. Loska, Katowice 2017.
- Lovecraft H. P., *Coś na progu*, tłum. R. Lipski, Poznań 1999.
- Lovecraft H. P., *Dagon*, tłum. R. Lipski, Warszawa 1994.
- Lovecraft H. P., Derleth A., *Obserwatorzy spoza czasu*, tłum. R. Lipski, Poznań 2000.
- Lovecraft H. P., *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, tłum. M. Kopacz, Kraków 2013.
- Lovecraft H. P., *Najlepsze opowiadania*, red. S. T. Joshi, t. 1, tłum. R. Grzybowska (i in.), Poznań 2008.
- Lovecraft H. P., *Nienazwane*, tłum. K. Maciejczyk, Toruń 2017.
- Lovecraft H. P., *Okropność w Dunwich*, tłum. F. Welczar, „Przekrój” 1967, nr 12–13(1145–1146).
- Lovecraft H. P., *W otchłani*, tłum. A. Mostowicz, „Ty i Ja” 1973, nr 7.
- Lovecraft H. P., *Weird Fiction – Nie budź drzemących demonów*, Warszawa 1981.
- Lovecraft H. P., *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983.
- Lovecraft H. P., *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, tłum. M. Płaza, Poznań 2012.
- Lyp Ł., *Main Characters of the Chthulhu Mythos in Howard Phillips Lovecraft Stories*, Kraków 1999.
- Mikulski J., *Howard Phillips Lovecraft: autor, dzieło i jego recepcja wydawnicza w Polsce. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia o Książce i Informacji” 2013, nr 32.
- Misterek D., *Typy przestrzeni w prozie Howarda Philipsa Lovecrafta*, w: *Literatura i kultura popularna*, red. T. Żabski, t. VII, Wrocław 1998.
- Nelson V., *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.
- Orliński W., *Ameryka nie istnieje*, Bielsko-Biała 2010.
- Pelczar F., *Fascynujący autor Howard Philips Lovecraft*, „Przekrój” 1967, nr 12–13.
- Poe, Garbiński, Ray, Lovecraft. *Visions, Correspondences, Transitions*, red. K. Gadomska, A. Loska, Katowice 2017.
- Radecki Ł., *Ojcowie horroru: Howard Phillips Lovecraft*, cz. 2, „Czachopismo” 2007, nr 3.
- W kanonie prozy amerykańskiej*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, t. 2: *Z placu Waszyngtona do Domu z liści*, Warszawa 2009.
- Wielka księga strachu*, red. X. Valls, tłum. E. Morycińska-Dzius, Poznań 2008.
- Wiśniewski M., *Świat Howarda Philipsa Lovecrafta w ujęciu religioznawczym*, „Humaniora. Czasopismo internetowe” 2013, nr 1.
- Wydmuch M., *Cień z Providence*, w: H. P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem*, Warszawa 1975.

Źródła internetowe

- H. P. Lovecraft. *Polski serwis*, <http://www.hplovecraft.pl> (dostęp: 20.11.2017).
- The H. P. Lovecraft Archive*, <http://www.hplovecraft.com> (dostęp: 20.11.2017).
- Wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/H.P._Lovecraft (dostęp: 20.11.2017).