

Poza protokołem tłumacza

Refrakcje znaczeniowe
w teorii i praktyce przekładu
poetów kręgu „Kontynentów”

Arkadiusz Luboń

Poza protokołem tłumacza

Refrakcje znaczeniowe
w teorii i praktyce przekładu
poetów kręgu „Kontynentów”



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Rzeszowskiego
RZESZÓW 2019

Recenzował
dr hab. JACEK GUTOROW, prof. UO

Opracowanie redakcyjne i korekta
ELŻBIETA KOT

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
EWA BLICHARZ

Projekt okładki
GRZEGORZ WOLAŃSKI

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2019

ISBN 978-83-7996-661-5

1622

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 017 872 13 69, tel./fax 017 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 15,80; ark druk. 16,25; zlec. red. 25/2019

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Wstęp	7
CZĘŚĆ I	
Kontekst tradycji: przekłady akademickie i studia komparatystyczne Jerzego Pietrkiewicza	25
CZĘŚĆ II	
Idea poezji: metafory urealnione w przekładach Bolesława Taborskiego	65
CZĘŚĆ III	
Kodeks translatorski: kategoria „dziwności” w strategii przekładowej Bogdana Czaykowskiego	98
CZĘŚĆ IV	
Wizerunek autora: przekłady antologijne Janusza A. Ihnatowicza	127
CZĘŚĆ V	
Poetyka tłumacza: sztuka przekładu a twórczość autorska Zygmunta Ławrynowicza	158
CZĘŚĆ VI	
Licencja autorska: doktryna i praktyka autoprzekładu Adama Czerniawskiego	193
Zakończenie	224
Bibliografia	226
Summary	248
Indeks nazwisk	254

I

Grupa poetów, którzy na początku swojej drogi twórczej i kariery literackiej skupili się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku wokół kolejnych wcieleń emigracyjnego pisma „Życie Akademickie” – „Merkuriusz Polski” – wreszcie „Kontynenty”, była formacją wyraźnie niejednorodną. O jej charakterze nie przesądzały ani niezmienny skład osobowy, ani precyzyjnie wyznaczona przynależność pokoleniowa deklarujących swoje współuczestnictwo członków. „Grupę tę obejmującą około trzydzieści osób reprezentujących roczniki dwudzieste i trzydzieste – pisze Florian Śmieja jeszcze przed finalną zmianą tytułu londyńskiego periodyku – nazwę, oczywiście z pewnym uproszczeniem, grupą Merkuriusza. Nazywam ją tak, gdyż prawie wszyscy oni w tym piśmie debiutowali, współredagowali je lub co najmniej drukowali na jego łamach”¹. Jest to głos niewątpliwie polemiczny wobec stanowiska Bogdana Czaykowskiego, który niewiele wcześniej zaproponował znacznie szersze kryteria oceny przynależności do grupy: „zaliczam do niej nie tylko tych, którzy redagują obecnie to pismo. Zaliczam do nich także tych, którzy w nim pisują i tych, którzy się nim bliżej interesują”. Jak jednak zauważa, „nie ma prawie na emigracji młodego pisarza, który chociaż raz nie drukowałby w »Merkuriuszu«. Niewiele jest takich młodych pisarzy w Anglii, którzy chociaż przez godzinę nie należeli do redakcji »Merkuriusza«”².

Tymczasem już w pierwszej reprezentacyjnej antologii młodych poetów londyńskich *Ryby na piasku*³ (opracowanej w roku 1960, wydanej pięć lat później) krąg nazwisk zostaje zawężony do postaci Andrzeja Buszy (ur. 1938), Bogdana Czaykowskiego (1932–2007), Adama Czerniawskiego (ur. 1934), Jana Darowskiego (1926–2008), Janusza Artura Ihnatowicza (ur. 1929), Zygmunta Ławrynowicza (1925–1987), Mieczysława Paszkie-

¹ F. Śmieja, *Grupa Merkuriusza*, „Merkuriusz Polski” 1958, nr 9 (101), s. 3.

² B. Czaykowski, *Po okresie „burzy i naporu”*, „Merkuriusz Polski” 1958, nr 4 (96), s. 3.

³ *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”* pod red. A. Czerniawskiego, Londyn 1965.

wicza (1925–2004), Jerzego Stanisława Sity (1934–2011), Floriana Śmiei (ur. 1925) oraz Bolesława Taborskiego (1927–2010), ale także poetek i poetów takich jak Maria Badowicz, Ewa Dietrich czy Ludwik Buyno – po publikacji antologii, jak odnotowuje Maria Danilewicz Zielińska⁴, „milczących przez wiele lat” i rzadko dziś kojarzonych z grupą. Warto dodać, że literacko-redakcyjna działalność na rzecz pisma nie zawsze też wiązała się ze stałą obecnością w samym środowisku emigrantów polskich w Londynie, czego świadectw dostarczają na przykład zapiski Ihnatowicza. „Nim mój pierwszy wiersz się tam ukazał, już byłem w Kanadzie – wspomina poeta – Stąd nie miałem bezpośredniego udziału w perypetiach i pisma i grupy. A gdy w 1958 wróciłem do Polski, kontakt się urwał zupełnie”⁵.

Poetów „Merkuriusza” – „Kontynentów” dzieliła nie tylko różnica wieku, czasem ponad dziesięciolecie, oraz stopień i okres uczestnictwa w życiu kulturowo-społecznym na Wyspach Brytyjskich⁶, ale nawet sama wizja pisma, które współtworzyli. Podczas gdy Ihnatowicz widział w nim tylko otwarte na nieznanych szerzej autorów forum dla ich młodzieńczych publikacji („ponieważ na emigracji nie było normalnych warunków, szkolnych pisemek itd., gdzie można było się »wypisać«, to taką rolę spełniał »Merkuriusz« czy »Kontynenty«”⁷), to Taborski oczekiwał już, że odegra

⁴ M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 323.

⁵ J. A. Ihnatowicz, *Piękno, poezja i sztuka w dobie cywilizacji obrazkowej*, rozm. przepr. J. Sokołowska-Gwizdka, „List Oceaniczny” 2003, nr 9, s. 1.

⁶ Na przykład Jerzy Sito w 1959 roku powrócił z Anglii do Polski. Andrzej Busza w 1965 roku wyjechał na stałe do Kanady, gdzie w Vancouver od 1962 roku przebywał już Bogdan Czaykowski. Nie pozostało to bez wpływu na stopniowy zanik aktywności „Kontynentów”. Maria Danilewicz Zielińska relacjonuje kulisy ostatnich lat funkcjonowania pisma następująco: „w końcu 1956 r. bardzo ostro zarysowały się różnice poglądów między Zarządem Zrzeszenia [Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie] a redakcją pisma, kierowanego wówczas przez komitet w składzie: Florian Śmieja (redaktor naczelny), Bogdan Czaykowski, Józef Jakiński, Bolesław Taborski i in. Drugi, ostrzejszy kryzys wybuchł w końcu 1958 r., gdy z redakcji »Merkuriusza« wystąpiła grupa najczynniejszych współpracowników. Założyli oni nowe pismo pt. »Kontynenty« (...), redagowane po kolei przez Czerniawskiego i Czaykowskiego. Pismo przetrwało »młodych«, po kilku latach bezbarwnej kontynuacji pod redakcją Zbigniewa Grabowskiego, zakończyło żywot w 1966 r.” (M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej...*, s. 317).

⁷ J. A. Ihnatowicz, *Piękno, poezja i sztuka...*, s. 1. Jak wspomina poeta, „łączyło nas to, że mieliśmy podobne historie życiowe i znaleźliśmy się wszyscy w Anglii w tym samym czasie, no i wszyscy pisaliśmy. Kiedy otwarto »Merkuriusza«, zaczęliśmy tam właśnie pisać, bo nikt inny nie chciał nas drukować. I to nas głównie łączyło” (J. A. Ihnatowicz, *Nie piszę do szuflady*, rozm. przepr. K. Dorosz, „Fraza” 2005, nr 3, s. 62).

ono kluczową rolę w konsolidacji środowiska wkraczających na literacką scenę talentów⁸. Jeszcze inaczej postrzegał jego misję Adam Czerniawski: „mnie zaś chodzi o pismo poświęcone jak najbardziej rygorystycznej krytyce literackiej, tępiącej wszelkiego rodzaju grafomanię” i „drukujące wszystko, co jest najlepsze we współczesnej poezji i prozie”⁹. Co jednak dla badań literaturoznawczych szczególnie istotne, skupieni wokół „Kontynentów” poeci świadomie i celowo nie sformułowali zespołowego programu artystycznego. W rezultacie ich warsztaty pisarskie – pozbawione odgórných, doktrynalnych obostrzeń – mogły rozwijać się w dużej mierze indywidualnie:

zjechaliśmy z różnych stron. Poznawaliśmy się na gorąco. Przy jakiejś kawie nagle pojawiała się jakaś nowa twarz i ten osobnik wyjmował z kieszeni jakiś wiersz. To był okres niezmiernego entuzjazmu, ekscytacji. Ciągłe ktoś przybywał, jeszcze jeden poeta i jeszcze jeden pisarz, ten z taką przeszłością, ów z takimi nadziejami. Jeśli chodzi o poezję, była to grupa bardzo zróżnicowana. Tak się potocznie mówi, że to jest grupa londyńska, grupa „Kontynenty”, no i tradycyjnie jak z grupami oczekuje się od nich jakiegoś manifestu poetyckiego. Myśmy takiego poetyckiego manifestu nigdy nie pisali. Ja sam byłem bardzo przeciwny temu, bo rzeczywiście każdy z nas szedł swoją drogą. Nie było tak, że był wódz i dyrygował nami, (...) wydawał rozkazy. Nie, każdy był trochę inny, nawet zupełnie inny¹⁰.

Diagnozę Czerniawskiego potwierdzają oceny pozostałych poetów, na przykład Czaykowskiego:

„Merkuriusz – Kontynenty” to była grupa sytuacyjna, a nie ideologiczna czy programowa w sensie literackim. Wręcz każdy członek tej grupy dążył do usytuowania się (...) na swój indywidualny sposób, wynikający z biografii, doświadczeń, lektur i cech osobowości, a wspólny mianownik tworzył właśnie kontekst sytuacyjny: okres powojenny, komunizm w kraju, polskość, pisanie, język poza krajem (...). Każdy z poetów tej grupy szedł, a przynajmniej starał się iść swoją odrębną drogą¹¹.

⁸ „Każdy pisarz wie, jak ważną rolę w kształtowaniu się talentu i twórczości odgrywa środowisko, zwłaszcza w początkowym okresie. Żadne inne pismo na emigracji nie było zainteresowane sprawą przyszłości literatury na emigracji. Pisma emigracyjne opierały się na swych »uznanych« piórach, w poezji zwłaszcza – na epigonach mamlących w kółko bogoojczyźniane frazesy bez znaczenia literackiego. Przez stworzenie platformy druku i wymiany myśli »Merkuriusz« przyczynił się waleń do konsolidacji, a nawet do uratowania, szeregu wybitnych talentów” (B. Taborski, *Pożegnanie Merkuriusza*, „Merkuriusz Polski” 1958, nr 11, s. 4).

⁹ A. Czerniawski, *Ja i Merkuriusz*, „Merkuriusz Polski” 1958, nr 3 (95), s. 3.

¹⁰ A. Czerniawski, *Osadzony w języku*, rozm. przepr. I. Smolka, „Kresy” 1991, nr 8, s. 62.

¹¹ B. Czaykowski, *Ocalenie wartości zacząć od samego siebie*, rozm. przepr. K. Brakoniecki [w:] *Londyn – Toronto – Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi* pod red. A. Niewiadomskiego, Lublin 1993, s. 114.

Pomimo tej statutowej niejako różnorodności i wielokrotnie przez poetów deklarowanego braku zainteresowania wytworzeniem jednolitego stylu badacze zasadnie wskazywali w studiach interpretacyjnych podobieństwa, które do dziś trafnie uzasadniają stosowanie wobec tych twórców wspólnego mianownika grupy literackiej. Julian Przyboś wzmiankuje o identycznie radykalnym stosunku do przedstawicieli zachodnioeuropejskiej Polonii, którzy zmonopolizowali nie tylko rynek wydawnictw emigracyjnych, ale także sferę promowanych wzorców i idei polskości poza granicami kraju. W jednej z refleksji kierowanych do „kontynentowców” twórca awangardy krakowskiej pisze: „postawa krytyczna wobec starszego pokolenia, żyjącego smutnymi złudzeniami, jest faktem moralnym, wszystkich Was jednoczącym”¹². Danilewicz Zielińska zwraca uwagę na analogie w poprzedzających spotkanie w Anglii epizodach biograficznych, zwłaszcza z czasu długiej (czasem wieloletniej) i trudnej drogi na Zachód z ogarniętej wojną ojczyzny, ale również na podobny moment debiutu już w nowym miejscu osiedlenia. Leszek Szaruga dostrzega zaś, jak unikalnym rysem w charakterystyce specyfiki londyńskiej grupy było rozwinięcie pisarskich kompetencji jej członków w izolacji od rodzimej tradycji literackiej: to „chyba jedyna grupa literacka debiutująca na emigracji, w odcięciu od bieżącego życia artystycznego kraju, poza toczącymi się w Polsce dyskusjami i polemikami”¹³. Zgodnie z krótkim podsumowaniem ustaleń krytyków zaproponowanym w celnej formule Janusza Pasterskiego przede wszystkim trzy czynniki przesądziły o „wyjątkowej roli młodego pokolenia z londyńskiej grupy” – są nimi: „biografia, czas literackiego startu i talent”¹⁴.

Należy jednak przywołać w tym miejscu jeszcze jedną cechę wspólną wszystkich poetów kręgu „Kontynentów”, która również nie umknęła uwadze literaturoznawców. Jest nią ufundowana nie tyle na prozaicznej życiowej konieczności, ile przede wszystkim na świadomym wyborze drogi twórczej pełna dwujęzyczność. W niej zaś ma swoje źródło niebagatelny udział w poetyckim dorobku emigrantów literatury anglosaskiego kręgu kulturowego¹⁵ – poznanej dogłębnie zarówno w procesie szkolnej i uni-

¹² J. Przyboś, Słowo wstępne [w:] *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”* pod red. A. Czerniawskiego, Londyn 1965, s. 10.

¹³ L. Szaruga, *Fragment wielkiej przygody*, „Twórczość” 2003, nr 5, s. 113.

¹⁴ J. Pasterski, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 14.

¹⁵ Jak dodaje Czaykowski, „krąg literatury anglojęzycznej nie był jednym kręgiem oddziaływania czy odniesienia. W wypadku Darowskiego pewną rolę odegrała literatura

wersyteckiej edukacji, zazwyczaj już na terenie Wysp Brytyjskich, jak i samodzielnych, niepozbawionych czytelniczej fascynacji studiów. Udział ten to nie tylko silny wpływ pisarzy anglojęzycznych na autorską twórczość polskich poetów, omówiony dotychczas najbardziej kompleksowo przez Beatę Tarnowską, która wskazuje „zainteresowanie Eliotem, jak też całą literaturą angloamerykańską” jako „czynnik spajający poetycki światopogląd grupy »Merkuriusza« – »Kontynentów«”¹⁶. To także stałe miejsce na liście ich artystycznych dokonań efektów działalności translatorskiej, rozwijanej równolegle z twórczością własną.

Praktyka przekładowa poszczególnych poetów jest zróżnicowana pod względem motywacji (postawa pracującego „na zlecenie” profesjonalisty kontrastuje tu z podejściem wiedzionego poczuciem osobistej misji kulturotwórcy). Różnaita też jest jej skala (od kilkudziesięciu do kilkuset przetłózonych utworów), a także kierunek (z języka angielskiego na polski lub *vice versa*) czy gatunek transferowanej literatury (z reguły liryka i dramat, rzadziej teksty epickie). W ogólnym ujęciu jej recenzje krytyczne należy zaliczyć, z okazjonalnymi tylko wyjątkami, do zdecydowanie pozytywnych. Wysoko oceniana jakość tłumaczeń londyńskich poetów ma zaś swoje przełożenie zarówno na ich ugruntowaną już renomę w świecie literackim, jak i na powodzenie ważnego zadania sztuki przekładowej, którego świadomość towarzyszyła im od początku drogi twórczej. Jak bowiem zaznacza Czaykowski, „myśmy już w okresie Kontynentów widzieli naszą rolę jako, między innymi, pośredników między kulturami”¹⁷. Brak jednak wspólnej, grupowej poetyki sformułowanej i immanentnej powoduje, że również w sferze teorii i praktyki tłumaczenia interlingwistycznego ma translatolog do czynienia z szeregiem indywidualności.

II

Od czasu, gdy w latach sześćdziesiątych Przyboś opisał stan badań nad twórczością członków grupy „Kontynenty” słowami „mało kto ich czyta i nie znalazł się dotychczas krytyk, który by ocenił ich dorobek i wytyczył

niemiecka, w wypadku Śmieji – hiszpańska, w wypadku Ławrynowicza czy Czerniawskiego – francuska, w wypadku Sity – bodaj także rosyjska” (B. Czaykowski, *Ocalenie wartości...*, s. 112).

¹⁶ B. Tarnowska, *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004, s. 162.

¹⁷ B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach* pod red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2006, s. 180.

drogę”¹⁸, sytuacja zmieniła się diametralnie. Z jednej strony, stało się tak za sprawą studiów nad poetami w kontekście uwarunkowań integrującej ich grupy. Jeśli nie liczyć wielu szkiców rozproszonych na łamach monografii zbiorowych o tematyce emigracyjnej, to swój najpełniejszy wyraz znalazły one, kolejno, w tomie pod redakcją Zbigniewa Andresa i Jana Wolskiego *Poetycki krąg „Kontynentów”*. *Artykuły i szkice* z roku 1997 oraz w pracy Jerzego Sikory *Londyńska grupa literacka „Mercuriusza” i „Kontynentów”* (2000). Ich przeglądowe diagnozy uzupełnia wydana w 2001 roku w Toruniu przez Rafała Moczkodana bibliografia zawartości „Życia Akademickiego” – „Kontynentów” 1949–1966.

Z drugiej zaś strony, do szerszego rozpoznania problematyki twórczości poszczególnych poetów przyczyniły się publikacje skoncentrowane najpierw na postaci Czerniawskiego, któremu Marian Kisiel poświęcił studium *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego* z 1991 roku. Ponad dekadę później, w roku 2002, ukazał się tom *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego* pod redakcją Wojciecha Ligęzy i Jana Wolskiego, a wkrótce potem monografia zbiorowa *Parabole pamięci: literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji* pod redakcją Zbigniewa Andresa i Jana Wolskiego (2004). Pisarstwu Czaykowskiego monografię autorską *Urodzony z piołunów. O poezji Bogdana Czaykowskiego* poświęciła w 2005 roku Bożena Szałasta-Rogowska. W 2009 roku Alicja Jakubowska-Ożóg w rozprawie *Poeta i świat* pochyliła się zaś nad twórczością literacką ks. Janusza A. Ihnatowicza. Druga dekada XXI wieku przyniosła dalsze opracowania. W 2012 roku był to tom pod redakcją Zenona Ożoga i Jana Wolskiego *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajeń*, charakteryzujący sylwetkę artystyczną Jana Darowskiego, oraz analiza dziedzictwa romantyzmu w pisarstwie między innymi Czerniawskiego i Czaykowskiego pióra Magdaleny Rabizo-Birek (*Romantycyźni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*). Następnie w monografii zbiorowej *Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki* z roku 2017, pod redakcją Alicji Jakubowskiej-Ożóg i Jana Wolskiego, zamieszczono szkice o twórczości Zygmunta Ławrynowicza. Na początku roku 2019 udostępniony został czytelnikom pierwszy tom cyklu *Kontynenty: Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* pod redakcją Mariana Kisiele i Janusza Pasternskiego. Postacie ważne dla całościowej panoramy „polskiego Londynu” – mniej lub bardziej bezpośrednio związane z zespołem „Kontynentów” – również doczekały się już literaturoznawczej refleksji, czego dobrym przykładem

¹⁸ J. Przyboś, dz. cyt., s. 7.

jest publikacja z 2000 roku pod redakcją Barbary Czarneckiej i Janusza Kryszaka *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji*.

Pośród wymienionych pozycji próżno szukać takich, które nie wspominałyby o istotnej randze sztuki translatorskiej w twórczości każdego z kolejno omawianych poetów. Niemniej przedmiotem szczególnej uwagi autorów i antologistów jest przede wszystkim twórczość autorska pisarzy kręgu „Kontynentów”. Przekładów dotyczą najczęściej wzmianki w bibliograficznych podsumowaniach, komentarze do analizowanych świadectw recepcji czy uwagi na marginesach interpretacji wpływologicznych; rzadziej – pojedyncze rozdziały lub szkice w monografiach¹⁹. W studiach *stricte* przekładoznawczych ich nazwiska pojawiają się często, ale zazwyczaj tylko przy okazji cytacji z wybranych tłumaczeń w wywodach dyskutujących recepcję konkretnie wskazanego dzieła. Wyjątek do tej reguły wprowadzają badania nad przekładami Czerniawskiego, spośród których warto wspomnieć o wszechstronnej kolekcji szkiców Piotra Wilczka *Angielsko-polskie związki literackie* z 2011 roku. Tymczasem wyniki badań nad problematyką dwujęzyczności i dwukulturowości londyńskich poetów – fundament dla dalszych obserwacji translatologicznych – zostały już ogłoszone w dwóch pracach współtworzących trzon studiów nad polskimi twórcami emigracyjnymi XX wieku. W tomie Beaty Tarnowskiej *Między światami* z 2004 roku została omówiona kwestia bilingwizmu poetów londyńskiej grupy – przejawiającego się między innymi w pisarstwie dwujęzycznym i autoprzekładach – rekapitulacji poddano także odbiór w Wielkiej Brytanii i Ameryce ich tłumaczeń tekstów polskich na język angielski. Studium *Inne wyzwania* Janusza Pasterskiego z roku 2011 rozpatruje natomiast w perspektywie dwukulturowości poezję Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy – włączając w spektrum obserwacji interpretacyjnych także rolę odegraną przez translacje obu autorów.

III

Ambicją niniejszej pracy jest poszerzenie zarysowanych przez dotychczasowe studia wybranych profili poetyckich Bolesława Taborskiego, Bog-

¹⁹ Na przykład w tomie *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Florian Śmieja* (pod red. Z. Andresy, J. Wolskiego, Toruń 2004) znajdzie czytelnik trzy szkice przekładoznawcze: Ewy Kulak (*Florian Śmieja jako hispanista i tłumacz*), Marleny Krupy (*Hermes prawdziwy. „Czas milczenia” i jego translatorska koncepcja*) oraz Pawła Czerwińskiego (*„Myśli nieuczesane” Stanisława Jerzego Leca a ich przekład Florian Śmieja pt. „Pensamientus desmelenados”*).

dana Czaykowskiego, Janusza Artura Ihnatowicza, Zygmunta Ławrynowicza, Adama Czerniawskiego oraz niezrzeszonego bezpośrednio w grupie, lecz związanego z jej członkami Jerzego Pietrkiewicza o refleksję nad kluczowymi aspektami uprawianej sztuki przekładu – aspektami wyjątkowymi dla każdego z nich jako indywidualnego poety-tłumacza, ale dostrzegalnymi w różnym stopniu także u pozostałych przedstawicieli grupy.

Nie mniej istotnym celem jest przypomnienie i omówienie ich koncepcji teoretycznoprzekładowych – nierzadko interesujących i oryginalnych, a dryfujących wciąż na obrzeżach polskiej translatologii, co potwierdza na przykład zawartość wszystkich dotąd wydań reprezentacyjnej antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* pod redakcją Edwarda Balcerzana i Ewy Rajewskiej. Ostatnie, rozszerzone wznowienie z 2007 roku²⁰ przywołuje fragment przedmowy Jerzego S. Sity do tomiku jego spolszczeń *Miłość i śmierć*²¹ oraz wyimki z eseju Czerniawskiego *Przekład poezji: teoria i praktyka*, jednak czytelnik antologii nie znajdzie w niej ani pozostałych teoretycznych szkiców autora *Krótkopisu*, ani propozycji innych poetów kręgu „Kontynentów” – sformułowanych i ogłoszonych czy to w wydawnictwach pozostających nadal w rozproszeniu (rozmowach, wywiadach, recenzjach, komentarzach do tekstów), czy w nieco łatwiej dostępnych drukach zagranicznych i polskich (czasopismach i książkach).

Refleksję translatologiczną i komparatystykę należy traktować, zgodnie ze spostrzeżeniem Marty Skwary, jako „dziedziny wzajemnie związane”²². Toteż za materiał badawczy dla analiz komparatystycznych²³ służą publiko-

²⁰ Patrz: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia* pod red. E. Balcerzana, E. Rajewskiej, Poznań 2007, s. 218–219, 371–376.

²¹ J. S. Sito, *Miłość i śmierć. Mała antologia poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Johna Donne’a*, Warszawa 1963.

²² M. Skwara, *Translatologia a komparatystyka: serie przekładowe jako problem komparatystyczny*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1, s. 18.

²³ Rozumianych zgodnie z tradycyjną wykładnią krytyki przekładu, jako „czynność porównywania różnych elementów tekstowych zarówno na poziomie językowych mikro-cząsteczek, jak i w skali makro. Takie postępowanie pozwala, w zależności od przyjętej perspektywy, wyodrębnić tak zwane jednostki tłumaczenia (units of translation), czyli odcinki tekstu źródłowego (to jest oryginału) i docelowego (to jest przekładu), na których skupiamy uwagę jako na odpowiadających sobie całościach. Wyodrębnianie takie jest możliwe dzięki zastosowaniu kryterium znaczenia i koherencji – jednostka tłumaczenia to odcinek tekstu, który jest zarazem nośnikiem sensu i cechuje się minimalnym choćby stopniem spójności. Może to być więc na przykład grupa fonemów – gdy mamy w tekście do czynienia ze znaczeniowórczą aliteracją, ale może też być taką jednostką pewna całość ponadzdaniowa, dłuższy fragment tekstu. Wypracowywaniem kryteriów i metod ustalania odpowiedniości jednostek tłumaczenia zajmują się teorie ekwiwalencji. To podstawowe

wane przekłady tekstów poetyckich z języka angielskiego na język polski. Tłumaczenia w odwrotnym kierunku, z polszczyzny na język angielski – ze znamienym wyjątkiem autoprzekładów – są przywołane jedynie jako dodatkowy kontekst porównawczy. Tak określone kryterium selekcji znajduje uzasadnienie po pierwsze w tym, że anglojęzyczne warianty utworów polskich niejednokrotnie powstały jako rezultat konsultacji w obrębie translatorskich „tandemów”, a nawet niewielkich zespołów. Wpływ współtłumaczy na leksykalne wybory, a tym samym ostateczny kształt tekstów w języku docelowym, jest trudny do precyzyjnego oszacowania. Po drugie ogłoszone przez poetów w Wielkiej Brytanii pionierskie przekłady wierszy polskich w licznych przypadkach pozostają do dziś jedynymi dostępnymi wariantami angielskimi, co wyklucza zestawienie z wersjami innych tłumaczy, które wcześniej lub później zostały wprowadzone do obiegu literackiego. Natomiast większość ze spolszczonych przez nich utworów anglojęzycznych aktualnie takie wersje posiada. Publikacja przekładu stanowiła zatem zapoczątkowanie albo włączenie się w trwający już translatorski dyskurs, a opcjonalne porównanie z propozycjami poprzedników i/lub następców służyć może za argument bądź kontrargument dla stawianych tez – zgodnie z przekonaniem, iż seria translatorska jest „doskonałym materiałem do analizy rozmaitych poetyk, języka, bądź języków artystycznych, poszczególnych (...) twórców czy też bogactwa interpretacji jednego tekstu artystycznego. Seria przekładów jest też zawsze doskonałym polem weryfikacji (nie)wyrażalnych różnic językowych oraz kulturowych”²⁴.

Analiza indywidualnie wyselekcjonowanej ze znacznie większego zbioru, ale reprezentacyjnej dla poszczególnych poetów próbki angielsko-polskich tłumaczeń służy oczywiście, tam gdzie to możliwe, weryfikacji, w jaki sposób ich ogólne teoretyczne założenia translatorskie są realizowane w praktyce. Ma także za zadanie wyróżnienie najważniejszych, najczęściej stosowanych strategii przekładowych oraz wykorzystywanych technik transferu. Wychwycenie powstałych w wyniku ich aplikacji różnic między

dla teorii przekładu pojęcie wciąż budzi kontrowersje i miewa skrajnie różne wykładnie, od wąskiego rozumienia ekwiwalencji jako »równoważności semantycznej na poziomie języka« do podejścia pragmatycznego, w którym o uznaniu wypowiedzi w dwóch różnych językach za ekwiwalentne rozstrzyga kontekst komunikacyjny. W akcie krytyki hipotetycznie zakładamy, że wyodrębnione przez nas jednostki są tożsame z jednostkami ustanawianymi w akcie tłumaczenia i jest to pierwszy szczebel porównywania, bez którego dalsze etapy nie będą możliwe» (E. Kraskowska, *Porównywanie jako metoda krytyki przekładu*, „Tekstualia” 2018, nr 2, s. 55).

²⁴ M. Skwara, *Wyobraźnia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 23, s. 99.

tłumaczeniem a oryginałem nie jest wszakże finalnym stadium interpretacji porównawczej, której przyświeca zasada sformułowana przez Gideona Toury'ego: „nawet jeśli podejmuje się próbę identyfikacji przesunięć (...) nie należy jej traktować jako celu samego w sobie. Identyfikacja przesunięć, podobnie jak blisko z nią związane określenie związków tłumaczeniowych – jak podkreśla autor *Translation Across Cultures* – jest jedynie częścią procedury badawczej, to znaczy krokiem w kierunku sformułowania hipotezy wyjaśniającej. Hipoteza ta wymusza z kolei określenie ogólnego pojęcia tłumaczenia (...), które leży u podstaw korpusu tekstów stanowiącego przedmiot danego badania”²⁵.

Dlatego oba etapy interpretacji komparatystycznej są podporządkowane celowi nadrzędnemu, jakim pozostaje próba ukazania twórczej indywidualności poetów w podejściu do sztuki tłumaczenia oraz uwikłań ich działalności artystycznej w różnorakie uwarunkowania kulturowe rzutujące na tego rodzaju aktywność literacką. Z tej perspektywy odpowiedzi na pytania o metodę, wedle której ukształtowany został wariant tekstu w języku docelowym, oraz sposób, w jaki reprezentuje oryginał w recepcji nowych czytelników, stanowią – niczym szkic do portretu – przyczynek do wskazania determinant regulujących i kierunkujących pracę konkretnego przekładowcy. Tym samym formują też różnej rangi część jego autorskiej tożsamości. Należy bowiem uznać za ważny dla współczesnego przekładoznawstwa postulat Antoine'a Bermiana: „*szukajcie tłumacza!* To kluczowa faza naszej metodologii, szczególnie istotna dzisiaj, kiedy już wiemy, że jednym z celów hermeneutyki przekładu jest dotarcie do podmiotu tłumaczącego”²⁶. Instrumentem zaś szczególnie użytecznym w realizacji tak określonych celów badania jest koncepcja „refrakcji znaczeniowej”.

IV

Pojęcie refrakcji w przekładoznawstwie nie jest ani nowe, ani niezna-
ne tłumaczom kręgu „Kontynentów”. „W odróżnieniu od Bogdana Czay-
kowskiego czy Adama Czerniawskiego nigdy nie zajmowałem się teorią
przekładu. Do pracy translatorskiej podchodzę pragmatycznie – deklaruje
Andrzej Busza – zapewne z biegiem lat wypracowałem sobie jaką taką me-
todę, ale w żadnym wypadku nie mogę pretendować do wielkich strategii

²⁵ G. Toury, *Metoda opisowych badań przekładu*, tłum. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia* pod red. P. Bukowskiego, M. Heydel, Kraków 2009, s. 220.

²⁶ Cyt. za: E. Kraskowska, dz. cyt., s. 59.

(...) zawodowców”²⁷. To jednak właśnie autor *Znaków wodnych* w roku 1983 poświęcił omówieniu i praktycznemu zastosowaniu refrakcji znaczeniowej krótki esej, którego najważniejsze założenia warto przywołać.

„Chodzi o zjawisko mniej lub bardziej świadomego ukierunkowania tekstu literackiego przez autora pod wpływem światopoglądu, postawy ideologicznej, układu wyznawanych wartości, przesłanek epistemologicznych itd.” – wyjaśnia Busza. Na gruncie twórczości przekładowej wpływ ten najwyraźniej przejawia się w „systematycznych przesunięciach formalno-semantycznych, jakie tłumacz wprowadza podczas procesu translatorskiego. Analogicznie do przenośni lustra zjawisko to określam skrótowno »refrakcją«”. Analiza komparatystyczna dostarcza narzędzi niezbędnych do wskazania jej tekstualnych efektów – ponieważ każdy akt przekładu należy rozpatrywać jako „w swojej istocie świadomą transformację istniejącego już tekstu, wszelkie ingerencje wywodzące się z odrębnej struktury intencji tłumacza można łatwo odizolować przez porównanie tłumaczenia z oryginałem”²⁸.

Najważniejsze jest zaakcentowanie w tak streszczonej definicji założenia, że owe interesujące badacza przesunięcia, czyli motywacje dla arbitralnych modyfikacji komunikatu pierwowzoru podczas transferu, mają swe źródła w sferze *de facto* pozajęzykowej i pozatekstowej, niezależnej w dużej mierze od samego przekładanego utworu. Jest to istotne zwłaszcza w poezji – rozumianej zgodnie ze współczesną definicją jako synonim liryki²⁹ – względem której proces decyzyjny tłumacza standardowo uwzględnia sprzężenie semantycznej strony tekstu z konstrukcją formalną. Jak dowodzą doświadczenia poety,

przekładając wiersz, tłumacz musi nie tylko wziąć pod uwagę wyeksponowane cechy formalne tekstu (rytm, rym, organizacja dźwiękowa), ale i porać się nieraz z bardziej zagęszczoną i skomplikowaną konstrukcją znaczeniową, polegającą bądź na wieloznaczności, bądź na celowych niedookreśleniach. Co więcej, te różnorodne elementy (tak formalne, jak i semantyczne) w udanym utworze poetyckim są zintegrowane, tworząc swoisty układ wewnętrzny. Z chwilą transpozycji na inny język układ ten,

²⁷ A. Busza, *O refrakcji znaczeniowej w przekładzie poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 7, s. 21.

²⁸ Tamże, s. 21–22.

²⁹ „Poezja – w nowszej krytyce (od epoki symbolizmu) staje się synonimem liryki, co wiąże się z faktem, że dramaty w większości (poza tzw. dramatem poetyckim) i cała niemal epika stały się domeną prozy. Poezja jako synonim liryki nie ogranicza się do wypowiedzi wierszowanych, w jej obręb włącza się także prozatorskie utwory liryczne”. Organizacja materiału językowego „jest w utworach lirycznych znacznie bardziej rygorystyczna niż w jakichkolwiek innych typach dzieł literackich” (*Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 402–403, 279).

a zwłaszcza wszystkie warstwy związane z konkretnym tworzywem językowym, rozpada się i tłumacz musi budować od podstaw całą konstrukcję. Skoro nie sposób znaleźć ekwiwalentów na wszystkie aspekty i niuanse oryginału, na każdym kroku trzeba dokonywać wyboru³⁰.

Prawidła gramatyczne lub zasoby słownika języka docelowego – budulce wiersza jako aktu komunikacji werbalnej – jak również ustalona struktura formalna pierwowzoru są czynnikami immanentnie związanymi z tekstem. Już jednak wzmiankowany przez Buszę światopogląd tłumacza, a także postrzeganie przezeń idei poezji czy własnej roli mediatora między autorem a czytelnikiem należą do zestawu determinant wobec konkretnego utworu zewnętrznych. Uwarunkowana ich oddziaływaniem rekonstrukcja wiersza w wariacie przekładowym niemal nigdy nie jest pozbawiona unikalnej translatorskiej sygnatury. Jak ujmuje to Busza: „paradoksalnie więc trudność tłumaczenia poezji łączy się z większą swobodą tłumacza. Z kolei zaś większy margines możliwości ułatwia tłumaczowi wyciśnięcie własnego piętna na przekładzie”. W ten sposób mniej lub bardziej świadomie „może on zmienić wydźwięk oryginału, wpłynąć na jego odbiór lub w rzadkich wypadkach go przyćmić przez stworzenie dzieła o wyższych walorach estetycznych”³¹.

Andrzej Busza ogłosił swój szkic teoretyczny w dekadzie, która przyniosła translatologii rewaloryzację dominujących wcześniej paradygmatów badawczych. Podczas gdy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku większość teorii przekładowych koncentrowała się na definiowaniu pojęcia ekwiwalencji, a sam transfer międzyjęzykowy dyskutowany był przede wszystkim jako wymagający dokładnego skodyfikowania proces ustanawiania relacji identyczności lub przynajmniej silnej analogii między tekstem źródłowym a docelowym³², to począwszy od publikacji *Translation Studies* Susan Bassnett w 1980 roku³³, przekładoznawcy przenoszą akcent na obserwację strategii tłumaczeniowych w odniesieniu do kształtujących je zjawisk kulturowo-społecznych. Już proponowane w 1978 roku przez Itamara Even-Zohara postrzeganie literatury jako „polisystemu” – w któ-

³⁰ A. Busza, *O refrakcji znaczeniowej...*, s. 22. Jak dodaje poeta, „przy tłumaczeniu prozy, zwłaszcza nie-literackiej, tłumacz operuje niemal wyłącznie na płaszczyźnie semantycznej, dążąc do stworzenia w innym języku tekstu, który by stanowił jak najdokładniejszy ekwiwalent treściowy oryginału. Nadto względna jednoznaczność prozy przez zaostrenie parametrów znaczeniowych jak gdyby nakłania tłumacza do wierności, ułatwiając tym samym jego zadanie”.

³¹ Tamże.

³² Por. *The Translation Studies Reader* pod red. L. Venutiego, Nowy Jork 2004, s. 215.

³³ S. Bassnett, *Translation Studies*, Londyn 1980.

rym różne translatorskie warianty współistnieją na mniej lub bardziej „centralnych” i „peryferyjnych” pozycjach względem oryginału – inspirowało badaczy i krytyków nie do rutynowej kontroli, czy tekst przekładu spełnia odgórnie wyznaczone normy adekwatności, lecz dociekania, jakie czynniki w praktyce wpływają na takie, a nie inne jego ukształtowanie i pozycję³⁴. W ramach polemicznego projektu rozwinięcia i przeorganizowania modelu Even-Zohara André Lefevere publikuje w 1982 roku studium o podtytule *Text, System and Refraction in a Theory of Literature*³⁵. W nim termin „refraction” (później porzucony przez badacza na rzecz pojęcia „rewriting”) zyskuje wykładnię w kilku aspektach zbieżną z propozycją Buszy.

Refrakcją Lefevere nazywa nie tylko specyficzny typ modyfikacji wprowadzonej do utworu w procesie przekładu interlingwistycznego, ale jakikolwiek rodzaj tekstu przenoszącego istniejący wcześniej komunikat między odmiennymi systemami. Co jednak szczególnie istotne, tekst ten jest zawsze jedną z możliwych wersji; adaptacją ukierunkowaną na wywarcie określonego wpływu na sposób jej odczytania przez nowych odbiorców. Zgodnie z definicją: „the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work”. Z tego punktu widzenia utwór będący tłumaczeniem funkcjonuje obok różnych innych – na przykład krytyki czy historiografii – typów refrakcji pierwowzoru („translations or, to use a more general term, refractions...”). Przekład zatem w ujęciu Lefevere’a nie tyle zawiera refrakcję lub w jakimś zakresie jej podlega, ile jako koherentna całość po prostu nią jest. Niezależnie jednak od tego, z jakim tekstem-refrakcją badacz ma do czynienia, to przede wszystkim odmiennosć systemów, których granice zostają przekroczone, powoduje zachodzące w komunikacie metamorfozy. Refrakcja stanowi bowiem zawsze kompromisową między tymi systemami postać tekstu i dlatego ujawnia ograniczenia i zasady w nich dominujące:

a refraction (whether it is translation, criticism, historiography) which tries to carry a work of literature over from one system into another, represents a compromise between two systems and is, as such, the perfect indicator of the dominant constraints in both systems. The gap between the two hierarchies of constraints explains why certain works do not „take”, or enjoy at best an ambiguous position in the system they are imported into³⁶.

³⁴ Por. I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Poetics Today” 1990, nr 11, s. 45–51 (pierwodruk: 1978).

³⁵ Pierwodruk: A. Lefevere, *Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, „Modern Language Studies” 1982, nr 12, s. 3–20.

³⁶ A. Lefevere, *Mother Courage’s Cucumbers...* [w:] *The Translation Studies Reader* pod red. L. Venutiego, Nowy Jork 2004, s. 235, 237.

Ponieważ produkujący refrakcje twórcy w tych systemach funkcjonują, nie pozostają wolni od ich wpływu. To zaś w ostatecznym rozrachunku przekłada się również na efekty ich prac, nierzadko w sposób przyczyniający się do dalszego rozpowszechniania dzieła za pośrednictwem serii jego refrakcji:

a writer's work gains exposure and achieves influence mainly through „misunderstandings and misconceptions”, or, to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum³⁷.

Postrzeganie więc refrakcji jako utworów ukierunkowanych na inicjowanie zmian w systemie literackim, przekraczających i przemieszczających obowiązujące granice, konstytuujących potencjalnie nieskończenie długi dyskurs nieustannie ewoluujących tekstów prowadzi Lefevere'a do zakwestionowania kryterium wierności oryginałowi jako podstawy opisu i ewaluacji przekładu. Już komunikat umownie zwany oryginalnym czerpie wszak z zastanej tradycji kultury i przyczynia się do jej rozwoju dzięki przetworzeniom wcześniejszych modeli. Każde odczytanie istniejącego tekstu, jego interpretacja, komentarz, zastosowanie czy – właśnie – (wy)tłumaczenie, jest subiektywnie tworzoną refrakcją. O oryginalności można zatem mówić, tylko sztucznie izolując dzieło literackie od reszty literatury, na tle której powstało, i środowiska („environment”), w którym istnieje:

the question of originality is also wretched because it prevents so many adherents of Romanticism-based approaches to literature from seeing so many things. Originality can only exist if texts are consistently isolated from the tradition and the environment in which (against which) they were produced. Their freshness and timelessness, their sacred and oracular status are achieved at a price: the loss of history, the continuum of which they are a part and which they help to (re)shape. Literature in general, and individual works, can, in the final analysis, be contemplated, commented on, identified with, applied to life, in a number of essentially subjective ways; and these activities are all refractions designed to influence the way in which the reader receives the work, concretizes it³⁸.

Teoria Buszy, który o refrakcji pisze z użyciem ważnego, bo dookreślającego przymiotnika „znaczeniowa”, nie jest tak rozbudowana, a inspiracje postmodernistycznymi ideami – intertekstualności, dyskursywności czy

³⁷ Tamże, s. 234. „Refractions, then, exist, and they are influential, but they have not been much studied – twierdzi Lefevere. – At best their existence has been lamented (after all, they are unfaithful to the original), at worst it has been ignored within the Romanticism-based approaches, on the very obvious grounds that what should not be cannot be, even though it is”.

³⁸ Tamże, s. 247.

rozpatrywania tekstu (także przekładowego) jako „mozaiki cytatów” – nie są w niej wyraźniej eksponowane. W jego ujęciu refrakcja to raczej kwestia postrzegania przez tłumacza transferowanego utworu: bodźce (czynniki) istniejące poza samym tekstem powodują swoiste „skrzywienie” optyki translatorskiej (refrakcję), którego rezultatem są możliwe do zarejestrowania zmiany przekładu względem oryginału (modyfikacje)³⁹. Niezależnie jednak od różnic koncepcje belgijskiego teoretyka współbrzmia z propozycją autora *Znaków wodnych* w kluczowym z naszej perspektywy punkcie: refrakcja w ujęciu Lefevere’a powstaje nie jako automatyczna kalka znaczeń pierwotnego wzoru, ale jako efekt twórczych przekształceń stymulowanych przez działanie uwarunkowań „systemowych” (wymienia między innymi „patronage”, „poetics”, „ideology”) i „pozatekstowych” – w dużej mierze funkcjonujących, metaforycznie rzecz ujmując, „poza protokołem” standardowo wyznaczanych działań tłumacza i „oficjalnie” przezeń deklarowanych inspiracji. Choć zatem ujęcie Buszy oparte jest na zawężonej wykładni terminu, nie mniej skutecznie służyć może opisowi specyfiki sztuki translatorskiej interesujących nas poetów.

V

Celowi i metodologii pracy podporządkowana jest jej kompozycja. Analiza wypowiedzi teoretycznych oraz wyselekcjonowanego korpusu tekstów przekładów poetyckich kolejno charakteryzowanych poetów-tłumaczy ukierunkowana jest na wskazanie dominującego typu refrakcji znaczeniowej w wybranej części ich translatorskiego dorobku. Uwaga poświęcona jest sześciu typom refrakcji, mających swoje źródła w (I) przeświadczeniu tłumacza o kluczowej roli tradycji w kształtowaniu utworu, (II) jego postrzeganiu idei i roli sztuki poetyckiej, (III) oddziaływaniu odgórnie opracowanego repertuaru pryncypiów przekładowych (kodeksu), (IV) wpływie na tłumaczenia wizji autora oryginału, (V) związkach między twórczością translatorską i własną tłumacza oraz (VI) świadomości posiadania licencji autorskiej w przypadku autoprzekładów.

³⁹ Jak ujmuje to trafnie, choć w nieco odmiennym kontekście, Lawrence Venuti, „przekład oznacza, oczywiście, przepisywanie tekstu oryginału. Każde przepisanie, bez względu na jego intencje, odzwierciedla pewną ideologię i poetykę i jako takie manipuluje literaturą tak, aby funkcjonowała w społeczeństwie w określony sposób. Przepisywanie jest manipulacją podjętą w służbie określonych sił czy władzy i w swych aspektach pozytywnych może pomóc w przekształceniu literatury i społeczeństwa” (cyt. za: A. Pisarska, T. Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań 1996, s. 59–60).

Część pierwsza dotyczy spolszczeń liryki z angielskiego kanonu literackiego, których autorem jest Jerzy Pietrkiewicz. Uwzględnienie jego nazwiska pośród poetów kręgu „Kontynentów” uzasadniają nie tylko wspomniane już kryteria Czaykowskiego („zaliczam do nich także tych, którzy w nim pisują i tych, którzy się nim bliżej interesują...”), ale przede wszystkim wpływ, jaki teoria i praktyka przekładu, relacje akademickie, a czasem także nietuzinkowa osobowość autora *The Knotted Cord* wywarły na starszych spośród londyńskich poetów. W tłumaczeniach anglosaskiej klasyki opracowanych na potrzeby prowadzonych przez Pietrkiewicza badań literaturoznawczych i zajęć uniwersyteckich często w widoczny sposób wplecione są elementy zapożyczone z rodzimej tradycji literackiej. W najciekawszych odsłonach jest to nie tylko dążenie do nadania tekstom obcym językowego stylu wzorowanego na konwencjach obowiązujących w analogicznej epoce literackiej w Polsce, ale również wyeksponowanie lub wpisanie w ich treść i formę nawiązań do dzieł dobrze znanych polskim czytelnikom. Nawiązania te są zaś nierzadko przedmiotem interpretacji w opublikowanych przez tłumacza osobno rozprawach komparatystycznych, gdzie przywołane ustępy z przełożonych liryków dostarczają argumentacji dla stawianych tez. Najbardziej zatem charakterystyczny typ refrakcji znaczeniowych dla sztuki translatorskiej Pietrkiewicza ma swoje źródło w interpretowaniu wiersza za pomocą odniesień do tradycji literackiej, w którą wkracza za sprawą międzyjęzykowego transferu.

Część druga omawia metamorfozy tropów stylistycznych w przekładach poetyckich Bolesława Taborskiego. Materiału badawczego dostarczają w jego przypadku przede wszystkim dwie obszerne kolekcje wierszy Roberta Lowella i Roberta Gravesa, ale również zbiory autorskie Taborskiego, w których uwzględnia przełożone przez siebie pojedyncze liryki innych anglo-amerykańskich twórców. Redagowanie i translacja całych tomów autorów obcojęzycznych oraz włączanie ich tekstów w obręb własnych propozycji poetyckich znamionuje – deklarowane zresztą przez tłumacza otwarcie – pokrewieństwo wyznawanych idei poezji. Ponieważ Taborski programowo przypisuje liryce zadanie wnikliwego i wiarygodnego opisu świata oraz poszukiwania prawdy o otaczającej człowieka rzeczywistości, toteż subtelnie manifestujące się w jego przekładach refrakcje znaczeniowe dotyczą wzmacniania w transferowanych metaforach i parabolach funkcji obrazotwórczej, co w efekcie działa na rzecz „urealnienia” elementów światów przedstawionych w utworach.

Szczególnie częste refrakcje w przekładach pióra Bogdana Czaykowskiego – którego profilowi tłumacza poświęcona jest część trzecia monografii –

mają swoje źródło w kodeksie translatorskim. Kompleksowa teoria przekładu opracowana i stosowana w praktyce przez autora *Trzcin czcione* oparta jest na centralnym kryterium „dziwności” utworu lirycznego. Tekst adekwatnie reprezentujący oryginał w języku docelowym postrzegany jest tu w kategoriach konstruktu skutecznie ukazującego nowym odbiorcom wynalazczość językową oryginału, odzwierciedlającego innowacyjność pierwowzoru i demonstrowającego kreatywność jego autora. Dlatego też strategia przekładowa Czaykowskiego uwzględnia „udziwnianie” lirycznego komunikatu za pomocą słownictwa rzadkiego lub przestarzałego czy fraz o nadorganizacji brzmieniowej i nietypowej konstrukcji leksykalnej – także jako ekwiwalentów dla anglojęzycznych zwrotów skonwencjonalizowanych i pozbawionych „nie-standardowości” rozwiązań wprowadzonych przez tłumacza.

Chociaż niemal wszyscy poeci kręgu „Kontynentów” mają w swoim dorobku przekłady dokonane dla przekrojowych tematycznie, kompilacyjnych publikacji – jak na przykład trzytomowa pozycja *Poeci języka angielskiego* z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych czy zbiór poezji brytyjskiej i amerykańskiej *Czas niepokoju* z roku 1958 – to tryb tłumaczenia wierszy „na zlecenie” redaktorów antologii w szczególnym stopniu zdominował twórczość translatorską Janusza Artura Ihnatowicza. Kompozycja antologii liryków opiera się na kryterium reprezentacyjności ujętych w niej wierszy dla określonych koncepcją tomu zjawisk literackich lub twórczości autorów, których nazwiska je firmują. Ta zaś prawidłowość znajduje odzwierciedlenie również w tekstach transferowanych pod presją kryterium reprezentacyjności. Tematem części czwartej jest więc refrakcja polegająca na próbie ukazania przez Ihnatowicza w przełożonych wierszach nie tylko ich indywidualnej specyfiki, ale i właściwości typowych dla całokształtu warsztatu poetyckiego ich autora lub nawet dla nurtu czy gatunku, którego jest reprezentantem. Tym, czego dostarcza czytelnikowi w takich przypadkach utwór w języku docelowym, jest zatem także wizja i wyobrażenie autora oryginału, jakie promuje tłumacz-poeta.

Przedmiotem uwagi w części piątej jest sztuka przekładu Zygmunta Ławrynowicza, z uwzględnieniem relacji zachodzących między jego twórczością autorską i przekładową. W kształcie wykonanych przezeń tłumaczeń barokowej liryki brytyjskiej oraz współczesnych utworów Johna Robinsona Jeffersa można odnaleźć zarówno wpływ stworzonej przez Ławrynowicza wizji autorów anglojęzycznych, jak i zbieżności tematyczno-stylistyczne z własną poezją tłumacza, którą ogłaszał w kolejnych tomach poetyckich. Refrakcje podkreślające lub nawet ustanawiające te zbieżności są świadectwem powinowactw artystycznych, do których przyznaje się we

własnej twórczości autor *Anglobabilonu*, oraz ukazują przenikanie detali tekstualnych z wierszy Ławrynowicza do treści przekładów.

Część szósta poświęcona jest refleksjom nad istotą autoprzekładu proponowanym w pracach Adama Czerniawskiego. Mimo że większość poetów kręgu „Kontynentów” podejmowała mniej lub bardziej regularne próby tłumaczenia swoich oryginalnie polskojęzycznych wierszy na język angielski, to tylko w przypadku autora *Krótkopisu* można mówić o opracowaniu gruntownej, zwłaszcza w zakresie uwarunkowań kulturowych i etycznych dylematów tłumacza, teorii tej specyficznej odmiany przekładu. Założenia translatorskie ujęte w jego esejach, ze szczególnym uwzględnieniem szkicu *The Perils of Self-Translation*, stanowią tło dla porównania angielskich autoprzekładów z polskimi pierwowzorami. Odnotowane zaś w ten sposób refrakcje ukazują tendencję poety do korygowania i udoskonalania w procesie transferu lirycznych komunikatów objętych autorską *licentia poetica*.

W każdej z części niniejszego studium zamiar precyzyjnego i popartego najbardziej symptomatycznymi przykładami scharakteryzowania różnych typów refrakcji współgra z dążeniem do możliwie wyrazistego zarysowania za ich pomocą twórczych profilów omawianych poetów-tłumaczy. Intencji tej patronuje przekonanie wyrażone przez Jerzego Pietrkiewicza słowami:

minęła epoka germańskich kolubryn naukowych, w których panował bałwochwalczy kult faktu dla faktu. Dziś dzieło „poważne bo grube” wydaje się szczególnym anachronizmem. Potrzeba skrótu i precyzji w dużej mierze wynika z przeświadczenia, że grozi nam zalew faktów, antyhumanistyczna dokumentacja bez sprawdzianów wewnętrznych, to znaczy osobistych, i dlatego w krytyce literackiej metoda porównawcza jest dziś niewątpliwie sojusznikiem humanistów⁴⁰.

* * *

W tym miejscu składam podziękowania Adamowi Czerniawskiemu, którego życzliwa pomoc pozwoliła zgromadzić jego niedrukowane lub rozproszone na łamach anglojęzycznych publikacji z różnych krajów świata autoprzekłady poetyckie. Serdecznie dziękuję Andrzejowi Buszy za inspirujące rozmowy i unikalne informacje. Słowa wdzięczności kieruję do dr. hab. Jacka Gutorowa – jego wnikliwa recenzja wydawnicza pozwoliła wzbogacić i uściślić zawarte w pracy przemyślenia. Dziękuję prof. dr. hab. Stanisławowi Uliaszowi za wiele cennych uwag i opinii. Szczególne zaś podziękowania winien jestem prof. dr. hab. Jolancie Pasterskiej, na której wskazówki i nieocenione wsparcie podczas pracy zawsze mogłem liczyć.

⁴⁰ J. Pietrkiewicz, *Polish Literature from the European Perspective: Studies and Treaties*, Łódź 2006, s. 280.

Kontekst tradycji:

przekłady akademickie
i studia komparatystyczne
Jerzego Pietrkiewicza

Choć Jerzy Pietrkiewicz związany był z grupą poetów skupionych wokół „Życia Akademickiego” i „Merkuriusza Polskiego” niemal od początku ich drogi twórczej, jego nazwisko nie jest wymieniane w historyczno-literackich wyliczeniach najbardziej reprezentacyjnych postaci formacji literackiej „Kontynentów”. Starszy od większości z nich o ponad dekadę (bo urodzony w 1916 roku), a przede wszystkim zdomowiony już w Londynie („herbatę z mlekiem piłem pierwszy raz w życiu w Plymouth 22 czerwca 1940 roku”⁴¹) w okresie, kiedy po kilku latach wojennej tułaczki dopiero przybywali do Wielkiej Brytanii, Pietrkiewicz nie tylko nie debiutował na łamach zrzeszającego ich miesięcznika, ale także nie sprawował w nim funkcji stałego redaktora. Prócz oczywistych „biograficznych” przyczyn takiego stanu rzeczy nie bez znaczenia był i charakter autora *Modlitwy intelektu*, którego Barbara Czarnecka i Janusz Kryszak zgodnie opisują jako „nałogowego samotnika starannie strzegącego swej niezależności”⁴².

⁴¹ J. Pietrkiewicz, *Na szali losu*, tłum. A. Skarbińska-Zielińska, Warszawa 2016, s. 149.

⁴² B. Czarnecka, J. Kryszak, *Wstęp* [w:] *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji* pod red. B. Czarneckiej, J. Kryszaka, Toruń 2000, s. 10. Jak pisze o sobie sam Pietrkiewicz: „»Samotność przysiadła się do mnie«, zwierza się poeta urugwajski Zorilla de San Martin. To obsesyjne słowo hiszpańskiej poezji, rozlegające się poprzez wieki, łączy i wieki moje, dzieciństwo, młodość i męskość, moją osobistą Polskę i moją osobistą Anglię. Nałogowy samotnik jest istotą hardą czy pokorną? Nie wiem. Ale powinien być wdzięczny – razem z wszystkimi żebrakami i włóczęgami – za swą niezależność. Jestem wdzięczny za to, że urodziłem się w kraju, który nie może zapewnić bezpiecznej przyszłości, wdzięczny, że nauczyłem się używać słabości dzięki przypowieściom wygnania, wdzięczny również

Niemniej wśród rozpoczynających poetycką karierę emigrantów nierzadko pełnił rolę „ideologicznego patrona”⁴³, nauczyciela (także w sensie instytucjonalnym⁴⁴) oraz życzliwego przewodnika zarówno po odkrywanych świecie prozaicznej codzienności brytyjskich realiów, jak i nowych obszarach kultury i literatury zachodniej⁴⁵.

Niebłaha w niektórych przypadkach ranga tej roli nie uszła zresztą uwagi literaturoznawców, którzy najpierw precyzyjnie wskazywali – jak choćby Maria Danilewicz Zielińska – na konkretne inspiracje artystyczne (na przykład: Sito „był zafascynowany staropolską poezją śmierci”, zaś „Śmieja łączy wyraźnie wpływy hiszpańskie z niewątpliwym urzeczeniem barokiem – w czym zresztą w obu wypadkach dopatruję się ingerencji Pietrkiewicza”⁴⁶), aby później tym zasadniej ogólnie stwierdzić „duży wpływ”,

za samotność tego pióra w adoptowanym języku” (J. Pietrkiewicz, *Wyznania nałogowego samotnika*, tłum. F. Śmieja, „Kontynenty” 1962, nr 48, s. 10).

⁴³ B. Czarnecka, *Ogólnopolska konferencja naukowa: Jerzy Pietrkiewicz – inna wersja emigracji*, „Przegląd Powszechny” 2000, nr 7–8, s. 138. Jak odnotowuje Magdalena Rabizo-Birek, poeci „Kontynentów” właśnie w „przedstawicielach I i II awangardy – Janie Brzękowskim, Julianie Przybosiu, Czesławie Miłoszu, Jerzym Pietrkiewiczu, Wacławie Iwaniuku – znaleźli życzliwych odbiorców swoich pierwszych prób poetyckich i krytycznych” (cyt. za: B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 6).

⁴⁴ Bogdan Czaykowski na przykład studiował pod kierunkiem Pietrkiewicza, który był również promotorem jego pracy magisterskiej *Theories of Poetical Movements in Poland as Reflected in Manifestoes (1887–1930)*. Jak wspomina: „na uniwersytetach brytyjskich istniały bodajże tylko trzy czy cztery »katedry« – pozał się Boże – polonistyczne; na tej najlepszej wykładał Jerzy Pietrkiewicz, mój profesor” (*Londyn – Toronto – Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi* pod red. A. Niewiadomskiego, Lublin 1993, s. 123). Odmienne doświadczenia ma Adam Czerniawski, którego temat pracy magisterskiej Pietrkiewicz odrzucił w 1957 roku.

⁴⁵ Opinie literaturoznawców w tej kwestii znajdują potwierdzenie w świadectwach samych poetów. Należy jednak odnotować, że wspomniany „patronat” Pietrkiewicza dotyczył przede wszystkim starszych spośród „kontynentowców”. Wspomnienia jednego z najmłodszych, Andrzeja Buszy, są już zgoła odmienne: „mój pogląd na Pietrkiewicza nieco się różni od spojrzenia moich starszych kolegów. Naturalnie w ich wypadku jest to przede wszystkim kwestia różnicy wieku. Ja należałem jednak do innego już pokolenia (kontakt z zespołem nawiązałem dopiero w roku 1956/7), a Pietrkiewicz swoją drogą pewnie także się zmienił. A więc nigdy nie uważałem Pietrkiewicza w jakimkolwiek sensie jako członka naszego zespołu, nigdy nie było mowy o jego należeniu do redakcji. Ani mnie, ani Czerniawskiego Pietrkiewicz nie wprowadzał w tajniki życia brytyjskiego czy też zapoznawał z literaturą zachodnią, zwłaszcza angielską. Obaj kończyliśmy angielskie gimnazja, a potem studiowaliśmy anglistykę” (wypowiedź Andrzeja Buszy w prywatnej korespondencji ze stycznia 2019).

⁴⁶ M. Danilewicz Zielińska, *Rzut oka na literaturę emigracyjną*, „Kontynenty” 1961, nr 27–28, s. 11. Podobne opinie formułowano także po adresem innych poetów grupy „Kontynenty”. Na przykład Adam Czerniawski (pod pseud. Ace.) w jednej z recenzji poezji Bogdana

jaki – odnotowuje Magdalena Rabizo-Birek – „w początkowym okresie na młodych poetów wywierał, niewiele zresztą od nich starszy, Jerzy Pietrkiewicz”⁴⁷. To on bowiem, jak zauważa Mirosław Spruniuk, pomagał „Londyńskim młodym poetom nie tylko odkrywać literaturę angielską, ale też właściwie pokierować własnym życiem (...). Starał się też ukierunkować ich zainteresowania pozaliterackie, naukowe i redaktorskie”, między innymi „zachęcając do studiowania na angielskich uniwersytetach kierunków trudniejszych i nie związanych z polonistyką”⁴⁸. Choć opisujący kulisy życia intelektualnego i artystycznego członków kręgu „Kontynentów” badacze często lokują wpływy Pietrkiewicza w najwcześniejszym etapie działalności literackiej tych twórców, to warto zauważyć, że jego poglądy i opinie – prezentowane podczas rozlicznych zgromadzeń towarzyskich i prelekcji – spotykały się także i później z niemałym ich zainteresowaniem i dozą uznania. Na przykład po kilku latach znajomości Bolesław Taborski (przybyły do Anglii w roku 1946) zamieszcza w swojej pamiętnikarskiej relacji z przebiegu wieczoru debiutujących poetów, datowanej na 27 kwietnia 1954, wymowny komentarz: „Pietrkiewicz jaśniał swoim darem kon-

Czaykowskiego zauważa: „traktując dorobek Czaykowskiego, ogólnie zauważyć trzeba, że poeta zbyt często odwołuje się do retorycznych chwytów, nie cofa się przed łatwą uczuciową (...) i zbyt silnie ulega kolejnym wpływom Norwida, Pietrkiewicza, Thomasa, Cummingsa i in.” (*Nota o poezji Czaykowskiego*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 7–8, s. 2).

⁴⁷ M. Rabizo-Birek, „*Język filozofii moją*”. *O eseistyce literackiej Adama Czerniawskiego* [w:] *Poetycki krąg „Kontynentów”. Artykuły i szkice* pod red. Z. Andresa, J. Wolskiego, Rzeszów 1997, s. 121. Jak zauważa również Andrzej Niewiadomski w rozmowie z Andrzejem Buszą, „krytycy i badacze często podkreślali rolę różnorodności inspiracji w pierwszej fazie twórczości Pańskiej, Czaykowskiego, Czerniawskiego, Taborskiego, Sity i innych. Mówiono i pisano o tradycji anglosaskiej, Eliocie, z polskiej awangardy – o Brzękowskim, Pietrkiewiczu” (*Londyn – Toronto – Vancouver...*, s. 137).

⁴⁸ M. Spruniuk, *Jerzy Pietrkiewicz w polskim Londynie, czyli o konieczności posiadania adresu* [w:] *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji...*, s. 233, 223. Podobne spostrzeżenie odnotowuje Zygmunt Lichniak w swoim omówieniu sporów pokoleniowych emigracyjnych pisarzy polskich w Wielkiej Brytanii. O grupie „Kontynentów” pisze między innymi: „ci ongiś młodzi nie z wszystkimi starszymi twórcami popadali w konfliktową odmiennność. Taborski ciekawie ilustruje przyjazne, a już co najmniej przychylne młodym rady czy to Pietrkiewicza, czy Gombrowicza, czy Miłosza (Z. Lichniak, *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989, s. 274). Przykład „praktycznej” rady Pietrkiewicza wspomina choćby Florian Śmieja: „mój szef, którego byłem asystentem na polonistyce, Pietrkiewicz, powiedział: »Co też ty będziesz robił z językiem polskim? Nic w Anglii nie zrobisz. Trzymaj się hiszpańskiego«. I z hiszpańskim dostałem się do najsłynniejszej szkoły angielskiej, do London School of Economics” (F. Śmieja, *Dziewięta rozmowa o poezji*, rozm. przepr. B. Zakęs [w:] *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji* pod red. Z. Andresa, J. Wolskiego, Toruń 2004, s. 204).

wersacyjnym” i namawiany „żeby stał się wodzem młodych poetów broni się, ale chyba nie będzie »od tego«. Otwarty wykład zaś Pietrkiewicza z 6 listopada tego samego roku Taborski określa jako gremialnie uznany za „świetny, fascynujący i wspaniały, bardzo niekonwencjonalny”⁴⁹.

Co istotne, stałym tematem dyskusji „młodych poetów” z Jerzym Pietrkiewiczem były zagadnienia przekładu – zarówno samej praktyki tłumaczeniowej, jak i jej szerszych uwarunkowań kulturowych. Nie tylko dziennik Taborskiego dostarcza licznych tego świadectw, obfitując w zapisy typu: „przedwczoraj gadałem dwie godziny z Pietrkiewiczem w kawiarni. (...) Była znów mowa o tłumaczeniu jego sztuki na angielski” (z 27 listopada 1953 roku) czy „dłuższa rozmowa z Pietrkiewiczem. (...) Mówił ciekawie o tłumaczeniach i wadach polskiego piśmiennictwa, wynikających z lenistwa myślowego i językowego kompleksu niższości”⁵⁰ (z 6 czerwca 1954). Florian Śmieja na przykład swoje pierwsze spotkanie w 1946 roku z ówczesnym doktorantem londyńskiego King’s College wspomina następująco:

przyjechałem z obozu w Szkocji na kilka dni i wiedziony ciekawością wstąpiłem do słynnej biblioteki, w której Karol Marks napisał swój *Kapitał*. Tam poznałem młodego, przystojnego doktoranta z rzucającą się w oczy okazałą czupryną kędzierzawych włosów: Jerzego Pietrkiewicza. Podszedłem do niego, by się przedstawić, a on, przeprosiwszy, że jest akurat zajęty, zaproponował spotkanie przy wyjściu z biblioteki po jej zamknięciu. Zaprowadził mnie na pobliską ulicę High Holborn do znanej sobie kawiarni i zamówił dwie kawy i ciastko dla mnie. Potem z teczki wyjął stos maszynopisów i zaczął mi czytać przekłady poezji angielskiej, nad którymi akurat pracował. Byłem zaskoczony i zafascynowany miłym obejściem dopiero co poznanego poety i przejęty doskonałością polskich wersji tekstów, nad którymi ja również zacząłem się już biedzić. Wiele lat później mogłem przeczytać ostateczne rezultaty jego przekładania w wydanej w roku 1958 przez Veritas antologii⁵¹.

Podobnych fragmentów we wspomnieniowych anegdotach „kontynentowców” można znaleźć więcej. Wprawdzie Śmieja wzmiankuje o dyskusji nad przekładami pozostającymi w fazie próbnych szkiców, ale gotowe wersje tłumaczeń, publikowane przez Pietrkiewicza w emigracyjnych periodykach polskich od końca lat czterdziestych, były przedmiotem refleksji również pozostałych, kolejno przyjeżdżających do Londynu poetów. Jego wydawane na łamach paryskiej „Kultury” spolszczenia liryki angielskiej angażowały w dyskusje przekładoznawcze toczone zazwyczaj w salach i korytarzach British Mu-

⁴⁹ B. Taborski, *Dziennik. Fragmenty z lat 1953–1965* [w:] Jerzy Pietrkiewicz, *Inna wersja emigracji...*, s. 260, 261.

⁵⁰ Tamże, s. 259, 261.

⁵¹ F. Śmieja, „*Ten trójkąt europejski w moim życiu*”: Jerzy Pietrkiewicz [w:] Jerzy Pietrkiewicz, *Inna wersja emigracji...*, s. 11.

seum także Jana Darowskiego, Zygmunta Ławrynowicza i Jerzego Site. Warto nadmienić, że translatologiczne i krytycznoliterackie poglądy Pietrkiewicza miały też okazję zyskać pozaakademicki zasięg i popularyzacyjną postać, choćby za sprawą prowadzonych przezeń w latach siedemdziesiątych audycji radiowych. Jednym z ich głównych tematów były tłumaczenia i recepcja literatury polskiej w anglosaskim kręgu kulturowym. Jak odnotowuje Piotr Chróściel: Pietrkiewicz razem z Taborskim oraz ówczesnym „dyrektorem Serwisu Środkowoeuropejskiego BBC i cenionym autorem przekładów poezji polskiej na język angielski Noelem Clarkiem prowadził stały program radiowy o poezji. Omawiano w nim utwory angielskiej poezji, jak również przekłady Clarka”⁵². Swoją krytykę przekładów obcojęzycznej poezji ogłaszały przez innych polskich tłumaczy upubliczniał jednak Pietrkiewicz rzadziej i zazwyczaj w formie ocen formułowanych na marginesach interpretacji tekstów. Jak bowiem zaznaczał w liście do Mieczysława Grydzewskiego, dla którego „Wiadomości” w latach pięćdziesiątych poprawiał i rekomendował oczekujące na druk tłumaczenia, „co do przekładu, to proszę opinię moją traktować jako v. *confidential*, gdyż rodacy lubią się obrażać”⁵³.

Sama praktyka translatorska odgrywała w twórczości Pietrkiewicza wielorakie role – zależne od etapu jego asymilacji w kulturze Wysp Brytyjskich i natężenia obecności w tamtejszym obiegu literackim. W pierwszych latach pobytu w Londynie tłumaczenia były jednym ze sposobów zdobywania biegłości językowej („prędzej czy później nie mogłem uniknąć zmierzenia się z otaczającym mnie angielskim. To musiało stać się priorytetem”⁵⁴). Utwory literackie, nierzadko należące już do anglosaskiego kanonu⁵⁵, traktował Pietrkiewicz jako wzorcowe dla różnych odmian angielszczyzny wymagającej opanowania, lecz tylko niektóre z nich decy-

⁵² P. Chróściel, *Poeta w BBC [w:] Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego* pod red. W. Ligęzy, J. Wolskiego, Toruń 2003, s. 153. W swoim dzienniku Taborski wspomina zaś tego rodzaju popularyzatorskie inicjatywy jako częste w okresie jeszcze późniejszym, na przykład: „w latach 90. brałem udział w kilku wieczorach poświęconych przekładom dzieł literatury polskiej dokonanych przez Noela Clarka. Wieczory te odbywały się w Instytucie Kultury Polskiej, a Jerzy Pietrkiewicz prowadził je jako przewodniczący i krytyk” (B. Taborski, *Dziennik...*, s. 266).

⁵³ J. Pietrkiewicz, cyt. za: M. Spruniuk, dz. cyt., s. 228.

⁵⁴ J. Pietrkiewicz, *Na szali losu...*, s. 155.

⁵⁵ „Uległem fascynacji czymś, co wydawało się niedostępne. Czytałem angielskie teksty średniowieczne i jednocześnie Dickens’a. A wyjeżdżając z Polski, nie znałem angielskiego, jedynie niemiecki, co mi się bardzo przydało. Angielskiego uczyłem się od zera i, według mnie, była to właściwa droga. (...) Po prostu na własnej skórze przekonałem się, co funkcjonuje, a co nie funkcjonuje. To tak jakby skoczyć na głęboką wodę: utoniesz, nie utoniesz.... Już

dował się publikować. W wielu przypadkach „ćwiczebny” charakter przekładu przesądzał o jego późniejszym odrzuceniu. Dobrym przykładem jest wiersz Rudyarda Kiplinga *Gunga Din*, napisany oryginalnie z wykorzystaniem gwary londyńskiej. Pietrkiewicz nie przedrukował go w żadnym z konsekwentnie uzupełnianych wydań swojej antologii liryki angielskiej (jedyne zresztą z przełożonych utworów Kiplinga w niej ujęte to *The Recall* / *Zew*). Jak czytamy w autobiografii poety:

wydawca polskiego dwutygodnika wychodzącego w Londynie namawiał mnie do tłumaczenia angielskiej poezji. Jego ulubionym poetą był Kipling. Jak bym mógł? Wydawca nalegał i znalazł kogoś, kto miał dla mnie przygotować dosłowną wersję *Gunga Din*, co było dość dziwnym wyborem, zważywszy, że wiersz jest naszpikowany cockneyem. Zrobiłem, jak potrafiłem najlepiej, a tłumaczenie udało się, przynajmniej pod względem rymów i rytmu. Ten sam wydawca nalegał, żebym studiował na brytyjskim uniwersytecie⁵⁶.

Okres studiów filologicznych – podjętych, jak zauważa Jolanta Pasterska, także ze względu na wymagania pracy translatorskiej⁵⁷ – pozwolił Pietrkiewiczowi na zaznajomienie się z angielszczyzną kolejnych epok literackich, lecz to indywidualnie dobierane, „pozauniwersyteckie” lektury i ich tłumaczenia służyły za lekcje języka współczesnego. W ten sposób wspomina Pietrkiewicz na przykład pierwsze kontakty z poezją Thomasa Stearnsa Eliota. Jego *Journey of the Magi*, *Virginia*, *Usk* oraz *A Dedication to My Wife* włączył potem na zasadzie uzasadnionego rangą noblisty wy-

na pierwszym roku studiów czytałem późnośredniowiecznego Chaucera, którego mało kto czyta, a dla mnie był dostępniejszy niż Dickens, bardzo kolokwialny, zawity stylistycznie” (J. Pietrkiewicz, *Liczy się rzeczywistość*, rozm. przepr. M. Jentys, „Sycyna” 1996, nr 22, s. 3)

⁵⁶ J. Pietrkiewicz, *Na szali losu...*, s. 155. Wspomina również Pietrkiewicz przypadki, w których nieudane juvenilia translatorskie dopiero po wielu latach zyskiwały postać satysfakcjonujących tłumacza wariantów. Jednym z nich jest liryk Rainera Marii Rilkego *Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*, o którym Pietrkiewicz pisze: „studiowałem podczas wojny w St. Andrews, studiowałem tam również język niemiecki. Czytałem bardzo dokładnie Rilkego, wśród jego tekstów był wiersz, który mnie zawsze straszyl. Próbowałem to tłumaczyć, chyba trzydzieści lat, ale nie mogłem, zawsze gdzieś utknąłem. I nagle, właśnie w Andaluzji, zupełnie przypadkiem, dokonałem tego w kawiarni. Przyszedł wiersz, jakby przez ducha wywołany i zapisałem go. To bardzo skomplikowany sonet. Ja nie wierzę w uproszczone tłumaczenia, tym, którzy nie zauważają sonetu i piszą haiku, polskiego, strasznego wydania” (wypowiedź z 12 maja 2000 roku, wygłoszona podczas wieczoru autorskiego w Toruniu; patrz: *Wieczór autorski Jerzego Pietrkiewicza* [w:] *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji...*, s. 257).

⁵⁷ „Prace translatorskie wymusiły zanurzenie się w języku Szekspira i przyczyniły się do podjęcia decyzji o studiach na brytyjskim uniwersytecie St. Andrews w Glasgow” (J. Pasterska, *Wygnanie i mit. Szkice o pisarzach (e)migracyjnych*, Rzeszów 2019, s. 126).

jątku (od reguły publikacji tłumaczeń wierszy „tylko poetów zmarłych”⁵⁸) do swojej *Antologii liryki angielskiej* z 1958 roku:

starałem się zagłębić w języku, nawet mając mało pieniędzy, mogłem sobie pozwolić na sześciopensowe książki wydawnictwa „Penguin”. *Cztery kwartety* Eliota ukazały się jako oddzielne tomiki i każdy kosztował jednego szylinga. Można je było kupić w kiosku z gazetami. Wciąż mam wczesne wydanie drugiego poematu pod tytułem *East Coker*, z abstrakcyjnymi słowami podkreślonymi ołówkiem, niektórymi przetłumaczonymi przeze mnie na polski i pospieszenie zanotowanymi na marginesach. Te teksty, w przeciwieństwie do lektur uniwersyteckich, były całkowicie współczesne. Dzięki ich rzetelnej analizie czułem, że coraz lepiej poznaję język za pomocą literatury, która dopiero co powstała i poczucie bliskości pogłębiało się z każdym nowym odkryciem⁵⁹.

Z czasem nauka języka za pośrednictwem translatorskich analiz tekstów przerodziła się w stały element działalności, najpierw *stricte* naukowej – porównawczych badań nad literaturą polską i angielską prowadzonych podczas prac nad dysertacją doktorską. Temu celowi służyły między innymi spolszczenia poezji barokowej i romantycznej, na przykład wierszy Wordswortha tłumaczonych „w ramach badań nad funkcją głosu lirycznego w poezji”⁶⁰. Później przyszła pora także na działalność dydaktyczną, gdyż praktyka przekładowa wiązała się z obowiązkami nauczyciela akademickiego, jakie Pietrkiewicz przyjął w 1950 roku wraz ze stanowiskiem kierownika katedry literatury i historii Polski na University of London. W ramach tych obowiązków opracował i wydał w 1956 roku zbiór tekstów polskich *Polish Prose and Verse* przeznaczony dla słuchaczy na brytyjskich uniwersytetach; tomik przede wszystkim „of practical use to the student of the Polish language”⁶¹. Następnie zaś w roku 1960 w anglojęzycznej

⁵⁸ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Warszawa 1997, s. 8. Warto zauważyć, że zasada ta wywodzi się z ówczesnych regulaminów Uniwersytetu Londyńskiego, które ograniczały zajęcia akademickie poświęcone twórczości pisarzy żyjących, a nawet – w pewnych okresach – całkowicie ich zakazywały. W podobny sposób traktowano rozprawy dyplomowe studentów. Jak wspomina Busza, „kiedy zaproponowałem Grahama Greene’a jako temat pracy magisterskiej, powiedziano mi, że przecież Greene jeszcze żyje!” (cytat z prywatnej korespondencji z Andrzejem Buszą ze stycznia 2019).

⁵⁹ J. Pietrkiewicz, *Na szali losu...*, s. 171.

⁶⁰ Tamże, s. 9.

⁶¹ J. Pietrkiewicz, *Polish Prose and Verse*, Londyn 1956, s. vi. Zbiór zawiera, prócz anglojęzycznego eseju wstępnego zarysującego dzieje najważniejszych trendów w kolejnych epokach literatury polskiej, wiersze i opowiadania (lub ich fragmenty) w języku polskim – okazjonalnie tylko opatrzone angielską wersją tytułu (głównie wtedy, gdy stanowią nieznacznym wyimek z oryginalnie większej całości). Warto odnotować, że wydana cztery lata później antologia *Five Centuries of Polish Poetry* uwzględnia również angielskie wersje wielu z tych tekstów.

antologii *Five Centuries of Polish Poetry* zebrał we współpracy z Burnsem Singerem wiersze z klasyki polskiej tłumaczone wspólnie od kilku lat – nie tylko na potrzeby prowadzonych wykładów, ale również dla celów popularyzatorskich⁶², gdyż – jak wspomina – rozeznani w stanie dostępnego w ówczesnej Anglii wyimka literatury polskiej koledzy

współczuli mi niełatwego zadania – musiałem przyciągnąć brytyjskich studentów do studiowania mało znanej literatury, którą uważałem za ważną dla tradycji europejskiej, i nauczać jej bez uprzedzeń natury politycznej, które zniekształcały interpretację polskich klasyków w PRL. Jak miałem przekonywać do dobrej literatury, która była dotąd zaniedbana i bardzo często prezentowana w kiepskich tłumaczeniach?⁶³

W tym też dziesięcioletnim epizodzie z biografii twórczej Pietrkiewicza mieszczą się początki jego własnego pisarstwa w języku angielskim. Nierzadko wysoko oceniane przekłady i teksty naukowo-eseistyczne nie pozostały bowiem bez wpływu na decyzję⁶⁴ o wydaniu w 1953 roku powieści *The Knotted Cord*, a wkrótce potem *Loot and Loyalty* – warto zauważyć, przetłumaczonych w całości na język polski dopiero w latach, odpowiednio, 2005 i 2018 (już po śmierci autora⁶⁵). Tak realizowany przez Pietrkiewicza model ewolucji warsztatu literackiego pozwolił mu na odnalezienie własnego miejsca na brytyjskim rynku wydawniczym, co w opinii krytyków „stanowi dość rzadki ewenement”⁶⁶, zwłaszcza w latach, jak podkreśla z satysfakcją już sam pisarz, gdy „o modzie na Polskę nie było jeszcze mowy”⁶⁷.

Należy zaznaczyć, że poeci kręgu „Kontynentów” nie byli zgodni w ocenie strategii asymilacji kulturowej obranej przez Pietrkiewicza i nie zawsze

⁶² Por. uwagi na temat *Trenów* Kochanowskiego w angielskich wariantach Pietrkiewicza w: P. Wilczek, *Dyskurs, przekład, interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Katowice 2001.

⁶³ J. Pietrkiewicz, *Na szali losu...*, s. 208.

⁶⁴ Weryfikowanie kierunków rozwoju swojego pisarstwa za pomocą opinii krytyków i ocen czytelników – w tym także podejmowanie ważkich decyzji o języku kolejnych publikacji – stosował Pietrkiewicz również na dalszych etapach rozwoju twórczego. O wydaniu *The Knotted Cord* powiada: „nie ukrywam; gdyby książka nie zdobyła powodzenia, zaprzestałbym pewnie dalszych prób powieściopisarskich w języku angielskim. Szczęśliwie się udało” (J. Pietrkiewicz, *Sprawa tożsamości*, rozm. przepr. K. Masłoń, „Rzeczpospolita” 1990, nr 251, s. 4).

⁶⁵ „Mam trudności z tłumaczami, to w moim przypadku jest zrozumiałe. Ktoś bardzo utalentowany zaczął przekładać *The Knotted Cord*, ale nie mógł sobie poradzić z przekładem dialogu, który jest w stylizowanym dialekcie. Polski temat w angielskiej formie – jak to padać znowu po polsku?” (J. Pietrkiewicz, *Liczy się rzeczywistość...*, s. 3).

⁶⁶ Z. Lichniak, dz. cyt., s. 218.

⁶⁷ J. Pietrkiewicz, *Sprawa tożsamości...*, s. 4.

wyrażali jednomyślne opinie na temat jego twórczości. Odnajdywali jednak w nich istotne źródło inspiracji. Choć młodszy z ich grona nie uważał jego dążenia do pełnej akulturacji w nowym miejscu osiedlenia za rozwiązanie właściwe również dla siebie, to przecież nieprzypadkowo właśnie refleksje i emigrancki *casus* Pietrkiewicza przywołane zostały jako punkt wyjścia w ważnej dyskusji o wyborze języka dla własnego pisarstwa. Rozpoczyna ją wszak Czaykowski od poddania pod rozwałę poetów między innymi „motta” zaczerpniętego z opinii autora *The Knotted Cord*⁶⁸ oraz spostrzeżenia: „Pietrkiewicz, który teoretycznie rozwiązał zagadnienie na korzyść pisarza emigracyjnego, w praktyce przerzucił się na język angielski. Czy powinniśmy więc przyjąć w tym wypadku jako wskazówkę fakt raczej niż teorię?”⁶⁹. „Kontynentowcy” zgodnie też przyznawali, że droga przez translacje do stopniowego zakorzeniania własnego pisarstwa w angielszczyźnie⁷⁰ przyniosła skutek w postaci jego ponadprzeciętnych kompetencji językowych. Jak daje temu reprezentacyjnie wyraz Andrzej Busza w 1959 roku: „w języku okazuje się Pietrkiewicz mistrzem. Pisze po angielsku jak rodowity Anglik. I tu można się zgodzić z angielskimi krytykami, że jest to angielszczyzna bardziej naturalna niż język Conrada”⁷¹. Ich ocena praktyki translatorskiej

⁶⁸ Czaykowski odwołuje się tu do fragmentu własnej korespondencji z Pietrkiewiczem: „ponieważ troszczysz się tak bardzo o język, Bogdanie, czy mogę Ci zwrócić uwagę, że istnieje podobna głębia czy perspektywa w języku poezji. Poeta wie, w jakim momencie odkrył swój świat po raz pierwszy. I ta autentyczna wizja jakby zatrzymuje lata dzieciństwa, czyniąc z nich jedyny punkt statyczny w jego pamięci. Pierwsze cztery czy pięć lat życia poety decydują o tym, jaka będzie jego wizja świata; żaden inny późniejszy kontakt z mową rodzinną, żadne późniejsze wpływy otoczenia nie potrafią zmienić zasadniczego charakteru tej wizji. Posunę się nawet tak daleko, że nazwę dzieciństwo artysty jego jedynie autentyczną teraźniejszością... Dlatego też, mój przyjacielu, nie powinieneś się zbytnio niepokoić, czy przetrwam w języku...” (B. Czaykowski (i in.), *Cena wolności? Dyskusja o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 13, s. 2).

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Przyjętą przez Pietrkiewicza prywatną regułą było pisanie w języku angielskim niemal wyłącznie tekstów prozatorskich (powieści, esejów czy artykułów naukowych), nie zaś lirycznych. Jak sam przyznaje, „w latach siedemdziesiątych napisałem w tym języku, na zamówienie zresztą do książki o Kafce w stulecie urodzin, jeden wiersz – tryptyk o kawce, ptaku. Został wydrukowany. To jest mój jedyny angielski wiersz, do którego oficjalnie się przyznaję. Mógłbym pewnie tworzyć poezję w języku angielskim, ale proza jest dla mnie o wiele ciekawsza i o wiele trudniejsza. Jest (...) trudniejszym eksperymentem stylistycznym. Jest nieustającym eksperymentem. Różnica między *The Knotted Cord* a *Inner Circle* (*Wewnętrzny koł*) jest ogromna, każda moja powieść wydaje mi się inna od poprzedniej” (J. Pietrkiewicz, *Liczy się rzeczywistość...*, s. 3).

⁷¹ Opinię tę sformułował Busza w recenzji powieści *Future to Let*, ocenionej jednak nie bez istotnych zastrzeżeń. Recenzent na przykład konkluduje: „styl jest prosty,

Pietrkiewicza również nie jest jednolita, ma jednak przynajmniej jeden istotny wspólny mianownik: zgodnie uważają jego metodę przekładową za godną uwagi i wartą wcielania w praktykę. Na przykład Adam Czerniawski krytykuje zasadę selekcji tekstów przyjętą przez redaktora *Antologii liryki angielskiej*, twierdząc: „szedł na ogół po linii najmniejszego oporu, wybierając rzeczy popularne, rzadziej rzeczy dobre, które najbardziej tępego czytelnika nie urażą. Od Pietrkiewicza nauczyliśmy się oczekiwać roboty na pewnym poziomie i dlatego obecna antologia rozczarowuje”. Przyznaje jednak, że same przekłady „są na wysokim poziomie”, a techniki stosowane przez tłumacza wymagają „swego rodzaju wirtuozerii, często dającej wartościowe wyniki”⁷². W podobnym tonie krytyk pisze o tomie *Five Centuries of Polish Poetry*, który „nawet ze wszystkimi swymi niedociągnięciami (...) stanowi ważną pionierską pozycję: nadaje ton, poniżej którego przyszłym tłumaczeniom nie będzie wolno zejść”⁷³. Florian Śmieja zaś nie waha się w obronie przekładów Pietrkiewicza podjąć polemiki z Czesławem Miłoszem i stanowczo postulować ocenę tekstów z *Antologii...* jako świadectwa artystycznych dążeń tłumacza, „którego ideałem jest skrupulatność i wiedza fachowca połączone z błyskotliwością i zapałem miłośnika. Patrząc na antologię Pietrkiewicza pod tym kątem widzenia, muszę jej przyznać notę znacznie wyższą od tej, którą proponuje Miłosz”⁷⁴. Nawet jeśli niektórzy z poetów kręgu „Kon-

płynny i efektowny. Prozę Pietrkiewicza coraz to rozjaśnia jakaś poetycka metafora czy jędrny zwrot. Posiada ona również swoisty rytm, który jest *sine qua non* każdego stylisty. Szkoda tylko, że tak wyrobiony i bogaty styl nie znalazł głębszego tematu. Pietrkiewicz ma do swojej dyspozycji potężne narzędzie – ciekawe, czy znajdzie treść, która w pełni zadośćuczyni jego talentowi” (A. Busza, *Conrad do wynajęcia*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 2, s. 13).

⁷² A. Czerniawski, *Antologia*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 2, s. 13.

⁷³ A. Czerniawski, *Niedźwiedzie poszły w las*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 23–24, s. 27.

⁷⁴ F. Śmieja, *Akademik czy amator?*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 2, s. 12. Warto przytoczyć obszerniejszy fragment z jego analizy krytycznej recenzji Miłosza: „najważniejszą polemiką literacką jest atak Czesława Miłosza na Pietrkiewicza jako tłumacza poezji angielskiej. Pisząc na marginesie tej krytyki, chciałbym nie zapuszczać się poza meritum sprawy, gdyż penetrując głębiej, mógłbym ugrząźć w podejrzeniach, że chodzi nieraz o rzeczy wybitnie pozaestetyczne. Bo tak już jest, że pisarz posługuje się piórem, żeby wykoleić oczy bliżniemu. Recepta ataku jest stereotypowa: na początek wycieczka w przeszłość i kilka cierpkich laurek w rodzaju: »nie miał szczęścia«, »używał... zbyt wielu słów«, »narodowiec«, »ranga dość niska«, »dzwonek kościelny i krowi«. Nie belka to już, ale istny Dewajtis. A potem szczypta jeżeli nie cukru, to przynajmniej sacharyny: upór godny pochwały, pracowitość. Nawet podziw. Po takim wstępie przychodzi atak rzeczowy. Pietrkiewicz daje przekład bezbarwny, zbyt »szkolarski«. Jego osobowość jest niewidoczna. (Nie słychać żadnego dzwonka?). Język polski, z natury bardzo niewdzięczny, wymaga

tynentów”⁷⁵ jako przykład modelowych praktyk tłumaczeniowych chętniej jednak przywołują dokonania noblisty, to skala rezonansu twórczości translatorskiej Pietrkiewicza w dorobku członków grupy skłania Michała Spruniuka do podsumowania wpływu na nich autora *Loot and Loyalty* słowami:

to za jego sprawą literatura polska zyskała znakomitych tłumaczy z angielskiego czy na angielski (Taborski, Darowski), hiszpańskiego (Śmieja) czy somalijskiego (Bogumił Andrzejewski). A dodać wypadnie do tego jeszcze zastęp jego uczniów na Uniwersytecie Londyńskim, którzy jak Rosemary Hunt, Donald Pirie, Nina Taylor, Dawid Welsh czy Duńczyk Peer Hultberg również parają się przekładami⁷⁶.

„Nie ufam teoriom z góry” – oświadcza Pietrkiewicz – są „zawodne jako abstrakcja”, ponieważ to raczej analiza poszczególnych doświadczeń translatorskich „ukazuje trudności i sukcesy lepiej niż jakakolwiek teoria”⁷⁷. Mimo tej deklaracji koncepcje możliwe do określenia mianem prywatnej teorii przekładu poeta formułował wielokrotnie – w zasadniczej większości jednak już po ogłoszeniu drukiem obu antologii (często ocenianych jako „wielka zasługa poetycka” tłumacza⁷⁸). Chronologia jest tu istotna, gdyż translologiczne koncepcje Pietrkiewicza nie mają charakteru manifestu; poza ogólnikową

klasycznej zaprawy (łaciny), względnie obcowania z rosyjskim. Pietrkiewicz okazuje się pedantem. Tłumaczy rozwlekłe, recytuje, mąci tok myśli, nie jest »zorientowany«, nie angażuje się. Upraszcza sobie życie. Zarzuty ciężkie i liczne. Ale nie przekonywające”.

⁷⁵ Jak wspomina Andrzej Busza, poezja i przekłady Miłosza były dla niego i Bogdana Czaykowskiego ważniejszym źródłem inspiracji niż oryginalne i tłumaczone wiersze Pietrkiewicza (opinia A. Buszy wyrażona w prywatnej korespondencji ze stycznia 2019). Z tą autorefleksją poety współbrzmi diagnoza Danilewicz Zielińskiej, która również sugeruje różnicowanie zakresu wpływu Pietrkiewicza na poszczególnych poetów grupy „Kontynenty” i proponuje subtelniejszą jeszcze ocenę tego zjawiska: „arcyobecny w ich świadomości patron (...), Miłosz dał stosunkowo najwięcej młodym pisarzom, gdy – rzuceni na głęboką wodę – już z niej wypłynęli. Na szczęście, nie na piasek. Kapryśnie interesował się niektórymi Pietrkiewicz”, który skutecznie „budził u nich zainteresowanie literaturą (...), uchylał się jednak od pracowitszego patronatu” (M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej...*, s. 334, 350).

⁷⁶ M. Spruniuk, dz. cyt., s. 233. Listę inspirowanych twórczością i wykładami Pietrkiewicza brytyjskich pisarzy, tłumaczy i literaturoznawców można z łatwością rozszerzać, zwłaszcza że kronikarze polskiej kultury emigracyjnej na Wyspach Brytyjskich przytaczają liczne tego typu przypadki. Danilewicz Zielińska na przykład przedstawia biogram Michaela Atkinsa z adnotacją: „znalazł się w gronie uczniów prof. Jerzego Pietrkiewicza, którego indywidualność olśniła go i wywarła decydujący wpływ na kierunek polskich lektur i upodobań” (M. Danilewicz Zielińska, *Książka i czytelnictwo polskie w Wielkiej Brytanii*, Warszawa 1996, s. 134).

⁷⁷ J. Pietrkiewicz, *Między dwoma lustrami*, rozm. przepr. M. Glińska, „Nowe Książki” 1988, nr 7–8, s. 70; J. Pietrkiewicz, *Przekładaniec uwag*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 7, s. 60.

⁷⁸ Z. Lichniak, dz. cyt., s. 218.

krytyką (typu: „nie lubię tłumaczy, którzy chcą siebie pokazać w przekładzie. To jest najgorsza maniera”⁷⁹) nie zawierają programowego sprzeciwu wobec zastanych, obowiązujących modeli i nie kodyfikują pryncypiów zalecanych jako pakiet uniwersalnych, prowadzących do translatorskiego sukcesu reguł. Przeciwnie – publikowanie antologii dwujęzycznych, z synoptycznie ułożonymi tekstami wierszy, uzasadnia poeta przekonaniem, że „droga tłumacza nigdy nie prowadzi do doskonałości” i „jeśli tłumaczenia zawiodą”, wciąż pozostanie czytelnikom możliwość lepszego poznania utworu poprzez porównanie przekładu z cytowanym oryginałem. Refleksje Pietrkiewicza stanowią raczej zestaw spostrzeżeń na temat własnego dorobku translatorskiego i na tej podstawie prezentuje on swój profil tłumacza, systematycznie podkreślając, że jego propozycje to „praktyczne raczej wnioski aniżeli zalecenia teoretyka”⁸⁰.

Wnioski te pozostają rozproszone na łamach esejów literaturoznawczych, udzielonych wywiadów i komentarzy do wykonanych tłumaczeń. Często są elementem anegdoty z biografii literackiej tłumacza, czego symptomatyczny przykład daje choćby etapowy schemat procesu translacji wspomniany na marginesie sprawozdania z postępów w pracy nad angielskimi wariantami wierszy Karola Wojtyły⁸¹:

tłumaczenie jest procesem kilku wersji; pierwszy *draft* robiłem nad morzem w Hiszpanii, potem robiłem drugi, potem nie patrząc już na oryginał, pracowałem nad tekstem po angielsku – jak całość brzmi: dźwięki, aliteracje, i dopiero w ostatniej fazie – w tym wypadku po roku – sprawdzałem z oryginałem⁸².

W innych przypadkach stanowią lingwistyczne analizy precyzyjnie wskazanych zjawisk językowych zazwyczaj występujących w transferze między polszczyzną a językiem angielskim. Na przykład:

zwrotność rzeczownika polskiego w odmianie przypadków czy też aspekty czasownika pozwalają na eksperymenty – jeśli tłumaczy się z języka, w którym dominuje składnia, to znaczy szyk wyrazów w zdaniu. Ale już sama tradycja tłumaczeń może wpłynąć na dość schematyczne używanie tych odmienności gramatycznych⁸³.

Niezależnie jednak od swego rozproszenia koncepcje Pietrkiewicza stanowią nader spójny zestaw poglądów. Ich najbardziej generalizującą, skrótową

⁷⁹ J. Pietrkiewicz, *Rozmowa 19 grudnia 1991 na Hampstead w Londynie*, rozm. przepr. A. Moskalowa, „Pamiętnik Literacki”, t. V (Londyn) 1982, s. 50.

⁸⁰ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 10, 7, 9.

⁸¹ Opublikowanymi w tomach *Easter Vigil and Other Poems* (Nowy Jork 1979) oraz *Collected Poems* (Nowy Jork 1982).

⁸² J. Pietrkiewicz, *Rozmowa 19 grudnia...*, s. 50.

⁸³ J. Pietrkiewicz, *Między dwoma lustrami...*, s. 69.

kompilację sporządził poeta w 1983 roku dla „Pamiętnika Literackiego”⁸⁴. Chociaż już na wstępie podkreśla źródło swoich refleksji – doświadczenie zdobyte podczas tłumaczeń obu dwujęzycznych antologii poezji – to dla pełniejszego uchwycenia przyczyn refrakcji znaczeniowych manifestujących się w przekładach Pietrkiewicza należy jeszcze zaakcentować jako kluczowy czynnik genezę samych tych antologii: pokłosa studiów komparatystycznych z zakresu wpływologii oraz porównania poetyckich form języka polskiego i angielskiego. Wprawdzie, jak odnotowuje Jerzy Starnawski, „orientacji bibliograficznej co do wszystkich drobiazgów, jakie Pietrkiewicz ogłaszał o literaturze w różnych czasopismach poza krajem, brak”⁸⁵, to jednak dostępne publikacje stanowią próbkę wystarczająco reprezentatywną, by dostrzec w nich liczne przykłady sprzężenia działalności eseistyczno-akademickiej z tłumaczeniami wykonanymi pod jej wpływem lub na jej potrzeby. Wiele spośród translacji autora *Słów bez poręczy* powstawało bowiem jako materiał ilustracyjny dla stawianych tez lub *exempla* argumentacyjne w naukowym wywodzie – częściowo ujętym w sukcesywnie wydawanych na przestrzeni lat artykułach i zbierających je książkach⁸⁶. Jak przyznaje sam Pietrkiewicz: „spróbowałem zestawić formy liryki angielskiej i polskiej” i w tym projekcie badawczym „przekłady poniekąd ilustrowały metodę, gdyż praca tłumacza zaczyna się od krytycznego odczytania tekstu, a więc od analizy, a kończy na zestawieniu odpowiedników językowych w ostatecznej wersji, a więc na syntezie”⁸⁷.

⁸⁴ Tekst ten przedrukował Pietrkiewicz również trzy lata później („Literatura na Świecie” 1986, nr 5, s. 340–343) z niewielką zmianą (dopiskiem bibliograficznym przy wzmiankowanym tytule własnego eseju).

⁸⁵ J. Starnawski, *Jerzy Pietrkiewicz – badacz literatury polskiej i porównawczej* [w:] J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej: studia i rozprawy*, Warszawa 1986, s. 17.

⁸⁶ Jak wspomina Pietrkiewicz: „uwieńczeniem mojej nauki była praca doktorska z komparatystyki – porównanie poetyckich form dwóch języków: polskiego i angielskiego. Bardzo mi tu pomogły moje przekłady z angielskiego na polski i z polskiego na angielski” (J. Pietrkiewicz, *Liczy się rzeczywistość...*, s. 3). Artykuły naukowe powstałe na kanwie rozprawy doktorskiej publikował Pietrkiewicz w kolejnych latach. Do najbardziej reprezentatywnych pozycji należą: anglojęzyczny szkic *Polish Literature in its European Context* („The Slavonic and East European Review” 1962, t. 41, nr 96, s. 101–109), przełożony potem wspólnie z 19 innymi artykułami w kompilacyjnym zbiorze *Literatura polska w perspektywie europejskiej: studia i rozprawy* (Warszawa 1986), hasła w encyklopedii *The Penguin Companion to European Literature* (Londyn 1969) oraz ogłoszony już w ostatnich latach życia tom *Polish Literature from the European Perspective: Studies and Treaties* (Łódź 2006).

⁸⁷ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 7. W tej genezie przekładów Pietrkiewicza należy *notabene* upatrywać ich unikalnego charakteru, który Miłosz krytykuje jako „szkolarski”, zaś Śmieja broni słowami: „czy należy więc potępić dzieło za to, że

Część z tak powstałych koncepcji teoretycznoprzeładowych Pietrkiewicza stanowią rozważania etyczne, przede wszystkim odnoszące się do kwestii zakresu translatorskich uprawnień. Refleksję w rodzaju „wierność jest trudna, bo redukuje nawyki stylistyczne tłumacza i domaga się przyswojenia »obcego« głosu z pokorą. Tylko szacunek i pokora wobec tekstu przetwarza obcość na swojskość” czy przywodzącą na myśl imaginistyczną teorię przekładu Ezry Pounda definicję „natchnienia w przekładzie” jako „kontemplacji oryginału, środkowego w nim punktu, z którego bije światło”⁸⁸ przedstawia Pietrkiewicz obok rekomendacji warsztatowych. Jedną z nich jest na przykład zalecenie: „znać oryginał na pamięć (...) to według mnie idealny sposób tłumaczenia, oddychanie tekstem, potem obu tekstami, bez papieru i pióra. (...) A skreśla się w głowie”⁸⁹, inną – przestroga przed słownikowym automatyzmem w transferze terminów polisemicznych (wybierając jedno z ich znaczeń, „trzeba jakoś zachować nośność pierwo-słowa”⁹⁰). Poeta ustosunkowuje się także do elementarnych problemów translologii: zagadnienia ontologicznego statusu tekstu przekładu (jako „parafrazy oryginału”, jednego z wielu możliwych wariantów), zjawiska nieprzekładalności („tak, są teksty, których nie powinno się forsować, jeśli nie chcą przejść granicy języka”) czy hermeneutycznej roli tłumacza („musi wpierw dobrze odczytać

wzrosło w atmosferze uniwersytetu? Czy wyboru i przekładu może podejmować się tylko taki pisarz, który nie splamiał się studiowaniem literatury z której przekłada? Uprościlibyśmy całe zagadnienie, na temat którego napisano sporo grubych książek, gdybyśmy postulowali, że z jednej strony mamy przekłady akademickie i pedantyczne *eo ipso*, a z drugiej poetyckie inspiracje” (F. Śmieja, *Akademik czy amator...*, s. 12).

⁸⁸ J. Pietrkiewicz, *Przekładanie uwag...*, s. 59, 60. Teoria Pounda opiera się na regule precyzyjnego transferu interlingwistycznego tych wybranych elementów tekstu (tzw. „luminous details” / „przeświecających detali”), które tłumacz-artysta uznaje za centralne dla utworu nośniki jego poetyckiej energii: „electrified cones; objects, accordingly, became viewed as charged with energies or strengths and existing in relation to or in opposition to other objects” (cyt. za: E. Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, Londyn – Nowy Jork 1993, s. 20). Metaforyka teoretycznoprzeładowych wypowiedzi Pounda stosowana jest przez Pietrkiewicza częściej. Jego opis procesu tłumaczenia – „idzie o przełożenie i nałożenie tekstu na nowy kontekst językowy. Ale kontekst kryje w sobie dwuznaczność słów, echa wywołujące duchy przeszłości języka” (*Między dwoma lustrami...*, s. 68) – współbrzmi z definicją sformułowaną przez Pounda, wedle której przekład służy „ożywianiu” dawnych tekstów i porównany zostaje do przetaczania krwi upiorom („blood brought to ghosts”; cyt. za: L. Wille, *Uniwersalistyczne implikacje teorii przekładu*, Rzeszów 2002, s. 72).

⁸⁹ Jako przykład z własnej praktyki Pietrkiewicz przytacza: „robiłem to tłumacząc wiersze do *Antologii liryki angielskiej* wkrótce po wojnie. »A slumber did my spirit seal« – chodziłem z tym enigmatycznym wierszem Wordswortha, komponowałem w głowie odpowiedniki polskie” (J. Pietrkiewicz, *Przekładanie uwag...*, s. 59).

⁹⁰ Tamże.

tekst, to znaczy zrozumieć jego strukturę, powiązania wewnątrz, w układzie zdań, aby potem te zdania przetłumaczyć, co znaczy także wytłumaczyć”⁹¹. Pietrkiewicz zajmuje także stanowisko w kwestii zespołowego trybu pracy translatorskiej. Jak uważa, „komitet jest zaprzeczeniem odkrywczej pracy w tłumaczeniu. Kolaboracja zaś jest tylko wtedy twórcza, jeśli obaj tłumacze są niemal telepatycznie zgrani z sobą”⁹².

Warto odnotować, że styl i metaforyka wypowiedzi Pietrkiewicza okazują się pokrewne także przekładoznawczej eseistyce młodszych „kontynentowców”. Dobrym przykładem są często powtarzane porównania pracy tłumacza do sztuki muzyka odtwarzającego skomponowany utwór. Przekład jest w tym ujęciu „parafrazą oryginału, jak warianty muzyczne wokół znanego motywu” lub przypomina „zapożyczenie w muzyce, kiedy to kompozytor bierze motywy od swoich poprzedników”⁹³. Paralela ta okaże się istotnym składnikiem translatologicznych rozważań także Adama Czerniawskiego, który na łamach swojego eseju z 1988 roku przyznaje: „analogia z muzyką jest (...) pouczająca”, ponieważ przekład poetycki „oscyluje między dwoma schematami. Z jednej strony jest jak interpretacja dzieła muzycznego, mająca rację bytu wyłącznie jako odtworzenie dźwiękowe tej kompozycji; z drugiej jest jak portret, który z biegiem czasu odrywa się od »oryginału« i musi polegać wyłącznie na wartościach estetycznych”⁹⁴. Najciekawsze są jednakże te propozycje teoretyczne Pietrkiewicza, które mają wydatny wpływ na kształt językowy ogłoszonych przezeń przekładów poetyckich.

⁹¹ Tamże, s. 58–60. Krótka refleksja o nieprzekładalności oparta na przykładach z translatorskiej praktyki Pietrkiewicza nie obejmuje jednak innej niż „mistyczna” propozycji wyjaśnienia przyczyn tego zjawiska: „wybierając wiersze Keatsa czy Shelleya, starałem się znaleźć takie teksty, których polski nie odrzucał. Byron daje się stosunkowo łatwo tłumaczyć w różnych językach, ale jego dźwiękowy dowcip, szczególnie w ironicznych rymach oktawy (*Don Juan*), demaskuje technikę tłumacza. Pomyśleć, że Racine i Puszkina brzmią nieprzekonywająco w angielskim, tak samo Hölderlin; natomiast Baudelaire, Majakowski i – o dziwo – Rilke są przetłumaczalni. Tajemnica tonu? Magia ukryta w podtekstach?” (s. 59).

⁹² Tamże, s. 60. Jak zauważa, „Burns Singer, mój przyjaciel, miał takie telepatyczne wyczucie”. W autobiograficznych wspomnieniach dodaje też: „wykorzystałem oba moje języki, żeby wydać dwie antologie poezji: jedną angielskiej liryki od roku 1300 do 1950, przetłumaczonej na polski, i drugą na odwrót, wierszy wybranych z pięciu wieków literatury polskiej, przetłumaczonych na angielski. Ta druga powstała we współpracy z Burnsem Singerem, młodym szkockim poetą i przyjacielem, który, niestety, zmarł przedwcześnie w wieku trzydziestu sześciu lat” (J. Pietrkiewicz, *Na szali losu...*, s. 218).

⁹³ J. Pietrkiewicz, *Przekładaniec uwag...*, s. 59; J. Pietrkiewicz, *Między dwoma lustrami...*, s. 69.

⁹⁴ Cyt. za: A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 195, 196.

Za najwyższej próby doświadczenie dla tłumacza liryki uważa Pietrkiewicz „przekład dwustronny”, a zatem zarówno z języka źródłowego na docelowy, jak i odwrotnie, gdyż „o wiele lepiej rozumie się problemy językowe odbite w dwu lustrach”⁹⁵. Jest to o tyle istotne, że sam proces translacji poeta definiuje jako „nałożenie kontekstu na kontekst”. W rezultacie do rangi niemal rdzenia każdego wiersza urastają obecne w nim dyskursywne nawiązania do kultury, w której funkcjonuje. Jeśli utwór angielski skonstruowany jest w sposób odsyłający czytelnika do konkretnego etapu rozwoju języka i innych tekstów literatury angielskiej, to transferowi tego utworu w wariant polski winno towarzyszyć wyposażenie go w odnośniki do podobnie charakterystycznych językowo tekstów literatury polskiej. „Istota zadania to – jak stwierdza Pietrkiewicz – wyczuć, a potem wyrazić w przekładzie echa, aluzje i przemilczenia” między utworem a tradycją literacką: „przenieść, czyli przełożyć nie tylko same oznaczniki, ale ich rezonans z jednego na drugi język. (...) Dosłowność odpowiedników zawodzi, a często ośmiesza, jeśli tłumacz ignoruje kontekst utworu w literaturze”⁹⁶. Przekonanie to będzie poeta powtarzał potem wielokrotnie, zwłaszcza w odniesieniu do pozornie mniej skomplikowanych formalnie przekładów liryki mu współczesnej:

tłumacz poezji zwykle zaczyna od tego, co współcześnie, a więc oryginał wydaje mu się łatwiejszy, bo bliższy w czasie. Ale przecież za tekstem nowoczesnym stoi tradycja. Jeśli tłumacz tej tradycji nie uwzględni, będzie się obracał po „nawierzchni” znaczeń. Dlatego, jeśli wolno podsunąć radę, tłumacz powinien zacząć od klasyków, okiełznać najpierw trudne struktury, czy to stroficzne, czy rytmiczne; dobrze przełożony sonet równa się kilku miesiącom terminowania w zawodzie⁹⁷.

W praktyce translatorskiej Pietrkiewicza teoria ta realizowana jest przede wszystkim na dwa sposoby: przez wyeksponowanie w treści prze-

⁹⁵ J. Pietrkiewicz, *Przekładaniec uwag...*, s. 58. Opinię tę powtórzy Pietrkiewicz jeszcze wielokrotnie, na przykład uzasadniając miejsce w swoim dorobku literackim dwóch antologii przekładowych słowami: „to był eksperyment dwóch luster, odbijający dwa języki, jak tylko poezja potrafi. Ta praca wiele mnie nauczyła” (J. Pietrkiewicz, *Na szali losu...*, s. 218).

⁹⁶ J. Pietrkiewicz, *Przekładaniec uwag...*, s. 58. Jak przestrzega tłumacz w innej wypowiedzi: „kontekst kryje w sobie dwuznaczność słów, (...) niespodzianki w składni, czyli grę podtekstów, żeby użyć modnego dziś określenia, grę z natury swojej wykrętną” (*Między dwoma lustrami...*, s. 68). Warto również zauważyć, że konieczność rozważania i oceniania zjawisk kultury na szerszym tle ich uwikłania w różnorakie konteksty akcentuje Pietrkiewicz regularnie także przy okazji omawiania innych niż twórczość literacka tematów. Dyskutując na przykład o politycznej działalności pisarzy polskich z okresu stalinowskiego, uczula: „nie wolno zatrzymywać czegokolwiek w jednym miejscu, trzeba patrzeć na cały kontekst, na czas, na ludzi w czasie – rozumienie spraw w czasie” (cyt. za: *Londyn – Toronto – Vancouver...*, s. 56).

⁹⁷ J. Pietrkiewicz, *Między dwoma lustrami...*, s. 69.

kładu relacji intertekstualnych z utworami innych autorów oraz nadanie mu formy językowej zgodnej z konwencjami epoki⁹⁸, do której chronologicznie przynależy. Dlatego też tak silnie podkreśla poeta, po pierwsze, konieczność używania stosownej formy wersyfikacyjnej („wartość oryginału polega na zestawie rymów i układzie rytmicznym”)⁹⁹ i zabiegów stylizacyjnych – choć postuluje wprowadzenie w terminologii subtelne rozróżnienia. Zadaniem tłumacza jest „zblizać do oryginału przez ton, to znaczy przez wydźwięk całości utworu. Właściwy ton to styl, nie stylizacja. Stylizacja tylko wtedy nie drażni, kiedy tłumacz uchwycił ton oryginału”. Po drugie zaś akcentuje istotną rolę w kształtowaniu świadomości literackiej przekładowcy kompleksowych studiów filologicznych, ponieważ „tłumacz, który nie czytał na przykład średniowiecznej czy siedemnastowiecznej literatury angielskiej, nie uchwyci rezonansu w podtekstach, szczególnie u autorów tak świadomych tradycji, jak Yeats, Pound, Eliot czy Auden”¹⁰⁰.

Za pierwszy przykład osadzenia przetransferowanego z angielszczyzny tekstu w tradycji polskiej niech posłuży, niewątpliwie ważny dla tradycji brytyjskiej, średniowieczny hymn maryjny, cytowany przez tłumacza w brzmieniu:

Of on that is so fayr and bright
velud maris stella,
 Brighter than the day-is light,
parens et puella,
 Ic crie to the, thou se to me,
 Leuedy, preye thi sone for me,
tam pia,
 That ic mote come to the
maria.

⁹⁸ O ryzyku, jakie niesie ze sobą ta strategia, wzmiankuje Pietrkiewicz w jednym ze swoich szkiców komparatystycznych: „kiedy pracowałem nad antologią *Five Centuries of Polish Poetry*, główną moją trudnością było to, ażeby Morsztynowie czy Twardowski nie zatarli swojej indywidualności w przekładzie. Wspólna naklejka barokowa wcale nie ułatwiała problemu. Przeciwnie, groziła osłabieniem cech oryginalnych” (J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 92).

⁹⁹ Tamże, s. 69. W kwestii możliwości tłumaczenia utworów poetyckich za pomocą form prozatorskich zajmuje Pietrkiewicz stanowisko jednoznacznie krytyczne: „czytam tu i ówdzie przekłady ułatwione, bez rymów i regularnego rytmu, pisane niby wolnym wierszem, cokolwiek ta wolność ma znaczyć, a tymczasem (...) tłumacz jest z natury powołania formalistą; nie może się wykręcić jakimś dowolnym przekazem treści. Słowacki tak się zakochał w formie Calderona, że przejął wiersz ósmiosylabowy, przez ten wiersz wprowadził pośpieszny rytm barokowych monologów do swoich późnych dramatów (tamże).

¹⁰⁰ Tamże, s. 58, 59.

Of kare conseil thou ert best,
 felix fecundata;
Of alle wery thou ert rest,
 mater honorata.
Bi-sek him wit milde mod
That for ous alle sad is blod
 in cruce,
That we moten komen til him
 in luce.

Al this world was for-lore
 eua peccatrice,
Tyl our lord was y-bore
 de te genitrice.
With *aue* it went a-way,
Thuster nyth and comet the day
 salutis;
The welle springet hut of the
 uirtutis.

Leuedi, flour of alle thing,
 rose sine spina,
Thu bere ihesu, heuene-king,
 gratia diuina.
Of alle thu berst the pris,
Leuedi, quene of parays
 electa,
Mayde milde Moder
 es effecta.

Wel he wot he is thi sone
 uentre quem portasti;
He wyl nout werne the thi bone
 paruum quem lactasti.
So hende and so god he his,
He hauet brout ous to blis
 superni;
That hauet hi-dut the foule put
 inferni.
Explicit cantus iste.

Oryginał, wraz ze swoim spolszczeniem, Pietrkiewicz publikuje¹⁰¹ przy wykorzystaniu incipitów obu wersji tekstu (*Of on that is so fayr and bright... / Której uroda wielmi krasna...*), choć współczesny odbiorca z anglosaskiego kręgu kulturowego rozpoznaje ten anonimowy, datowany na okolice 1300

¹⁰¹ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 14–15.

roku utwór raczej pod spopularyzowanym przez dużo późniejsze antologię¹⁰² i adaptacje muzyczne (na przykład Benjamin Brittena z 1930 roku) tytułem *A Hymn to the Virgin*. Wariant Pietrkiewicza ma postać:

Której uroda wielmi krasna
velud maris stella,
Nad światłość dnia wždy barziej jasna,
parens et puella,
Słysz, Pani, wołam Cię w potrzebie,
Za mnie się módl do Syna w niebie,
tam pia,
Iżbym mógł zbożnie przyjść do Ciebie,
maria.

Pociechą jesteś na frasunek,
felix fecundata;
W znoju wždy ulży twój ratunek,
mater honorata.
Proś słodko, iżby Syn jedyny
Krwią wszystkie nasze obmył winy
in cruce,
Iżbyśmy mogli przyjść do Niego
in luce.

Bo cały świat ten w nędzy brodził
eva peccatrice,
Nim Pan nasz Zbawca się narodził
de te genitrice.
Z *ave* porzucił ziemskie kraje,
Noc ciemna blednie, dzień już wstaje
salutis;
I źródło jasne tryska z głębi
virtutis.

Wszystkiegoś kwiatkiem, Pani czysta,
rose sine spina,
Zrodziłaś Króla Niebios, Krysta,
gratia divina.
Największa Cię nagroda spotka,
Królowąś Raju, Pani słodka
electa,
Oto Dziewica matka
es effecta.

¹⁰² Patrz np. *The Oxford Book of English Verse 1250–1900* pod red. A. Quiller-Coucha (Oxford 1919, s. 8) i kolejne (obecnie także elektroniczne i dostępne on-line) wersje tej antologii.

On wie, że zrodził był się z Ciebie,
ventre quem portasti;
 Twych modłów nie odrzuci w niebie
parvum quem lactasti.
 Taki On dobry i wspaniały,
 Iż zabrał nas do swojej chwały
superni;
 I zawarł brudny parów paskudny
inferni.
Explicit cantus iste.

Już w przedruku tekstu źródłowego tłumacz rezygnuje z uzupełnień i modernizacji języka liryku, wprowadzanych we współczesnych edycjach angielskich. Formy takie jak „se” w piątym wersie pierwszej strofy czy „the” w przedostatnim (zamiast używanych w transkrypcjach „see” oraz „thee”¹⁰³) stanowią, nawet w recepcji polskiego czytelnika znającego aktualnie używany język oryginału, detale utrudniające zrozumienie – a przez to egzotyzujące utwór (podobnie jak wersy łacińskie czy zrosty „day-is”, „y-bore”, „a-way”) i akcentujące dystans czasowy między angielszczyzną współczesną a średniowieczną. Archaizacja wersji polskiej pełni analogiczną funkcję i stosuje ją Pietrkiewicz konsekwentnie¹⁰⁴ nawet wówczas, gdy przyjęty schemat metryczno-rymowy jest możliwy do zachowania przy wykorzystaniu odpowiedników mniej staroświeckich (w pierwszej strofie na przykład za pomocą leksemu „żeby” jako nowszej formy spójnika „iżby” czy „bardziej” jako dzisiejszej postaci dla przysłówka w stopniu wyższym „barziej”).

Co jednak szczególnie istotne, we fragmentach różnicujących treść przekładu od komunikatu oryginalnego refrakcja znaczeniowa powoduje wprowadzenie do tekstu elementu zapożyczonego z polskiego piśmiennictwa średniowiecznego. Na przykład: gdy anonimowy autor zwraca się do Matki Bożej z błagalną inwokacją „Ic crie to the, thou se to me” (literalnie: „wołam do ciebie, spójrz na mnie / wejrzyj na mnie”), tłumacz

¹⁰³ Odpowiednio: „thou see to me” oraz „come to thee” (tamże, s. 8).

¹⁰⁴ Konsekwencja ta, dostrzegalna wyraźnie w obrębie dużej części antologii Pietrkiewicza, przez recenzentów oceniana była jako tyleż imponująca, co ambiwalentna. Adam Czerniawski na przykład zauważa: „jednym z programowych założeń Pietrkiewicza jest próba archaizowania języka tłumaczeń wierszy dawniejszych, celem oddania smaku epoki. Jest to swego rodzaju wirtuozeria, często dająca wartościowe wyniki (w przekładach poezji średniowiecznej na przykład), jest jednak zdradliwa. Barokowa stylizacja Donne’a mija się z celem: po pierwsze dlatego, że polski barok jest bardziej »barokowy« od angielskiego, po drugie dlatego, że właśnie poezja Donne’a wyróżnia się prostotą i współczesnością języka” (A. Czerniawski, *Antologia...*, s. 13).

nie tylko zastępuje prośbę o „spojrzenie” apelem o wysłuchanie, ale też używa w tym celu archaicznej formy czasownika „słuchać” („słysz, Pani, wołam Cię w potrzebie”). Taka zaś formuła w pieśni religijnej na gruncie języka polskiego rodzi oczywiście skojarzenie ze zwrotem do „Bogiem sławionej Maryi”¹⁰⁵: „słysz modlitwę, jąz nosimy”. Podobnie jest w przekładzie frazy „that ic mote come to the” (literalnie: „abym mógł przyjść do ciebie” – „mote” jest tu przestarzałą formą czasownika modalnego „may” lub „might”) uzupełnionej nieobecny w pierwowzorze przysłówkiem („zbożnie”): „iżbyim mógł zbożnie przyjść do Ciebie”. W nim bowiem czytelnik polski dostrzega odniesienie do innego fragmentu *Bogurodzicy*: „na świecie zbożny pobyt, / po żywocie rajski przebyt”. Warto zauważyć, że są to intertekstualne nawiązania dostrzegalne już dla odbiorcy zaznajomionego z najbardziej rozpoznawalną wersją pieśni (bo ujętą w obowiązkowej części programu nauczania historii literatury rodzimej w polskich szkołach). Czytelnik lepiej obeznany z polską tradycją hymnów religijnych oraz różnymi wariantami *Bogurodzicy* dostrzeże w przekładzie Pietrkiewicza i inne tego typu nawiązania. Na przykład jedna z końcowych strof *Of on that is so fayr and bright...* opisuje najważniejszą z zasług Maryi słowami: „thu bere ihesu, heuene-king” (w wersjach późniejszych: „Thu bere Jhesu, hevene king” – czyli: „Ty urodziłaś Jezusa, niebiańskiego króla”). Tłumacz zaś zastępuje imię „Jezus” archaizowanym odpowiednikiem „Kryst” („Zrodziłaś Króla Niebios, Krysta”), w wyniku czego dodatkowo podkreślone zostaje pokrewieństwo angielskiego utworu zarówno z *Bogurodzicą* (w której późniejszych partiach „Jezu Kryst prawy” określony jest wszak jako „krol niebieski”¹⁰⁶), jak i, chociażby, z kantykiem wielkanocnym *Wysławiajmy Chrysta Pana*¹⁰⁷. Sam zresztą tytuł polskiej pieśni zostaje już bezpośrednio przywołany przez Pietrkiewicza w innym utworze oryginalnie napisanym w języku średnioangielskim (Middle English). W zakończeniu liryku *Śpiewam cną dziewicę...* (*I syng of a myden...*)¹⁰⁸ odnajdujemy fragment:

Jedna ona była
Matką i Dziewicą,
Ona jedna mogła
Być Bogurodzicą,

¹⁰⁵ Cyt. za: *Bogurodzica* pod red. J. Woronczaka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 98–99.

¹⁰⁶ Tamże, s. 99.

¹⁰⁷ Patrz: M. Mioduszewski, *Śpiewnik Kościelny*, Kraków 1838, s. 140.

¹⁰⁸ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 20–21.

którego pierwowzór brzmi:

moder and myden
was neuer non but che –
wel may swych a lady
godes moder be.

Mimo że anonimowy minstrel używa określenia „godes moder” (tj. „God’s mother”) mającego prosty i przyjęty także w staropolszczyźnie odpowiednik („matka Boga”), to tłumacz decyduje się na użycie leksemu „Bogurodzica” – nie tylko dla utrzymania konstrukcji siatki rymowej wiersza („Dziewicą” – „Bogurodzicą”), ale również dla ustanowienia czytelnego związku między tekstem z kanonu anglosaskiego a utworem mającym podobną rangę w literaturze polskiej. Określenie „Bogurodzica” pełni w tym wierszu funkcję hasła wywoławczego – nie tylko aluzji, ale wręcz minicytatu – ukierunkowującego czytelniczą interpretację na dostrzeżenie i porównanie podobieństw i różnic artystycznych (oraz, w mniejszym stopniu, religijnych) dwóch kultur i zaproponowanych przez nie sposobów realizacji tego samego tematu i toposu. Jak bowiem dowodzi Pietrkiewicz w szkicu *Jednoczesność w sekwencji. Model czasowy średniowiecznego utworu poetyckiego*, „w epoce wędrujących bakałarzy było również wiele wędrujących zwrotek. (...) Swoboda zapożyczania przekraczała granice między krajami i gatunkami”, a jednocześnie „tworzyła złożony model sekwencji, w którym trudno odróżnić oryginalne źródło od grupy podobnych utworów”¹⁰⁹.

Polskie pieśni kościelne stanowią więc dla tłumacza źródło możliwości do wykorzystania ekwiwalentów przekładowych także w przypadku tekstów przynależących oryginalnie do innego gatunku liryki. Tak jest na przykład w wyimku z pięcioczęściowego poematu epickiego *Troilus and Criseyde* Geoffreya Chaucera z drugiej połowy XIV wieku. Fragment zachęcający *Młodych płci obojga...* (*Yonge fresshe folkes...*) do odwzajemnienia miłości niezłomnego Boga, zamiast pogoni za ulotnymi i złudnymi („łzywymi i płochymi” pisze Pietrkiewicz) namiętnościami do innych ludzi, znajduje argumentację w przekonaniu, iż w przeciwieństwie do niestałych ziemskich kochanków Zbawiciel dowiódł niezmienności i prawdziwości swych intencji ofiarą śmiercią za ludzi:

And loveth him, the which that right for love
Upon a cros, oure soules for to beye,
First starf, and roos, and sit in hevne a-bove;
For he nil falsen no wight, dar I seye. (...)

¹⁰⁹ J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 55–56.

W przekładzie Pietrkiewicza ustęp ten przybiera postać:

Kochaj Go, bo On przecie ze szczyrej miłości
Na krzyżu, iżby dusze odkupić człowiecze,
Umarł i z martwych wstał jest, i na wysokości
W niebie siedzi. Zaprawdę On się nie wyrzecz (...)

Trop rezurekcyjny ujęty w wersji „starf, and roos, and sit in hevене a-bove” („umarł, i powstał, i siedzi w niebiosach na wysokości”) nie został w przekładzie wyrażony za pomocą pojedynczego czasownika „zmartwychwstać” – jak w oryginale z archaiczną formą „roos” („to rise”) – ale w postaci całej frazy „z martwych wstał jest”¹¹⁰. Ta zaś znana jest odbiorcy polskiemu choćby z incipitu pieśni wielkanocnej o również czternastowiecznym rodowodzie *Chrystus z martwych wstał je*¹¹¹. Inspiracją nią jest dla tłumacza o tyle naturalna, że w jednej ze swoich rozpraw omawia brak modeli epickich we wczesnych fazach rozwoju literatury rodzimej. „Pierwsze poezje w języku polskim mają charakter liryczny – dowodzi Pietrkiewicz – nasilony przez tematykę religijną zaczerpniętą ze źródeł wspólnych średniowiecznej Europy: pieśni o krzyżu, żale Matki Boskiej, a później kołedy”. Jak przyznaje, „naprawdę fascynujące dla komparatysty może się okazać częściowe wykorzystanie wspólnej tradycji”¹¹².

Opublikowane przez Pietrkiewicza przekłady średniowiecznych tekstów angielskich są szczególnie bogatym źródłem zapożyczeń z ojczystej tradycji literackiej tłumacza, ale nie jedynym. Z podobnymi odniesieniami spotyka się także czytelnik jego wariantów dzieł późniejszych. Część z intertekstualnych nawiązań wplecionych w tłumaczenia to stosunkowo proste odtworzenia schematów poetyckich, chociażby metafor¹¹³ czy ukła-

¹¹⁰ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 22–23. Dla porównania warto odnotować, że inne polskie wersje poematu Chaucera tej intertekstualnej relacji nie zawierają. Wariant Macieja Słomczyńskiego brzmi: „Jego miłujcie, co godzien miłości / On dusze nasze na krzyżu odkupił, / Pomarł i powstał, sądzi z wysokości, / Nigdy stworzenia swego nie obłupił” (cyt. za: *Poeci języka angielskiego* pod red. H. Krzeczkowskiego, J. Sity, J. Żuławskiego, t. 1, Warszawa 1969, s. 60).

¹¹¹ T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 275–276.

¹¹² J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 33, 34. Podejście to jest dla Pietrkiewicza tym bardziej zasadne, że badacz postuluje ocenę literatury polskiej powstałej przed XIX wiekiem jako ściśle sprzężonej z trendami literackimi dominującymi w innych częściach kontynentu: „the trends and forms of Polish literature before 1800 were, in fact, akin to the same creative elements which developed the great literatures of Europe, the only striking difference being the absence of a continuous theatrical tradition” (tegoż, *Polish Prose and Verse...*, s. xiv).

¹¹³ Jak twierdzi Pietrkiewicz, to właśnie metafora „jest jednym z niezawodnych sprawdzianów, jak tłumacz daje sobie radę z zadaniem poetyckim. Metafory Słowackiego, Keatsa,

dów rytmiczno-rymowych, występujących w liryce polskich poetów chronologicznie przynależnych tej samej epoce literackiej co autorzy utworów oryginalnych. Tak jest choćby w przypadku krótkiego wyimka ze sztuki *Patient Grissel* (akt 4, scena 2) Thomasa Dekkera, Henry’ego Chettleya i Williama Haughtona z początku XVII wieku:

Golden slumbers kiss your eyes,
Smiles awake you when you rise.
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby:
Rock them, rock them, lullaby.

Care is heavy, therefore sleep you,
You are care, and care must keep you,
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby:
Rock them, rock them, lullaby.

Tę dwustrofową kołysankę, oznaczoną zaczerpniętym z dramatu prostym nagłówkiem-tytułem *The Song* (spopularyzowaną dwudziestowiecznymi adaptacjami muzycznymi, między innymi Paula McCartneya, pod incipitem *Golden Slumbers* lub tytułem *The Cradle Song*), publikuje tłumacz jako *Pieśń*¹¹⁴:

Sen złoty wam całuje oczy,
Uśmiechem budzi dzień ochoczy,
Nie płaczcie, pieścidełka moje,
Wnet kołysanką płacz ukoję:
Lulajże, lulaj, płacz ukoję.

Iż troski ciężkie, sen niech chroni,
Troskliwa troska was obroni.
Nie płaczcie, pieścidełka moje,
Wnet kołysanką płacz ukoję:
Lulajże, lulaj, płacz ukoję.

Zarówno oddanie rzeczownika „wanton” (w dawnej angielszczyźnie odpowiednika współczesnego „undisciplined” lub „spoiled child”) polskim określeniem „moje pieścidełko”, jak i powtórnego czasownika „to rock” („kołysać”) dwoma formami słowa „lulać” (w charakterystycznej kolejności:

Norwida czy Hopkinsa odkrywają złoża językowe, podczas gdy wiersz oparty na argumentie czy alegorycznej aluzji jest łatwiejszy do przeniesienia na inny kontekst. Stąd ostrzeżenie: żeby nie mylić wierszy, które się łatwo tłumaczą na obcy język, z ich wartością. Łatwość ta może wynikać z nałożenia argumentu na argument, a nie z odkrywczego przetworzenia w języku. Metafory nie da się »ułatwić« w tłumaczeniu” (J. Pietrkiewicz, *Między dwoma lustrami...*, s. 69).

¹¹⁴ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 62–63.

„lulajże, lulaj”) nader wyraźnie ujawnia źródło inspiracji dla translatorskich rozwiązań Pietrkiewicza. Jest nim kolęda o także siedemnastowiecznym rodowodzie, z incipitem i refrenem „lulajże, Jezuniu, lulajże, lulaj”, w której podmiot liryczny adresuje tekst do dziecka również ukazanego pieśczośliwie jako „me pieścidołko”¹¹⁵.

W jednym z autokomentarzy tłumacz wspomina, że w pracy nad przekładami wykonanymi w ramach programu studiów komparatystycznych inspirujące dlań było zestawienie „na przykład barokowych wierszy angielskich i wierszy Zimorowica”. Jak odnotowuje po latach, wówczas „nasycam moją pamięć poezją (...) Morsztynów, Twardowskiego itp. Pewne frazy, rymy efekty składni podeszły mi pod pióro drogą dość naturalnych asocjacji”¹¹⁶. Spośród wielu tego typu asocjacji najwyraźniejsze można odnaleźć w miejscach utworu szczególnie skupiających uwagę czytelnika: w zakończeniach, mających zwykle charakter chwytliwej puenty lub szczególnie wyraźnej manifestacji poetyckiego konceptu. Relacja z twórczością poetów polskich jest wówczas bardziej spektakularnie eksponowana, z czego Pietrkiewicz niewątpliwie zdaje sobie sprawę – sam analizuje wszak istotną rolę grafemiki w przekładach Edwarda Fairfaksa słowami: „tłumacz wiedział dobrze, co robi. (...) ostatni dwuwiersz jest zawsze wcięty” i w ten sposób „zamyka niespodziane efekty w ostatniej klamrze rymu”¹¹⁷. Tak jest chociażby w przypadku *Sonetu XLV* Samuela Daniela (1562–1619):

Care-charmer sleepe, sonne of the Sable night,
Brother to death, in silent darknes borne:
Relieve my languish, and restore the light,
With darke forgetting of my cares returne.
And let the day be time enough to morne,
The shipwrack of my ill-aduentred youth:
Let waking eyes suffice to wayle theyr scorne,
Without the torment of the nights untruth.
Cease, dreames, th'ymagery of our day desires,
To modell forth the passions of the morrow;
Neuer let rysing Sunne aproue you lyers,
To adde more grieffe to aggrauat my sorrow.
Still let me sleepe, imbracing clowdes in vaine,
And neuer wake to feele the dayes disdayne.

¹¹⁵ M. Mioduszeński, *Pastorałki i kolędy*, Kraków 1843, s. 92–93.

¹¹⁶ J. Pietrkiewicz, *Liczy się rzeczywistość...*, s. 3; J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 10. Jak dodaje: „inne analogie językowe zostały przeprowadzone w miarę ostrożnie, żeby nie zmienić lekkiej stylizacji w mimowolną parodię. Ufam, że nie przesadziłem w tym naśladowaniu głosów przeszłości, że nie popadłem w muzealny pietyzm” (tamże, s. 10).

¹¹⁷ J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 87–88.

Pietrkiewiczowa translacja tego utworu, a zwłaszcza jego finalnych linii, zdradza inspirację leksyką i schematami rymowymi miłosnego poematu *Roksolanki, to jest Ruskie panny* Szymona Zimorowica (1608–1629):

O śnie – trosk zaklinaczu, synu karej nocy,
Tyś bratem śmierci, zrodzon z ogłuchłego cienia,
Przywróć światło i dodaj słabnącemu mocy,
A wygub zasię troski w mrokach zapomnienia.
Niech za dnia starczy czasu na opłakiwanie
Owych błędów niebaczných rozbitka młodości
I niech oczom zbudzonym łez na wzgardę stanie,
Byle noc nie smagała kłamstwem bez litości.
O sny, przestańcie z głębi dnia wskrzeszać pragnienia,
Iżby jutro z nich brało wzór dla namiętności,
Niech słońce wschodząc nie da wam, kłamcy, schronienia,
By dolać więcej smutku do mojej żałości.
Spać zezwól, śnie, i chmury obejmować harde,
Lecz nie budź więcej, skoro mam czuć znów dnia wzgardę.

Szesnąstą pieśń „chóru wtórego, młodzieńskiego” *Roksolanek* również zamyka czterowiersz z układem rymowym opartym na formach wyrazów „hardość” i „wzgarda”: „uroda twa nieprzyprawna, więc próżne wzgardy / oko twoje, nade wszystko umysł nie hardy”¹¹⁸ (można odnotować na marginesie, że ta para leksemów w pozycji rymowej występuje w sielance polskiego poety częściej, na przykład w pieśni ósmej chóru pierwszego – „sam człowiek hardy / nakłania się do pogardy”, nie wspominając o często sparowanych w ten sam sposób przymiotnikach „twardy” i „hardy”). Transformacja oryginalnego sformułowania „imbracing cloudes in vaine” (literalnie: „obejmować chmury nadaremnie / bezskutecznie”) w personifikację „chmury harde” służy tu przede wszystkim zachowaniu brzmieniowych właściwości sonetu (rymu do słowa „wzgarda”), a utwór Zimorowica jedynie dostarcza tłumaczowi możliwego do wykorzystania wzorca. Jest inspiracją pozbawioną istotniejszych rezultatów interpretacyjnych, innych niż oczywiście wskazanie podobieństwa językowo-artystycznego obu tekstów tej samej epoki literackiej. Tematyka liryków jest bowiem wyraźnie odmienna – z jednym tylko ewentualnie wspólnym wątkiem: refleksją nad niestałością ludzkich pragnień i namiętności. Wiersz Daniela, rozważania nad ludzkim życiem w formie inwokacji do snu, wręcz kontrastuje z bukolicznym, kierowanym do dziewczyny monologiem kochanka z *Roksolanek*. Dla porównania warto przywołać inną polską wersję sonetu Anglika,

¹¹⁸ S. Zimorowic, *Roksolanki* pod red. L. Ślękowej, Wrocław–Kraków 1983, s. 77.

ogłoszoną przez Stanisława Barańczaka z zakończeniem: „o, spać w ramionach tuląc umkliwe obłoki, / Nie budzić się, nie troszczyć o dnia złe wyroki”¹¹⁹.

W podobny sposób funkcjonuje w finalnej partii przekładu „metafizycznego erotyku”¹²⁰ Andrew Marvella (1621–1678) *To His Coy Mistress* (*Do Cnotliwej Damy*)

(...) Let us roll all our strength, and all
Our sweetness, up into one ball:
And tear our pleasures with rough strife,
Through the iron gates of life.
Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run

metafora i zestrój brzmieniowy zaczerpnięty przez Pietrkiewicza z eposu rycerskiego *Gofred, albo Jeruzalem wyzwolona*:

(...) I wszelką siłę, słodycz, śmiech i ból
Toczmy, aż jedną utoczym z nich kulę.
Zrywajmy rozkosz, aż się z nią przepchamy
W trudzie przez życia złe, żelazne bramy.
I tak, choć wstrzymać nie potrafim słońca,
Poganiać będziem niebieskiego gońca.

Układ rymowy piętnastej części pierwszej pieśni utworu Torquata Tassa, spolszczonego w 1618 roku i spopularyzowanego przez Piotra Kochanowskiego, wieńczy w tym fragmencie dwuwers: „gdy równo z słońcem – jaśniejszego słońca – / ujźrzał na wschodzie niebieskiego gońca”. Niezależnie od tego, że w przekładzie Kochanowskiego sformułowanie „niebieski goniec” użyte jest na określenie bożego wysłannika („anioła”, który spełniwszy zadanie, „dalej nie odkłada / swej drogi nazad w niebo”)¹²¹, natomiast do liryku Marvella zostało wprowadzone jako rym i synonim dla leksemu „słońce”, jest to wciąż nieobecna w angielskim oryginale figura retoryczna przeszczepiona przez tłumacza z tradycji baroku polskiego. Dla porównania warto przywołać dwuwiers Marvella w wyrażnie pozbawionej tego odwołania i stylizacji wersji Barańczaka („tak, choć naszego słońca nie umiemy / zatrzymać, jednak bieć mu rozkażemy”) czy w wariancie Jerzego Sity: „więc choć nie umiem zatrzymać Ci słońca / każę mu

¹¹⁹ Cyt. za: *Od Chaucera do Larkina. Antologia* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1993, s. 52.

¹²⁰ Tamże, s. 185.

¹²¹ T. Tasso, *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, tłum. P. Kochanowski pod red. R. Pollaka, Wrocław 1951, s. 13.

krążyć i biegać bez końca”¹²². O tym, że drobiazgowa analiza przekładu Kochanowskiego wywarła istotny wpływ także na warsztat Pietrkiewicza, świadczy dodatkowo jego studium zatytułowane wymownie *Geniusz przekładu: „Godfrey” Fairfaxa w zestawieniu z polskim „Gofredem”*, w którym komparatysta ocenia barokowe spolszczenie jako sztandarowe *exemplum* wręcz „wyjątkowego, a nie typowego tłumaczenia”¹²³.

Przykłady podobnych modyfikacji translatorskich wprowadzanych przez Pietrkiewicza można mnożyć. Jednym z ciekawszych – i dotyczących późniejszej epoki literackiej – jest wiersz George’a Byrona *On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year*:

‘Tis time the heart should be unmoved,
Since others it hath ceased to move:
Yet, though I cannot be beloved,
Still let me love!

My days are in the yellow leaf;
The flowers and fruits of love are gone;
The worm, the canker, and the grief
Are mine alone!

The fire that on my bosom preys
Is lone as some volcanic isle;
No torch is kindled at its blaze –
A funeral pile!

The hope, the fear, the jealous care,
The exalted portion of the pain
And power of love, I cannot share,
But wear the chain.

But ‘tis not *thus* – and ‘tis not *here* –
Such thoughts should shake my soul nor now,
Where glory decks the hero’s bier,
Or binds his brow.

The sword, the banner, and the field,
Glory and Greece, around me see!
The Spartan, borne upon his shield,
Was not more free.

Awake! (not Greece – she is *awake*!)
Awake, my spirit! Think through *whom*
Thy life-blood tracks its parent lake,
And then strike home!

¹²² Cyt. za: *Od Chaucera do Larkina...*, s. 193; *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 702.

¹²³ J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 92.

Tread those reviving passions down,
Unworthy manhood! – unto thee
Indifferent should the smile or frown
Of beauty be.

If thou regret'st thy youth, *why live?*
The land of honourable death
Is here: – up to the field, and give
Away thy breath!

Seek out – less often sought than found –
A soldier's grave, for thee the best;
Then look around, and choose thy ground,
And take thy rest.

Wariant Pietrkiewicza (*W dniu, w którym kończę 36 lat*) ma natomiast postać:

Czas sercu zamilknąć, niech już nie szlocha,
Bo innych wzruszyć nie umie wcale.
Choć wiem, że nikt mnie już nie pokocha,
Chcę kochać stale.

Żółty liść kryje dni moje oto,
Miłości kwiecie gdzieś się rozwiało,
Robak mnie toczy. Poza zgryzotą
Nic nie zostało.

Płomień, co wewnątrz mych piersi trawi,
Sam jest jak wyspa zżarta wulkanem,
On nie roznieci żadnych już żagwi,
Bo jest kurhanem.

Nie dla mnie trwoga ni żar zazdrości.
Ani nadzieja, ni bólu rany,
Nie dla mnie słodkie noce miłości,
Jeno kajdany.

Czemu myśl taka duszę mi zżera
Tu właśnie? Skąd jej głos potępieńczy?
Sława przy marach. Skroń bohatera
Wawrzynem wieńczy.

Przy mnie miecz, sztandar. Patrz, kraj otwarty –
Grecja! Tu sława kulami warczy.
Większej wolności nie znał syn Sparty
Niesion na tarczy.

Zbudź się! (nie Grecjo! Tyś się zbudziła),
Zbudź się, mój duchu; wiedz, dzięki komu

Krew życia twego źródła odkryła –
I wróć do domu.

Okiełznaj wreszcie namiętność młodą,
O wieku męski, wieku namiętny.
Niech cię uśmiechy piękna nie zwiodą,
Bądź obojętny!

Lecz skoro żal ci młodości, czemu
Żyć? Ten kraj z śmierci czerpał natchnienie.
W bój więc! I oddaj krajowi temu
Ostatnie tchnienie.

Poszukaj grobu. Znaleźć śmierć w grobie
Łatwiej niż szukać. Żołnierskie łóże
Ziemia da tobie – wybierz je sobie,
A sen cię zmoże.

Przekładane przez Adama Mickiewicza utwory Byrona – zarówno debiutanckie, które w ocenie komentatorów „wypadły jeszcze słabo”, jak i późniejsze „arcydzieła tłumaczenia co do natchnienia i siły” – od samego początku kontaktu wieszcza z twórczością angielskiego poety „zaczęły oddziaływać na jego twórczość”¹²⁴. W przypadku jednak antologii Pietrkiewicza jest odwrotnie – to rozwiązania typowe dla stylu pisarskiego Mickiewicza i innych polskich romantyków wprowadza tłumacz do treści przekładu. Są pośród nich standardowe (nawet stereotypowe) sformułowania zdradzające powinowactwo ze stylem liryki mickiewiczowskiej. Większość to struktury ekwiwalentne oryginalnym (na przykład „myśl taka duszę mi zżera” jako odpowiednik dla „such thoughts should shake my soul”), ale można wskazać i translatorskie dodatki – wprawdzie nieobecne w pierwowzorze *explicite*, ale zgodne z jego liryczną fabułą i tonacją („skąd jej głos potępieńczy?”). Niektóre ingerencje tłumacza skutkują bardziej precyzyjnymi nawiązaniem do konkretnych utworów. Na przykład zredukowanie poetyckiego obrazu „the flowers and fruits of love are gone; / the worm, the canker, and the grief / are mine alone” (we wcześniejszym wariantcie Kasprowicza: „owoce / i kwiat miłości szczyły marnie! / robactwo, rak i cierpień moce / to mnie ogarnie!”) przez usunięcie wzmiankowanych przez Byrona „fruits” („owoców”) czy „canker” („raka”), sprowadza go do postaci: „miłości kwiecie gdzieś się rozwiało, / robak mnie toczy”. Ona zaś przywodzi na myśl choćby kwestię z trzeciej części *Dziadów* („pochowany, zgniłem, / i toczą mię robaki”) czy refre-

¹²⁴ S. Windakiewicz, *Mickiewicz i Byron*, „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31/1/4, s. 128–129.

niczną formułę z *Marii* Antoniego Malczewskiego („bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie / robak się łęgnie i w bujnym kwiecie”)¹²⁵. Warto wspomnieć, że akurat chóralna partia masek z *Powieści ukraińskiej*, którą Pietrkiewicz wielokrotnie w swoich studiach przywołuje jako „najlepszy poemat polskiego romantyzmu”¹²⁶, inspirowe jego przekłady tekstów z różnych epok nie mniej często. Na przykład prostą frazę „none can die” z finalnej linii *The Good-Morrow* Johna Donne’a („love so alike, that none do slacken, none can die”) tłumacz metaforyzuje do postaci „śmierć nas nie zmiecie” („jednak się kochamy – to śmierć nas nie zmiecie”)¹²⁷. Zwrot „śmierć ukryje” (org. „death to hide”) w dwuwiersie z *Sonetu XVI* Johna Milтона¹²⁸:

E'er half my days, in this dark world and wide,
and that one talent which is death to hide,

też zastępuje znamiennym zapożyczeniem:

(...) przez życia połowę
światło trwoniło me w tym ciemnym świecie,
a talent jeden schowan – śmierć go zmiecie.

Wracając jednak do przekładu utworu Byrona, należy odnotować ze szczególną uwagą modyfikacje, które, po pierwsze, zmieniają nie tylko styl i kształt metafor oryginału, ale również elementy świata przedstawionego na wzór modeli typowych dla polskiej literatury romantycznej. W rezultacie to one tworzą bowiem dodatkowe łączniki między tradycjami obu kultur.

¹²⁵ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2002, s. 157; A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 3: *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 195–196.

¹²⁶ J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 202. Jak wyjaśnia Pietrkiewicz anglojęzycznym studentom University of London: „*Maria* was Malczewski's only poem, recognised after his death as a significant contribution to Polish Romanticism. The popular taste readily accepted Mickiewicz's ballads (1822) and his affected verse-tales in the romantic vein (e.g. *Grażyna*), but it failed to appreciate what was profoundly revolutionary in the new style. *Maria* offered uncompromising originality, it had no message to advertise, no topicality. Compared with the self-conscious and derivative exercises in balladry – among which only Mickiewicz's *Lilies* is akin to genuine folklore – this tragic tale seems the more humane and the more timeless” (tegoż, *Polish Prose and Verse...*, s. xxxvi).

¹²⁷ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 66–67. W wariacie Zofii Kierszys końcowe wersy liryku Donne’a brzmią: „jeśli miłości dwie jedną się staną, / połową kuli jednej śmierć nie jest już dana” (cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 420); w wersji Barańczaka: „jeśli dwie równe miłości są złane / bez reszty w jedną – umrzeć nie będzie nam dane (*Od Chaucera do Larkina...*, s. 94).

¹²⁸ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 110–111.

Na przykład zastąpienie określenia „funeral pile” (czyli: „stos pogrzebowy”) z trzeciej strofy terminem „kurhan” (w wersji Kasprowicza: „to nie pochodnia życia szczerza / stos się zeń czyni”) kieruje interpretację polskiego czytelnika niemal automatycznie do pejzażu ze *Stepów Akermańskich* („już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu”)¹²⁹ czy litewskiego krajobrazu z *Kurhanka Maryli*. Po drugie zaś, do tak skonstruowanej wspólnej płaszczyzny artystyczno-światopoglądowej obu poetów przełomu XVIII i XIX wieku wprowadzone są kolejne podobieństwa tekstualne, będące następnie – już poza procesem przekładu – podstawą dla literaturoznawczych rozważań Pietrkiewicza. Spolszczenie określenia „unworthy manhood” (literalnie: „niegodna męskość”, w tłumaczeniu Kasprowicza: „żądze niemęskie”¹³⁰) za pomocą zdublowanej apostrofy „o wieku męski, wieku namiętny” rodzi nieodparte skojarzenie z rozpoznawalną frazą z liryku Mickiewicza *Polahy się me lzy czyste, rzęsiste*: „mój wiek męski, wiek kłęski”¹³¹. Modyfikacja translatorska skutkuje powstaniem wariantu wiersza Byrona, który po zestawieniu z utworami polskiego romantyka sugestywnie i przekonująco może uzasadnić tezy stawiane przez komparatystę na przykład w szkicu *Dojrzałi poeci wobec czynu* ze studium *The Other Side of Silence* (z 1970 roku). W nim bowiem Pietrkiewicz, analizując między innymi pokrewieństwa ideowe i biograficzne twórców angielskiego i polskiego romantyzmu, na podstawie odwołania do swojej właśnie wersji *On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year* i wiersza *Polahy się me lzy czyste, rzęsiste* formułuje spostrzeżenia:

dnia 22 stycznia 1824 roku, w swoje trzydzieste szóste urodziny, Byron napisał ostatni znaczący wiersz, będący psychologicznym kluczem do zrozumienia jego aktywnego życia. (...) Postanowienie Adama Mickiewicza, aby stać się człowiekiem czynu, przypominało decyzję Byrona. (...) Byron znalazł przynajmniej „pole chwalebnej śmierci”, do którego w pewnym sensie, mimo swojej niesforności, a często i braku jasnego celu, doprowadziła go jego poezja. W Mickiewiczu, tak jak i w Coleridge’u, poeta umarł wraz z osiągnięciem wieku dojrzałego, nazwanego w jednym z ostatnich mickiewiczowskich liryków bardzo trafnie „wiekiem kłęski” (*Polahy się lzy*. Wiersz składa się z pięciu zaledwie linijek). Wszyscy trzej uświadamiali sobie ten stan rzeczy, Byron wcześniej od Mickiewicza, i być może wszyscy poczuli się w końcu oszukani wyborem czynnego życia¹³².

¹²⁹ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993, s. 235.

¹³⁰ Fragmenty z przekładu Jana Kasprowicza przytaczane za: *Poeci języka angielskiego* pod red. H. Krzeczowskiego, J. Sity, J. Żuławskiego, t. 2, Warszawa 1971, s. 287–288.

¹³¹ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 1..., s. 413.

¹³² Cyt. za wersją polską: J. Pietrkiewicz, *Druga strona milczenia. Poeta u krańców mowy*, tłum. J. Jackiewicz, Warszawa 2002, s. 48, 52, 56. Regularne akcentowanie przez tłumacza pokrewieństw wierszy Anglika z twórczością rodzimych romantyków skrytykuje

W niektórych przypadkach interteksty używane przez Pietrkiewicza przekraczają chronologiczne granice epok literackich, a przez to służą za potwierdzenie uniwersalizmu konotowanych toposów i świadectwo ponadczasowości transmitowanych treści. Na przykład w swoim studium *Średniowieczna forma snu w „Trenach” Kochanowskiego* tłumacz zestawia realizację wymienionego w tytule motywu w *Trenie XIX* poety z Czarnolasu z ujęciem obecnym w *Ode to a Nightingale* Johna Keatsa. Dostrzegalna analogia między tymi dwoma tekstami – zdaniem Pietrkiewicza wynikająca ze wspólnej dla obu autorów fascynacji pisarstwem Giovanniego Boccaccia – zostaje w polskim przekładzie dodatkowo zaakcentowana, gdy zakończenie trenu („tu zniknęła. Jam się też ocknął. Aczciem prawie / Niepewien, jeślim przez sen słuchał czy na jawie”) wyraźnie inspiruje schemat rymowy i formę pytania podmiotu lirycznego zastosowane przez tłumacza w ostatnim czterowierszu *Ody do słowika*¹³³. W nim bowiem znajduje czytelnik opis wrażenia wywieranego przez szmer potoku, który

Już na stok wzgórza pnie się – oto uciął prawie
I echo go grzebie w dolinie.
Czy to wizja się śniła, czy sen wstał ze wzroku?
Zamilkła muzyka. We śnie jestem czy na jawie?

W ten sposób Pietrkiewicz ekwiwalentyzuje zwrot „do I wake or sleep?” (literalnie: „obudziłem się czy śpię?”) z puenty angielskiego oryginału:

Up the hill-side; and now ‘tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?

Czerniawski w słowach: „wizerunek [Byrona] utwierdza jego polskich miłośników w przekonaniu, że mają do czynienia z rozmazgajonym, i w dodatku religijnym, arcy-romantykiem. Nie ma śladu Byrona satyryka, Byrona kpiarza i gawędziarza” (A. Czerniawski, *Antologia...*, s. 13).

¹³³ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 172–173. Por. tegoż, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 61; J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, t. 2, Warszawa 1967, s. 84. W przypadku *Ode to a Nightingale* wybory innych polskich tłumaczy są zbliżone do propozycji Pietrkiewicza. Dla porównania w wersji Barańczaka utwór puentuje fragment „nad wzgórzami, już kryje go ziemia i trawa / tam, w innej, odległej dolinie; / Czym to było: zwidzeniem? półsnem marzeniem? / Rozwiała się muzyka: – Cóż teraz: sen? jawa?” (*Od Chaucera do Larkina...*, s. 312). W wariancie Bogdana Czaykowskiego: „na stoki wzgórza; już zapadł jak w grób / W odległym gaju: / Byłaż to jawa, czy rozwiany sen? / Muzyka pierzchła: budzę się czy-m w śnie?” (J. Keats, *Oda do słowika*, przeł. B. Czaykowski, „Fraza” 2004, nr 2, s. 37). Zygmunt Kubiak zaś zamyka odę Keatsa wersami: „za wzgórze pobiegła, i tam już zapadła / głęboko między drzewa. / Już nie ma pieśni. Czymże było to widzenie? / Co wokół mnie jest teraz? Jawa? Snu widziadła?” (cyt. za: Z. Kubiak, *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, Warszawa 2002, s. 371).

Przykład ten dobrze ukazuje zapewne najbardziej interesujący efekt refrakcji znaczeniowych, przesadzający o unikalności wielu z przekładów Pietrkiewicza. Polega on mianowicie na tym, że wprowadzane do lirycznego komunikatu zmiany – często nieznaczne i subtelne – stylizują jego fragmenty na kształt znanych tekstów polskich i w ten sposób tłumacz nie tylko wskazuje czytelnikom zaznajomionym z kontekstem rodzimej literatury i kultury tropy interpretacyjne pozwalające na pełniejsze zrozumienie samego utworu, ale czasem nawet sugeruje szersze wnioski natury literaturoznawczej lub nawet historycznoliterackiej. W anglojęzycznej antologii *Five Centuries of Polish Poetry* efekt ten jest słabiej widoczny, zapewne ze względu na udział w pracach przekładowych Burnsa Singera (a w drugim wydaniu tomu z 1970 roku także Jona Stallworthy’ego¹³⁴) – udział na tyle istotny, że już we wstępnych uwagach do tomu pod notą redaktora widnieje nazwisko Pietrkiewicza, natomiast pod „translator’s preface” – Singera. „I am entirely responsible for the selection – przyznaje Pietrkiewicz – Burns Singer produced the final versions of the poems”¹³⁵. Kulisy ich translatorskiej współpracy angielski tłumacz opisuje następująco: „since I myself have no knowledge of the Polish tongue I had to rely entirely on the literal versions given me by Dr. Peterkiewicz. These versions would be given me at fortnightly intervals, accompanied by notes on the characteristics of the verse”¹³⁶. Niemniej konteksty dla tak powstałych utwo-

¹³⁴ „My collaborator, Burns Singer, died suddenly in 1964, four years after the publication of *Five Centuries of Polish Poetry*. Except for a few corrected misprints, this new edition preserves the original version of the book which has become for me a memorial to a long and inspired friendship. Seven more recent poems, however, have been added to bring the anthology up to date, all of them translated in collaboration with Jon Stallworthy. I feel very fortunate that a poet of his subtlety and accomplishment was willing to continue the work of Burns Singer and he has, in my opinion, succeeded admirably” (J. Pietrkiewicz, *Five Centuries of Polish Poetry*, tłum. J. Pietrkiewicz, B. Singer, J. Stallworthy, Londyn 1970, s. xxix).

¹³⁵ Tamże, s. xxv–xxvi. Jak wzmiankuje Pietrkiewicz: „we have preferred to be old-fashioned and struggle with complex patterns of form in order to recapture also that part of the original text which had been shaped by poetic diction. For this the technical versatility of Burns Singer was invaluable, offering a range of stylistic equivalents, from mediaeval lyric and baroque conceits to symbolist imagery and peasant couplets. For nearly two years we prepared the anthology, meeting once a fortnight to discuss and collate the different versions. We share many critical views and our attitude to poetry is basically the same: this, of course, facilitated the initial efforts, and often enough the collaboration looked like a series of tests, confirming our literary beliefs. During those two memorable years many glasses of wine were emptied to fortify our resolution and to appease the demons of both languages. I hope the wine sacrifice was not in vain” (tamże, s. xxvi).

¹³⁶ Tamże, s. xxvii–xxviii. Jak dodaje Singer: „I would retire with them to emerge a fortnight later with draft translations. Dr. Peterkiewicz would then suggest minor alter-

rów i ich odnośniki komparatystyczne wskazuje Pietrkiewicz czytelnikom w obszernych przypisach. Na przykład angielskiej wersji *Na muszki pieśń* (*On Little Flies: A Song*) Andrzeja Morsztyna towarzyszy komentarz: „for analogous effect produced by a startling concept, cf. Donne’s *The Flea*”. Tłumaczenie anonimowych *Żali Matki Boskiej pod krzyżem* (*Lament of Our Lady under the Cross*) opatrzone jest informacją: „the text is (...) comparable in importance to *Quia amore langueo* in Middle English”. Rangę w polskiej literaturze ustępu z szóstej części *Transakcji wojny chocimskiej* Wacława Potockiego (*The Turkish Army*) uzasadnia jej charakterystyczny „strange musical effect, not unlike that of Milton in *Paradise Lost* book I”. Zakończenie *Trenu X* (*Lament X*) Jana Kochanowskiego „may be compared with Shakespeare’s remarks on the nature of ghosts in *Julius Caesar* (IV, 3), or in *Hamlet* (I, 4)”, zaś jego fraszka *Za pijanicami* (*In Defence of Drunkards*) wyposażona jest w odsyłacz: „cf. the longer English version by Abraham Cowley, *Drinking*”¹³⁷. Tymczasem w *Antologii liryki angielskiej*, jak zaznacza już w przedmowie Pietrkiewicz, „tekstom przysługuje pierwszeństwo. Komentarze wstępne, wyjaśnienia, dygresje (...) byłyby tutaj chyba nie na miejscu”¹³⁸. Zbliżoną jednak funkcję pełnią wplecione w treść przekładów parafrazy, kryptocytaty lub sporadycznie nawet dokładne przytoczenia, które są przecież również międzytekstowymi odsyłaczami. Stanowią rodzaj odpowiedzi udzielanej przez nauczyciela sztuki interpretacji ćwiczącym się w niej adeptom; działają niczym zdawkowa, lecz sugestywna odpowiedź wniosków wartych wyciągnięcia z analizy wiersza w szerszym kontekście procesów rozwoju literatury i kultury. Spośród różnych przypadków tego typu przytoczmy przynajmniej dwa szczególnie reprezentatywne.

Z pierwszym spotyka się czytelnik już w inicjalnym wersie hymnu *Of on that is so fayr and bright*. Utwór, w obu swoich wersjach, jest w istocie modlitwą pochwalną do Matki Bożej oraz prośbą o wyjednanie przebaczenia grzechów i zbawienia: „Leuedy, preye thi sone for me / that ic mote come to the” (w wersji Pietrkiewicza: „za mnie się módl do Syna w niebie / iżbym mógł zbożnie przyjść do Ciebie”). Wiara podmiotu lirycznego w skuteczność tego wstawiennictwa oparta jest na przekonaniu, że Maryja – będąc ukochaną matką zwycięzcy sił śmierci – może użyć swojego wpływu

ations in order to eliminate my misinterpretations of his text and so the present versions were hammered out in an atmosphere of complete cooperation, with consultations at every phase of the process” (tamże, s. xxviii).

¹³⁷ Tamże, s. 118, 116, 121, 117.

¹³⁸ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 7.

na syna w celu zapewnienia ludziom zmartwychwstania: „wel he wot he is thi sone / he wyl nout werne the thi bone” („on wie, że zrodził był się z Ciebie, / twych modłów nie odrzuci w niebie”). To za sprawą jej orędownictwa Chrystus oddala od człowieka perspektywę potępienia, „zawierając brudny parów paskudny / *inferni*” („that hauet hi-dut the foule put / *inferni*”). Maryja pełni więc rolę gwarantki życia wiecznego – dawszy najpierw ludzkie życie Bogu, dać je może również zabiegającym o to pobożnym ludziom – jest zatem biegunowym wręcz przeciwieństwem śmierci. Przeciwieństwo to w wariancie polskim jest nie tylko w mniej lub bardziej oczywisty sposób sugerowane w kolejnych strofach liryku, ale konotowane już incipitem w efekcie translatorskiej modyfikacji oryginału. Opis Maryi jako „on(e) that is so fayr and bright” – literalnie „ta, która jest tak piękna / czysta / dobra oraz jaśniejąca / świetlista” – Pietrkiewicz ujmuje bowiem we frazę „której uroda wielmi krasna”. To semantycznie pojemne sformułowanie trudno wprawdzie uznać za słownikowy odpowiednik pierwowzoru, ale pozwala ono tłumaczowi na uniknięcie wyboru konkretnych ekwiwalentów dla wieloznacznych przymiotników angielskich „fair” i „bright”. Na gruncie polszczyzny ma jednak jeszcze jedną istotną właściwość: jest parafrazą znanego fragmentu również anonimowej *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Łatwo dostrzegalna przeróbka zapożyczenia polega przede wszystkim na tym, że w średnio-wiecznym dialogu moralistyczno-dydaktycznym to personifikowana śmierć ukazana jest jako osoba „przyrodzenia niewieściego, / obraza wielmi skaradego”¹³⁹. W przekładzie zaś Pietrkiewicza składniowo identyczna konstrukcja rodem z epoki staropolskiej traktuje o antagonistce śmierci, której nawet wygląd zewnętrzny – „uroda wielmi krasna” – podkreśla przeciwstawny charakter postaci. Wniosek, że święta „matka i dziewica” („*parens et puella*”) to symbol anty-śmierci, dla czytelnika angielskiego oryginału stanowi rezultat interpretacji samego utworu. W przypadku przekładu analogiczną konkluzję dodatkowo podpowiada odbiorcy tłumacz, za pomocą intertekstualnego nawiązania do jednego z najsłynniejszych zabytków literackiej polszczyzny.

Za inny przykład sterowania przez tłumacza kierunkiem czytelniczej interpretacji przekładu – tym razem przy pomocy zapożyczeń z innej epoki literackiej – niech posłuży utwór Sir Philipa Sidneya. Świadectwem tego, że będąc jednym z „największych poetów epoki elżbietańskiej”¹⁴⁰, którego so-

¹³⁹ M. Adamczyk, B. Chrzastowska, J. Pokrzywniak, *Starożytność – oświecenie*, Warszawa 1999, s. 160.

¹⁴⁰ „Among hundreds of sonnet sequences written in Elizabethan period, the best ones were composed by the greatest poets of the age – Sidney, Spenser and Shakespeare” (*The College Anthology of English Literature* pod red. Z. Mazura, T. Beli, Kraków 2004, s. 124).

nety „doniosłą rolę odegrały w rozpowszechnieniu tej formy wiersza wśród współczesnych mu i późniejszych poetów angielskich”¹⁴¹, jednocześnie zainicjował w swoich lirykach wątki i motywy eksploatowane ponad dwieście lat później w twórczości koryfeusza brytyjskiego romantyzmu, jest w *Antologii* Pietrkiewicza pierwszy utwór z jego cyklu *Astrophel and Stella*:

Loving in trueth, and fayne my love in verse to show,
That the deere Shee, might take some pleasure of my paine:
Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
Knowledge might pittie winne, and pittie grace obtaine,
I sought fit wordes to paint the blackest face of woe,
Studying inventions fine, her wittes to entertaine,
Oft turning others' leaves, to see if thence would flowe,
Some fresh and fruitful showre upon my sunne-burnt braine.
But wordes came halting out, wanting invention's stay;
Invention Natures childe, fledde Stepdames studies blowes;
And others feete still seem'de but straungers in my way,
Thus great with Childe to speake and helpelesse in my throwes,
Byting my tounge and penne, beating my selfe for spite:
Foole, saide my Muse to mee, looke in thy heart and write.

Wersja polska celnie akcentuje elementy kluczowe dla nowatorstwa artystycznej filozofii Sidneya, a zarazem szczególnie inspirujące jego literackich następców. Prócz oczywiście opiewania wzniosłego uczucia miłości podkreśla także wyższość geniuszu jednostki nad spuścizną tradycji („others feete still seem'de but straungers in my way” / „rytm cudzy zawadą był dla mnie”). Przyznaje pierwszeństwo oryginalności płynącej z naturalnego talentu przed powtarzalnością wyuczonych i obowiązujących konwencji („Invention Natures childe, fledde Stepdames studies blowes” / „Pomysł, Natury dziecię, przed Pracy-Macochy razami uciekł”). Wskazuje wreszcie na dramatyzm aktu tworzenia będący udziałem natchnionego poety („byting my tounge and penne, beating my selfe for spite” / „gryzłem język i pióro, sam siebie bić gotów w rozterce”):

Kochałem prawdziwie, wierszem chcąc śpiewać miłość ofiarną,
By w moich rymach mozolnych rozrywkę znalazła Miła,
By ją czytanie bawiło – z czytania dla wiedzy ziarno,
By wiedza w litość, a litość w łaskę się wreszcie zamieniła.
Więc wybierałem słowa, mej doli malując twarz czarną,
Pomysły kułem, by Luba nimi swój dowcip bawiła;
Cudze wertując karty, myślałem, że one odgarną
Chmury z parnego mózgu, że świeża wytryśnie zeń siła.

¹⁴¹ Cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 209.

Lecz słowa się zacinały, a pomysł nie powstał długo:
 Pomysł, Natury dziecię, przed Pracy-Macochy razami
 Uciekł; rytm cudzy zawadą był dla mnie, a nigdy sługą,
 Tako brzemienno w mej mowie, bezradny płodu bólami
 Gryzłem język i pióro, sam siebie bić gotów w rozterce,
 Wtem Muza rzekła: „O głupcze, chcesz pisać, wpierv patrzaj w serce!”

Zalążki ideologii romantycznej w sonecie renesansowego poety czytelnik przekładu dostrzeże tym pewniej, że Pietrkiewicz wykorzystuje, w charakterze wieńczącego ostatni wers motta cytat z puenty manifestu polskiego romantyzmu – *Romantyczności* Adama Mickiewicza. Wyrażoną w oryginalnie receptę na dzieło poetyckie „looke in thy heart and write” (literalnie np.: „spójrz w swoje serce i pisz”) tłumacz oddaje, po pierwsze, z zastosowaniem inwersji składniowej oraz, po drugie, bez zaimka („thy”), a tylko przy użyciu przestarzałej dziś formy czasownika „patrzeć” i nieobecnego w pierwowzorze znaku wykrzyknienia. W rezultacie ostatnia fraza liryku Sir Philipa Sidneya jest identyczna jak zakończenie programowej ballady wieszczka: „miej serce i patrzaj w serce!”¹⁴². Warto zauważyć, że w innych spolszczeniach tego sonetu nawiązanie do utworu Mickiewicza jest znacznie mniej demonstracyjne, i to niezależnie od tego, czy oparte są na podobnym schemacie rymowym, jak w wariacie Juliusza Żuławskiego z 1969 roku („a gdy tak gryzę pióro, wjąc się w rozterce, / »Głupcze! – powiada muza – pisz patrząc w swe serce!«”), czy całkowicie odmiennym, jak w wersji Stanisława Barańczaka: „tak siedząc, pióro gryząc, nagle głos Muzy słyszę: / »Głupcze! Kto kocha, patrzy w serce własne – i pisze«”¹⁴³. Wpleciony w sonet cytat z ballady Mickiewicza wprawdzie pozostawia domysłowi odbiorcy doprecyzowanie informacji o tym, czyje uczucia i przymioty duszy („serce”) mają być tematem czy źródłem natchnienia poety, ale – jak należy przypuszczać – tak wyraźne wskazanie na konwencję romantyczną, z jej kultem indywidualizmu i mocy wyobraźni, więcej niż wystarczająco rekompensuje czytelnikom brak zaimka dzierżawczego. Ma też tę dodatkową właściwość, że wymownie współgra z ustaleniami historyków literatury, którzy o autorze oryginału z perspektywy kilku stuleci piszą: „Sidney’s eternal songs could show »what great Eliza’s reign hath bred«. The legend continued into the Romantic period and beyond”, a w omówieniach jego dzieł często odnotowują prawidłowość: „Sidney employs typically romantic subjects and motifs in the work”¹⁴⁴.

¹⁴² A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 1..., s. 57.

¹⁴³ Cyt. za: *Poezi języka angielskiego...*, t. 1, s. 211; *Od Chaucera do Larkina...*, s. 45.

¹⁴⁴ *The Cambridge Guide to Literature in English* pod red. I. Ousby’ego, Cambridge 1995, s. 868; *An Anthology of English Literature* pod red. L. Sikorskiej, J. Fabiszaka, Poznań 1998, s. 404.

Przeważające wśród krytyków oceny dorobku przekładowego Jerzego Pietrkiewicza celnie streszcza opinia Wiesława Myśliwskiego: ten „niegdyś jeden z najbardziej utalentowanych młodych polskich poetów międzywojennego pokolenia (...) jest autorem nie tylko licznych, ale i doniosłych dzieł translatorskich na oba języki”¹⁴⁵. Nie tylko jednak bezsprzeczny talent poetycki tłumacza przesądza o jakości i specyfice jego polskich wariantów z angielskiego kanonu. Dostrzeżenie dominującej przyczyny refrakcji znaczeniowej w jego przekładach wymaga istotnego uzupełnienia tej szkicowej charakterystyki profilu tłumacza – na przykład referencjami Jerzego Starnawskiego pozornie tylko dotyczącymi innej dziedziny działalności Pietrkiewicza: „jest dociekliwym filologiem, jest świetnym komparatystą, jest estetą oceniającym utwór w perspektywach historycznych” oraz profesorem akademickim, dla którego „działalność pedagogiczna” stanowi „przedłużenie wypowiedzi poetyckiej”¹⁴⁶. Rzeczywiście, *Antologia liryki angielskiej* ma za zadanie nie tylko przedstawić swoim czytelnikom wybór samodzielnych w istocie tekstów różnych autorów, ale w równej mierze – a może przede wszystkim – zademonstrować kolejne etapy przeobrażeń języka i stadia ewolucji literatury brytyjskiej za pomocą historii literatury polskiej: „odtworzyć różne style, naśladować głosy przeszłości, i to w języku, w którym dotąd nie zabrzmiały”¹⁴⁷.

* * *

Metoda stylizacyjna Pietrkiewicza oraz zastępowanie lub uzupełnianie w przekładach na język polski oryginalnych figur retorycznych zapożyczeniami z tradycji rodzimej pełnią funkcję interpretacyjnych instrukcji, ponieważ niedwuznacznie sugerują konteksty ważnych i rozpoznawalnych dzieł literackich. Ukierunkowują zatem tor czytelniczej refleksji nad tekstem, a nierzadko również poszerzają ją o wnioski płynące z zestawienia analizowanego liryku z utworami, do których prowadzą wkomponowane przez tłumacza w wiersz intertekstualne łącza. Sztuka translatorska i studia komparatystyczne Pietrkiewicza są ze sobą ściśle związane – do obu tych sfer jego twórczości stosują się bowiem głoszone rudymenta w rodzaju dewizy: „w badaniach porównawczych każda epoka musi z natury rzeczy być przejściowa, tak jak w umyśle prawdziwego humanisty nie ma sztucznych przegródek, a wszystko, co w nim żyje, powinno się wzajemnie przenikać”. Stąd

¹⁴⁵ W. Myśliwski, *Wolny w słowie*, „Regiony” 1994, nr 1, s. 83–84, 86.

¹⁴⁶ J. Starnawski, dz. cyt., s. 28, 15.

¹⁴⁷ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 9.

też tak aprobatywny stosunek tłumacza do praktyki komparatystów, w których badaniach „szkic krytyczny przechodzi niejako w wybór tekstów, dając subtelny zestaw wrażeń estetycznych”. Dopiero przez ukazanie rozwoju tych tekstów na szerszym tle można „uwydatnić istotne kontrasty i powiedzieć coś nowego o rodzimej tradycji”, a jednocześnie „wyłuskać oryginalność z kontekstu wzajemnych wpływów, bo (...) w studiach porównawczych grzechem śmiertelnym jest niewiara w wolną wolę wyobraźni”¹⁴⁸.

Z tej perspektywy konstatację Jana Bielatowicza – „oto Jerzy Pietrkiewicz pozostał w prozie angielskiej poetą polskim, wzbogacił prozę angielską poetyckością polską, albo jeśli kto woli, pomnożył poezję polską poezjo-prozą angielską”¹⁴⁹ – z powodzeniem można odnieść też do praktyki przekładowej poety i jego spolszczeń liryki brytyjskiej. Czasownik „wzbogacił” nabiera jednak w tym przypadku nieco innego – bardziej dosłownego znaczenia.

¹⁴⁸ J. Pietrkiewicz, *Polish Literature...*, s. 279, 280. W ten sposób recenzuje Pietrkiewicz w *krótkim szkicu Wirtuoz metody porównawczej* prace Władysława Folkierskiego. O jego antologii *Sonet polski* z 1925 roku pisze: „tu już forma sonetu powoduje ocenę porównawczą, gdyż wiąże w sposób intymny różnorodne wątki liryki europejskiej, od Dantego i Petrarki poprzez Szekspira, Ronsarda, Gryphiusa i Morsztyna do Mickiewicza, Kasprowicza i Rilkego. Sonet nie odegrał oczywiście tak wielkiej roli w literaturze polskiej jak w literaturach romańskich, ale przez ukazanie jego rozwoju na szerszym tle mógł dopiero Folkierski uwydatnić istotne kontrasty i powiedzieć coś nowego o rodzimej tradycji” (tamże, s. 279).

¹⁴⁹ J. Bielatowicz, *Literatura na emigracji*, Londyn 1970, s. 218.

Część II

Idea poezji: metafory urealnione w przekładach Bolesława Taborskiego

Twórczość Bolesława Taborskiego komentatorzy życia literackiego Polaków w Wielkiej Brytanii często omawiają pod etykietą „»pomostowego« zjawiska między »krajem« a »emigracją«”, przy czym podkreślają stanowczo, że na tle zgoła odmiennych tendencji dominujących wśród Polonii brytyjskiej przed rokiem 1989 jest to tym bardziej „zjawisko na swój sposób znaczące”¹⁵⁰. Jak celnie zauważa Janusz Kryszak, „z różnych możliwych strategii emigracyjnych wybrał Taborski strategię najbardziej kulturowo i politycznie skuteczną – strategię pośrednika, przewoźnika wartości, który sens swego działania widzi w upartej mediacji między kulturami”¹⁵¹.

W realizacji tej strategii Taborski pozostał konsekwentny, warto dodać, czasem nawet wbrew rekomendacjom innych pisarzy kręgu „Kontynentów”. Na przykład znajomość z Jerzym Pietrkiewiczem określa mianem „cennej przyjaźni”, a samego przyjaciela opisuje z uznaniem jako inspirującego dlań twórcę o ważnych „sukcesach i tylu ich w swojej karierze”¹⁵². Mimo to jed-

¹⁵⁰ Z. Lichniak, dz. cyt., s. 195. Jeszcze w 1994 roku na pytanie o powrót do kraju Taborski odpowiada: to „pytanie dekonspirujące. Przedtem brzmiało ono: określ się pan, po której stoisz stronie; teraz brzmi: gdzie pan jesteś właściwie? Wciąż pokutuje bowiem mniemanie, że Polak nie może czy nie powinien siedzieć w polskich sprawach i nimi się pasjonować, jeśli fizycznie nie tkwi w Polsce na sto procent (...). Z tej stuprocentowej obecności fizycznej zwalnia się – uznając jednocześnie ich niezaprzeczalne prawo do pasji i znajomości rzeczy polskich – paru wielkich mentorów (jak Giedroyc, Miłosz, Nowak), ale nie zwykłych śmiertelników” (B. Taborski, odpowiedź na pytanie ankietowe *Czy myśleli Państwo o powrocie do kraju?* „Polityka” 1994, nr 14, s. 29).

¹⁵¹ J. Kryszak, *Bolesław Taborski: poeta z tego świata* [w:] *Przez lustra...*, s. 13.

¹⁵² B. Taborski, *Dziennik...*, s. 260, 259.

nak ponawiane przez Pietrkiewicza zachęty do podjęcia stanowczej decyzji o silniejszej asymilacji kulturowej na Wyspach i zdecydowanego skoncentrowania się na pisarstwie dla tamtejszych czytelników¹⁵³ („jest mi bardzo życzliwy. Radził mi się raczej wycofać z merkuriuszowych spraw, a zająć się bardziej angielskimi pracami – pomoże mi w staraniach publikacji”) nie zniechęciły Taborskiego do wydawania zarówno w Anglii, jak i ojczyźnie. Jak sam wspomina w pamiętnikarskiej notatce datowanej na 24 czerwca 1956 roku, „telefon od Pietrkiewicza. Półtoragodzinna rozmowa, dość gwałtowna – argumentował przeciw drukowaniu w Polsce, używając całego arsenału panów »nieugiętych«. Nie przekonał mnie jednak”¹⁵⁴.

Dostrzeganie w polskim obiegu literackim miejsca dla własnej twórczości równie ważnego – a na dalszych etapach pisarskiego rozwoju nawet ważniejszego – jak w obiegu brytyjskim było dla Taborskiego tym naturalniejsze, że zgodne z jego kompetencjami językowymi (zdaniem krytyków na tle poetów grupy „Kontynenty” cechowało go „kto wie, czy nie najswobodniejsze operowanie polszczyzną”¹⁵⁵) oraz niejednokrotnie manifestowaną deklaracją światopoglądu artystycznego:

¹⁵³ Rady Pietrkiewicza bez wątpienia dyktowała koleżeńska życzliwość, gdyż poeci emigracyjni publikujący w tamtym okresie w PRL-u narażali się na ostracyzm środowiska polonijnego, także wydawnictw i krytyki. O politycznych kulisach i skutkach tych uwarunkowań dla „kontynentowców” pisze między innymi Czerniawski: „w czasie burzliwego studenckiego spotkania w 1958 r. sterowany przeze mnie wówczas *Merkuriusz Polski* ostatecznie zerwał ze Związkiem Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie. Głównym powodem niezgody był stosunek do zimnej wojny zarządu i większości członków ZSAPU. Studenci stanowczo odmawiali wszelkich kontaktów z komunistyczną Polską, my natomiast byliśmy zdania, że należy je utrzymywać – oczywiście nie z reżymowymi aparaczkami, ale z pisarzami i intelektualistami. W kołach emigracyjnych panowało przekonanie, że nie można siedzieć na dwóch stołkach. I dlatego brano nas albo za naiwnych, albo za agentów reżimu. (...) Byliśmy też, jak już wspominałem, politycznie i kulturalnie skłóceni z londyńską starszyzną, która kontrolowała dostęp do pism literackich i wydawnictw. Ponadto Związek Pisarzy na Obczyźnie wydał zakaz publikacji w Polsce, który zdecydowaliśmy się bojkotować. Nie byliśmy członkami Związku, który jednak cieszył się w Londynie poważnym autorytetem moralnym. Byliśmy więc zdani na własne pismo: tylko tą drogą mogliśmy zachować swobodę i uczciwość” (A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 175–176, 186).

¹⁵⁴ B. Taborski, *Dziennik...*, s. 263, 264. O tym, że kwestia nader radykalnego opowiedzenia się po stronie „emigranckiej” lub „krajowej” za pomocą wyboru miejsca publikacji była powracającym tematem w dyskusjach z Pietrkiewiczem, świadczy chociażby o rok późniejsza (z 5 lipca 1957 roku) notatka w raptularzu Taborskiego: „jadę na rozmowę z Jakińskim, Pietrkiewiczem i Jurkiem (Sito). Pietrkiewicz przekonywał nas, ale nie przekonał, o tym, że nie powinniśmy drukować w kraju” (s. 265).

¹⁵⁵ M. Danilewicz Zielińska, *Rzut oka na literaturę emigracyjną...*, s. 12. Jak wspomina sam Taborski, w komentarzach do jego poetyckiego debiutu zaskoczeni recenzenci szczególnie

uwzględnić się za pisarza polskiego mieszkającego za granicą, podczas gdy ludzie, którzy zajmują się klasyfikacją literackich gatunków, traktują mnie jako pisarza emigracyjnego. Ja na emigracji wydałem debiutancki tomik, jakieś przekłady, ale później doszedłem do wniosku, że czytelników mam w kraju i wydawałem w Polsce¹⁵⁶.

Ważną częścią literackiej działalności Taborskiego, która w dużej mierze pozwoliła mu na odnalezienie i ugruntowanie własnej pozycji w obu kręgach kulturowych, była bez wątpienia praktyka translatorska. Jej istotną rolę w dorobku poety akcentują już rozpoznania krytyczne, często prezentujące jego artystyczny profil w formułach krótko, acz wymownie recenzujących, po pierwsze, jakość jego przekładów („światny znawca brytyjskiego i międzynarodowego teatru (...), kompetentny tłumacz i zdolny aktor”, „wysoko oceniane są jego prace teatrologiczne, ma znany i znaczny dorobek translatorski”¹⁵⁷), po drugie zaś – pokazań ich ilość („zasłynął jako poeta, krytyk teatralny, niezwykle płodny tłumacz literatury polskiej na język angielski i na odwrót”¹⁵⁸), rosnącą systematycznie od czasu teatrologicznych i anglistycznych studiów na Uniwersytecie w Bristolu (1947–1952). To wówczas Taborski „nawiązał bliski, intymny kontakt z kulturą artystyczną i intelektualną państwa osiedlenia, co zaowocowało wkrótce dwukierunkową pracą translatorską w dziedzinie poezji i dramatu (...), jak i licznymi rozprawami w języku angielskim (...) i polskim”¹⁵⁹. Znamienne, że większość tego rodzaju refleksji litera-

często „stwierdzali z powściągliwą życzliwością, że ów młodzieniec, choć mieszka nad Tamizą, umie »ładnie« pisać po polsku” (B. Taborski, *Poezje wybrane*, Warszawa 1999, s. 7).

¹⁵⁶ B. Taborski, „Świat nie może być chaosem”, rozm. przepr. J. Koryl [w:] *Przez lustra...*, s. 164. Rozwijając ten wątek swojej artystycznej biografii, Taborski stwierdza: „poeta (ba, każdy człowiek, więc i poeta) ma swoje ciało fizyczne i to drugie – żeby się tak wyrazić, astralne. Duchowo jestem w Polsce jak najbardziej i nigdy jej nie opuszczałem, choć Polska »fizyczna«, konkretna, raziła mnie czasem niepomierne (zwłaszcza okres stalinowski i lata 1968–70). Obecność duchową starałem się wyrażać poprzez docieranie do czytelników polskich swą poezją, przekładami, eseistyką (a za granicą – starałem się cudzoziemcom dawać te skarby literatury polskiej, jakie byłem w stanie, przy swych ograniczeniach, tłumaczyć). Jeśli dziś piszę też wiersze i fraszki polityczne na tematy polskie, to dlatego, że jest to – dla mnie astralnego – wciąż mój kraj; choć ten drugi, w którym mieszkam fizycznie od półwiecza, cenię i lubię” (B. Taborski, *Czy myśleli Państwo o powrocie do kraju?...*, s. 29).

¹⁵⁷ P. Chrościel, *Poeta na BBC...*, s. 151; J. Wolski, *Taborskiego zmagania z historią* [w:] *Przez lustra...*, s. 43.

¹⁵⁸ A. Jamrozek-Sowa, „W teatrze cały świat się zawarł”, „Fraza” 1995, nr 10, s. 124.

¹⁵⁹ J. Kryszak, *Bolesław Taborski: poeta z tego świata* [w:] *Przez lustra...*, s. 13. Warto dodać, że bynajmniej nie wszystkie jego tłumaczenia zostały udostępnione szerszej publiczności. Jak wzmiankuje Beata Tarnowska (*Między światami...*, s. 274), część z nich wciąż pozostaje w rękopisach – między innymi pionierski (bo z 1947 roku) przekład *Murder in the Cathedral* T.S. Eliota oraz spolszczenia większości spośród dwudziestu sztuk Harolda

turoznawczych skupia się na omawianiu ogłoszonych przez Taborskiego angielskich wersji rodzimych utworów dramatycznych¹⁶⁰ lub tłumaczeń szkiców naukowych i esejów popularnonaukowych¹⁶¹. W nich krytycy upatrują najważniejszych osiągnięć przekładowcy, szczególnie często wzmiankując o jego funkcji autoryzowanego tłumacza i promotora wśród anglosaskiej publiczności sztuk scenicznych Karola Wojtyły¹⁶² oraz teatrologicznych koncepcji Jerzego Grotowskiego i Jana Kotta. Zwłaszcza o publikacji Kotta, wydanej po raz pierwszy w 1964 roku, recenzenci piszą w tonie zbliżonym do entuzjastycznej oceny Marii Danilewicz Zielińskiej: z polskim teoretykiem teatru „sukces dzieli zapewne tłumacz, Bolesław Taborski”, co od dawna „nie było w tym stopniu udziałem żadnego tłumacza książki polskiej

Pintera, gdyż tylko część z nich ogłosił Taborski na łamach polskich periodyków teatralnych, a nieliczne w osobnych publikacjach, np. *Uwikłania rodzinne* (Sulejówkę 2006) czy *W imię praw człowieka* (Sulejówkę 2006). Podobnie wnioski bibliograficzne wysuwa Anna Jamrozek-Sowa, wspominając i inne dotychczas niewydane przekłady poety – dotyczy to zarówno „kilkudziesięciu tekstów dramatycznych przełożonych z języka angielskiego dla sekcji polskiej radia BBC”, jak i „przetłumaczonych na język angielski dramatów Jerzego Zawieyskiego i Jerzego Broszkiewicza” (A. Jamrozek-Sowa, *Teatralne podróże Bolesława Taborskiego* [w:] *Przez lustra...*, s. 141).

¹⁶⁰ Przede wszystkim Karola Wojtyły, zebranych w tomie *The Collected Plays and Writings on Theater* (Berkeley – Los Angeles – Londyn 1987) i Stanisławy Przybyszewskiej (*The Danton Case, Thermidor*, Evanston 1989).

¹⁶¹ Wśród najważniejszych należy wymienić: *Shakespeare Our Contemporary* (pierwodruk: Londyn 1964), *Theatre Notebook 1947–1967* (pierwodruk: Londyn 1968) i, przy współpracy E. Czerwińskiego, *The Eating of Gods* (pierwodruk: Londyn 1973) Jana Kotta oraz *The Life of Mayakovsky* Wiktora Woroszyńskiego (pierwodruk: Nowy Jork 1970). Anna Jamrozek-Sowa (*Teatralne podróże...*, s. 140) podkreśla, że Taborski „jest też translatorem skomplikowanych tekstów teoretycznych pisanych przez” innych ludzi teatru – chodzi przede wszystkim o *Grotowski's Laboratory* (Warszawa 1979) Tadeusza Burzyńskiego i Zbigniewa Osińskiego oraz *On the Road to Active Culture* (Wrocław 1978) Leszka Kolankiewicza.

¹⁶² Kulisy objęcia tej funkcji Taborski wspomina w ten sposób: „wkrótce po wyborze Karola Wojtyły udałem się do Rzymu m.in. w nadziei otrzymania w Wydawnictwie Watykańskim praw tłumaczenia na angielski Jego poezji, którą znałem z *Tygodnika Powszechnego* i *Znaku*. Ale okazało się, że prawa te otrzymał już Jerzy Pietrkiewicz, zaproponowano mi natomiast tłumaczenie dramatów. Z chęcią się zgodziłem, choć znałem tylko jedyny opublikowany dramat *Przed sklepem jubilera*. Komisja pism Karola Wojtyły wyznaczyła więc mnie ich tłumaczem. Tydzień później byłem już w Krakowie i rozpocząłem poszukiwanie rękopisów i maszynopisów po mieszkaniach Jego dawnych przyjaciół” (B. Taborski, *Czytelnicy poezji są w kraju*, rozm. przepr. K. Lisowski, „Kresy” 1991, nr 8, s. 75). Szerzej historię swojej pracy nad tekstami Wojtyły i wieloletnią znajomość z samym autorem opisuje Taborski w książce *„Wprost w moje serce uderza droga wszystkich”. O Karolu Wojtyle – Janie Pawle II: szkice, wspomnienia, wiersze* (Toruń 2005).

na angielski”¹⁶³. Opinię tę potwierdzają studia Beaty Tarnowskiej („zarówno w prasie amerykańskiej, jak i brytyjskiej zwracano uwagę na doskonałość przekładu i niewątpliwe zasługi Taborskiego w propagowaniu tego dzieła”) zwieńczone reprezentatywną konkluzją:

będące dziełem Bolesława Taborskiego przekłady sztuk polskich dramatopisarzy oraz dzieł dotyczących zagadnień teatrologicznych, pozwoliły nie tylko „przełamać »wyspiarskość« angielskiego myślenia o teatrze”, ale odegrały również znaczącą rolę w ewolucji sztuki teatralnej w świecie zachodnim¹⁶⁴.

Jego przekłady na język polski nie tylko czterokrotnie wznawianej powieści Grahama Greene’a *The Power and the Glory*¹⁶⁵, ale przede wszystkim obszernych wyborów liryki Roberta Lowella i Roberta Gravesa (oraz pojedynczych wierszy innych brytyjskich poetów¹⁶⁶) zwracały uwagę badaczy znacznie rzadziej – nad czym sam tłumacz niejednokrotnie ubolewał. W trzy lata po publikacji drugiej, rozszerzonej edycji poezji Gravesa¹⁶⁷ Taborski komentuje recepcję swoich przekładów słowami: „przyznam się, że w tej dziedzinie nie mam w kraju dostatecznej zachęty czy dopingujących doświadczeń. (...) Zdawało mi się, że wydania te staną się wydarzeniem na polskim rynku literackim”. Tymczasem – pyta retorycznie tłumacz – „ile się ukazało recenzji z ostatniego z tych tomów? Dokładnie: zero”¹⁶⁸.

W istocie, poza studium Tarnowskiej o anglojęzycznych wierszach własnych Taborskiego, z których „najliczniejszą grupę stanowią wiersze

¹⁶³ Cyt. za: B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 281.

¹⁶⁴ Tamże, s. 297.

¹⁶⁵ G. Greene, *Moc i chwala*, tłum. B. Taborski, Paryż 1956.

¹⁶⁶ Na przykład Thomasa Campiona, Francisca Quarlesa, Henry’ego Kinga, Johna Drydena, Sidneya Laniera i Thomasa Stearnsa Eliota przełożonych dla pierwszego i trzeciego tomu antologii *Poezi języka angielskiego* (Warszawa 1969 i 1974) oraz między innymi Philipa Larkina (*The North Ship*), Wystana Hugh Audena (*Paysage Moralise, As We Like It*), Randalla Jarrella (*Bats, Washing*), Dylana Thomasa (*Fern Hill*), Johna Drydena czy Lawrence’a Durrella, zamieszczonych we własnych tomach poezji *Lekcja trwająca* (Kraków 1967), *Głos milczenia* (1969) i *Miłość. Wybór wierszy* (Kraków 1980).

¹⁶⁷ Pierwsze, skromniejsze wydanie ukazało się w roku 1968 (R. Graves, *Wiersze* pod red. i w tłum. B. Taborskiego, Warszawa 1968), obszerniejsze – niemal dekadę później (R. Graves, *Poezje wybrane* pod red. i w tłum. B. Taborskiego, Warszawa 1977).

¹⁶⁸ B. Taborski, *Poezja musi wiązać refleksję formą*, rozm. przepr. M. Orski, „Odra” 1981, nr 6, s. 91. Jak dodaje Taborski, akurat Roberta Gravesa „uważam za najwybitniejszego ze współczesnych w Anglii”, a ponadto „dla kogoś takiego jak ja, z dala od kraju, recenzje są w końcu najbardziej miarodajnym źródłem informacji o życiu kulturalnym i recepcji literatury”. W roku 1986 tłumacz wyraża nawet szerszą opinię, że w Polsce jest po prostu „zbyt niewiele” krytyków przekładu, i głównie dlatego jego „tomy poezji Gravesa i Lowella miały zaledwie po parę recenzji” (B. Taborski, *Przekład: problemy praktyka*, „Teatr” 1988, nr 8, s. 9).

powstałe w języku polskim, a następnie przetłumaczone przez autora na język angielski”¹⁶⁹, przekład poetycki w jego dorobku pozostaje na marginesach zainteresowań literaturoznawców. Sam tłumacz natomiast, pytany o autoidentyfikację, deklaruje kategorycznie: to „poezja dotyczy mnie dogłębnie, najbardziej intymnie, najmocniej mnie wyraża. Przede wszystkim uważam się za poetę”¹⁷⁰. W konsekwencji zaś, jak stwierdza,

będąc poetą stałem się człowiekiem dwujęzycznym, w pewnym sensie dwukulturowym, i mogłem, na przykład, tłumaczyć dzieła literatury polskiej dla cudzoziemców. Potem, po październiku ‘56, kiedy Polska otworzyła się na wiele spraw, sytuacja zmieniła się na lepsze. Mogłem tłumaczyć również dzieła literatury angielskiej na polski¹⁷¹.

Spolszczenia poezji angielskiej wydane przez Taborskiego, paradoksalnie, cieszyły się i nadal cieszą mniejszym zainteresowaniem niż jego translacje na język angielski – mimo że on sam wielokrotnie przyznaje: „jestem tłumaczem „obrotowym«, czyli tłumaczę w obie strony, ale nie taję, że większą przyjemność sprawia mi tłumaczenie z angielskiego na polski, który jest moim pierwszym językiem”¹⁷². Przekłady anglojęzyczne, zwłaszcza najobszerniejszych w jego dorobku tekstów *non-fiction*, traktuje Taborski nierzadko w kategoriach działalności *stricto* profesjonalnej (w liście do Jerzego Grotowskiego zaznacza: „jestem tłumaczem zawodowym”¹⁷³),

¹⁶⁹ B. Tarnowska, *Miedzy światami...*, s. 143.

¹⁷⁰ B. Taborski, „Świat nie może być chaosem”, rozm. przepr. J. Koryl [w:] *Przez lustrę...*, s. 166.

¹⁷¹ B. Taborski, *Myszę i piszę po polsku, choćbym nawet pisał po angielsku*, rozm. przepr. K. Dorosz, „Przegląd Powszechny” 2002, nr 2, s. 187.

¹⁷² B. Taborski, *Czytelnicy poezji są w kraju...*, s. 73.

¹⁷³ B. Taborski, *Moja Grotowskiada, czyli dzieje nietypowej przyjaźni*, tłum. G. Janiak, „Pamiętnik Teatralny” 2003, nr 3–4, s. 161. Dlatego zapewne stosunkowo najczęściej ze wszystkich poetów grupy „Kontynenty” omawia Taborski ekonomiczno-społeczne aspekty pracy tłumacza. Jak pisze chociażby w przywołanym liście do Grotowskiego, „te 60 stron maszynopisu (...) przetłumaczyłem chętnie dla Ciebie, po przyjacielsku, i na tej zasadzie mogę tłumaczyć dalsze teksty od czasu do czasu na Twój prywatny użytek, ale skoro ma to się ukazać w książce, trzeba to jakoś załatwić. Jednak jest to czasochłonne (...) i nie ma powodu, dlaczego wydawca kapitalistyczny miałby korzystać z mojej pracy za darmo, skoro sam na tym zarobi. To, co wydawnictwa płacą tłumaczom, jest i tak śmieszne”. W innej wypowiedzi stwierdza ponadto: „tłumacze w niejednym kraju są chłopcami do bicia, zarazem aż nazbyt często pozbawieni są owoców swej pracy, a w ogóle – biją głową o ścianę. Toczy się jednak i przybiera na sile walka o podniesienie ich statusu, choć sporo czasu upłynie, zanim staną się pełnoprawnymi członkami środowiska literackiego. Na razie zdani są na swój entuzjazm i swoje frustracje. Ich praca jest dziełem miłości raczej niż źródłem zarobku” (*Przekład: problemy praktyka...*, s. 11). Taborski nie stroni także, podobnie jak Adam Czerniawski, od poruszania kwestii prawnych, autorskich i wydawniczych

której czasem towarzyszył nawet rodzaj presji ekonomiczno-społecznej¹⁷⁴. Pracę zaś nad spolszczeniami liryki omawia z reguły jako istotny element realizowania własnych ambicji poetyckich:

na ogół tłumaczenie na polski jest dla mnie bezproblemowe, choćby dlatego, że dobieram sobie autorów i dzieła, które mi odpowiadają, z którymi jestem dogłębnie zżyty. A rzecz jasna, tłumacz lepiej się czuje, gdy jest jak gdyby alter ego autora, niż gdy wykonuje jakieś narzucone zadanie, do którego nie ma specjalnego przekonania. Gdy więc tłumaczę sztuki Harolda Pintera czy ongiś Johna Ardena, lub poezję Roberta Gravesa, nie mam z tym problemów w pracy¹⁷⁵.

Warto także przywołać pełną dystansu opinię Taborskiego o autorskich próbach z 1978 roku pisania po angielsku:

będąc poetą tkwi się zazwyczaj w tradycji języka tego kraju, w którym się wychowywało. Co do mnie, nawet nie zamierzałem być angielskim poetą. Tradycja angielskiej liryki to dla mnie coś „wyuczonego” w czasie studiów, a tom wierszy angielskich *For the Witnesses*, który wydałem, to pewien epizod, który dorzucił trochę światła do procesu rozwiązywania polskich problemów¹⁷⁶.

Szersze zainteresowanie krytyków jego tłumaczeniami utworów teatralnych na język angielski uzasadnia nie tylko ich popularność wśród brytyj-

dotyczących pracy tłumacza. Na przykład w liście do Grotowskiego z 27 czerwca 1975 roku zgłasza reżyserowi problem: „w numerze 4–5 z 1975 pisma *Le Theatre en Pologne* ukazała się skrócona wersja Twego tekstu *Jak żyć by można* w anonimowym przekładzie różniącym się od mojego. Bardzo mnie to zdziwiło, ponieważ przez tekst ten przeszliśmy wspólnie i ustaliliśmy wersję odpowiadającą Twoim wymogom. Nie rozumiem więc, dlaczego pismo to drukuje teraz tekst, w którym w każdym zdaniu są sformułowania inne. Czyżby zrobili to bez Twojej wiedzy? Jeśli tak, powinienes zwrócić im na to uwagę. Jestem trochę w głupiej sytuacji, bo będąc Twoim autoryzowanym tłumaczem, nie mogę się zgodzić, aby jakieś inne wersje anonimowo drukowano. Prowadzi to do chaosu (bo czytelnicy mieliby prawo uważać, że to mój przekład). (...) Nawiasem mówiąc, jako autoryzowany tłumacz powinienem być honorowany, nawet jeśli drukują inne przekłady (*Moja Grotowskiada...*, s. 195).

¹⁷⁴ „Jestem tłumaczem zawodowym, no i człowiekiem posiadającym obowiązki rodzinne, m.in. finansowe” (B. Taborski, *Moja Grotowskiada...*, s. 161). W korespondencji z Grotowskim można znaleźć więcej zapisków dokumentujących negocjacje tłumacza z angielskimi wydawcami i analizujących warunki funkcjonowania przekładów na tamtejszym rynku. Gdzie indziej Taborski przyznaje: „wywierane są na mnie większe jak gdyby naciski, żeby tłumaczyć na angielski. Nie tłumaczę jednak prozy powieściowej czy sztuk współczesnych. Tłumaczyłem poezję, ale głównie skupiam się na eseistyce i określonych sztukach, powiedziałbym »literackich« raczej niż takich, które operują dialogiem wziętym z »języka ulicy«. (...) Po prostu mam ograniczony czas, muszę więc ograniczać się do tych utworów, których tłumaczenie daje mi jakąś satysfakcję” (*Czytelnicy poezji są w kraju...*, s. 74).

¹⁷⁵ B. Taborski, *Przekład: problemy praktyka...*, s. 9.

¹⁷⁶ B. Taborski, *Poezja musi wiązać refleksję formą...*, s. 91.

skich odbiorców, ale do pewnego stopnia także teoretycznoprzekładowe wypowiedzi Taborskiego – w większości oparte właśnie na analizie doświadczeń zdobytych podczas transferu polskich tekstów dramatycznych. Wielu spostrzeżeń o praktyce translatorskiej dostarcza chociażby jego epistolarna relacja z kilkunastoletniej pracy dla Grotowskiego i wydawców jego pism¹⁷⁷. Pośród rozlicznych zapisków dokumentujących tryb współpracy tłumacza z autorem znaleźć można refleksje, w których Taborski kreśli własny profil twórczy. Na przykład w liście z 10 maja 1976 roku pisze do reżysera:

przede wszystkim – z uporem maniaka – powracam do sprawy, aby wszystko, co mam tłumaczyć na angielski, istniało przedtem po polsku na piśmie. (...) Wspomniałeś, że chcesz jakieś teksty ustnie przy mnie tłumaczyć z francuskiego na polski, a ja miałbym „w locie” tłumaczyć je na angielski. To nie wyjdzie, ponieważ (...) ja operuję na słowie pisanym, po prostu to sprawa mechanizmu intelektualnego, którego zmienić bym nie potrafił¹⁷⁸.

Mimo tak sprecyzowanych preferencji Taborski niejednokrotnie podejmował się, nie bez powodzenia, tłumaczeń ustnych. Wieczór autorski Grotowskiego z 23 października 1971 roku wspomina następująco:

byłem tłumaczem tej kilkugodzinnej imprezy. Choć nie uważam się bynajmniej za symultanicznego tłumacza konferencyjnego, współpraca z nim była wielką przyjemnością. Grotowski mówił krótkimi, jasnymi zdaniem, wiedział doskonale, kiedy przerwać nawet w pół zdania, by dać szansę tłumaczowi. Było to tak, jakby w żadnym z dwóch języków nie było przerwy; dominowała ciągłość wypowiedzi. (...) Jako tłumacz „werbalny” nie robiłem notatek¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Najintensywniejszy etap tej pracy przypadał na lata siedemdziesiąte. 31 maja 1972 roku, w odpowiedzi na listowną ofertę Grotowskiego, pisze Taborski następująco: „dziękuję bardzo za list z 22 maja i tak cenną dla mnie propozycję tłumaczenia tekstów Pana. Propozycja cenna jest dla mnie dlatego, że jest dowodem zaufania ze strony Pana. Zgodnie z Pana życzeniem potwierdziłem telegraficznie, że ją przyjmuję. Z dużą radością i wielką chęcią będę teksty Pana tłumaczył. W tej chwili mam co prawda urwanie głowy z wykończeniem kilku terminowych prac, ale teksty Pana zapewne nie są długie i będę robił je po kolei. Może przesyłając je, zechce Pan zaznaczyć, które są najpilniejsze i w jakiej kolejności mam je tłumaczyć oraz posyłać do czasopism” (B. Taborski, *Moja Grotowskiada...*, s. 151).

¹⁷⁸ Tamże, s. 202–203.

¹⁷⁹ Tamże, s. 144. Podobnych wspomnień w zapiskach Taborskiego można znaleźć więcej. Inny jeszcze epizod pracy w roli tłumacza symultanicznego opisuje następująco: „[Grotowski] poprosił mnie o tłumaczenie, gdy przyszedłem na jego spotkanie z uczestnikami festiwalu, co też czyniłem w obie strony – przez 3 godziny. Bardzo fajnie się go tłumaczy” (s. 146). Interesująco również omawia przypadki, gdy funkcji tłumacza towarzyszyło zadanie mediatora: „podjąłem zabiegi o to, by pogodzić boczących się na siebie Schechnera i Grotowskiego. Z oboma byłem już na takiej stopie, że wydawało mi się to możliwe. (...) Miałem dużą satysfakcję nie tylko jako tłumacz, ale swego rodzaju »arbitr«, bo doszło do pojednania między obu artystami” (s. 145).

Najwięcej jednak uwag Taborskiego dotyczy technicznych aspektów praktyki przekładowej; językowych wyborów i negocjacji ekwiwalentów z autorem oryginałów, który „imponował wagą, jaką przypisywał do słów i ich znaczeń” i nawet gdy „poprawek było stosunkowo niewiele (...), chciał, żeby wszystko było dokładnie zweryfikowane”¹⁸⁰. Nie dziwi zatem, że korespondencja tłumacza obfituje w autointerpretacje i uzasadnienia rekomendowanych rozwiązań translatorskich ujęte w przesyłanych Grotowskiemu sprawozdaniach. Na przykład w liście datowanym na 18 sierpnia 1972 roku Taborski pisze:

z samym przekładem nie miałem większych trudności. Tytuły też jakoś się przełożyło. Sprawę słowa „współ” też chyba jakoś rozstrzygnąłem, chyba właściwie. W niektórych wypadkach nasuwały mi się dwie wersje jakiegoś słowa czy zwrotu. Zanim sam jedną z nich użyję, myślałem, że może Pan miałby ochotę zobaczyć obie, ewentualnie wybrać odpowiedniejszą. Nawiasem mówiąc – słowo „jałowy” tłumaczyłem, jak Pan widzi, rozmaicie, zależnie od kontekstu („barren, fruitless, futile”), najrzadziej może „sterile”, mimo że Pan – jak pamiętam z Wrocławia – opowiada się za tym. Otóż pierwsze znaczenie słowa „sterile” jest sterylny – chemicznie czysty itp. i nie brzmi ono dobrze po angielsku w tym sensie, o który Panu chodzi, rzadko zresztą jest w tym sensie używane. Ale oczywiście zastosuję się do Pana propozycji w tych wypadkach, gdzie chodzi Panu o jednoznaczność semantyczną. No i w ogóle zresztą taki cel ma przesłanie Panu tekstów, żeby Pan je odpowiednio poprawił wedle uznania. Tłumaczyłem – zgodnie z Pana wskazówką – bezpośrednio i prosto, nie siłąc się na naukowość, intelektualność itp. żargon¹⁸¹.

¹⁸⁰ Tamże, s. 157. Jak wspomina Taborski: „w mojej wcześniejszej, a i późniejszej, karierze tłumacza autorzy (z Janem Kottem, którego trzy książki przełożyłem, włącznie) nigdy »nie wtrącali« się do moich przekładów, redaktorzy w wydawnictwach czasem pytali o wyizolowane kwestie, choć znalazł się jeden czy drugi pedant, któremu trzeba było to i owo perswadować, ale zawsze było to bezosobowe i nieabsorbujące”. Tymczasem Grotowski (jak dowodzi tego choćby list z 12 czerwca 1972 roku) uważał za niezbędną swoją akceptację translatorskich wariantów. Pisał: „są one dla mnie bardzo ważne, a zarazem bardzo trudne. Tutaj publikacja wymaga koniecznie uprzedniego zapoznania mnie z wersją angielską, bo w tych tekstach niesłuchanie łatwo o nieporozumienie. Dopiero po odesłaniu przeze mnie tłumaczenia można drukować”. W przypadkach niektórych przekładów rewidował wersje Taborskiego podczas bezpośrednich konsultacji, wcześniej aranżowanych korespondencyjnie: „tłumaczenie w kluczowych dla mnie miejscach rzeczywiście wymaga znacznych zmian, ale to wynika z pewnych nowych warstw asocjacyjnych, które musimy przedyskutować wspólnie. Ten tekst wymaga, abyśmy się gdzieś spotkali i popracowali nad nim” (s. 157, 152, 191).

¹⁸¹ Tamże, s. 155. Inny przykład współpracy tego typu wspomina Taborski słowami: „Grotowski był szalenie dokładny i czasem nad jednym kluczowym słowem, takim jak spotkanie deliberowaliśmy godzinę. Meeting to zbyt potoczne, i może też znaczyć zebranie (np. partyjne), encounter – zbyt konfrontacyjne, tryst – nieco staroświeckie

Nie licząc jednak opublikowanych wyimków z prowadzonej na przestrzeni lat korespondencji oraz wypowiedzi rozproszonych na łamach udzielonych wywiadów, szczególnie kompleksową charakterystykę własnego warsztatu translatorskiego Taborskiego można znaleźć w odczycie wygłoszonym przez na trzecim Międzynarodowym Sympozjum Tłumaczy Literatury w Warszawie (22–24 października 1986 roku). Poza serią anegdot o perypetiach wydawniczych czy sporach edytorskich z redaktorami tłumaczonych przezeń tomów wykład ten przynosi kilka wartych przywołania uwag, które dobrze rekapitulują najistotniejsze poglądy poety na sztukę przekładu – nie tylko tekstów teatralnych i eseistyki, ale również utworów lirycznych.

Jako podstawową cechę tłumacza poezji omawia Taborski znawstwo języka nie tylko na poziomie typowym dla jego rodzimych użytkowników, ale przede wszystkim zdobyte w procesie naturalnego przyswajania kompetencji komunikacyjnych od najmłodszych lat. Dlatego o swoich nielicznych przekładach liryki polskiej powiada: „idealnie rzecz biorąc, powinna je tłumaczyć nawet nie osoba zupełnie dwujęzyczna (którą jestem po 40 latach zamieszkiwania i studiach odbytych w Anglii), ale ktoś, kogo pierwszym językiem jest angielski”¹⁸². Wskazuje jednak dwie rekomendowane tłumaczom możliwości zredukowania ograniczeń narzucanych przez pochodzenie z obcego kręgu kulturowo-językowego. Jednym z nich jest praca „w tandemie” z *native speakerem* (za wzór podaje „Adama Czerniawskiego z żoną Angielką”¹⁸³), drugim zaś – umiejętna selekcja utworów do tłumaczenia, zgodna z literackimi predylekcjami tłumacza określanymi na podstawie tendencji dominujących w jego autorskiej twórczości. Chodzi o „dobór nie tylko odpowiednich tekstów, ale odpowiednich (...) kategorii tekstów. Więc może nie tyle prozy beletrystycznej, co eseistyki i poezji (jeśli się jest poetą czującym poezję w obu językach)”. „Nieodpowiedzialność” czy „ignorancję” tłumacza uważa bowiem Taborski za nie bardziej szkodliwe dla jakości tworzonego przekładu niż „podejście bez talentu”¹⁸⁴.

Autor *Sieci słów* podejmuje również problem wprowadzania modyfikacji formalnych w celu skuteczniejszego odtworzenia semantyki utworu oraz, głównie na przykładzie tekstów dramatycznych, stosowania technik adaptacyjnych. Na postawione sobie pytanie, „czy odejść od litery, aby ocalić

i z konotacjami niewłaściwymi, np. »lovers tryst« to spotkanie kochanków. Po omówieniu wszystkich możliwych określeń często wracaliśmy do pierwszego i już było dobrze” (s. 157).

¹⁸² B. Taborski, *Przekład: problemy praktyka...*, s. 9.

¹⁸³ Tamże.

¹⁸⁴ Tamże, s. 9, 10.

ducha utworu”, odpowiada: przy podejmowaniu tej decyzji „przede wszystkim musi być wzięty pod uwagę cel, jaki przyświecał autorowi”¹⁸⁵. W tym punkcie teoretycznoprzekładowe poglądy poety ujawniają dość wyraźne inspiracje koncepcjami Jerzego Pietrkiewicza. Artystyczny bowiem cel tekstu, zauważa Taborski, w istotnym stopniu ujawnia utrwalona tradycja, a wykorzystana przez autora konwencja gatunkowa – i to jej świadomość wyznacza tłumaczowi zakres swobód twórczych oraz możliwych do zastosowania schematów. Powołując się na własne doświadczenia, Taborski wspomina na przykład: „tłumacząc polskie pieśni wielkopostne z XVII wieku, należało oddać je w duchu angielskiej poezji religijnej tego okresu”¹⁸⁶. Podobną co do zasady metodę stosował przekładowca także w pracy nad utworami znacznie bardziej mu współczesnymi. Za kluczową decyzję podczas transferu sztuki *Przed sklepem jubilera* Wojtyły uznaje wszak „znalezienie odpowiedniego ekwiwalentu” nie tylko dla poszczególnych leksykalnych pierwowzorów, ale nade wszystko dla indywidualnej struktury i koherentnej całości tego dwudziestowiecznego „dramatu filozoficznego i poetyckiego”. Krótkie omówienie poszukiwań adekwatnego odpowiednika podsumowuje wnioskiem, iż wzorcem dostarczającym gotowych rozwiązań, „idealnym pod tym względem, okazał się wiersz dramatów T. S. Eliota (...). Długi biały wiersz odpowiedni dla refleksji”¹⁸⁷, bliski również poetyce samego tłumacza i z uznaniem scharakteryzowany w jego liryku *Eliot*¹⁸⁸:

Eliot wyciszył puste dźwięki
rękę spokojną kładąc na histeryczne grzbiety fraz
słowa na drobne rozmiennie scalili spalił peleryny
i z przyjacielem valerym się zgadzał że poezja
zbyt ważna jest by do niej nie nosić krawata i był
nieposzlakowany w walce z fantazjami i szpetotą banału
„wieże z kości słoniowej” obalił.

Zestawienie tak streszczonych założeń teoretycznych Taborskiego z jego translatorskim dorobkiem – już choćby tym, który stał się obiektem zainteresowania badaczy – potwierdza jednak, że poeta zrewidował model Pietrkiewicza przynajmniej w jednym z rudymenarnych założeń także w praktyce. Taborski traktuje mianowicie dostępną literaturę języka

¹⁸⁵ Tamże, s. 10.

¹⁸⁶ Tamże.

¹⁸⁷ Tamże. Interesujące są również rozważania na temat użytecznych dla tłumacza podobieństw między dramatami Karola Wojtyły a tekstami Harolda Pintera, Charles’a Peguy czy Paula Claudela (patrz: „*Wprost w moje serce uderza droga wszystkich*”..., s. 182–185).

¹⁸⁸ B. Taborski, *Sztuka. Wybór wierszy*, Kraków 1985, s. 10.

docelowego nadal jako źródło możliwych do wykorzystania szablonów tekstualnych, ale obligatoryjnych tylko wówczas, gdy ryzyko nieekwiwalentnego transferu rodzi się z ograniczonej znajomości kultury i tradycji, dla której przekład jest wykonywany – a zatem najczęściej w translacji na niepierwszy język tłumacza. W przypadku autora *Sieci słów* efekty tej rewizji stają się wyraźnie widoczne, gdy zestawione zostaną rezultaty jego pracy nad utworami przekładanymi na język angielski z tymi, które przyswoił polszczyźnie.

Rozwiązania pokrewne idei i metodzie Pietrkiewicza – łatwo zauważalne wpisywanie oryginalnie polskich dzieł w konwencje anglosaskie oraz wskazywanie i eksplikowanie czytelnikom ich kontekstów interpretacyjnych – stosuje Taborski na tyle konsekwentnie, że jest to szczególnie zwracająca uwagę krytyków i przekładoznawców cecha utworów publikowanych przez niego w Wielkiej Brytanii. Jak trafnie zauważa Tarnowska, rola Bolesława Taborskiego w przybliżaniu twórczości „Karola Wojtyły czytelnikowi zachodniemu polegała (...) nie tylko na dostarczeniu adekwatnego przekładu, oddającego treść oryginału i respektującego zarazem ducha języka docelowego”. Równocześnie bowiem wchodził w rolę komentatora, który tłumaczeniem i jego paratekstami objaśnia „meandry polskich dziejów i szuka – czy to w dramatach Eliota, operujących podobnym stylem wypowiedzi artystycznej, czy w złożonych z monologów sztukach Harolda Pintera – czytelnych punktów odniesienia, które umiejscawiają dzieło Papieża w kontekście literatury anglo-amerykańskiej”¹⁸⁹. Reprezentatywne dla warsztatu Taborskiego modyfikacje oryginalnego komunikatu odnotowuje także Grzegorz Sinko. Ponieważ fabuła większości utworów Wojtyły osadzona jest w dwudziestowiecznej Polsce, tłumacz redukuje archaiczno-dialektalne wtręty obecne okazjonalnie w inspirowanych młodopolszczyzną Wyspiańskiego juveniliach dramaturga – pozbawione zresztą adekwatnych odpowiedników angielskich¹⁹⁰. Tym zaś, co

¹⁸⁹ B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 295. Tak silne u Taborskiego, iście „pietrkiewiczowe”, akcentowanie rangi kontekstu w odpowiedniej lekturze i ocenie zjawisk literackich dostrzegalne jest także poza jego praktyką przekładową – na przykład w obrębie toczonych dysput krytycznych. Jak zauważa Jamrozek-Sowa, Taborski „podejmując polemikę z Janem Kottem, daje wyraz swemu przekonaniu o niemożności traktowania Szekspira jako tylko pisarza współczesnego”, czyni to zaś przy pomocy argumentacji wskazującej „na zawiłość uwarunkowań historycznych Anglii elżbietańskiej” (A. Jamrozek-Sowa, „*W teatrze cały świat się zawarł*”..., s. 125).

¹⁹⁰ „Przekład na język angielski spowodował w odbiorze tekstów dość istotne, a przy tym interesujące przesunięcia. W dziejach poezji angielskiej brak jest czegokolwiek, co odpowiadałoby młodopolszczyźnie, a już w szczególności wyrazistemu stylowi Stanisława

zyskuje przekład, są odwołania do odpowiednich dłań chronologicznie, gatunkowo i stylistycznie tekstów kultury anglosaskiej. Niezależnie od tego, „jakkolwiek rzecz by się miała ze znajomością twórczości Eliota u autora polskiego” – zauważa Sinko – jest „oczywistym faktem, że Bolesław Taborski miał w ręku gotowy klucz angielski”¹⁹¹ do zarówno strukturalnej całości, jak i poszczególnych

partii *Brata naszego Boga* i do dyskursów teologiczno-światopoglądowych w sztukach *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie ojcostwa*. Wzorowany na późnych dramatach Eliota jest w przekładzie angielskim sprozaizowany w składni i słownictwie wolny wiersz w wypowiedziach, które dotyczą codzienności bohaterów, zaś ich rozważania zasadnicze łączą się wyraźnie z takimiż rozważaniami w *Czterech kwartetach*. Poetycka szata angielska jest co najmniej poprawna, co dobrze świadczy o dwujęzyczności tłumacza – polskiego poety emigracyjnego, a ponadto dobrze się usprawiedliwia przed czytelnikiem anglosaskim, pozwalając znaleźć odniesienia do znanych mu, a w tym wypadku jak najbardziej przystających wzorów¹⁹².

W opinii badacza to właśnie „dziedzictwo Eliotowskie” pozwoliło Taborskemu na „znalezienie w pełni odpowiedniego wyrazu” dla utworów odczytanych na potrzeby translacji „w sposób naukowy, nie zaś impresyjny czy emocjonalny”. Warto w tym miejscu odwołać się po raz kolejny do ustaleń dotyczących przekładów Pietrkiewicza, zwłaszcza symptomatycznego werdyktu recenzenta: polskie „teksty tłumaczone przez Taborskiego będą raczej studiowane niż przeżywane”, i to za jego sprawą „studenci polonistyki w krajach anglosaskich otrzymali potrzebny im materiał do czytania na seminariach”¹⁹³.

Wypiańskiego z jego poetyckimi didaskaliami, różnymi miarami wiersza oraz ze słownictwem, które jest konglomeratem archaizmów i dialektyzmów. Toteż Taborski nie poszukuje angielskich odpowiedników leksykalnych dla »gędzenia«, »krasnych córek«, »waszmościów« czy pytań w rodzaju »pokił zмагаń« i krzyków »dyć-że nade mną się zlitujecie!«. Jest tylko »chanting«, są »lovely daughters«, »my lords«, proste pytanie »how long« i prośba »have pity on me«; jeśli w oryginale »zawył coś w wietrze«, to w przekładzie po prostu »the wind howls«. Zachował natomiast tłumacz wielość miar swobodnego wiersza, który od czasu do czasu punktują rymy” (G. Sinko, *Dramaturgia Karola Wojtyły dla Anglosasów*, „Teatr” 1988, nr 11, s. 22–23).

¹⁹¹ Tamże, s. 23.

¹⁹² Tamże.

¹⁹³ Tamże. Taka postawa wobec tekstu i metody stosowane przez tłumacza, jak dodaje Sinko, nie tylko nie kontrastują z przeznaczeniem transferowanych utworów, ale wręcz dodatkowo działają na rzecz odpowiedniej ich recepcji. Strategia Taborskiego „wydaje się zgodna z celami, jakim mają służyć przekłady”, zwłaszcza „wobec faktu, że czytelnicy w krajach anglosaskich nie są w swej większości katolikami i że nie są oni związani z autorem oryginału przez emocjonalne więzi historyczne i polityczne”,

Zdecydowanie trudniej byłoby uargumentować przykładami podobną opinię pod adresem liryki przekładanej przez Taborskiego na język polski. W tym przypadku – niezależnie od tego, czy chodzi o teksty tłumaczone w ramach translatorskich zleceń, czy też samodzielnie dobrane utwory w tomach, których tłumacz jest jednocześnie pomysłodawcą – implementowanie, wzorem Pietrkiewicza, zapożyczeń z tradycji polskiej jest znacznie rzadsze i wyraźnie mniej manifestacyjne. Za reprezentacyjny przykład niech posłuży liryk Thomasa Campiona *Rose-Cheeked Laura* spolszczony przez Taborskiego na zamówienie redaktorów pierwszego tomu antologii *Poeci języka angielskiego*:

Rose-cheekt Lawra, come
Sing thou smoothly with thy beawties
Silent musick, either other
Sweetly gracing.

Louely formes do flowe
From concent deuinely framed;
Heau'n is musick, and thy beawties
Birth is heauenly.

These dull notes we sing
Discords neede for helps to grace them;
Only beawty purely louing
Knowes no discord,

But still moooues delight,
Like cleare springs renu'd by flowing,
Euer perfect, euer in them-
selues eternall¹⁹⁴.

Utwór Campiona (1567–1620), londyńskiego kompozytora i poety śmiało łączącego w swoich dziełach „pieśni zarówno religijne, jak i erotyczne”¹⁹⁵, jest adresowanym do adorowanej kobiety lirykiem miłosnym, którego

zaś dostarczony przez tłumacza „aparat krytyczny stanowi o użyteczności całej pozycji dla czytelników spoza narodowego i wyznaniowego kręgu, do którego należą oryginały. Biografia autora zostaje wpisana w wojenne i powojenne dzieje Polski, a jego myśl teatralna jest przedstawiona w związku z rapsodyczną doktryną Mieczysława Kotlarczyka. Poza wstępem tom zawiera mnóstwo informacji w przypisach, które sięgają od Piasta Kołodzieja po Karola Huberta Rostworowskiego i od *Króla Ducha* po *Akropolis*” (tamże, s. 22).

¹⁹⁴ Cyt. za: T. Campion, „*Observations in the Art of English Poesie*”. *Campion's Works* pod red. P. Viviana, Oxford 1909, s. 50–51.

¹⁹⁵ S. Barańczak [w:] *Miłość jest wszystkim, co istnieje. Antologia*, red. i tłum. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 401.

formy leksykalne dwudziestowieczny czytelnik angielski bez wątpienia postrzega jako przestarzałe („thou”, „beawties”, „cleare”, „thy” etc.). Pomimo obecności przecież w polskiej literaturze renesansowo-barokowej licznych tekstów – nie tylko Naborowskiego czy Morsztyna – o zbliżonym temacie, koncepcie (paralela między miłością a sztuką) i proporcjonalnie do angielskiego pierwowzoru archaicznej leksyce Taborski nie umieszcza w treści przekładu niedwuznacznych do nich nawiązań i stosuje najzupełniej współczesną odmianę polszczyzny¹⁹⁶:

Przyjdź, różanolica Lauro;
Wyśpiewaj swoją urodą
Lica milczącą muzykę,
Wdzięku przydającą.

Zgodnym chórem boskich zrządeń
Piękne formy płyną. Niebo
Jest muzyką, twego piękna
Początek niebiański.

Monotonne nasze nuty,
Dysonans trzeba uładzić;
Tylko piękno miłujące
Nie zna dysonansów.

Ale stale rozkosz budzi,
Jak źródła, ciągłym przepływem
Odnawiane, doskonałe,
Same w sobie wieczne.

Podobnie modernizuje nie tylko pozostałe części cyklu *Pieśni z kancjonału* (*Songs from Lute Books*) Campiona (o incipitach *Follow thy fair sun, unhappy shadow, When thou must home to shades of underground, There is a garden in her face* oraz *What fair pomp have I spied*), ale także *A Contemplation upon Flowers* Henry’ego Kinga (1592–1669) czy siedemnastowieczne wiersze Johna Drydena (*Song to a Fair, Young Lady, To the Memory of Mr. Oldham* oraz wyimki z *The Hind and the Panther*). Jedyne liryk z trzeciej dekady XVII wieku *On the Plough-man* Francisza Quarlesa, którego „religijność nosi wyraźne piętno purytanizmu”¹⁹⁷ i stanowi nieskrywaną pochwałę człowieka żyjącego w zgodzie z rytmem świata wyznaczonym przez Boga, odbiega od tej zasady.

¹⁹⁶ Patrz: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 390.

¹⁹⁷ S. Barańczak [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 2009, s. 201.

I heare the whistling *Plough man*, all day long,
 Sweetning his labour with a chearefull song:
 His Bed's a Pad of *Straw*; His dyet, course;
 In both, he fares not better than his horse:
 He seldome slakes his thirst, but from the *Pumpe*,
 And yet his heart is blithe; his visage plumpe;
 His thoughts are nere acquainted with such things,
 As *Griefes* or *Feares*; He only sweats, and sings:
 When as the Landed *Lord*, that cannot dine
 Without a *Qualme*, if not refreshe with *Wine*;
 That cannot judge that controverted case
 'Twixt meat and mouth, without *Bribe* of *Sauce*;
 That claimes the service of the purest linnen,
 To pamper and to shroud his dainty skin in,
 Groanes out his dayes, in lab'ring to appease
 The rage of either *Buisness*, or *Disease*:
 Alas, his silken *Robes*, his costly *Diet*
 Can lend a little pleasure, but no *Quiet*:
 The untold fumes of his descended wealth
 Can give his Body plenty, but not *Health*:
 The one, in Paynes, and want, possesses all;
 T'other, in Plenty, findes no peace at all;
 'Tis strange! And yet the cause is easly known;
 Tone's at *Gods* finding; t'other, at his *owne*¹⁹⁸.

W przekładzie Taborskiego *Na oracza* jest wierszem konsekwentnie stylizowanym przy użyciu archaicznej leksyki („niżli”, „usty”, „interesa”, „kłopoce”, „jeno” itp.). Należy go rozpatrywać w kategoriach wyjątku potwierdzającego przyjętą przez tłumacza regułę – wyjątku jednak wartego przywołania, bo ukazującego kunszt tłumacza również w przekładzie tekstów dawnych i silniej zorganizowanych formalnie niż utwory dramatyczne czy współczesny wiersz biały lub wolny:

Słyszę, jak oracz świszczę, gdy przez cały dzionek
 Pracę swoją umiła pieśnią, by skowronek;
 Za łóżko ma podściółkę słomy, proste jadło –
 Nie lepsze niżli konia życie mu przypadło;
 Najczęściej wprost ze studni gasi swe pragnienie,
 Jednak ma krągłe lica, pogodne sumienie;
 Myśl jego nigdy żalów ni strachów nie miewa,

¹⁹⁸ F. Quarles, *Divine Fancies Digested into Epigrams, Meditations and Observations*, Londyn 1638, s. 35 (reprodukcję elektroniczną udostępnia on-line serwis google.books, data dostępu: 10.11.2018); Wersja polska Taborskiego cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 506.

On tylko w pocie czoła pracuje i śpiewa.
 Tymczasem pan na włościach trawić nie jest w stanie,
 Jeśli mu nie podlane winem każde danie;
 Rozsądzić nie potrafi trudnej sprawy losów
 Między mięsem a usty bez łapówki sosów;
 Wprzęga w swą służbę liczną materię bławatną,
 By pieściła i kryła skórę delikatną;
 Dnie schodzą mu na skargach, stęka całe noce,
 Bo się o interesa lub słabość kłopotce;
 Jedwabne szaty, drogie potrawy, napoje
 Obdarzą go uciechą, ale nie – Spokojem;
 Bogactwa, co mu w schedy przypadły udziale,
 Ciału dać mogą wiele, ale Zdrowia – wcale.
 Tak jeden wszystko posiadał, choć w biedzie i znoju,
 A drugi i w mnogości nie najdzie Pokoju.
 Dziwne to; jednak jasne są przyczyny obie:
 Ten ufa Bogu, tamten – jeno sobie¹⁹⁹.

Tego rodzaju okazjonalne spolszczenia pojedynczych wierszy różnych anglojęzycznych poetów – czy ujęte w antologii, czy rozsiane na łamach zbiorów poezji tłumacza i w jego publikacjach w periodykach literackich – dostarczają interesującego materiału dla analiz komparatystycznych. W celu wskazania najbardziej typowej refrakcji znaczeniowej w sztuce przekładu poetyckiego Bolesława Taborskiego należy wszakże zwrócić szczególną uwagę na dwa obszerniejsze i – co ważne – redagowane przez samego tłumacza tomy liryki: pięćdziesięciu jeden wierszy Roberta Lowella (pozostałe ze stu ośmiu zgromadzonych w książce tekstów przełożyli Stanisław Barańczak, Piotr Sommer i Michał Sprusiński) oraz stu trzech Roberta Gravesa.

W obu przypadkach redaktor przygotował publikacje, po pierwsze, kierowany przekonaniem o niwelowaniu przy ich udziale braków w dostępnych

¹⁹⁹ Warto zauważyć, że porównanie dwóch klas społecznych i oparty na nim jaskrawy kontrast między pracowitym („he fares not better than his horse”) i ubogim („his Bed’s a Pad of *Straw*”), ale tym samym beztroskim i szczęśliwym losem oracza („his thoughts are nere acquainted with such things, / as *Griefes* or *Feares*”), a pełnym przepychu życiem możnowładcy, któremu rozkosze stołu i nieustająca pogoń za dobrami materialnymi („groanes out his dayes, in lab’ring to appease / the rage of either *Buisness*, or *Disease*”) nie pozwalają zaznać spokoju ducha („findes no peace at all”), ujęte jest w konwencji nieobecnej polskiej tradycji literackiej. Nawet jeśli nie liczyć tekstów chronologicznie wcześniejszych niż liryk Quarlesa – na przykład Mikołaja Reja (*Żywot człowieka pościwego*, *Krótką rozprawa między trzema osobami...*) czy Jana Kochanowskiego (między innymi *Pieśń świętojańska o Sobótce*) – nietrudno wskazać i barokowe wiersze prezentujące podobny światopogląd (jak choćby *Zbytki polskie* Wacława Potockiego) w proporcjonalnie do angielskiego oryginału archaizowanych formach.

na rynku polskim zasobach literatury anglosaskiej. O *Poezjach* Lowella pisze w 1986 roku: „przyswajając tego świetnego poetę polszczyźnie, mieliśmy przede wszystkim przeświadczenie, że wypełniamy istotną lukę w recepcji współczesnej poezji amerykańskiej”²⁰⁰. W przedmowach do dwóch wydań liryki Gravesa (z lat 1968 i 1977) powtarza zbliżone stanowisko – że są one tylko w wymiarze podstawowym i „bardzo niepełnym” zdolne przynajmniej „przedstawić czytelnikowi polskiemu poetę” angielskiego²⁰¹. Po drugie, Taborskiego motywują także względy bardziej personalne, gdyż tak Lowella, jak i Gravesa otwarcie zalicza do grupy twórców, z którymi „jest dogłębnie zżyty”, postrzegając w procesie translacji ich wierszy swoją rolę jako „jak gdyby alter ego autora”. Zwłaszcza twórcę *Klaudiusza i Messaliny* często wzmiankuje jako „ulubionego pisarza”²⁰², chętnie odwołując się do biograficznych epizodów typu: „poeta ten był mi bardzo bliski, zarówno swoją twórczością jak i osobiście. Odwiedziłem go na Majorce, gdzie mieszkał, (...) wspólnie występowaliśmy w Warszawie, Krakowie i Płocku. On czytał swoje wiersze w oryginale – ja przekładał”²⁰³. O poczuciu artystycznego pokrewieństwa tłumacza z oboma autorami świadczy ponadto szczegó-

²⁰⁰ B. Taborski, *Posłowie* [w:] R. Lowell, *Poezje*, red. i tłum. B. Taborski (i in.), Kraków 1986, s. 323.

²⁰¹ Przedmowa Taborskiego do wydania: R. Graves, *Wiersze* pod red. i w tłum. B. Taborskiego, Warszawa 1968, s. 6 (por. R. Graves, *Poezje wybrane* pod red. i w tłum. B. Taborskiego, Warszawa 1977, s. 9).

²⁰² „Jak napisał kiedyś mój ulubiony pisarz, Robert Graves, którego poezję tłumaczyłem na polski, a z nim samym po Polsce jeździłem (tak, fizycznie też), poeta nie mieszka »nigdzie, jak tylko w głębi fałd własnego płaszcza«” (B. Taborski, *Czy myśleli Państwo o powrocie do kraju?...*, s. 29). Gdzie indziej tłumacz stwierdza: „z poetów angielskich, którzy w uformowaniu mojej poetyckiej sylwetki mieli swój udział, wymienić trzeba Eliota, Audena, a zwłaszcza Roberta Gravesa, którego utwory później tłumaczyłem dla PIW-u, a z nim samym łączyła mnie przyjaźń”. Dopiero na dalszych etapach artystycznego rozwoju pojawił się u Taborskiego „wątek »wojtyliański«, który był dla mnie logicznym uzupełnieniem w poezji moich działań jako tłumacza i interpretatora literackiej twórczości tego autora” (B. Taborski, *Poezje wybrane...*, s. 6, 14).

²⁰³ B. Taborski, *Czytelnicy poezji są w kraju...*, s. 74. Zapewne też z tego powodu z nieukrywaną dezaprobatą odnosi się Taborski do zdawkowych recenzji pobieżnie czytanych wierszy Gravesa w jego wariantach. O jednej z nich powiada na przykład: „co zrobić z krytykiem, oceniającym przekład ex post, jeśli krytyk ów, z pewnością po studiach anglistycznych i potrafiący porównać tekst przekładu z tekstem oryginału, jest na tyle pozbawiony wyobraźni, że nie wie, o czym wiersz traktuje, i na tej niewiedzy opiera swą krytykę? W *Roczniku Literackim* 1977 recenzentka przekładów z literatury angielskiej poświęca 42 linijki omówieniu wydanego przez PIW tomu *Poezji wybranych* Gravesa. Z tego 16 linijek zajmuje ogólna ocena książki, obfitująca zresztą w pochwały pod moim adresem. Pozostałe 26 linijek, czyli trzy piąte całej recenzji – choć trudno w to

nie wymownie decyzja, aby ich utwory publikować w obrębie własnych tomów poetyckich, na przykład zbiór *Lekcja trwająca* z 1967 roku obok wierszy autorskich Taborskiego zawiera również spolszczenia czterech przedrukowanych później liryków Gravesa (*The Cool Web*, *Certain Mercies*, *The Cuirassiers of the Frontier* i *Leaving the Rest Unsaid*), zaś *Miłość* z roku 1980 – prócz dwóch tekstów Lowella (*Exorcism* i *Obit*) także pięć Gravesa: *Fact of the Act*, *Strangeness*, *Woman Poet and Man Poet*, *The Hazel Grove* oraz *Symptoms of Love* (trzy ostatnie powstały już po wydaniu ostatniej edycji *Poezji wybranych* Anglika). Oczywiście obecność w zbiorach Taborskiego wierszy autorów anglojęzycznych nie jest przypadkowa. Ich utwory albo dotyczą motywu przewodniego tomów (jak w przypadku *Miłości*), albo wyraźnie korespondują tematycznie z pojedynczymi utworami polskiego poety.

Spolszczenia tworzone przez Taborskiego w wyraźny sposób organizuje dążenie do skrupulatnego odtworzenia lirycznej akcji i świata przedstawionego w oryginałach, czemu niekonsekwentnie towarzyszy rekonstrukcja również form wersyfikacyjnych. Nawet utwory oparte na prostych układach rymów dokładnych i regularnych zachowują analogiczny schemat tylko wówczas, gdy nie wymaga on wprowadzania w tekście istotnych dla poetyckiego obrazu pierwowzorów zmian semantycznych. Za reprezentacyjny przykład niech posłuży pierwsza strofa *Rocky Acres* Gravesa²⁰⁴:

This is a wild land, country of my choice,
With harsh craggy mountain, moor ample and bare.
Seldom in these acres is heard any voice
But voice of cold water that runs here and there
Through rocks and lank heather growing without care.
No mice in the heath run nor no birds cry
For fear of the dark speck that floats in the sky.

Taborski rezygnuje w *Skalistych polach* z krzyżowo-parzystej siatki rymowej ABABBCC. Zmiany w treści utworu w większości polegają na zmianie lokalizacji leksemów, ale jednocześnie z zachowaniem wszystkich elemen-

uwierzyć – zajmuje szczegółowa analiza jednego wiersza Gravesa (pt. *Wszystko było bardzo schludne*). Recenzentka, zastrzegając się, że »jest to wyjątkowy kaprys tłumacza, który jest skądinąd bardzo sumienny w stosunku do oryginału«, krytykuje mnie za zmianę płci podmiotu i przedmiotu lirycznego oraz zmianę pewnych realiów (wstążek zawiązujących brodę na wstążki we włosach itd.). Cały jej wielki wywód trafia w próżnię, bo recenzentka nie zauważyła, że jest to wiersz o śmierci, która w języku angielskim jest rodzaju męskiego, (...) gdybym więc utrzymał oryginalne określenia, brzmiałyby one (...) niedorzecznie” (*Przekład: problemy praktyka...*, s. 9).

²⁰⁴ Oryginał wiersza Gravesa cyt. za: *Complete Poems*, Londyn 1985, s. 7. Wersja Taborskiego cyt. za: R. Graves, *Poezje wybrane...*, s. 15.

tów portretowanego przez poetę pejzażu – jak się to dzieje z określającym wrzosowisko („moor”) przymiotnikiem „bare” („nagie” / „puste”) przeniesionym z wersu drugiego do nieobecnego w oryginale linii piątej rzeczownika „pustkowie”:

To jest dzika ziemia, kraj, który sam wybrałem,
W nim szorstka, skalna góra, wielkie wrzosowisko.
Rzadko na pustych polach tych głos jakiś słyhać,
Chyba głos zimnej wody, co gdzieś tam płynie
Przez skały i wrzos wiotki rosnący w pustkowie.
Mysz tędy nie przebiegnie ni ptak nie przeleci,
Bojąc się myszołowa, co po niebie płynie.

W niektórych przypadkach, kiedy polskie ekwiwalenty bez modyfikacji semantycznych pozwalają na odtworzenie schematów rymowych – przy nieznacznych transpozycjach leksemów w obrębie tych samych lub sąsiednich wersów – tłumacz wykorzystuje jako źródło rymów przeniesione do zwieńczeń linii czasowniki o ujednoliconych formach gramatycznych. Na przykład w finalnym fragmencie wiersza *The Soldier* Lowell opisuje powoźcę niosącego ciało zabitego żołnierza²⁰⁵:

Roared like a wounded dragon over shoal
And reef and snatched away his crucifix
And rolled his body like a log to Styx;
Two angels fought with bill-hooks for his soul.

Wersja Taborskiego intensyfikuje wartkość i gwałtowność opisywanych w utworze wydarzeń poprzez umieszczenie w pozycji rymowej czasowników „ryczały” i „porwały”:

Jak ranny smok nad ławicą ryczały
I skałę, i krzyż jego porwały,
I jak kłodę powlekły do Styksu jego ciało;
O jego duszę na ogrodowe noże biły się dwa anioły.

Nierzadko tłumacz wprowadza na tej zasadzie do klauzuli wersów czasowniki w oryginale nieobecne lub, co najwyżej, implicytne. Pierwszą strofę *Buttercups* Lowella zamyka czterowiersz²⁰⁶:

I played Napoleon in my attic cell
Until my shouldered broom
Bobbed down the room
With horse and neighing shell.

²⁰⁵ R. Lowell, *Poezje...*, s. 22–23.

²⁰⁶ Tamże, s. 8–9.

Już pierwsze rekomendowane przez słowniki ekwiwalenty dla literalnie transferowanej pary wersów – inicjalnego i ostatniego – umożliwiają zestawienie imienia „Napoleon” i polskiej wersji słowa „horse” („Napoleona” – „konia”) w niedokładnym rymie okalającym. Dla osiągnięcia podobnego efektu brzmieniowego także w wersach wewnętrznych tłumacz wprowadza nieobecny w tekście źródłowym czasownik („wyłyślała”) i lokuje go w rymowej pozycji *Jaskrów*:

W mej celi na strychu bawiłem się w Napoleona,
Aż moja szczotka wyłyślała,
Po pokoju podsłakiwała
Rżącą skorupą konia.

Identyczną strategię translatorską ukazuje zestawienie fragmentu wiersza *Napoleon Crosses the Beresina*²⁰⁷,

Hussar and cuirassier and grenadier
Ascend the tombstone steppes to Russia. Here
The eagles gather as the West invades,
The Holy Land of Russia. Lord and glory (...)

z jego polskim odpowiednikiem (*Napoleon przeprawia się przez Berezynę*):

Huzar i kirasier i grenadier maszerują,
W grobowe stepy Rosji pospołu wstępują.
Tu zbierają się orły, gdy Zachód najeżdża
Kraj świętej Rosji. Wstań Panie i chwało (...).

Rutynowe stosowanie²⁰⁸ tego rodzaju układów rymowych służy oczywiście Taborskiemu do rekonstruowania formalnych właściwości transferowanych utworów. Ma jednak jeszcze jeden rezultat tekstualny: wraz ze zwiększeniem liczby czasowników w przekładach i akcentowaniem ich lokalizacją w klauzulach wersów znacznie zdynamizowana zostaje akcja lirycznych fabuł, zaś czynności wykonywane przez bohaterów wierszy lub podmioty liryczne opisane są dokładniej oraz – co szczególnie znamienne – w sposób urealniający świat przedstawiony w wierszach.

²⁰⁷ Tamże, s. 20–21.

²⁰⁸ W przypadku poezji Lowella uzasadnione również diagnozami krytyków, którzy zgodnie odnotowują swoistą nadreprezentację czasowników w słowniku poety. Daje temu wyraz choćby Grzegorz Musiał: „bez względu na inspiracje i wybory, podstawowe cechy stylu Lowella przez całe jego życie nie uległy zmianie; są nimi: potęga czasownika, często głównego nośnika jego poetyckiego wyzwania i nasycenie wiersza niesłychaną, bo wynikającą z precyzji i artystycznej powściągliwości, energią” (patrz: *Ameryka, Ameryka! Antologia wierszy poetów amerykańskich po 1940 roku* pod red. i w tłum. G. Musiała, Bydgoszcz 1994, s. 293–294).

To spostrzeżenie jest istotne, gdyż jedna z najbardziej interesujących i reprezentacyjnych dla warsztatu przekładowego Taborskiego refrakcji znaczeniowych polega na wzmacnianiu w oryginalnych metaforach ich funkcji obrazotwórczej (dosłowności) przed funkcją pojęciowo-intelektualną (przenośną)²⁰⁹. Słownikowe wybory tłumacza wprowadzają do utworów leksemę pozostające w podobnym polu semantycznym co ich anglojęzyczne pierwowzory, ale jednocześnie dostosowują poetyckie obrazy zawarte w wierszach do pozatekstowych realiów, na jakich obrazy te się opierają. W efekcie „przedstawienie plastyczne powstałe w wyobraźni odbiorcy” podczas lektury jest bardziej zgodne z jego wiedzą o świecie pozaliterackim²¹⁰, zaś potencjał ilustracyjny wierszy zostaje zintensyfikowany wraz z subtelnym przesunięciem akcentu z obrazowości pośredniej (metaforycznej) na obrazowość bezpośrednią – czyli „wyraziście ukształtowany zespół elementów świata przedstawionego utworu, nasycony konkretnością i plastycznością, apelujący do przedstawień wyobrażeniowych czytelnika”²¹¹.

Już przytoczone fragmenty tekstów Lowella dobrze ukazują tę prawidłowość. W pierwszej strofie *Buttercups* dorosły podmiot liryczny (łatwo utożsamiany z poetą) przywołuje pełne szczegółów reminiscencje doświadczeń z dzieciństwa („when we were children...”). Jak wspomina, wczesne fazy procesu wychowania i socjalizacji kojarzyły się małemu chłopcu przede wszystkim z narzucanymi przez rodzinę obowiązkami – a szczególnie z przydzielonym mu zadaniem zamykania podłogi w domu:

my teeth were cut
a levelled broom-pole butt
was pushed into my thin
and up-turned chin,

²⁰⁹ Zgodnie z ujęciem poetyki klasycznej, „omawiając funkcję metafory w artystycznie uformowanym komunikacie językowym (...), trzeba wskazać na funkcję obrazotwórczą i pojęciowo-intelektualną”. Jak zauważa Adam Kulawik, oba te pojęcia są ściśle związane z podwójnym odczytywaniem metafory: dosłownym, a więc możliwym do wyobrażenia obrazem świata przedstawionego utworu, i przenośnym, rezultatem interpretacji opisu tegoż świata przez czytelnika (A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 101–102).

²¹⁰ Zgodnie z przyjętą w poetyce wykładnią, sformułowaną zwięźle przez Ryszarda Handkego, termin „obraz literacki” oznacza „fragment rzeczywistości przedstawionej w utworze, niekiedy pojmowany jako odbicie części świata realnego, gdy w istocie jest on zawsze jego artystycznym przetworzeniem; także przedstawienie plastyczne powstałe w wyobraźni odbiorcy dzięki odpowiednim właściwościom wypowiedzi literackiej” (R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008, s. 240).

²¹¹ Hasło „obraz” w *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 349.

czy też, jak proponuje tłumacz,

spiłowano mi zęby
kij od szczotki ścięty,
wepchnięto mi w chudy
sterczący podbródek.

Nudne zajęcie przeistoczyło się w atrakcyjną zabawę, gdy dziecięca fantazja pozwoliła dostrzec w miotle rumaka, w zamiatającym zaś – francuskiego cesarza („I played Napoleon...”), znanego chłopcu z wiszącego w domu batalistycznego landszaftu („the huge cobwebbed print of Waterloo”). Zastąpienie przez tłumacza określenia „shouldered broom” (dosłownie: „popychana ramieniem miotła”, przenośnie: „miotła-brzemie”²¹²) czasownikowym zwrotem „aż szczotka wyłysiała” oddaje intensywną żywiołowość ekscytującej zabawy i tym samym uzasadnia zapadnięcie w pamięć podmiotu lirycznego banalnej przecież i jednej z wielu podobnych chwil z czasów dzieciństwa.

Podobnie urealniający efekt daje włączenie czasownika „maszerować” do opisu napoleońskiego wojska przekraczającego Berezynę podczas odwrotu spod Moskwy w 1812 roku. Oryginalna fraza „ascend the tombstone steppes to Russia” ma charakter silnie przenośny, odnoszący się do chwalebnej śmierci („ascend” jako „wznoszenie” / „wywyższenie”²¹³) na polu bitwy męźnych żołnierzy. Trudno rozpatrywać ją jako wiarygodną deskrypcję rzeczywistego ruchu armii (która miałaby przemieszczać się „pod górę” w kierunku koryta rzeki przecinającego równinne stopy na terytorium dzisiejszej Białorusi). Wariant Taborskiego zachowuje metaforyczny wymiar opisu Lowella, przy jednoczesnym wzmocnieniu realizmu ukazujących w wierszu wydarzeń – żołnierze w istocie po prostu „maszerują”, lecz ten bohaterski w niesprzyjających okolicznościach manewr nie zdoła uchronić ich przed śmiercią (stąd: „wstępują w grobowe stopy”).

Za inny przykład precyzji tłumacza w doborze środków leksykalnych, mocniej niż sformułowania oryginalne sprzężonych z treścią i realiami tek-

²¹² Zgodnie z rzadziej stosowanym w angielszczyźnie znaczeniem czasownika „to shoulder”, definiowanym przez słowniki również jako „to assume the burden or responsibility”.

²¹³ Leksykalny wybór Taborskiego czerpie w tym miejscu ze słownictwa stosowanego w dyskursie religijnym na potrzeby opisu zbawienia po śmierci. Czasownik „wstępować” nie przypadkiem budzi skojarzenie ze „wstąpieniem na niebiosa” – obecne jest ono również w anglojęzycznym oryginale (przez nawiązanie do szóstego „article of faith” ze skonwencjonalizowaną w tradycji chrześcijańskiej frazą „to ascend into heaven”).

stu, niech posłuży wiersz Gravesa *In the Wilderness*²¹⁴. W jego fragmencie odnajduje czytelnik wizję Chrystusa nauczającego na pustkowiu w otoczeniu słuchających go stworzeń:

Basilisk, cockatrice,
Flocked to his homilies,
With mail of dread device,
With monstrous barbéd slings,
With eager dragon-eyes;
Great rats on leather wings
And poor blind broken things,
Foul in their miseries.

W wariancie polskojęzycznym (*Na pustyni*) dostrzec można drobny, acz symptomatyczny rezultat translatorskiego zastosowania nie słownikowego ekwiwalentu słowa źródłowego, lecz jego hiponimu:

Bazyliuszki, jaszczury
Cisnęły się tłumnie
Na jego kazania,
W strasznych kolczugach,
Z potwornymi żądłami,
O przenikliwych, smoczycach oczach;
Wielkie nietoperze
O błoniastych skrzydłach
I stare, ślepe,
Połamane stwory,
Podłe w swym nieszczęściu.

Graves antropomorfizuje wygląd „basilisks” i „cockatrice” między innymi przy użyciu wyrazu „mail” – denotującego ogólnie, w kontekście utworu, noszony przez wojowników „pancerz” lub „zbroję”²¹⁵. Taborski wprowadza w jego miejsce bardziej specjalistyczny termin („kolczuga”), którego wyboru nie uzasadnia formalna strona wiersza (pozbawionego regularności wersyfikacyjnej i dokładności siatki rymowej obecnych w pierwowzorze), lecz tylko jego treść: skóra „bazyliusków” i „jaszczurów” – zgodnie z przekazami baśniowo-legendarnymi – pokryta jest łuskami znacznie bardziej

²¹⁴ R. Graves, *Collected Poems...*, s. 3; R. Graves, *Poezje wybrane...*, s. 13–14.

²¹⁵ Termin „mail” oznacza w tym sensie jakikolwiek rodzaj pancerza noszonego przez zbrojnych i może być dalej doprecyzowany dodawanymi doń przymiotnikami, na przykład: „plate mail” (zbroja płytowa), „scale mail” (karacena), „splint mail” (zbroja paskowa) czy „chain mail” (kolczuga). Natomiast na określenie pancerza zwierzęcego język angielski na gruncie biologii i anatomii standardowo stosuje termin „armour” (lub „armor”) oraz – w jeszcze bardziej specjalistycznym ujęciu – „carapace”.

przywodzącymi na myśl czytelnikowi małe i owalne ogniwa kolczugi niż chociażby zwartą i gładką tafłę metalu kirysu czy opływową i niemal litą powierzchnię zbroi turniejowej.

Zbliżonego przykładu dostarcza porównanie oryginału wiersza Randalla Jarrella *Washing* z jego polską wersją (*Bielizna*)²¹⁶. Widok suszącego się na podwórzu prania wykorzystuje poeta z Nashville jako symboliczną ilustrację ludzkich losów. Świat, niczym niepowstrzymany zmienny wicher, który szarpie w różnych kierunkach przypięte do sznura tkaniny, niezmiennie pozostaje poza kontrolą człowieka. Obojętny zarówno na jego pragnienia, jak i cierpienia, kieruje ludzkim życiem w sposób chaotyczny, zależny od nieprzewidywanych kaprysów natury lub jej indyferentnego stwórcy. Tę poetycką analogię Jarrell przedstawia najbardziej eksplicytnie w finalnej partii utworu,

The washing inhabits a universe
Indifferent to the woes of washing,
A world – as the washing puts it –
A world that washing never made,

która w spolszczonym wariancie brzmi:

Bielizna zamieszkuje świat
Obojętny na męki bielizny,
Świat – jak to bielizna określa –
Nie stworzony przez bieliznę.

Widoczna już w przekładzie tytułu modyfikacja wprowadzona przez Tabor-
skiego polega na zastąpieniu słownikowego ekwiwalentu słowa „washing”
(„pranie”) leksemem „bielizna” (jednym więc z możliwych hiponimów
słowa „ubranie”). Ingerencja tłumacza w liryczny komunikat nie zmienia
ujętego w nim filozoficznego przesłania autora. Uwidacznia jedynie i uza-
sadnia w czytelniczej recepcji przyczynę, dla której amerykański pisarz
kojarzy ze sobą „washing” i ludzi – demaskowaną zresztą przez podmiot
liryczny w jednym z ustępów wiersza:

The washing flops on the line
In absolute torment –
And when the wind dies for the moment
The washing has the collapsed abject
Look of the sack of the skin
Michelangelo made himself in his *Last Judgement*.

²¹⁶ Oryginał cyt. za: S. Burt, *Randall Jarrell and His Age*, Nowy Jork 2005, s. 225–226.
Wersja polska cyt. za: B. Taborski, *Lekcja trwająca...*, s. 82.

Rzeczownik „pranie” nader ogólnie denotuje różnorodne kroje i typy tkanin poddane czyszczeniu i w żaden sposób nie determinuje ich kształtu. Tymczasem dla „konceptu” utworu kluczowe jest wizualne podobieństwo zwisającego ze sznura prania do sylwetki człowieka lub – wskutek porównania cierpień („torment”) ludzkości do męczeństwa św. Bartłomieja z fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej – do zdartej ludzkiej skóry. Wykorzystany przez Taborskiego termin „bielizna” oznacza najbardziej osobistą i dopasowaną do kształtu ludzkiego ciała część garderoby. W rezultacie tłumacz uprawomocnia więc asocjację, czyniąc zestawienie z wiersza Jarrella bardziej racjonalnym i łatwiejszym do wyobrażenia – także dzięki dodaniu oryginalnie nieobecnego (domyślnego) przymiotnika („ludzkiej”) w piątym wersie opisu:

Bielizna trzepoce na sznurze
W zupełnej męce –
A kiedy wiatr zamiera na chwilę
Bielizna ma sflaczały nędzny
Wygląd worka ludzkiej skóry –
Tak Michał Anioł przedstawił siebie w *Sądzie Ostatecznym*.

Wedle tej samej reguły – ściślejszego wpisania poetyckiej wizji w realia portretowanego świata – postępuje tłumacz z elementami liryków odwołujących się do fikcyjnych uniwersów mitologicznych. Dziewiątą *Pieśń z kancjonału*²¹⁷ Thomas Campion rozpoczyna inwokacją do obojętnej na zaloty ukochanej:

When thou must home to shades of underground,
And there arriv'd, a new admired guest,
The beauteous spirits do engirt thee round,
White Iope, blithe Helen, and the rest,
To hear the stories of thy finish'd love
From that smooth tongue whose music hell can move.

Odniesienie do wierzeń i podań starogreckich (wyraźne ze względu na przywołane w tekście nazwy własne „Iope” czy „Helen”), na którym opiera się artystyczna wizja poety i organizujący wiersz koncept, tłumacz dodatkowo akcentuje już w pierwszym wersie polskiej wersji. Eksplicytnym przywołaniem imienia mitycznego boga świata zmarłych i jego królestwa doprecyzowuje, z jakiej tradycji czerpie Campion budulec dla metaforycznej frazy „home to shades of underground” (literalnie: „mieszkać w cieniach podziemi”):

²¹⁷ Oryginał cyt. za: *Selected Poems of Thomas Campion, Samuel Daniel and Sir Walter Raleigh* pod red. R. Levao, Londyn 2001, s. 21. Wersja polska Taborskiego: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 392–393.

Gdy zamieszkać ci przyjdzie z cieniami Hadesu
I tam przyjdiesz, gość nowy, będziesz podziwiana.
Piękne duchy się zjedą w podziemiach bez kresu –
Wśród nich łopé biała, Helena rumiana –
By słuchać o miłości skończonej katuszach
Z twych ust gładkich, ton których samo piekło wzrusza.

Dla porównania warto przytoczyć inną dostępną polską wersję wiersza Campiona. Stanisław Barańczak jego cztery pierwsze wersy oddaje w postaci:

gdy cię królestwo mroku w podziemia przywoła
i zjawisz się, witana przez wiwatów wiele,
obstąpią cię piękności sławne dookoła
z jasną łopę, płochą Heleną na czele²¹⁸.

Przypadków podobnej dbałości tłumacza o realizm i precyzję opisu świata przedstawionego w anglojęzycznych oryginałach można znaleźć więcej. Wiele z nich to detaliczne cyzelacje i drobne uściślenia, mające na celu ujednoznacznienie sensów i ograniczenie potencjalnie błędnych interpretacji. W wierszu *Napoleon Crosses the Beresina* taktyka wodza armii francuskiej opisana jest słowami:

(...) plays charades
with pawns and bishops whose play-cannister
shivers the Snowman's bones.

Wersja Taborskiego jest niemal literalnie dokładna, ale z jednym wyjątkiem – dookreślenia ekwiwalentu rzeczownika „snowman” przymiotnikiem, który ogranicza możliwości interpretacji wieloznacznego w polszczyźnie słowa „bałwan”:

(...) rozgrywa szaradę
pionkami i laufram, których zabawka – kartacze
kości Śnieżnego Bałwana druzgocze.

Podobnym typem drobnej modyfikacji jest stosowanie przez tłumacza z upodobaniem francuskiego zwrotu „à la” jako precyzującego sens komunikatu budulca poetyckich porównań. Kiedy w krótkim liryku *Epigram* Lowell szkicuje wizję wojowników króla Leonidasa pod Termopilami przy użyciu frazy „they combed one another's golden Botticellian / hair”, polski wariant traktuje o spartiatkach czeszących „swe złote włosy à la Botticelli”²¹⁹. Analogicznie: gdy Lowell w trzeciej części wiersza *Sleep* kreśli swój

²¹⁸ T. Campion, 33 *pieśni* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1995, s. 31.

²¹⁹ R. Lowell, *Poezje...*, s. 88–89.

autoportret, opisując osobę „standing on your bed / in your Emily Dickinson nightgown”, tłumacz unika sugestii, jakoby wzmiankowana koszula nocna w istocie należała do amerykańskiej poetki, w charakterystyczny dla swojego warsztatu translatorskiego sposób („stoisz na łóżku / w szlafroku à la Emily Dickinson”)²²⁰.

Istotniejszy jednak wpływ na potencjał interpretacyjny przełożonych utworów mają te wprowadzane przez Taborskiego „ekwiwalenty urealniane”, które jednocześnie ograniczają wieloznaczności i redukują gry słowne wynikające z metaforyki utworów. Pośród licznych przykładów jeden z bardziej reprezentatywnych napotyka czytelnik wzmiankowanego już liryku *Napoleon przeprawia się przez Berezynę*. Literacką wizję Lowella wieńczy makabryczna panorama usianego ciałami pobojuwiska, rozszerzającego się wraz z kolejnymi ofiarami wśród Francuzów ostrzeliwanych na prowizorycznym pontonowym moście:

Although your Beresina cannot gnaw
These soldier-plumed pontoons to matchwood, ice
Is tuning them to tumbrels, and the snow
Blazes its carrion-miles to Purgatory.

Spośród różnych angielskich leksemów na określenie pojazdów zaprzęgowych poeta wybiera termin „tumbrels”, do których w fabule utworu upodabnia przeprowokowane pontony pokryte lodowymi krami, wylewająca wskutek nagłej odwilży rzeka – naturalna sojuszniczka ofensywy rosyjskiej („ice / is tuning them to tumbrels”). Do treści wiersza termin ten wnosi istotny walor aluzyjno-metaforyczny i niedwuznacznie sugeruje los, jaki ma przypaść w udziale wycofującym się napoleońskim żołnierzom. Jest to bowiem leksem francuskiego pochodzenia oznaczający nie tylko rodzaj furgonu transportowego, ale przede wszystkim wóz zaprojektowany i stosowany do przewozu skazańców na miejsce kaźni (zgodnie z definicją: „a vehicle carrying condemned persons to a place of execution”²²¹). Wyraźne dążenie do precyzyj-

²²⁰ Tamże, s. 144–145.

²²¹ Cyt. za internetowym słownikiem *Merriam-Webster Dictionary* (www.merriam-webster.com, data dostępu: 10.11.2018). Warto zauważyć, że nie tylko francuska etymologia terminu „tumbrel” tworzy aluzyjną grę słowną w treści wiersza, ale również fakt, że wspomniany pojazd był zwyczajowo używany w rytuale publicznej egzekucji skazańców podczas Rewolucji Francuskiej. Odnotowuje to zarówno przywołany słownik, operujący definicją „a vehicle carrying condemned persons (such as political prisoners during the French Revolution) to a place of execution”, jak i anglojęzyczne opracowania źródeł historycznych. W pracy Collina Jonesa *The Great Nation* (Londyn 2003, s. 370) czytamy: „if there would be former freemasons on the Committee of Public Safety during the Terror,

nego oddania realiów historycznych, które są tematem wiersza Lowella – taki typ wozu nie miał wszak powszechnego zastosowania w transportach wojsk francuskich podczas inwazji na Rosję – motywuje tłumacza do ekwiwalentyzacji za pomocą polskiego terminu „jaszczyk”. Leksem ten jest wprawdzie również specjalistyczny (wojskowy) i na tyle nieobecny we współczesnej polszczyźnie, że zgodnie współbrzmi z opisem militarnych zmagania z początku XIX wieku. Nie rodzi już jednak w czytelniczej recepcji analogicznych skojarzeń jak „tumbil” u odbiorcy anglojęzycznego, gdyż używany jest niemal wyłącznie na określenie wozu służącego do transportu amunicji artyleryjskiej:

Choć twa Berezyna nie zdoła ogryźć pontonów
Obwieszonych żołnierzami na drewienka,
Łód do jaszczyków je dostraja, a śnieg
Rozpłomienia do Czyśca mile swej padliny.

Równie często modyfikuje Taborski metafory i paralele oparte na zestawieniu pojęć nieprzystających do siebie w kontekście realiów świata przedstawionego w utworach. Spolszczenie wiersza *Sheep* Lowella²²² zawiera jeden z klarownych przykładów tego typu. Refleksja na temat konformistycznej natury współczesnych ludzi zniewolonych i poddańczej postawy ich ujarzmionych społeczeństw – scharakteryzowanych jako „afraid of violence, / afraid of anything, / timid as sheep / hidden in some casual, protective crevice” (w wersji Taborskiego: „bojący się gwałtu, / bojący się wszystkiego, bojaźliwi jak owce / ukryte za jakimś bezpiecznym załomem”) – zaleca rozpatrywanie tego zagadnienia w dalekosiężnej perspektywie czasowej. To bowiem w doświadczeniach z przeszłości kryje się wyjaśnienie ich aktualnego braku choćby elementarnej woli wspólnoty i autonomii. „Co niegdyś było tożsamością, dziś uproszczone / do jednego oburzonego grymasu zmowy” – w ten sposób oddaje tłumacz finalną diagnozę oryginału „what were once identities simplified / to a single, indignant, collusive grin”, popartą argumentem natury historycznej:

But we must remember our tougher roots:
forerunners bent in hoops to the broiling soil,
until their backs were branded with the coin
of Alexander, God or Caesar –
as if they'd been stretched on burning chicken wire,
skin cooked red (...).

they would be numbered too in the ranks of the *émigré* armies and counter-revolutionary Chouan rebels, and in tumbils bound for the guillotine”.

²²² R. Lowell, *Poezje...*, s. 160–161.

Obraz przemocy („bent in hoops”), która była narzędziem podporządkowywania, czasem również ekonomicznego, tak jednostek, jak i zbiorowości („their backs were branded with the coin”), wzmacnia Lowell osobliwym, brutalnym porównaniem: „as if they’d been stretched on burning chicken wire”. Termin „chicken wire”, zwłaszcza w kontekście przywołanej imionami Aleksandra Wielkiego czy Juliusza Cezara starożytności, spełnia w wierszu funkcję łącznika między wydarzeniami z przeszłości a teraźniejszością podmiotu lirycznego (jak zauważają komentatorzy, w twórczości poety często pojawia się „analogia między Ameryką i Rzymem, a wizja świata przeniknięta jest gwałtem i niesprawiedliwością”²²³). Denotuje bowiem w angielszczyźnie całkowicie współczesną „drucianą siatkę” (za wskazaniem słowników: „a light galvanized wire netting of hexagonal mesh”²²⁴), która służy do ogradzania terenu wybiegowego dla zwierząt hodowlanych – konotuje więc pojęcia odczłowieczenia i zniewolenia. Wariant polski rezygnuje z tego łącznika i nietypowości lowellowskiej paraleli na rzecz bardziej zgodnego z realiami odległej przeszłości instrumentu przemocy i tortur – „rożna”:

Lecz musimy pamiętać o naszych mocniejszych korzeniach:
o poprzednikach zgiętych w kabłąk ku spieczonej ziemi,
póki ich pleców nie wypaliło piętno monety
Aleksandra, Boga lub Cezara –
jak gdyby ich rozciągnięto na rozżarzone rożnie,
skóra spieczona do czerwoności (...).

Wedle identycznej zasady postępuje Taborski ze sformułowaniem obecnym oryginalnie w drugiej partii (*The Life*) wiersza *Hannibal*²²⁵. Spół, w jaki armia kartagińskiego wodza przebyła Alpy podczas drugiej wojny punickiej, pozostający zagadką tak dla walczących z nim starożytnych Rzymian, jak i historyków przez ponad dwa tysiące lat, upamiętnia Lowell w wersach:

(...) This is he
who found the plains of Africa too small,
and Ethiopia’s elephants a unique species.
He scaled the Pyrenees, the snow, the Alps –
nature blocked his road, he derricked mountains...
Now Italy is his.

²²³ J. Hartwig, A. Międzyrzecki, *Noty o autorach* [w:] *Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej* pod red. i w tłum. J. Hartwig, A. Międzyrzeckiego (i in.), Warszawa 1992, s. 411.

²²⁴ Cyt. za internetowym słownikiem *Merriam-Webster*, data dostępu: 10.11.2018.

²²⁵ R. Lowell, *Poezje...*, s. 164–165.

Tłumacz oddaje w polszczyźnie ten krótki rejestr dokonań Hannibala następująco:

(...) Oto ten,
dla którego równiny Afryki zbyt małe,
a słonie Etiopii – gatunek jedyny.
Przemierzył Pireneje, śniegi, Alpy –
natura drogę zamknęła, zatem przeniósł góry...
Teraz Włochy są jego.

„Przenosić góry” jako odpowiednik oryginalnego „derricked mountains” celnie akcentuje uznanie podmiotu lirycznego dla niezwykle osiągnięcia, niemal z pogranicza ludzkich możliwości. W polszczyźnie jest to jednak frazeologizm zwyczajowo określający niepospolite wyczyny, wymagające hartu ducha i silnej wiary w powodzenie przedsięwzięcia. Tymczasem sformułowanie angielskie, nie będąc ustalonym związkiem frazeologicznym, wyraża niestandardowe w kontekście wydarzeń z historii starożytnej treści²²⁶. Czasownikowa forma rzeczownika „derrick” wprawdzie jest używana w znaczeniu „przemieszczać obiekty”, ale konotuje wykorzystanie do tego celu względnie zaawansowanych technologii inżynierskich²²⁷ (którymi atakujące Italię w 218 roku p.n.e. wojska bez wątplenia nie dysponowały). W ten sposób utwór Lowella sugeruje anglojęzycznym czytelnikom, iż tryumf antycznych Kartagińczyków nad siłami natury może budzić uznanie również u ludzi współczesnych. Wersja Taborskiego zawiera podobną sugestię, lecz bez odwołania do fragmentu poetyckiego obrazu niewspółmiernego do ujętych w wierszu realiów historii starożytnej. Jak zresztą zgodnie zauważają literaturoznawcy, typowym wyznacznikiem poezji Amerykanina, który już na łamach pierwszych tomów, „rozważając intelektualny sens tradycji (...) sprawdzał zarazem jej stosunek do współczesności”, jest także stałe w jego utworach dążenie do „określenie miejsca człowieka w historii”. To zaś w późnych zbiorach zaowocowało wręcz unikalną kombinacją artystyczną: przemieszaniem

²²⁶ Frazeologizm polski utrwała znany ustęp *Hymnu o miłości z Listu do Koryntian* św. Pawła („choćbym wiarę miał tak wielką, iżbym góry przenosił...”), który w różnych wersjach angielskich oparty jest z reguły na czasownikach „to move” / „to remove”. Na przykład w tzw. English Standard Version *Nowego Testamentu* fraza ta brzmi „and if I have all faith, so as to remove mountains”, w New International Version zaś: „and though I have faith, that can move mountains”.

²²⁷ Termin „derrick” najczęściej występuje w angielszczyźnie na określenie wież wiertniczych lub dźwigów i bomów ładunkowych stosowanych w pracach górniczych, budowlanych lub stoczniowych.

i wnikliwą analizą „życia wewnętrznego i zewnętrznego” oraz „faktów z przeszłości i współczesności”²²⁸.

Wybory translatorskie sprawiają, że w polskojęzycznych wariantach ta kombinacja jest nieco bardziej uporządkowana i bynajmniej nieobca światopoglądowi poetyckiemu tłumacza. Choć bowiem we własnym dorobku literackim Taborskiego obecne są konsekwentnie wariacje motywów o antycznym rodowodzie – wymienić można wiersze *Alea iacta* (z tomu *Czasy mijania*), *Capri* (ze zbioru *Lekcja trwająca*), *Herostrat* (*Głos milczenia*), *Ganimed* i *Akteon* (*Cisza traw*) czy *Jak Ifigenia* (*Przetrwanie*) – to polski poeta zdecydowanie rzadziej od Lowella czy Gravesa sięga do odległej przeszłości jako źródła wydarzeń aktualnych. Często jednak w swojej twórczości przenosi tę samą przyczynowo-skutkową zależność na związek teraźniejszości z przyszłością – jak zauważa Jan Wolski: „nie zaprzatają go myśli o procesach dziejowych” jako narzędziach analizy otaczającej rzeczywistości, ale postrzega siebie jako „bohatera zmagającego z historią, jego działania podlegają opisowi i ocenie, to jego los stanowi działań tych skutki”²²⁹. Spostrzeżenie to potwierdza sam Taborski, kiedy w autorecenzji z 1999 roku przyznaje, iż niezmiennie ważna jest dla niego „troska o teraźniejszość i przyszłość naszej cywilizacji” oraz refleksja nad „dzisiejszą sytuacją człowieka (...) i nadzieja, że »potrzebny nasz świat« przekażemy następnym pokoleniom”. Jak deklaruje, „kierując uwagę ku temu, co przyjdzie potem, nie zapominam o tym, co dzieje się teraz i, jeśli wolno mi się tak wyrazić, jestem poetą z tego świata”²³⁰.

* * *

Podjęcie do tropów stylistycznych jest probierzem stosunku do poezji w ogóle. Konsekwentne w twórczości przekładowej Taborskiego wzmacnianie obrazotwórczej funkcji metafor (ale również metonimii, porównań, personifikacji), urealnianie poetyckich obrazów przez silniejsze dopasowanie ich detali do znanej czytelnikom rzeczywistości pozatekstowej, ujawnia postawę tłumacza wobec materii i roli literatury. Refrakcja znaczeniowa

²²⁸ J. Hartwig, A. Międzyrzecki, dz. cyt., s. 410, 411. Andrzej Słomianowski ujmuje podobne spostrzeżenie co do poetyki Lowella następująco: „jego nieustanna, obsesyjna i pełna wyrzutów rozmowa z cieniami przodków jest jakąś generalną rozprawą z tradycją purytańską, jego osobiste udręki zagubionego w cywilizacyjnym zgiełku neurotyka są udręką ogólnoludzką” (patrz: *Słowo wstępne* [w:] R. Lowell, *Wiersze* pod red. i w tłum. A. Słomianowskiego, Warszawa 1973, s. 6–7).

²²⁹ J. Wolski, *Taborskiego zmagania z historią...*, s. 44.

²³⁰ B. Taborski, *Wiersze wybrane...*, s. 13, 15.

jest zatem u Taborskiego wyrazem nie tylko strategii translatorskiej, która zapobiega w procesie międzyjęzykowego transferu przesunięciu wypowiedzi literackiej w sferę abstrakcji, ale także pewnej idei ogólnopoetyckiej – a nawet ogólnoartystycznej – gdyż akcentuje jedno z kluczowych zadań sztuki słowa: opis świata, o którym Taborski powiada zdecydowanie, że w oczach poety „nie może być chaosem”²³¹.

Wniosek ten jest zgodny z dotychczasowymi ustaleniami badaczy twórczości autora *Sieci słów*. Już Adam Czerniawski zauważył jego niechętny stosunek do liryki, choćby najwyższej próby, ale niemającej „związku z tym rzeczywistym światem, o którym, wedle Taborskiego, poecie nie wolno nigdy zapomnieć”²³². Postawę tę trafnie charakteryzuje też rekapitulacja Janusza Kryszaka: „dla Taborskiego – i tu dochodzimy do sedna jego postawy artystycznej – staraniem najważniejszym jest poszukiwanie rzeczywistości w jej wymiarze dającego się weryfikować konkretnego materialnego (przedmiotowego), językowego, mentalnego”. Poeta „dlatego tak uporczywie poszukuje konkretnego rzeczywistości, bo tylko ów konkretny może świadczyć za realnością istnienia”. Jak celnie konkluduje literaturoznawca, „formułę tę można z powodzeniem rozciągnąć także na inne obszary pisarstwa Taborskiego”²³³ – w ich liczbie, warto dodać, również translatorskie.

²³¹ „Świat nie może być chaosem. Musimy istnieć ku czemuś. Pozwoliła mi to zrozumieć poezja Karola Wojtyły oraz tłumaczenie jego dramatów” (B. Taborski, „Świat nie może być chaosem”, rozm. przepr. J. Koryl [w:] *Przez lustra...*, s. 167). W innej wypowiedzi Taborski formułuje rodzaj artystycznego *credo* słowami: „poezja nie daje panaceów i rozwiązań żadnego z problemów, jakie nas gnębią. Jeśli jednak jest potrzebna, to chyba dlatego, że jest intuicyjną, w ciemnościach z trudem poszukiwaną, drogą do prawdy o nas samych. Poprzez swoje utwory i ja jej szukam” (*Wiersze wybrane...*, s. 18).

²³² A. Czerniawski, *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*, Warszawa 2001, s. 17.

²³³ J. Kryszak, *Bolesław Taborski: poeta z tego świata* [w:] *Przez lustra...*, s. 16–17. Warto w tym kontekście przywołać jeszcze jedno ze spostrzeżeń badacza: „ciągle staranie o uchwycenie rysów rzeczywistości, o przeniknięcie tajemniczej dynamiki jej trwałej i zarazem przemijającej postaci, czyni z poezji Taborskiego dokument nie tylko emocjonalny, ale i intelektualny” (tamże, s. 19).

Część III

Kodeks translatorski:

kategoria „dziwności”
w strategii przekładowej
Bogdana Czaykowskiego

Praktyka przekładowa oraz towarzysząca jej refleksja translatologiczna zajmują stałe, choć nie pierwszoplanowe miejsce w twórczym portfolio Bogdana Czaykowskiego. Jak odnotowuje Janusz Pasterski, praca tłumaczeniowa Czaykowskiego stanowiła „zaledwie margines jego działalności literackiej, ale w ostatnich latach życia – szczególnie ważny”²³⁴. Ocenie tej wtóruje sam poeta, przyznając: działalność przekładową „uprawiam bardzo sporadycznie, tłumacząc od czasu do czasu na język polski wiersze poetów anglojęzycznych, (...) a z Andrzejem Buszą wiersze poetów polskich na angielski”²³⁵.

Niezbyt obszerny i stosunkowo mało znany dorobek przekładowy poety dość długo funkcjonował w sposób, który trafnie charakteryzuje diagnoza recepcji jego autorskiej twórczości w Polsce, jaką postawiono jeszcze w 1992 roku. „Znajomość poezji Bogdana Czaykowskiego – pisał wówczas Wojciech Ligęza – wyczerpywała się na kilku utworach przywoływanych jakby zamiast całości”²³⁶. Niemniej jego przekłady, choć tylko okazjonalnie dyskutowane, spotkały się w ostatnim piętnastoleciu z generalizującymi opiniami literaturoznawców piszących – jak Beata Tarnowska – o wartych uwagi tłu-

²³⁴ J. Pasterski, *Inne wyzwania...*, s. 174.

²³⁵ B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy*, „Fraza” 2006, nr 4 (50), s. 81. Czaykowski przekładał również na język polski szkice naukowe (m.in. Władysława Stankiewicza) i eseje literaturoznawcze (w latach sześćdziesiątych np. René Welleka czy Lowry Nelsona). Więcej na ten temat pisze Janusz Pasterski (*Inne wyzwania...*, s. 115).

²³⁶ W. Ligęza, *Katastrofy i epifanie. O poezji Bogdana Czaykowskiego*, „Dekada Literacka” 1992, nr 8, s. 1.

maczeniach²³⁷ pióra poety czy wręcz, jak ujmuje to Magdalena Rabizo-Birek, „wspaniałych osiągnięciach jako tłumacza poezji polskiej XX wieku”²³⁸. Precyzyjniej wskazane efekty translatorskiej aktywności Czaykowskiego również zostały poddane wnikliwym analizom i ocenom, warto podkreślić, niejednokrotnie pozytywnym, czego zapewne najdobitniejsze świadectwo stanowią uwagi Stanisława Barańczaka i Czesława Miłosza zainspirowane lekturą tomu *The Revolution of Things* z 1974 roku²³⁹.

Opublikowany przez Andrzeja Buszę i Bogdana Czaykowskiego wybór wierszy Mirona Białoszewskiego w wersji anglojęzycznej autor *Ocalonego w tłumaczeniu* – krytyk wszak drobiazgowy i niepobłażliwy – opisuje w kategoriach bezsprzecznego „sukcesu tłumaczy”: pracy przekładowej „uderzającej starannością, wrażliwością poetycką i semantyczną precyzją”, która za przyczyną „znacznej pomysłowości” obu poetów z (w tamtym okresie) Vancouver niepozabawiona jest „momentów, kiedy przekładowi udaje się (...) przewyższyć oryginał”²⁴⁰. Czesław Miłosz przyznał zaś w liście do tłumaczy: „przekład wasz – zdaniem osób, którym go pokazywałem, jest lepszy niż mój” i zapowiedział publikację „maksymalnie pochlebnej”²⁴¹ recenzji tomu

²³⁷ B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 17.

²³⁸ M. Rabizo-Birek, *Osobni, wyjątkowi, transkontynentalni* [w:] B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach...*, s. 9.

²³⁹ M. Białoszewski, *The Revolution of Things. Selected Poems*, przeł. A. Busza, B. Czaykowski, Washington DC 1974.

²⁴⁰ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 141–143.

²⁴¹ Cyt. za: B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 7, s. 37. Opinię tę powtórzył Miłosz jeszcze parokrotnie, lecz już z mniejszym entuzjazmem i pewnymi zastrzeżeniami, między innymi w liście do Jerzego Giedroycia z 9 grudnia 1975 roku: „tom wierszy Mirona Białoszewskiego ukazał się w przekładzie Andrzeja Buszy i Bogdana Czaykowskiego pt. *The Revolution of Things* (...). *Entre nous*. Tytuł zły. Przekłady 100% poprawne i język ulizali” (J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1973–2000* pod red. M. Kornata, Warszawa 2012, s. 147–148). Warto zauważyć, że zdecydowanie negatywnie oceniał noblista efekty prac translatorskich Buszy i Czaykowskiego nad jego własnymi wierszami. W liście do Konstantego Jeleńskiego pisał o tłumaczach: „uważają, że moje wiersze źle przetłumaczone na angielski i w ogóle, że oni robią to lepiej, ale jakoś nie mają szczęścia ze swoimi przekładami, które jakieś blade” (C. Miłosz, K. Jeleński, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2011, s. 171). W korespondencji zaś z Jerzym Giedroyciem, oceniając współredagowany przez Czaykowskiego numer pisma „Modern Poetry in Translation”, który zawiera przekłady polskiej poezji nowoczesnej, daje Miłosz wyraz swego rodzaju translatorskiej rywalizacji między poetami: „oni używają poprawnej angielszczyzny, ale szarej, tak, że kto tę antologię przeczyta, będzie się dziwić, skąd ta fama o znakomitości nowoczesnej polskiej poezji (...) pochodząca od czytelników mojej antologii, jak też takich znawców jak Josif Brodski, którzy na uniwersytetach poezję polską propagują” (J. Giedroyc, C. Miłosz, dz. cyt., s. 139). Więcej na ten temat patrz: B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 266.

(jak wspomina z nutą rozczarowania Czaykowski, „w recenzji ta maksymalna pochlebność brzmiała: »A.B. and B.Cz. have done a very competent, if not dazzling, job«”²⁴²). Zgodne z oceną Barańczaka i Miłosza wypowiedzi krytyczne o pracach Czaykowskiego i Buszy można mnożyć. Jednakże dla uzupełnienia opisu translatorskiego profilu Bogdana Czaykowskiego istotna jest także refleksja nad relacjami, jakie łączą w jego artystycznym *dossier* rolę tłumacza i oryginalnie polskojęzycznego poety²⁴³, a wraz z nimi – poglądy na poezję, sztukę przekładu oraz efekty ich praktycznej aplikacji.

Na to, że relacje te stanowią zespolone i stabilne *continuum*, wskazują choćby biograficzne prawidłowości, które nie bez powodu Maria Danilewicz Zielińska określa mianem „niemal powieściowego życiorysu”:

taki np. Bogdan Czaykowski, urodzony w r. 1932 w Równem na Wołyniu, wywieziony jako dziecko do Rosji, przerzucał się kolejno z osadniczej siedziby do szkoły sowieckiej, po czym w Persji uczył się odmiany rzeczowników, pisząc kijkiem na piasku. Szkołę powszechną ukończył w Indiach, gdzie m.in. uczył się języka Gudżurati, dialektu hinduskiego, kolegując ze znanym pisarzem krajowym Jerzym Krzysztaniem i czytając „Słoniątko Indyjskie”, dodatek do redagowanego przez Michała Chmielowca „Polaka w Indiach”²⁴⁴.

„Zacząłem pisać wiersze jak miałem trzynaście lat (...). Zacząłem pisać po polsku i zostałem przy polszczyźnie” – wyznał w jednym z wywiadów Czaykowski²⁴⁵. W tym samym okresie (okolicach roku 1945), podczas pobytu w indyjskim Kolhapurze, podejmował próby tłumaczenia na język polski nagrodzonych literacką Nagrodą Nobla *Pieśni ofiarnych* Rabindranatha Tagore (dostępnych wówczas zarówno w oryginalnej wersji bengal-

²⁴² Niewielkie wśród krytyków zainteresowanie totem tłumaczy rekompensowała jego popularność wśród czytelników. Jak wspomina Czaykowski, to dzięki ich gustom „przekłady Białoszewskiego nie trafiły jednak w zupełną próżnię. Ktoś, kto znał kilka lat temu różne podskórne nurty poetyckiej Ameryki, opowiadał nam, że istnieje w Stanach »podziemny« kult Mirona, w którym nasze przekłady stanowią materiał inkantacyjny. Nie udało mi się osobiście nigdy tego sprawdzić, ale pewnym potwierdzeniem istniejącego już nie tyle zainteresowania, co oczarowania Białoszewskim były dla mnie listy redaktorów pisma poetyckiego zwanego *Durak*, wydawanego w Nowym Jorku i Kalifornii: chcieli Białoszewskiego, więcej Białoszewskiego, tylko Białoszewskiego...” (B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów...*, s. 37).

²⁴³ Jak zaznacza Janusz Pasterski (*Inne wyzwania...*, s. 100), Czaykowski „nie wydał żadnego wyboru swoich wierszy w języku angielskim, stąd jego poetycka obecność w pejzażu literackim Kanady była tylko pośrednia, a co najwyżej ograniczona do kilku niezbyt udanych – jak ocenił to Andrzej Busza – przekładów kilkunastu utworów”.

²⁴⁴ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej...*, s. 317.

²⁴⁵ „Urodzony z piołunów ziemię”, rozm. przepr. M. Kusiba, E. Zyman [w:] B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 172.

skiej, jak i poczytnych anglojęzycznych autoprzekładach). Co ciekawe, już te autorskie i translatorskie juvenilia pozostawały ze sobą w silnym sprzężeniu formalnym i tematycznym: „moja ówczesna pisanina była naśladowcza”, przyznaje poeta, zdominowana przez „młodopolskie wiersze” i „tagorowską prozę (tłumaczyłem wówczas *Gitanjali*)”²⁴⁶.

Podobnie krytyczne wobec własnego pisarstwa spostrzeżenie poczynił Czaykowski dekadę później, podczas studiów w Dublinie, gdy szerzej zainteresował się literaturą angielską. Jak wspomina po latach, już z perspektywy profesora University of British Columbia w Vancouver,

z poezją kanadyjską mało mam raczej wspólnego, chociaż od dawna tłumaczę na polski różnych kanadyjskich poetów. Jednak dla mnie przez wiele lat istniała przede wszystkim poezja angielska, anglo-irlandzka i (choć w mniejszym stopniu) amerykańska. A więc poeci elżbietańscy, poeci metafizyczni, Blake, Wordsworth, Keats, Whitman, Dickinson, Hopkins, Yeats, Dylan Thomas, Eliot. Najnowsza poezja czy to amerykańska, czy angielska, z paroma wyjątkami, raczej mnie nie pociągała²⁴⁷.

Z szerokiej panoramy dwudziestowiecznej poezji amerykańskiej „naprawdę dla mnie ciekawi są przede wszystkim Wallace Stevens, Robert Frost, Ezra Pound i Eliot” – przyznaje Czaykowski – zaś w nieco bardziej dokładnej autorefleksji uściśla: chodzi o „na przykład niektóre krótsze wiersze Williamsa, Frosta, Mertona, Jeffersa, Lowella, *Sunday Morning* Stevensa, spory wybór wierszy Pounda *Hugh Selwyn Mauberley*, niektóre wiersze z *Cathay* i niektóre *Cantos*, *Ziemię jałową* i *Cztery kwartety* Eliota”²⁴⁸. Gusta lekturowe i wy-

²⁴⁶ Patrz: J. Czaykowska, B. Czaykowski, *Autosekwencje. Dzieciństwo i wczesna młodość*, „Fraza” 1997, nr 1 (25), s. 81.

²⁴⁷ B. Czaykowski, *Ocalenie wartości...*, s. 114. Kulisy tłumaczenia poezji autorów kanadyjskich opisuje Czaykowski następująco: „do Kanady wyjechałem w roku 1962. Jeszcze przed wyjazdem próbowałem zapoznać się z poezją kanadyjską, w przekonaniu, iż w ten sposób poznaje się kraj »od wewnątrz« oraz modalnie. Po przyjeździe zacząłem, w chwilach wolnych od innych zajęć, przekładać nie tyle poetów, co niektóre wiersze kanadyjskie na polski. Kilka przekładów ukazało się swego czasu w »Wiadomościach«, były nawet jakieś niezobowiązujące rozmowy ze Sprusińskim i Ludmiłą Marjańską w Warszawie na temat współpracy w sporządzeniu antologii poezji kanadyjskiej. Jednak to znowu przymuszałyby. Natomiast lepszym dla mnie sposobem na kontynuowanie tej pracy okazało się robienie co pewien czas audycji w języku polskim dla *Radio Canada International* pt. »Antologia«. Tłumaczę tylko te wiersze, które mi się podobają lub jakoś mnie zafrapowały, i tak powoli powstaje antologia poezji kanadyjskiej w języku polskim. Tłumaczę po jednym, dwa wiersze poetów znanych i nieznanych, niektórzy są mi znani osobiście. Podobno nawet mówi się o tym w kołach literackich, chodzą słuchy, ale kanadyjskie przestrzenie rozrzedzają wszystko” (B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów...*, s. 32).

²⁴⁸ B. Czaykowski, *Ocalenie wartości...*, s. 115. Wiersze tych autorów uznaje za „utwory o szczególnych walorach zarówno pod względem jakości, jak i wartości. Powiedzmy inaczej,

nikające z nich próby przekładu²⁴⁹ prac poetów anglosaskich („tłumaczenia na polski robiłem z fascynacji. Myślę, że kryła się w niej także w jakimś stopniu chęć przywłaszczenia tych wierszy. I to natychmiastowego”²⁵⁰) stanowiły impuls do już autorskich rekonesansów lirycznych w języku angielskim. Obserwowalne jednak przenikanie się obu tych sfer pisarskiej aktywności, a wraz z nim mimowiedne kopiowanie źródeł inspiracji i sztance literackie zaowocowały, jak wspomina poeta, „kryzysem twórczym” – jego wiersze angielskie recenzowane przez przyjaciół-krytyków nader zgodnie uważano bowiem za „zbyt naśladowcze” i „wtórne”²⁵¹.

Decyzją artystyczną, która pozwoliła poddać kontroli poetycki „lęk przed wpływem” – by posłużyć się kategorią Harolda Blooma²⁵² – było odseparowanie funkcji tłumacza i autora oryginalnego umowną linią demar-

i bardziej osobiście, że chodzi o wiersze czy poematy, do których chętnie wracam, bez których nie chciałbym się obejść”.

²⁴⁹ Niektóre z nich ogłosił Czaykowski drukiem jeszcze w latach 50. XX wieku. Na przykład w piśmie „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” (1956, nr 4) opublikował spolszczenia wierszy Edwarda Estlina Cummingsa (*Moja słodka stara itakdalej*, *Polityk* oraz *Wiersz 249*), Ezry Pounda (*Medytacja i Oswojony kot*) oraz Williama Carlosa Williamsa (*Totalne zniszczenie*).

²⁵⁰ B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów...*, s. 30. Tego rodzaju emocjonalną relację tłumacza z oryginałem opisuje Czaykowski jako „głód przekładu zrodzony z fascynacji”, który „pozostaje dla mnie nadal zjawiskiem nieco tajemniczym; dlaczego bowiem nie wystarcza fakt, że dany tekst istnieje w innym języku niż nasz, dlaczego chcemy stworzyć taki sam tekst, bo oczywiście nie ten sam, w naszym języku? W przekładach z fascynacji, z głodu przekładu, nie wchodzi w grę żadne względy uboczne”. Sięgając do początków swojej translatorskiej praktyki, poeta wspomina: „właściwie chyba pierwszy prawdziwy głód przekładu przeżyłem w momencie, gdy nasz łacinnik, profesor Stasiak, zamiast przymusić nas do normalnej porcji rzymskiej prozy, wyrecytował: *Phaselus ille, quem videtis, hospites, / ait fuisse navium celerrimus...* Tłumaczyliśmy to oczywiście na prozę, co było nędzą nędz. Spróbowałem wierszem, nie uzyskując satysfakcji. To pragnienie znalezienia ekwiwalentu w języku polskim dla wiersza Catullusa trwa we mnie do dziś. Podobne fascynacje powtarzały się. Katulla próbowałem przekładać w Bottisham, koło Cambridge, w gimnazjum im. Kopernika; *Pieśń miłosną J. Alfreda Prufrocka* w Dublinie; *Niedzielnny poranek* Stevensa w Londynie; *U samego morza* Achmatowej w Vancouver. Ogłosiłem z tych czterech prób tylko przekład Achmatowej”.

²⁵¹ *Literatura jest formą eksperymentu. Z Bogdanem Czaykowskim rozmawia Urszula Zielińska* [w:] B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 70; B. Czaykowski, *Urodzony z piołunów ziemiec...*, s. 167. Wyraźne nawiązania autorskiej poezji Czaykowskiego do wykonanych przezeń przekładów dostrzegali krytycy także i na dalszych etapach rozwoju jego twórczości. Na przykład o jednych z ostatnich opublikowanych spolszczeń – wierszach Johna Keatsa i Williama Butlera Yeatsa – pisze Pasterski, iż „wpłynęły one na aurę myślową poematu *Ziemioskłon*, zamykającego twórczość poety” (*Inne wyzwania...*, s. 119).

²⁵² Patrz: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

kacyjną alternatywnie stosowanych systemów językowych. Choć w pełni bilingwalny, własne wiersze Czaykowski pisał niemal wyłącznie po polsku. Angielszczyzna zaś pozostała domeną jego twórczości przekładowej; obszarem literackich – jak może to określić formuła zapożyczona z liryku *Ars Poetica* – „konfiguracji będących konspiracjami”²⁵³; dziedziną z założenia jedyńie współautorstwa – czasem złożonego i kilkustopniowego wobec autora oryginału i innych tłumaczy, z którymi współpracował. Być może tu należy upatrywać jednego z możliwych wyjaśnień odnotowanej przez Pasterskiego prawidłowości: „Czaykowski nie był tłumaczem doskonale dwukierunkowym”. Samodzielnie „chętniej podejmował się przekładania z angielskiego na polski. W sytuacji odwrotnej korzystał zwykle z pomocy Andrzeja Buszy”²⁵⁴. Anglojęzyczne rezultaty jego pracy (i współpracy) translatorskiej znalazły swoją reprezentację w dostępnych czytelnikom tomach zbiorczych oraz antologiach wydawanych w Wielkiej Brytanii w periodykach²⁵⁵. Spolszczenia dzieł obcojęzycznych jednak do dziś funkcjonują w świadomości odbiorców jako zaledwie wybiórcze i rozproszone. Jak sam Czaykowski przyznał po latach, decyzja o językowo zdeterminowanym statusie praktyki twórczej wprawdzie wydatnie przyczyniła się do zintensyfikowania jego udziału w kształtowaniu i promowaniu kanonu literatury polskiej na Zachodzie, jednakże ze szkodą dla jej nurtu emigracyjnego i promocji w anglosaskim kręgu kulturowym liryki własnej: „zamiast tłumaczyć na angielski siebie (...) ja i Andrzej Busza tłumaczyliśmy Białoszewskiego”²⁵⁶.

Translatologiczne tezy Czaykowskiego także stanowią zbiór uwag rozproszonych na łamach różnych wydawnictw i na przestrzeni kilku dekad. W odróżnieniu jednak od pozostałych poetów kręgu „Kontynentów” (ze znamienym wyjątkiem Czerniawskiego) autor *Trzcina czciona* nieskrywanie manifestuje swoje inklinacje teoretyka: „teoria przekładu, by użyć tak zobowiązującego określenia, interesuje mnie od lat, a to zainteresowanie jest częściowo pochodną moich wczesnych doświadczeń językowych”²⁵⁷.

²⁵³ Cyt. za: A. Busza, B. Czaykowski, *Pełnia i przesilenie / Full Moon and Summer Solstice*, Toronto – Rzeszów 2008, s. 72.

²⁵⁴ J. Pasterski, *Inne wyzwania...*, s. 177. W ujęciu Pasterskiego głównym czynnikiem rodzącym dysproporcje między językowymi kierunkami transferu translacyjnego były w przypadku Czaykowskiego kompetencje filologiczne: „znacznie większa była jego wiedza z zakresu literatury i kultury polskiej, toteż chętniej podejmował się przekładania z angielskiego na polski”.

²⁵⁵ Patrz np. „Modern Poetry in Translation” (1975, nr 23–24) pod red. B. Czaykowskiego (i in.).

²⁵⁶ B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 126.

²⁵⁷ B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów*, s. 35.

Przestrzeń dla prezentacji swoich koncepcji teoretycznych znajdował Czaykowski nie tylko w publikowanych esejach czy komentarzach do wykonanych tłumaczeń, ale także w tekstach *a priori* krytycznych i w rzadko jedynie ogłaszanych drukiem prywatnych polemikach korespondencyjnych. Jego skłonność do konstruowania modeli na kanwie analizy wybranych przypadków oraz predylekcję do operowania terminologią dyscypliny wymownie ukazują chociażby fragmenty przyjacielskich listów cytowane przez Adama Czerniawskiego. „Twój przekład, niestety, jest chybiony” – stwierdza w jednym z nich Czaykowski, po czym dodaje: „szukanie rymu powoduje dyslokację sekwencji i znaczeń”²⁵⁸. Podobnie wybrzmiewają ustępy z recenzji, jakie publikował w prasie, bynajmniej nie specjalistycznej. „Istotną cechą przekładu – pisze na przykład w jednym z numerów „Rzeczpospolitej” o *Trenach* Jana Kochanowskiego w wersjach Czerniawskiego – jest unikanie amplifikacji (...) i wykorzystywanie redukcji tam, gdzie pozwala na to tłumaczowi semantyka”²⁵⁹. Nawiasem mówiąc, recenzję tę – jak wspomina poeta – redakcja „Tygodnika Powszechnego” odrzuciła wcześniej jako „zbyt naukową”²⁶⁰.

Tym wszakże, co wymaga szczególnego podkreślenia, jest fakt, że choć koncepcje translatologiczne Czaykowskiego są bez wątpienia pokłosiem wczesnych etapów praktyki przekładowej, to ich sformułowanie – odwrotnie niż na przykład u Pietrkiewicza – chronologicznie poprzedza opracowanie i publikację większości samodzielnych tłumaczeń poetyckich na język polski (wykonanych podług wytyczonych wcześniej pryncypiów). Jest to zatem przykład kodeksu translatorskiego *per se* – jego rdzeń ogłosił Czaykowski w roku 1983 w obszernym eseju *Tłumaczenie się z przekładów*, potwierdził zaś i uzupełnił swoje propozycje ponad trzydzieści lat później, w 2005 roku, na łamach krótszego szkicu *O przekładaniu wierszy*. Główną przyczyną refrakcji znaczeniowych w tekstach transferowanych przezeń z angielszczyzny jest właśnie skonstruowany i przyjęty pakiet translatorских reguł – czerpiący z różnych źródeł przekładoznawczych²⁶¹, ale nie-

²⁵⁸ A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 209.

²⁵⁹ B. Czaykowski, *O mnie będą wiedzieć Anglikowie*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 202, s. 15.

²⁶⁰ Cyt. za: Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski rozmawiają: *O krytykach i recenzentach warszawskich (krakowskich i innych)* [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach* pod red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2006, s. 138.

²⁶¹ Zainteresowanie niektórymi z nich wskazuje sam Czaykowski, wzmiankując w krótkim wstępie o swoich inspiracjach: „na temat przekładu napisano ogromną ilość prac, zarówno teoretycznych, jak i warsztatowych, a więc o sztuce i praktyce przekładowej. Sam termin pojmowany bywa w nich różnorodnie, bardziej rozciągliwie, kiedy mówi się na przykład, że film oparty na powieści jest przekładem intermedialnym, lub bardziej wąsko,

pozbawiony również znamion wymagającej szerszego omówienia oryginalności. Próba zebrania i całościowego zrekapitulowania najważniejszych na tle obowiązujących ustaleń nauki o przekładzie refleksji teoretycznych Czaykowskiego powinna przede wszystkim uwzględnić trzy elementy: typologię tłumaczeń literackich stosowaną przez poetę, wykorzystanie samej koncepcji refrakcji znaczeniowej oraz rekomendowany zestaw warsztatowo-etycznych rudymentów.

„Rozróżniłbym z grubsza trzy rodzaje przekładów wartościowych” – stwierdza autor *Trzcina czcionek*. Należą do nich, po pierwsze, tłumaczenia „nacechowane indywidualnością”²⁶² wybitnego poety-tłumacza. Podając przykłady Mickiewiczowskich wariantów liryki George’a Byrona i spolszczeń dokonanych przez Cypriana Norwida, Czaykowski definiuje:

takie przekłady są fascynujące jako dokumenty literackie, gdyż odzwierciedlają się w nich zarówno charakterystyczne cechy osobowości twórczych, jak i tradycji i poetyk narodowych, a także momenty przemian stylów osobistych i tradycji, zaszczenia się w nowym języku już istniejących prądów, wrażliwości, estetyki. Modelują one język przekładowy (...) a równocześnie mogą stwarzać nowe zjawiska literackie. Są nieraz bardzo bliskie twórczości oryginalnej²⁶³.

Po drugie, klasyfikacja Czaykowskiego wyróżnia „przekłady kongenialne”. Ich cechą dystynktywną jest to, iż włączone w obręb kultury literackiej języka docelowego nie sygnalizują czytelnikom swojego pochodzenia:

taki przekład jest ideałem wysiłku tłumacza, by właśnie tłumaczenie brzmiało jak utwór oryginalny w języku przekładu. Niebezpieczeństwem tutaj jest nieodkrywczość, konwencjonalność przekładu, asekuranctwo, zbytnia poprawność, szukanie ekwiwalentów w dorobku już istniejącym, zatracenie energii i niezwykłości języka oryginału²⁶⁴.

gdy dotyczy jedynie przekładu z jednego języka na drugi, a jeszcze wężiej, gdy argumentuje się, że w ramach tego samego języka każdy odbiór słów wypowiedzianych czy napisanych jest przekładem na idiolekt semantyczny (pojęciowy, wyobrażeniowy, uczuciowy) osoby odbierającej wypowiedź. Różnie też przekład wartościowano: uważany bywał na przykład za bardzo istotną formę pisarstwa, nie różniącą się od twórczości oryginalnej, ale podważano także jego rację bytu, argumentując, że przekład poezji nie jest możliwy, lub że w ogóle nie jest możliwy w przypadku tych języków, które nie wchodzą w zakres tej samej kultury (słynny argument Quine’a). Na koniec, w historii literatur przekład spełniał różne funkcje, inne na przykład w okresie Renesansu, kiedy był sposobem na tworzenie języka literackiego i topicznego pisemnych literatur dopiero powstających, a inne w epoce Romantyzmu czy w okresie różnorakich awangard. Cóż wybieram z tej różnorodności i z tego bogactwa, co może być mi przydatne w praktyce przekładowej, którą uprawiam bardzo sporadycznie, tłumacząc od czasu do czasu na język polski wiersze poetów anglojęzycznych?” (B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 81).

²⁶² B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów...*, s. 44.

²⁶³ Tamże.

²⁶⁴ Tamże, s. 45.

Jako trzeci rodzaj translacji istotnych dla literatury wymienia poeta tłumaczenia „gwałcące własny język”. Jak wyjaśnia, chodzi tu o „przekłady ujawniające, że są przekładami” wskutek dostrzegalnej w nich przez krytyków i czytelników „dziwności”. Ta kategoria, pokrewna omawianemu przez kanon przekładoznawstwa zjawisku „defamiliaryzacji”²⁶⁵, mimo iż wyznaczona przez kryterium efemeryczne i intuicyjnie pojmowane („jeśli dziwność takiego tekstu nie wyradza się w dziwaczność, to nie ma co kręcić nosem”²⁶⁶), jest dla Czaykowskiego szczególnie istotna i najbardziej mu bliska. To w nią wpisuje własną twórczość przekładową i na niej opiera unikalność swojego warsztatu. Jak bowiem wyznaje, komentując kulisy współpracy translatorskiej z Andrzejem Buszą, podczas gdy „Busza reprezentuje (...) interes przekładu kongenialnego, ja – dziwność tekstu polskiego”²⁶⁷.

Tym, co zasługuje na uwagę w typologii Czaykowskiego, jest nie tyle sam sposób podziału – w elementarzu translatoryki²⁶⁸ figurujący choćby pod etykietami tłumaczeń „adaptacyjnych”, „idiomatycznych” i „egzotyzujących” – ile raczej spektrum jego odniesień, nie tylko, co oczywiste, do kwestii językowych, lecz także do zjawisk kulturowych, literackich, a nawet psychologicznych²⁶⁹. To dzięki tej poszerzonej perspektywie oceny – wykraczającej poza kwestię li tylko ekwiwalencji semantycznej na poziomie samego tekstu – oraz znajomości meandrów procesów historycznoliterackich klasyfikacja poety we wszystkich trzech przypadkach pozytywnie wartościuje *de facto* jeden, kluczowy, choć nierzadko ambiwalentny czynnik: inwencję tłumacza, również tę nieskrywanie arbitralnie ingerującą w oryginalny komunikat.

²⁶⁵ Jako „foreignizing strategy” charakteryzuje to zjawisko Lawrence Venuti (*Routledge Encyclopedia of Translation Studies* pod red. M. Baker, Londyn – Nowy Jork 2001, s. 242–244). Istotna różnica polega jednak na tym, że poczucie „dziwności” w ujęciu Czaykowskiego jest efektem czytelniczym wynikającym z niestandardowego zastosowania języka poetyckiego, podczas gdy pojęcie „defamiliaryzacji” dotyczy przede wszystkim poczucia „obcości” wywołanego różnicami kulturowymi między hermeneutycznymi horyzontami nadawcy i odbiorcy, w które tekst jest uwikłany.

²⁶⁶ B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów...*, s. 45.

²⁶⁷ Tamże. Jak stwierdza Czaykowski dalej, „Busza jest gotów grzeszyć konwencjonalnością, jest bardzo ostrożny w »gwałceniu« języka, ja go próbuję ośmielać, i dlatego zapewne, że nie mam takiego wyczucia niepoprawności jak on (...), jak i dlatego, że mam w czuciu śmiałość czy inność tekstu polskiego. Nasze racje są równie dobre, chociaż oczywiście nie zawsze dają się pogodzić”.

²⁶⁸ Patrz np. T. Hrehovčik, *Introduction to Translation*, Rzeszów 2006, s. 28–30.

²⁶⁹ Teoria przekładu Czaykowskiego koresponduje tu wyraźnie z jego ogólniejszymi poglądami na twórczość liryczną, jak bowiem deklaruje, „osobiście jestem przekonany, że zjawisko poezji, czy tego co poetyckie, ma szerszy zakres niż czysto językowy” (*Więc czym jest poezja?* rozm. przepr. A. Lubicz-Łuba, „Fraza” 2004, nr 2, s. 10).

Nie dziwi więc, że węzłowe miejsce pośród teoretycznych refleksji Czaykowskiego przypada właśnie refrakcji znaczeniowej („na użyteczność pojęcia refrakcji językowej zwrócił mi uwagę Andrzej Busza, kiedy dał mi do przeczytania, już szereg lat temu, swój esej o przekładzie Miłosza wiersza Yeatsa *Sailing to Byzantium*”²⁷⁰). Warto powtórzyć raz jeszcze definicję sformułowaną przez autora *Znaków wodnych*:

chodzi o zjawisko mniej lub bardziej świadomego ukierunkowania tekstu literackiego (...) pod wpływem światopoglądu, postawy ideologicznej, układu wyznawanych wartości, przesłanek epistemologicznych itd. W wypadku przekładu wpływ ten przejawia się najwyraźniej w systematycznych przesunięciach formalno-semantycznych, jakie tłumacz wprowadza podczas procesu translatorskiego. (...) Ponieważ przekład jest w swojej istocie świadomą transformacją istniejącego już tekstu, wszelkie ingerencje wywodzące się z odrębnej struktury intencji tłumacza można łatwo odizolować przez porównanie tłumaczenia z oryginałem²⁷¹.

Czaykowski rozbudowuje ten skondensowany wzorzec, wyróżniając pięć głównych typów refrakcji ze względu na jej źródła: językowe²⁷², kulturowe²⁷³ i symboliczne²⁷⁴. Czwarty typ wynika ze specyfiki tradycji poetyckiej, a jego

²⁷⁰ B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 84.

²⁷¹ A. Busza, *O refrakcji znaczeniowej...*, s. 21–22.

²⁷² „Weźmy przykład składni: struktura zdaniowa języka angielskiego jest bardziej rygorystyczna niż struktura zdaniowa języka polskiego. Związkami gramatycznymi w zdaniu rządzi nie fleksja, lecz pozycja słowa. I jeżeli w przekładzie na język polski łatwiej jest utrzymać następstwo słów występujące w zdaniu angielskim, to ta łatwość istotnie zmniejsza się, gdy przekładamy z polskiego na angielski. Nie trzeba udowadniać, że kolejność słów w jakimś zdaniu może mieć (a zwykle ma w jakimś minimalnym stopniu) aspekty semantyczno-formalne i artystyczne. Uzyskanie maksymalnego ekwiwalentu językowego w zakresie walorów składni jest możliwe wtedy, kiedy zdajemy sobie sprawę z konsekwencji refrakcyjnych wynikających z różnic między językiem fleksyjnym a pozycyjnym. Świadomość tych różnic i konsekwencji pozwala tłumaczowi tak ukształtować zdanie przekładu, by refrakcja była minimalna. Nie zawsze da się to osiągnąć, ale języki mają to do siebie, że jest w nich zarówno pewien rygor, jak i pewien zakres swobody, i że nieekwiwalentność jednego aspektu językowego można (choć nie zawsze) rekompensować przy wykorzystaniu innych zasobów tegoż języka” (B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 84).

²⁷³ „Weźmy jako przykład pamięć historyczną, która przecież tak jest różna u różnych narodów, w rezultacie czego aluzja historyczna zrozumiała i znacząca w jednym języku nie jest w ogóle żadną aluzją w innym (jej efekt jest dysfunkcyjny). Weźmy dalej denotacyjność i konotacyjność słów oraz ich aurę emocjonalną: nawet dokładne, a tym bardziej tylko bliskie synonimy trans-językowe różnią się znacznie pod każdym z tych względów. Nawet jeżeli denotacyjność słów jest dokładnie taka sama, ich konotacyjność i aura emocjonalna będą się różnić przynajmniej milimetrowo” (tamże, s. 85).

²⁷⁴ „Odrębną sferę stanowi niewspółmierność czy nawet opozycyjność znaczeń symbolicznych pewnych konkretów. Tłumacze Biblii i Ewangelii znają ten problem od

charakterystyka proponowana przez poetę – „wiersze, czy się chce czy się nie chce, czyta się zawsze w kontekście innych wierszy samej tradycji poetyckiej. Otóż intertekstualność przekładu zawsze będzie nieco inna niż intertekstualność oryginału” – zdradza pewne wpływy koncepcji Pietrkiewicza, obecne zresztą również w innych tezach Czaykowskiego (na przykład: „dobry przekład jest nie mniej wart niż najlepsza analiza krytyczno-interpretacyjna”)²⁷⁵. I chociaż priorytetowy w ujęciu Buszy typ – refrakcji wynikającej z indywidualnych motywacji tłumacza – omawia poeta jako ostatni, to w tym właśnie punkcie uzupełnia wykorzystywany model o ważki element: puentę wartościującą i zalecenie praktyczne. Ustosunkowuje się bowiem do zjawiska translatorskich metamorfoz rekomendacją:

czy trzeba starać się sprowadzić efekt refrakcji do minimum? Niekoniecznie. A to dlatego, że przekład jako ekwiwalent językowy nie tylko że nie może, ale nawet nie powinien być zniwelowaniem inności. Ona winna być zachowana, o ile tylko nie spowoduje nieczytelności czy dziwaczności przekazu²⁷⁶.

Kategoria „inności” lub „dziwności”, jako inherentna właściwość tekstu będącego przekładem, powraca w teorii Czaykowskiego wielokrotnie, stanowiąc jej centralne ogniwo. Współbrzmi tym samym z całokształtem jego „spójnego światopoglądu poetyckiego”²⁷⁷, w tym także z sądami na temat literatury i jej źródła: „życia”, którego „możliwość poruszania nas, zachwycania i zadziwiania (...) jest u podłoża powstawania form przymierzanych do doskonałości, a więc także »przedmiotów« ukształtowanych kunsztownie ze słów, które wzięte z języka naturalnego, stają się poezją”²⁷⁸.

badając XVIII wieku: »nie rzucać pereł przed wieprze« ma inne znaczenie symboliczne dla Afrykańczyków, inne dla Europejczyków” (tamże).

²⁷⁵ Tamże, s. 85, 82. Jak dodaje Czaykowski, „przekład jest zawsze interpretacją (...). Zresztą, ciekawa rzecz, że zasadniczy moment interpretacji (zrozumienia) następuje wtedy, gdy już masz na papierze mniej więcej odpowiednik utworu tłumaczonego, i teraz w języku przekładu trzeba mu zapewnić spójność jego elementów; a więc »argument« wymusza pewną dykcję, pewien dobór słów, których znaczenia nie przesuwają treści wiersza poza to, co jest w nim zawarte. Dobry wiersz ma swoją logikę wewnętrzną i precyzję, tworzy spójną całość (nawet jeżeli uzyskuje ją przez kontrasty, dysonanse, antynomie i sprzeczności), i wobec tego każdy istotny obraz, każda figura poetycka, każde znaczenie pojęciowe musi być zintegrowane z wszystkimi innymi. Taki przynajmniej jest ideał ekwiwalentyzacji” (s. 82–83).

²⁷⁶ Tamże, s. 85.

²⁷⁷ I. Godlewska, „Forma przymierzana do doskonałości”. *Bogdana Czaykowskiego poglądy na rolę poezji* [w:] *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice* pod red. B. Szałasły-Rogowskiej, Katowice 2010, s. 197.

²⁷⁸ *Więc czym jest poezja?...*, s. 28.

Pryncypia translatorskie Czaykowskiego przedstawia w najdojrzałszej postaci quasi-manifest *O przekładaniu wierszy*. Poeta ujmuje w nim w zborny kodeks szereg przykazań z zakresu etyki oraz instrukcji warsztatowych, czasem prozaicznych, jak na przykład zalecenie „nie drukuj przekładu złego, niedopracowanego” tudzież wskazówka „jeśli będziesz się trzymał ściśle formy tłumaczonego wiersza (...) zepsujesz swój przekład nieuniknionym wutowaniem”²⁷⁹. Przy tej okazji wyłuszcza swoje stanowisko w sprawie fundamentalnych dylematów translatoryki. Wzmiankuje zatem między innymi o kwestii nieprzekładalności („nie wszystko da się przełożyć, i jeżeli jakiś wiersz nie daje się przełożyć, trzeba pracę nad nim odłożyć lub pogodzić się z jego dla mnie nieprzetłumaczalnością”), o hermeneutycznej roli tłumacza i eksplikacji tekstu („nie zastępuj interpretowalności wiersza swoją interpretacyjną wykładnią; a więc nie rób go łatwiejszym czy zrozumialszym, niż jest. Jeżeli wiersz jest »trudny«, niech Twój przekład też będzie trudny w podobnym stopniu, w podobny sposób, co oryginał”) czy o zagadnieniach pracy w translatorskich zespołach („lepiej mieć opinię co najmniej jeszcze jednej osoby, i to osoby kompetentnej zarówno językowo, jak i kulturowo, nie ufaj tylko swojemu przekonaniu, że twój przekład jest dobry; pokaż go tej innej osobie”). Rekomendacjom Czaykowskiego nierzadko towarzyszą odwołania do etosu tłumacza, jak w spostrzeżeniu: „czytelnik przekładu nie zna zapewne jego oryginału. To może być na twoją korzyść”, lecz nie znaczy, „że jest na korzyść oryginału (a więc Twój przekład może się podobać, mimo że jest na przykład wolną przeróbką, a nie przekładem). Ale twój przekład musi być dobrym utworem w języku przekładowym”²⁸⁰.

Co jednak szczególnie istotne, kategoria „dziwności” wariantu docelowego zyskuje w eseju poety translatologiczną argumentację. „Mówienie o wierności przekładu – stwierdza Czaykowski – zaciemnia nieraz to, czego dobry tłumacz jest świadom i musi być świadom: nie możesz dać w języku przekładowym utworu identycznego z oryginałem. Możesz dać jedynie jego ekwiwalent”²⁸¹. Przekonanie to prowadzi do sformułowania

²⁷⁹ B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 81.

²⁸⁰ Tamże, s. 81, 82.

²⁸¹ Tamże, s. 83. Jak argumentuje Czaykowski, odpowiadając na postawione sobie pytanie za pomocą odwołania do sztuki muzycznej (tak typowego też dla refleksji Pietrkiewicza i Czerniawskiego): „dlaczego przekład może być trudny czy piękny, czy świetny tylko w podobny sposób co oryginał? Odpowiedź natychmiastowa jest bardzo prosta: bo przekładając, nie powtarzasz po prostu oryginału. Twój przekład nie jest identyczny z oryginałem. I być nie może. Pomyśl o utworze muzycznym: jeżeli jest napisany na skrzypce, fortepian i puzon, to co się z tym utworem stanie, jeżeli go przepisziesz na

imperatywu szerokiego zakresu kompetencji i swobody twórczej tłumacza. Proces przekładu winien być bowiem podporządkowany jednej naczelnej zasadzie: musi produkować tekst „zbliżony maksymalnie do wiersza, który dobry poeta mógłby napisać w swoim języku, gdyby taki wiersz, jaki przekładasz, w swoim języku napisał”²⁸². Z tej perspektywy „dziwność” translatu nie stanowi wartości samej w sobie. Nie implikuje automatycznie „ideału wiersza” *per se*, lecz ponieważ umożliwia odzwierciedlenie wynalazczości językowej oryginału, pozwala też ujawnić się innowacyjności pierwowzoru i kreatywności jego autora – zgodnie zresztą z deklarowanym przekonaniem Czaykowskiego, iż utwór literacki to zawsze „forma eksperymentu”. „Dziwność” jest też środkiem służącym szerszemu, pozatekstowemu celowi „wzbogacenia repertuaru chwytów, form, stylów w języku przekładowym”. „Dziwność bywa więc wartościowa” – konkluduje poeta – przy zastrzeżeniu, że „granica między dziwadłem poetyckim a dziwnością jest cienka”²⁸³.

Rezultaty tekstualne stosowania tak zarysowanej doktryny translatorskiej można zaobserwować w stosunkowo najbardziej wydestylowanej postaci, jak już odnotowano, za sprawą komparatystycznej analizy liryków przełożonych przez autora *Trzcina czczonek* na język polski. Ta bowiem część jego dorobku w największym stopniu pozbawiona jest trudnej do oszacowania skali interwencji innych, współpracujących tłumaczy²⁸⁴. Przykład zbioru *Pełnia i przesilenie* jest tu symptomatyczny²⁸⁵. Na pytanie o swój udział w powstaniu zgromadzonych w nim spolszczeń własnych wierszy współautor tomu, Andrzej Busza, odpowiada: „Bogdan pokazywał mi kolejne przekłady, ale mój udział był minimalny. Jego polskie wersje przyjmowałem prawie bez zastrzeżeń”²⁸⁶. O przygotowaniu angielskich wersji utworów obcojęzycznych powiada zaś Busza następująco: „tłuma-

wiolonczelę, organy i flet? Przykład jest może za drastyczny, ale uzmysławia fakt, że tworzywo tworzywu nierówne”.

²⁸² Tamże, s. 81–82. Jak dodaje, „dobry wiersz ma swoją indywidualną poetykę. Lub też jest wirtuozerskim wykonaniem jakiegoś wzorca poetyckiego. Staraj się tę osobowość, tę jednostkowość wiersza odtworzyć” (tamże, s. 82).

²⁸³ Tamże.

²⁸⁴ Wyjątki od tej prawidłowości są w dorobku translatorskim Czaykowskiego nieliczne, jednak warte odnotowania – na przykład w 2004 roku ogłosił poeta spolszczenia fragmentów liryki Wacława Iwaniuka, wykonane we współpracy z Anną Lubicz-Lubą („Fraza” 2004, nr 2).

²⁸⁵ Warto dodać, że wiersze Buszy w polskich przekładach Czaykowskiego zostały również zebrane w tomach *Głosy i refrakcje* (Berlin–Toronto 2001) oraz *Obrazy z życia Laquedema* (Berlin–Toronto 2003).

²⁸⁶ A. Busza, *Komu dany jest czas...* rozm. przepr. E. Zyman [w:] A. Busza, B. Czaykowski, *Pełnia i przesilenie...*, s. 11.

czyliśmy wspólnie, otoczeni słownikami, razem – linijka po linijce – szukaliśmy ekwiwalentów. (...) Jako tłumacze myśmy się dopełniali”²⁸⁷.

Porównanie anglojęzycznych tekstów autorstwa różnych poetów i polskich translacji Czaykowskiego pozwala dostrzec wyraźną tendencję tłumacza do poszukiwania balansu między zachowaniem adekwatności wobec semantyki oryginału a akceptowaniem efektów refrakcji znaczeniowej generowanej przez licencję przekładowcy na „udziwnianie” wariantu polskiego. Z takimi przypadkami może się już spotkać czytelnik translatorskich juweniliów poety, na przykład wersji jednego z liryków E. E. Cummingsa ogłoszonych na łamach „Merkurusza Polskiego” w 1956 roku. Kategoria „dziwności” mogłaby zapewne posłużyć także do opisu oryginału nowojorskiego eksperymentalisty²⁸⁸:

my sweet old etcetera
aunt lucy during the recent

war could and what
is more did tell you just
what everybody was fighting

for,
my sister

isabel created hundreds
(and
hundreds)of socks not to
mention shirts fleaproof earwarmers

²⁸⁷ Wypowiedź Andrzeja Buszy w dyskusji *Bogdana Czaykowskiego portret kubistyczny z autopsji*, która odbyła się na Uniwersytecie Rzeszowskim podczas konferencji „Ziemiec. O życiu i twórczości Bogdana Czaykowskiego w 85. rocznicę urodzin i 10. rocznicę śmierci pisarza” 15 listopada 2017 roku. Refleksję Buszy potwierdzają diagnozy literaturoznawców. Bożena Szałaśta-Rogowska o współpracy obu tłumaczy pisze w kategoriach „partnerskiej” i „nienarzucającej despotycznie decyzji pracy translacyjnej”: „Andrzej Busza i Bogdan Czaykowski tworzyli też niemal doskonały, symbiotyczny, wzajemnie się dopełniający tandem tłumaczeniowy. Polszczyzna Czaykowskiego była choćby ze względu na dłuższy okres życia spędzony w Polsce i przedmiot wykładów uniwersyteckich żywsza i bogatsza, angielszczyzna Buszy zaś jest dokładnie z tych samych powodów, czyli dłuższego zanurzenia w języku angielskim i obiektu badań zawodowych, precyzyjniejsza i bujniejsza, niż był język angielski autora *Sury*” (B. Szałaśta-Rogowska, „Przybyliśmy z Bogdanem na ten brzeg / szlakiem szalbierzy drwali lemingów”. *O dialogu poetyckim Andrzeja Buszy i Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* pod red. M. Kisiela, J. Pasternskiego, Katowice–Rzeszów 2019, s. 129).

²⁸⁸ Oryginał cyt. za: E. E. Cummings, *150 wierszy* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1994, s. 108. Przekład B. Czaykowskiego cyt. za: „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1956, nr 4 (72), s. 5.

etcetera wristers etcetera, my
 mother hoped that

 i would die etcetera
 bravely of course my father used
 to become hoarse talking about how it was
 a privilege and if only he
 could meanwhile my

 self etcetera lay quietly
 in the deep mud et

 cetera
 (dreaming,
 et
 cetera, of
 Your smile
 eyes knees and of your Etcetera)

Przekład Czaykowskiego wypada uznać za jeden z obecnych w polszczyźnie wariantów najdokładniej transferujących nie tylko antywojenną, wspomnieniową opowieść Cummingsa ujętą w pierwowzorze, ale przede wszystkim szereg „chwytów” stylistycznych – jak określa to szkoła formalistów²⁸⁹ – ukierunkowanych na zaskoczenie i dezorientację czytelnika:

moja słodka stara itakdalej
 ciotka łucja podczas ostatniej
 wojny potrafiła powiedzieć i co więcej mówiła
 dokładnie za co wszyscy biją

 się,
 moja siostra

 kundzia robiła setki
 (i
 setki) skarpet aby nie
 wspomnieć koszul przeciwpczelnych nauszników
 itakdalej mankietów itakdalej moja
 matka pragnęła bym

 zginął itakdalej
 odważnie oczywiście mój ojciec zwykł był
 dostawać chrypki mówiąc jaki to przywilej i honor
 i gdyby tylko on sam mógł
 w międzyczasie ja

²⁸⁹ Patrz: W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia* pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 95–111.

sam itakdalej leżałem jak mysz pod miotłą
w głębokim błocie i
takdalej
(marząc,
i
takdalej, o
Twoim uśmiechu
oczach udach i twoim Itakdalej)

Kluczowym dla osiągnięcia zamierzonego skutku recepcyjnego elementem konstrukcji oryginału jest niedostrzegalne natychmiast dzielenie pomiędzy kolejne wersy lub strofy zawierających spójną myśl fraz. Rozbicie syntaktyczne i grafemicznie pociąga za sobą fragmentację toku lektury (a wraz z nią interpretacji), co w rezultacie zmusza czytelnika do rewizji poczynionych w trakcie czytania ustaleń. Na przykład komentarz ciotki Łucji („aunt lucy”), która dyskutując przyczyny wojny, ma w zwyczaju „tell you just / what everybody was fighting”, rozumie odbiorca jako (literalnie) „po prostu mówienie ci, z czym wszyscy walczą”. Poprawna struktura gramatyczna zdania angielskiego nie sugeruje wyrażnie, że jest ono niedokończone. Dopiero kontynuacja lektury w kolejnym wersie pozwala czytelnikowi dostrzec, że czasownikowy zwrot „to fight for” („walczyć o coś”) został przez autora rozdzielony na dwie części i w zdaniu tym chodzi w istocie nie o to, „z czym” ludzie walczą, ale „o co” walka się toczy. Wariant Czaykowskiego celnie rekonstruuje tę semantyczną grę poety z odbiorcą. Wedle identycznej bowiem zasady ukazuje bohaterkę wiersza mówiącą „za co wszyscy biją” (w domyśle: „innych”) – by dopiero w dalszej partii tekstu dodać zmieniający znaczenie całej frazy zaimek zwrotny „się”. Warto dla porównania przywołać inne polskie wersje tego fragmentu utworu Cummingsa. Czesław Miłosz²⁹⁰ również rozdziela syntaktyczne całości zawarte w wierszu, ale czyni to w sposób niedwuznacznie sugerujący, że wieńcząca strofę linia ma swój ciąg dalszy w następnych partiach tekstu:

ciotka lucy podczas ostatniej
wojny mogła i co
więcej powiedziała
o co każdy musi
walczyć.

Podobne wrażenie lekturowe wywiera wariant Stanisława Barańczaka²⁹¹:

²⁹⁰ Cyt. za: C. Miłosz, *Przekłady poetyckie wszystkie* pod red. M. Heydel, Kraków 2015, s. 86.

²⁹¹ Cyt. za: S. Barańczak, *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku* pod red. M. Heydel, Kraków 2017, s. 176.

ciocia lacy w czasie ostatniej
wojny wiedziała dobrze i nie
dosyć tego tłumaczyła każdemu o co
właściwie wszyscy
walczymy.

Zbliżonego przykładu dostarcza również zestawienie polskich wersji fragmentu „my / mother hoped that / i would die etcetera / bravely of course my father used (...)”. Uderzający opis matki żywiącej nadzieję, że jej dziecko umrze („would die”) okazuje się – ku zaskoczeniu czytelnika – dotyczyć jej wiary w odwagę syna nawet w obliczu śmierci („would die bravely”). Zwrot „of course” zlokalizowany jest w miejscu pozwalającym odnosić jego sens zarówno do części poprzedzającej (czyli: „die bravely of course”), jak i następnej („of course my father used to...”). W innych polskich wariantach jest zaś wyraźnie przypisany do frazy wcześniejszej. W efekcie pełni funkcję niejako usprawiedliwienia niefortunnego sformułowania i wyjaśnienia zaistniałego nieporozumienia na linii komunikacyjnej podmiot liryczny – odbiorca. Dzieje się tak w tłumaczeniu Barańczaka (także wskutek wprowadzenia, nieobecnej w oryginale, interpunkcji)

matka miała nadzieję że
polegnę etcetera
jak bohater rzecz jasna, mój ojciec aż

jak i, w mniejszym stopniu, Miłosza:

matka miała nadzieję że
ja umrę etcetera
rozumie się dzielnie mój ojciec.

Translatorskie rozwiązanie Czaykowskiego („matka pragnęła bym / zginął itakdalej / odważnie oczywiście mój ojciec”) nie determinuje jednoznacznie odczytania słowa „oczywiście” jako usprawiedliwiającego dopowiedzenia do przymiotnika „odważnie”, gdyż z gramatyczno-składniowego punktu widzenia może ono równie dobrze rozpoczynać kolejny, osobny ciąg semantyczny („oczywiście mój ojciec...”). Tym jednak, co w wariancie autora *Trzcin czcionej* szczególnie warto dostrzeżenia, jest wprowadzanie do tekstu dodatkowych elementów „udziwniających”. Nie chodzi bynajmniej o zastąpienie popularnego w anglosaskim kręgu kulturowym imienia bohaterki liryku („Isabel”) zdrobnieniem rzadkiego w polszczyźnie imienia „Kundzia” (w wersjach Barańczaka i Miłosza: „Izabela”), ale przede wszystkim wykorzystanie poetyckiej techniki Cummingsa do dalszych manipulacji czytelnika

czą recepcją za pomocą gier słownych. Za przykład niech posłuży fraza „my / self (...) lay quietly / in the deep mud”²⁹². Spolszczenie Czaykowskiego nie tylko – wzorem oryginału – zaskakuje ujawnieniem, że sugerujące odpoczynek podmiotu lirycznego „ciche leżenie” było w istocie „leżeniem w głębokim błocie” frontowych okopów, ale czyni to przy użyciu niesłownikowej wariacji związku frazeologicznego „siedzieć [cicho] jak mysz pod miotłą”: „sam (...) leżałem jak mysz pod miotłą / w głębokim błocie”.

W wielu przypadkach balans między reprodukcją właściwości tekstualnych oryginału i „udziwniającą” strategią tłumacza osiąga Czaykowski przy użyciu niestandardowych, lecz jednocześnie niebędących autorskimi neologizmami ekwiwalentów leksykalnych. Za reprezentatywny przykład posłużyć może ustęp otwierający polską wersję wiersza *Flight (Lot)* Andrzeja Buszy:

na rozbieżni
nas spotkał
księżyc dożynkowy
na północ
wieża
na straży powietrza²⁹³

jak ul kamienny
gromadzący gwiazdy

do trawy lgnęły
szaro-białe mgiełki

dworzec lotniska
witał nas
z pewnością
euklidesowego
równoboku światła.

Chwytem językowym dla tego fragmentu nader ważnym jest tok rytmiczny, oparty na aliteracjach i zdominowany brzmieniowo przez nagromadzenie głoski „ż” („rozbieżnia” – „księżyc” – „dożynkowy” – „wieża” – „straż” – „powietrza”). Z punktu widzenia funkcji strukturalnej wersy te przedstawiają czytelnikowi bohaterów, czas i lokalizację lirycznej akcji wiersza. Aranżując ją za pomocą dwóch punktów orientacyjnych: „rozbieżni” i „wieży”. Stosując kognitywistyczne metody lektury, można powiedzieć: dwóch landmar-

²⁹² W wersji Barańczaka: „ja / sam (...) leżałem bez / ruchu tonąc w błocie”. W przekładzie Miłosza: „ja tymczasem / (...) leżałem spokojnie / w głębokim błocie”.

²⁹³ A. Busza, B. Czaykowski, *Pełnia i przesilenie...*, s. 16, 18.

ków, względem których poruszają się trajektorie²⁹⁴ (tu: ludzie; zbiorowy podmiot liryczny wyznaczony zaimkiem osobowym „nas”). Odpowiedź jednak na pozornie proste pytanie: jakie miejsce zainspirowało ciąg poetyckich impresji Buszy, przez dłuższą część procesu lektury pozostawiona zostaje domysłności odbiorcy. „Rozbieżnia” to termin wieloznaczny, najczęściej zresztą stosowany w nazewnictwie infrastruktury obiektów sportowych (skoczni narciarskich, bieżni sprinterskiej); „wieża na straży powietrza” to metafora stwarzająca różnorodne możliwości interpretacyjne. Dodajmy, że wzmiankowaną w czwartej linii „północ” można odnosić zarówno do strony świata (czyli położenia wieży „na północ” od podmiotu lirycznego), gwiazdy na nocnym niebie, którą może wskazywać szczyt wieży (tj. Polaris, północna gwiazda polarna Ziemi, formalnie: alfa Ursae Minoris), lub po prostu miary czasu (godziny 0:00). Nadorganizacja dźwiękowa w połączeniu z potencjałem znaczeniowym – można rzec, zagadkowością – tych sześciu wersów liryku wytwarzają w czytelnicznej recepcji wrażenie „dziwności” zdecydowanie większe niż w anglojęzycznym oryginale:

we were met
 on the runway
 by the harvest moon
 to the north
 the control tower
 stood on watch

 like a stone hive
 that gathers stars

 whorls of milk-grey mist
 clung to the grass

 while the terminal
 greeted us
 with the euclidean certitude
 of rectangular light.

Każde z modyfikowanych w przekładzie oryginalnych znaczeń ma nietrudny do odnalezienia ekwiwalent polskojęzyczny. „Runway” – zgodnie z pierwszym wskazaniem słowników i najczęstszym użyciem tego słowa we współczesnej angielszczyźnie²⁹⁵ – to pas startowy²⁹⁶. Dookreślona przymikiem

²⁹⁴ Patrz: P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 20–25.

²⁹⁵ Rzadziej „runway” stosowane jest w znaczeniu „wybiegu” dla pokazów mody, w bardziej kolokwialnym języku sportowców oznacza zaś „tor saneczkowy”.

²⁹⁶ Należy przy tym zauważyć, że słowo „rozbieżnia” tłumacz wprowadza przez analogię do rzadko w polszczyźnie przywoływanego sensu rzeczownika „rozbieg” – zgodnie

„control tower” jest oczywiście wieżą kontroli lotów, natomiast „north” jednoznacznie denotuje kierunek geograficzny. O tym, że miejscem lirycznej akcji jest lotnisko, Busza jasno więc informuje czytelnika już w inicjalnej partii wiersza. Czaykowski robi to eksplicytnie dopiero w wersie jedenastym, gdzie frazę „the terminal / greeted us” oddaje jako „dworzec lotniska / witał nas”.

Przypadek utworu *Flight* – w recenzji Krystyny Lenkowskiej określony mianem „jednego z tych, gdzie tłumaczenie okazuje się jeszcze bardziej interesujące niż oryginalna wersja”²⁹⁷ – jest o tyle znamieny, że w czystej postaci ukazuje dwa najważniejsze sposoby ingerowania przez tłumacza w liryczny komunikat. Czaykowski różnicuje przekład od oryginału, wprowadzając – jak w skrótovej postaci ukazał już jego wariant liryku Cummingsa – po pierwsze, ekwiwalenty rzadkie, po drugie, zmetaforyzowane lub polisemiotyczne. W samym tylko niewielkim zbiorze spolszczeń *Pełnia i przesilenie* można znaleźć liczne przykłady. Za kolejny niech posłuży „znakomity” w ocenie Mariana Kisiela wiersz *Dwarfs*²⁹⁸:

dwarfs
yes the dwarfs are coming
slinking
in droves and columns
through the underbush

their slit-narrow eyes
green as grass
gleam in the greenish murk

the woods are full of evil sound
squealings crunchings obscene lapping

daily we find in ditches
rat and squirrel skulls
picked and licked clean

our brooks our river banks
are lined with bleached fish bones

on the hill overlooking the town
lies a white half-eaten horse

z definicją słownikową jest to „początkowa faza startu samolotu, od rozpoczęcia rozpędzenia do oderwania się od ziemi” lub też „długość drogi przebytej przez samolot w tej fazie” (cyt. za: *Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN*, www.sjp.pwn.pl, dostęp 10.11.2018).

²⁹⁷ K. Lenkowska, *Team Spirit*, „Twórczość” 2008, nr 4, s. 135.

²⁹⁸ A. Busza, B. Czaykowski, *Pełnia i przesilenie...*, s. 14, 15; M. Kisiel, *Karły. O wierszu Andrzeja Buszy [w:] Kontynenty...*, t. 1, s. 252.

when sirens
wail from the keep of the castle
we seek shelter
in the church crypt

oh Lemuel oh Rodia
pray for us
for the seven-sealed parchment
yellow and shrivelled
like their faces
proclaims
that theirs is the kingdom
and they shall inherit the earth.

Przekład Czaykowskiego (*Karły*) wprowadza rzadkie lub archaiczne odpowiedniki dla standardowych, najzupełniej współczesnych określeń angielskich:

karły
o tak nadchodzą karły
chyłkiem przez podszycie
stadami i kolumnami

szparki ich wąskich ślepi
zielonych jak trawa
świecą w zielonkawej mroczy

Lasy rozbrzmiewają głosami licha
piski chrupanie obłeśne mlaski

codziennie znajdujemy w rowach
szczurze i wiewiórcze czaszki
obgryzione wylizane do szczętu

brzegi strumieni i rzek
zaścielają wybielone ości

na wzgórzu z widokiem na miasto
na wpół objedzony trup konia bieje

kiedy syreny
wyją z wieżyc zamku
szukamy schronienia
pod łukami kościoła

Lemuelu Rodionie
módlcie się za nami
bowiem zalakowany na siedem pieczęci pergamin

zzółkły i pomarszczony
jak skóra ich twarzy
obwieszcza
że ich jest królestwo
i że oni posiadają ziemię.

Rzeczownik „mroczyć” – w opinii Lenkowskiej „bardziej poetycki, ale i bardziej wydumany”²⁹⁹ – reprezentuje oryginalne „murk” („mrok”) we frazie „ślepia (...) świecą w zielonawej mroczy” (org. „eyes gleam in the greenish murk”). „Wieżycy” zastępuje angielski „keep” („baszta”) z określenia „keep of the castle”, zaś „złe dźwięki dobiegające z lasów” („the woods are full of evil sounds”) wariant przekładowy przedstawia w postaci „lasów rozbrzmiewających głosami licha”. Tego typu przykładów jest w spolszczeniach wierszy Buszy więcej, jak choćby rzeczownik „divinity” („boskość”) z wiersza *The Third Testament (Trzeci testament)* oddany przy użyciu słowa „bogoistość” czy „ancient wall” („starożytny” lub „pradawny” mur) z *Summer Elegy*, który czytelnik wersji polskiej (*Elegia latem*) odnajduje w aliteracyjnej, acz archaizowanej formie „zmurszały mur”³⁰⁰.

Nawet dla stosunkowo banalnych przymiotników określających barwy znajduje Czaykowski mniej oczywiste odpowiedniki. Powtarzany przez Buszę ze szczególnym upodobaniem angielski leksem „blue” reprezentuje w spolszczeniach³⁰¹ raz kolor „niebieski”, raz „błękitny” – jak w trzeciej strofie liryku *Kłowni na deszczu i wietrze*,

idą więc
ręka w rękę
po bruku lśniącym jak ikra
niebieskoocy
pod błękitnymi parasolami,

którego oryginał opisuje spacerujących ludzi słowami:

so they walk
hand in hand
over glistening berry cobbles
blue-eyed
under blue umbrellas.

²⁹⁹ K. Lenkowska, dz. cyt., s. 135. Warto odnotować, że recenzentka nie postrzega większości stylistycznych ingerencji w liryczny komunikat w kategoriach translatorskiego nadużycia, lecz jako wyraz poetyckiej indywidualności tłumacza: „nie mogę oprzeć się wrażeniu – pisze Lenkowska – że język poetycki przekładów wydaje się w kilku miejscach bardziej archaiczny niż język oryginału. Nie jest to, moim zdaniem, wada, ale sygnatura Czaykowskiego jako tłumacza” (tamże).

³⁰⁰ A. Busza, B. Czaykowski, *Pełnia i przesilenie...*, s. 14–15, 46–49, 34–35.

³⁰¹ Tamże, s. 20–21, 28–29, 32–33.

Innym razem tłumacz sięga tylko po określenie „błękitny” jak we frazie wiersza *Pory roku*, „ośniewająco czyste niebo chłodnego błękitu”, odpowiadającej wersowi „the dazzling and spotless ice blue sky” z *The Seasons*. Jeszcze w innym miejscu, choć podobnym wskutek powtórzenia asocjacji koloru z temperaturą, decyduje się na wariant „szafirowy” – w pierwszej strofie *Głosy do sonetu 130*. Jej polska wersja brzmi:

twe oczy wcale nie są jako słońca
w ich abstrakcyjnym szafirze
czają się cienie chłodu,

choć oryginał traktuje w tej partii tekstu o kobiecie, której

eyes are nothing like the sun
cold shadows lurk
in their abstract blue.

Oczywiście w efekcie tych translatorskich modyfikacji subtelnej transformacji ulega też obraz świata przedstawionego w wierszach. W wersjach polskich jest on różnorodniejszy, już choćby tylko dzięki bogatszej paletce barw służącej jego opisaniu – w ten sposób Czaykowski tylko wzmacnia trafność diagnozy Jana Wolskiego, który o liryce Andrzeja Buszy pisze, iż znamienne dla niej „jest częste pojawianie się zaskakująco wielu określeń barw”³⁰². Zagadkową wieloznaczność natomiast wprowadza tłumacz, przykładowo, intrygując czytelnika wizją z wiersza *Przesilenie dnia z nocą*³⁰³:

bo jutro słońce zajdzie
o skrawek paznokcia niżej

a późnej pory cień
jak rak się rozgałęzi
czarnym znamieniem
na różowej tkance

Warto zauważyć, że złowroźno-tajemnicze „czarne znamień” stanowi tu ekwiwalent nader prozaicznej „a drop of Indian ink” – czyli „kropli tuszu” (z *Summer Solstice*):

for tomorrow the sun will set
a nail paring’s breadth of time sooner

³⁰² J. Wolski, *Kolory (w) poezji Andrzeja Buszy* [w:] *Kontynenty...*, t. 1, s. 191. Badacz zapewne jest świadomy wpływu Czaykowskiego na ostateczny kształt spolszczonych wierszy Buszy, zaznacza bowiem (s. 192) wśród celów swojego studium: „zatem dokonajmy pobieżnego przeglądu najbardziej typowej kolorystyki dla Andrzeja Buszy (lub niekiedy tłumaczy jego wierszy na polski)”.

³⁰³ A. Busza, B. Czaykowski, *Pelnia i przesilenie...*, s. 22–25.

and the day after
the season's shadow
will begin to grow
like a drop of Indian ink
cancerous on a pink blotter.

Pomysłową zaś metaforyzacją są przeobrażenia w drugiej strofie utworu *Jeruzalem*. W dorobku Buszy jest to jedno z przetworzeń wspomnień dziecięcego pobytu na Bliskim Wschodzie. Zgodnie z interpretacją Tarnowskiej wiersz stanowi „literackie nawiązanie do traumatycznych wydarzeń”, a opisana w nim Jerozolima, „ziemskie, targane konfliktem miasto, staje się ironicznym zaprzeczeniem Jerozolimy idealnej i świętej”³⁰⁴. Busza zwraca w nim bowiem uwagę czytelnika na trudną do wyobrażenia grozę codziennego życia ludzi pośród powszedniej – niczym chleb z *Modlitwy Pańskiej* – przemocy terroryzmu:

Jerusalem
city of childhood nightmares
of the azure and gold watercolour
smudged at 12:37
by umber smoke

where bread loaves
turn to stone
or are stuffed
with explosives

where stones
crawl silently
up hillsides

then roll down
after nightfall
into the valley of Hinnom

Jerusalem the Golden
Jerusalem al-Quds
city
loved too well
city lost
again and again.

³⁰⁴ B. Tarnowska, „Dym koloru ochry”. Jerozolima Andrzeja Buszy [w:] *Kontynenty...*, t. 1, s. 98.

W wersji Czajkowskiego, po pierwsze, stosunkowo prosty termin „materiały wybuchowe” („explosives”) reprezentuje bardziej zapewne przemawiający do wyobraźni czytelnika „ładunek eksplozji”³⁰⁵. Po drugie zaś, skonwencjonalizowany zwrot „zamienić w kamień” lub „skamienie” („turn to stone”) zastępuje znacznie mniej typowe sformułowanie „twardnieć w krzemień”. Ono zaś, zważywszy na skojarzenia związane ze słowem „krzemień” (surowiec do produkcji broni i, przede wszystkim, krzesania ognia), nie tylko współgra z tematem przewodnim wiersza, ale i dodatkowo wprowadza interesującą grę znaczeń:

Jeruzalem
miasto dziecięcych koszmarów
akwarelowych lazurów i złocien
skażonych o 12:37
dymem koloru ochry

tam gdzie bochenki chleba
twardnieją w krzemień
lub są nadziewane
ładunkiem eksplozji

gdzie kamienie
milczkiem
pełzną
na grzbiety wzgórz

aby
po zapadnięciu nocy
spadać
w dolinę Hinnomu

Jerozolima
Złota
Jerozolima al-Quds
miasto
kochane za mocno
tracone
raz po raz.

Tej klasy i skali ingerencje translatorskie modyfikują oczywiście liryczne komunikaty, nierzadko na podobieństwo stylu charakterystycznego – jak choćby aliteracyjne sekwencje czy niepospolite lub przestarzałe słownictwo – dla twórczości autorskiej Czajkowskiego. Nie zmieniają jednak sedna ich wykładni interpretacyjnej – zgodnie zresztą z przekonaniem poety, iż „każdy wiersz w każdym języku ma u podstaw notację uniwersal-

³⁰⁵ Tamże, s. 22–25, 42–43.

ną. Odnaleźć w swoim własnym języku ekwiwalent tej notacji, to jest dać adekwatny przekład”³⁰⁶. Ingerencje te są dla spolszczeń Czaykowskiego na tyle typowe, że nietrudne do odnalezienia i w innych ogłoszonych przezeń translacjach.

Na przykład Cecil Day Lewis w wierszu *Do Not Expect Again a Phoenix Hour* opisuje podniebne kołowanie jastrzębia zwrotem „hawk’s unearthly hover”. Tłumacz nie stosuje żadnego z oczywistych słownikowych odpowiedników dla czasownika „to hover” („unosić się”). Używa natomiast rzadko spotykanego wariantu, pisząc o „nieziemskim chybotaniu sokoła”³⁰⁷. Wiele interesujących transformacji tego rodzaju można wskazać w spolszczeniu *Ode to a Nightingale* Johna Keatsa³⁰⁸. Zwłaszcza druga strofa wiersza angielskiego romantyka,

O, for a draught of vintage! that hath been
Cool’d a long age in the deep-delved earth,
Tasting of Flora and the country-green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O, for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stained mouth;
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim,

inspiruje Czaykowskiego do pomysłowych modyfikacji oryginału – warto dodać: niepodporządkowanych odgórnie przyjętemu przez tłumacza schematowi rytmiczno-rymowemu. Prosty „dance” („Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth”) zastępuje tłumacz „pląsem” dla stworzenia nieobecnego w pierwowzorze ciągu fonicznego: „Pląs i Prowansji pieśń”. Fraza „beaker full of the warm South” ma postać aliteracyjnej, trójelementowej sekwencji „puchar upałów Południa”. „Dim forest” („ciemny las”) zaś spolszczenie oddaje ekwiwalentem „gęstwa mroczna”:

O, jeden kielich dojrzałego wina,
Które przez lata ochładzane w ziemi,
Ma bukiet Flory i wiejskiej zieleni,

³⁰⁶ B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 84.

³⁰⁷ C. Day Lewis, *O, nie spodziewaj się, że feniks znowu wstanie*, przeł. B. Czaykowski [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965, s. 166–167. Cytat oryginału za serwisem internetowym *The Poetry Archive*, www.poetryarchive.org, dostęp 10.11.2018.

³⁰⁸ J. Keats, *Oda do słowika*, przeł. B. Czaykowski, „Fraza” 2004, nr 2, s. 35–37. Oryginał cytowany za: J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 168–173.

Płas i Prowansji pieśń, wesele słońca!
 O, jeden puchar upałów Południa,
 Pełen rumieńca świeżej Hipokrene
 Sznurem koralu skrzącej się po brzegi
 Tknięte purpurą ust,
 Żebym pił do dna i odszedł ze świata,
 I razem z tobą w gęstwie mrocznej zginął.

Nietypowy charakter translatorskich wyborów Czaykowskiego i w tym przypadku potwierdza porównanie z propozycjami innych tłumaczy ody Keatsa, którzy nie tylko mniej konsekwentnie wprowadzają (zazwyczaj krótsze) ciągi aliteracyjne, ale i „dim forest” ekwiwalentyzują za wskazaniem słowników polszczyzny współczesnej. Wzmiankowane fragmenty w wersji Barańczaka brzmią odpowiednio: „prowansalskie ballady”, „kielich napełniony winem, / zarumienionym słońcem Południa” i „mroczna zieleń”. W przekładzie Pietrkiewicza: „tańce, pieśni Prowansji”, „puchar, Południa słońcem wypełniony”, „puszczy mrok”. U Kubiaka zaś kolejno: „taniec i prowansalskiej pieśni siła”, „kielich pełen południa skwarne” oraz „bór bezdenne”³⁰⁹.

Podobne „poetyzujące” tekst i „udziwniające” jego fragmenty modyfikacje tłumacza odnajdzie czytelnik w spolszczeniach utworów Williama Butlera Yeatsa. Tak jest na przykład w przypadku zwrotu „artifice of eternity” – w wersji Barańczaka figurującego jako nietrudny do czytelniczej interpretacji „kunsztowny świat nazywany wiecznością”, zaś w wariantcie Miłosza: „wieczność, którą kunsztownie zmyśliliście”. W przekładzie Czaykowskiego – niewykluczone, że inspirowanym opinią Buszy o tym „zagadkowym jak zakłęcie”³¹⁰ wersie – oddaje go mniej oczywista formuła „arcydzielne artificio wieczności”³¹¹. Spośród kilku możliwości interpretacji wieloznacznego sformułowania „Aristotle played the taws” z wiersza *Among School Children*³¹² tłumacz wybiera dobrze współbrzmiący z treścią utworu sens „karcenia dziecka”³¹³ – z tym tylko, że oddaje go w postaci

³⁰⁹ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, s. 169; S. Barańczak, *Od Chaucera do Larkina...*, s. 310; Z. Kubiak, dz. cyt., s. 369.

³¹⁰ A. Busza, *O refrakcji znaczeniowej...*, s. 27–28.

³¹¹ S. Barańczak, *Od Chaucera do Larkina...*, s. 404; C. Miłosz, *Przekłady poetyckie wszystkie...*, s. 235. Wariant Czaykowskiego: W. B. Yeats, *Żeglując do Bizancjum*, „Fraza” 2005, nr 4 (50), s. 90. Oryginał cyt. za: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane* pod red. W. Rulewicz, tłum. P. Siemion (i in.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 100.

³¹² W. B. Yeats, *Wśród szkolnej dziatwy*, przeł. B. Czaykowski, „Fraza” 2005, nr 4, s. 87–89. Oryginał cyt. za: W. B. Yeats, *The collected poems of W. B. Yeats*, Londyn 1958, s. 242–245.

³¹³ Zwrot „to play the taws” oznacza też „grę w kulki” i może tu być interpretowany jako ironiczna aluzja Yeatsa do kosmogonii filozofa i koncentryczno-sferycznego modelu świata.

tak brzmieniowo, jak i semantycznie „udziwnionej”: „Stagiryta solidniej zażywał rzemienia” (we wcześniejszym przekładzie Piotra Siemiona „Arystoteles” po prostu „do ręki brał trzcinę”³¹⁴). Najciekawsze jednak rezultaty strategii tłumacza można wskazać w ostatniej strofie wiersza irlandzkiego noblisty:

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

Czaykowski nie tylko – jako jedyny z dotychczasowych polskich tłumaczy liryku Yeatsa – eksperymentuje słowotwórczo dla ekwiwalentyzacji angielskiego określenia „blossomer”, ale również stosuje w finałowym rymie słowa „taniec” leksem archaiczny, interpretowany przez współczesnych odbiorców zgola inaczej niż oryginalne „brightening glance” (literalnie: „rozświetlające spojrzenie”):

Trud idzie w taniec lub zakwita tam
Gdzie ciała się nie nęka by dogodzić duszy,
Gdzie piękno nie rodzi się z własnej rozpaczey,
Ni mądrość ślepiąca z knota nocnej świecy.
Kasztanie, wkorzeniony mocno rozkwitaczu,
Co cię stanowi: kwiecie, liść czy pień?
O ciało roztańczone, o blasku kagańca,
Czy można odróżnić tancerza od tańca?

„Kaganiec” – zgodnie ze wskazaniem słownika: koszyk żelazny lub garnek z palącym się wewnątrz ogniem służący do oświetlania – jest jednak leksemem o tyle osobliwym w zestawieniu ze współczesną angielszczyzną Yeatsa, że tłumacz uważa za stosowne uzasadnić swój wybór w symptomatycznie uargumentowanym komentarzu. „Przypomniałem sobie, że Słowacki kazał nieść żywym »oświaty kaganiec«. Naturalnie, dzisiaj »kaganiec« znaczy dla czytelników coś innego, niż znaczył dla Słowackiego – odnotowuje Czaykowski – ale znaczenie dawniejsze jest w końcu do odzyskania. A dwuznaczność »kagańca« jak najbardziej pasuje do antynomii kontrastowanych w wierszu Yeatsa”. Archaiczna osobliwość tego wyboru leksykalnego jest zatem mniej istotna niż zachowanie logiki lirycznego

³¹⁴ W. B. Yeats, *Wiersze wybrane...*, s. 148.

wyvodu, układu rymowo-metrycznego i – przede wszystkim – „udziwniającej” (bo nieobecnej wszak w oryginale) wieloznaczności aluzji. Jak konkluduje tłumacz, „jest tu niewierność, ale i wierność wobec przekładanego tekstu”³¹⁵. Dla porównania warto przywołać ten fragment w wersji Siemiona, na której tle wyraźnie widać efekty praktycznej aplikacji kodeksu Czaykowskiego:

Trud rozkwita i tańczy tam jeno, gdzie ciała
Nie zmusza się razami by duszy służyło,
Niesposób by się piękność z częściej rozpaczy brała,
Mądrości nie z kopnącej lampki się zrodziły.
Patrz, kasztanowe drzewo z konarem jak skała:
Istotę jego kwiecie, pień czy liście skryły?
Gdy ciało mnie w spojrzeniach po melodii krańcach,
Jakże mamy tancerkę odróżnić od tańca?³¹⁶

* * *

Sankcjonowana prywatną teorią translatorską praktyka przekładowa Bogdana Czaykowskiego przyniosła polskim czytelnikom zbiór zagranicznych utworów często wysokiej próby i z reguły tak też ocenianych przez krytyków. Strategiczne dążenie do ekwiwalentnej reprezentacji semantycznego rdzenia tekstów źródłowych łączy tłumacz z modyfikacjami, za którymi kryje się zwiększenie różnorodności leksykalnej. Wyraźnie też intensyfikuje funkcję poetycką transferowanych tekstów. Motywuje go wierność opracowanej i skodyfikowanej przez siebie koncepcji akcentowania w przyswajanych polszczyźnie tekstach „dziwności” języka liryki. Refrakcje znaczeniowe w swojej translatorskiej optyce Czaykowski nie tylko akceptuje, ale i – „z całą świadomością czynionego wyboru” – sankcjonuje opracowaną teorią przekładu. Zgodnie jednak z przekonaniem, iż każdy „dobry wiersz ma to, co u człowieka nazwałbyś osobowością lub charakterem”³¹⁷, rozpatruje je w kategoriach wzmacniania unikalności transferowanych utworów i wpisywania w nie swoistej sygnatury tłumacza. „Warte podkreślenia jest – ocenia dominujące w pisarstwie Czaykowskiego tendencje Janusz Pasterski – niezwykle w warunkach emigracji zachowanie świeżości językowej polszczyzny i akomodowanie jej tendencji rozwojowych”³¹⁸. Spostrzeżenie to zachowuje ważność również w odniesieniu do twórczości przekładowej tego poety kręgu „Kontynentów”.

³¹⁵ B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 86.

³¹⁶ W. B. Yeats, *Wiersze wybrane...*, s. 148.

³¹⁷ B. Czaykowski, *O przekładaniu wierszy...*, s. 86, 82.

³¹⁸ J. Pasterski, *Inne wyzwania...*, s. 165.

Część IV

Wizerunek autora:

przekłady antologijne
Janusza A. Ihnatowicza

Do krytyki krajowej i emigracyjnej, jak zauważyła w 1993 roku Mirosława Kruszewska, „ks. Ihnatowicz nie miał nigdy zbyt wielkiego szczęścia, (...) nie umiając zabiegać o jej wątpliwe zresztą względy”. Przyczyn tej nieprzychylności krytyczka upatruje w usposobieniu poety, którego opisuje jako „małomównego i zamkniętego w sobie, nie obnoszącego się ze swoim dorobkiem”³¹⁹. Nie dziwi zatem, że

w czasie jego około 20-letniego pobytu w Houston, w Teksasie, tylko kilka osób domyślało się, że jest on znanym poetą emigracyjnym. W rzeczywistości jest nie tylko poetą, lecz także eseistą, dramatopisarzem i tłumaczem. Napisał trzy sztuki teatralne, przełożył na język angielski sztukę Jerzego Zawieyskiego *Sokrates*, tłumaczył na język polski poetów angielskich i amerykańskich – Walta Whitmana, Ezrę Pounda, Williama Yeatsa i in. Jest także autorem poetyckiego przekładu z hebrajskiego starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*, a jego przekłady *Psalmów* weszły do antologii *Izrael w poezji polskiej* (Paryż 1958)³²⁰.

Nie tylko rozpoznania krytyczne z lat dziewięćdziesiątych stawiały takie diagnozy („ks. Janusz Artur Ihnatowicz należy do tych poetów, którzy nieczęsto przypominają się czytelnikom nowymi zbiorami, wyborami czy czasopiśmienniczymi publikacjami swego dorobku”, „rozproszone też pozostają dokonania translatorskie Ihnatowicza”³²¹), ale nawet pod koniec pierwszej dekady XXI wieku Alicja Jakubowska-Ożóg odnotowuje: pisarstwo Ihnato-

³¹⁹ M. Kruszewska, *Ks. Janusz A. Ihnatowicz – poeta nie upozowany*, „Twórczość” 1993, nr 7, s. 131.

³²⁰ Tamże, s. 132.

³²¹ Z. Ożóg, „Jedynym zadaniem poety jest tworzenie dobrych wierszy”. *O poezji ks. Janusza A. Ihnatowicza*, „Fraza” 2002, nr 1–2 (35–36), s. 23–24.

wicza „do niedawna pozostawało nieznane nie tylko dlatego, że od wielu lat mieszka za granicą, ale także dlatego, że nie zabiegał o rozgłos w środowisku artystycznym czy na rynku wydawniczym”³²². Spostrzeżenia te potwierdza zarówno praktyka literacka autora *Czasu, co pochłania*, jak i jego deklaracje streszczające prywatny światopogląd poetycki w zwięzłej, acz wymownej formule: „nigdy nie tęskniłem za tzw. środowiskiem. Wiersze pisałem z własnej potrzeby. Traktuję to jako rzecz normalną, nie jako posłannictwo”. Jak dodaje, jeśli „od roku nie napisałem nowego wiersza, to nie powoduje u mnie ani lęku, ani przygnębienia. Obywam się bez środowiska literackiego, nie jest mi ono potrzebne”³²³. Świadectwem podobnego dystansu do poezji we własnym życiu jest także stosunek do powstającej na emigracji liryki najnowszej. „Bardzo mało wiem na ten temat. To, co czytam, nudzi. Pewnie jestem uprzedzony”³²⁴ – powiada Ihnatowicz i zauważa:

kiedys jeden z angielskich poetów powiedział: są dwa rodzaje ludzi, ci którzy czytają wiersze i ci, którzy je piszą. Więc ja stosunkowo niedużo wierszy czytam. To, co do mnie dociera w pismach emigracyjnych, polskich czy angielskich, albo jest niezrozumiałe i nie wiadomo o co chodzi, albo jest to proza dziennikarska pisana wierszem. Ale, jak mówiłem, jestem uprzedzony, bo jak nie ma rymu, to mi się nie podoba³²⁵.

Świadectwa polskiej recepcji twórczości Janusza Artura Ihnatowicza, choć nie stanowią szczególnie obfitego zbioru tekstów, ukazują jednak szerokie spektrum możliwości interpretacyjnych, jakich poeta ten dostarcza czytelnikom. Gdy po transformacji ustrojowej w Polsce lat dziewięćdziesiątych emigracyjni pisarze stali się pierwszoplanowymi bohaterami rodzimej krytyki i literaturoznawstwa, również twórczość Ihnatowicza doczekała się osobnych studiów. Profesja poety (ksiądz katolicki) w oczywisty sposób koncentrowała na jego sylwetce twórczej uwagę badaczy zainteresowanych pisarstwem duchownych³²⁶, chociaż on sam wielokrotnie

³²² A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów 2009, s. 10. Jak wcześniej odnotował również Zenon Ożóg, „wyraźna powściągliwość poety w publikowaniu swej twórczości lirycznej nakazuje krytyce domyślać się powodów tego stanu rzeczy, powodów, które – jak się zdaje – tkwią, z jednej strony, w samoświadomości poetyckiej Ihnatowicza, z drugiej zaś – w oryginalnym, wyraźnie zarysowanym »światoodczuciu«” (Z. Ożóg, *Bośmy kamienie zapadłe na dno świata... O poezji Janusza Artura Ihnatowicza* [w:] *Poetycki krąg „Kontynentów”*..., s. 133).

³²³ J. A. Ihnatowicz, *Gdzie moja praca, tam mój dom*, rozm. przepr. A. Ziółkowska, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 4, s. 114.

³²⁴ J. A. Ihnatowicz, *Piękno, poezja i sztuka*..., s. 1.

³²⁵ Tamże.

³²⁶ „Wiersze inspirowane treściami religijnymi stanowią w dorobku autora *Pejzażu z postaciami* część chyba najbardziej rozległą, posiadającą przy tym walor artystycznej

podkreślał, że nie tworzy poezji w celach duszpasterskich czy katechetycznych. Jak bowiem wyznaje,

twórczość każdego jakoś płynie z tego, czym jest, w co wierzy, co jest sensem jego życia. Stąd też pisarstwo człowieka wierzącego, księdza, będzie odbiciem tego, jak widzi świat; trudno sobie wyobrazić, by wierzący kapłan pisał wiersze o wydźwięku antychrześcijańskim czy ateistycznym. Napisałem pewnie nieco wierszy, które można by zaliczyć do literatury religijnej, ale nie pisałem ich w jakimś duszpasterskim czy katechetycznym celu: nie na przykład jako tekst do pieśni kościelnej czy liturgicznej. Moja twórczość, jak powiedziałem, nie ma celów dydaktycznych. Co więcej, muszę dodać, obcy jest mi ideał tak zwanego »kapłaństwa« poezji czy sztuki w ogóle: artysta, pisarz to nie prorok, objawiający ludziom jakieś nadprzyrodzone czy transcendentalne prawdy ukryte przed zwykłymi śmiertelnikami. Nie uważam się nawet za głębokiego filozofa czy mędrca odkrywającego głębokie jakieś prawdy. Może tacy poeci są; ja wśród nich nie jestem. Dla mnie poezja, a na pewno moja własna poezja ma o wiele prostsze czy niższe, jeśli wola, zadanie. Pisanie wierszy to trochę tak, jak bycie kucharką. Piszę się po to, by sprawić ludziom przyjemność. Choć ta przyjemność może być natury czysto intelektualnej: przyjemność z zobaczenia świata w jakiś nowy sposób³²⁷.

Emigracyjny życiorys i kilkujęzyczna praktyka literacka inspirowała interpretacje obejmujące problematykę bilingwizmu, a nawet wielojęzyczności, gdyż – jak wzmiankuje Beata Tarnowska – „angielski był czwartym w kolejności językiem, jaki poeta przyswoił w latach dzieciństwa i młodości, po rodzimym polskim oraz francuskim (...), a także niemieckim”³²⁸. Wreszcie kompleksowo traktowana eseistyczna, poetycka i teatralna aktywność Ihnatowicza stała się w 2009 roku tematem monografii Jakubowskiej-Ożóg.

doniosłości; rzutujący na całą jego twórczość” (Z. Ożóg, *Bośmy kamienie zapadłe na dno świata...*, s. 142). Zygmunt Lichniak na przykład w swoim skorowidzu polskiej poezji na emigracji klasyfikuje wprawdzie Ihnatowicza jako współtwórcę polonijnego „nurtu religijnego” w Wielkiej Brytanii (omawiając wydaną w Londynie antologię *Słowa na pustyni* z „wierszami księży poetów”), przy czym podziela przytaczane opinie krytyków, którzy – jak Bonifacy Miązek – odnotowują: „kto jak kto, ale Ihnatowicz nie zmieści się nikomu w gorsecie liryki *sensu stricto* religijnej. Pełno w nim witalizmu. Pełno kultury, ludzi i miast nawołujących się dojrzałą refleksją, semantycznym spiętrzeniem, otwarciem perspektywy ku dalszym kręgom znaczeń. Proponuje on poezję oddziaływającą estetycznymi walorami, poezję bogatą w płaszczyzny skojarzeniowe i w ironiczny uskok, za którym czai się czujna obserwacja życia” (Z. Lichniak, dz. cyt., s. 39–42, 112). Patrz także: S. Drajewski, *Księża poeci (próba słownika biobibliograficznego)*, „Życie i Myśl” 1989, nr 11–12.

³²⁷ J. A. Ihnatowicz, *Piękno, poezja i sztuka...*, s. 1.

³²⁸ B. Tarnowska, *Miedzy światami...*, s. 117. Jak dodaje badaczka, Ihnatowicz, choć urodzony w Wilnie, nie poznał języka litewskiego, natomiast podczas studiów – najpierw filozoficznych w Dublinie, później w seminarium duchownym w Kielcach – poszerzył znajomość języków obcych o hebrajski i łacinę.

Translatorska działalność Ihnatowicza jest przedmiotem marginesowych uwag w obszerniejszych studiach większości literaturoznawców, choć w formie przekładów wierszy poetów anglojęzycznych oraz autoprzekładów własnych polskich tekstów przeplata się i komponuje z jego pisarstwem autorskim od początku poetyckiej drogi twórczej. Marek Mariusz Tytko, kreśląc „metafizyczny” portret poety silnie „zakorzonego w cywilizacji europejskiej”, krótko wzmiankuje o istotnym udziale w pogłębieniu jego znajomości kultury śródziemnomorskiej tłumaczeniowych zainteresowań literaturami obcymi, w ich liczbie łacińską („poznał łacinę na tyle swobodnie, że mógł przekładać poezję wczesnochrześcijańską”), hebrajską („poznał również cywilizację żydowską oraz język hebrajski w stopniu umożliwiającym mu przekład literacki z oryginału jednego z psalmów oraz księgi *Pieśń nad Pieśniami*”, „uczestniczył w korekcie literackiej przekładu z języków oryginalnych paru ksiąg *Biblii Tysiąclecia* w 1965 roku”) i przede wszystkim anglosaską („dzięki dogłębnej znajomości angielszczyzny literackiej i własnemu bogatemu doświadczeniu poetyckiemu jako poeta i tłumacz mógł sobie pozwolić na przekłady utworów poetów języka angielskiego”)³²⁹. Jakubowska-Ożóg również podkreśla, jak „ważne w dorobku poety są prace translatorskie”, a w nocie edytorskiej do kolekcji jego poezji zaznacza, iż „istotną ich część stanowią tłumaczenia”³³⁰. Tarnowska natomiast koncentruje uwagę na serii wierszy napisanych przez Ihnatowicza oryginalnie w języku angielskim. W odniesieniu do autoprzekładów ogranicza się do wzmiankowania obecnych w nich „nieodłącznych inter-

³²⁹ Cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Antologia*, Warszawa 2013, s. 8, 9. Z repertuaru tekstów języka i kultury łacińskiej w zbiorze własnych *Poezji zebranych* opublikował Ihnatowicz m.in. przekłady utworów Wenancjusza Fortunatusa (jako: *Do Pani Radegundy* i *Do Pani Radegundy o kwiatach na ołtarzu*). Marek Mariusz Tytko wspomina również jego tłumaczenia średniowiecznych tekstów Piotra Abelarda i św. Hildegardy z Bingen. Przyswojenie polszczyźnie *Pieśni nad Pieśniami* komentuje zaś Ihnatowicz następująco: „tłumaczenie to powstało około roku 1952, jako próba młodego studenta zmierzenia się z poetyckim tekstem hebrajskim. Autor starał się oddać poetycko tekst poematu, tak jak znajdował go we współczesnym wydaniu. Jego celem było udostępnienie polskiemu czytelnikowi tego poematu jako epitalamium, pieśni o miłości, czym jest on na powierzchni, a nie traktowanie go jako tekstu biblijnego. Stąd obecność języka bardziej »świeckiego« niż zwykłego dla przekładów biblijnych, gdzie pragnie się przekazać i podkreślić jego mistyczne i symboliczne odczytanie w tradycji judaizmu i chrześcijaństwa. Dlatego też w tym wydaniu zachowany został tekst oryginalny (z paru wyjątkami, gdzie poprawiono wyraźne błędy w zrozumieniu tekstu oryginalnego). Przekład ten nie usiłuje konkurować z wersją zawartą w Biblii tynieckiej” (J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 434).

³³⁰ A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat...*, s. 10; J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, Toronto–Rzeszów 2012, s. 502.

ferencji w obszarze leksyki” oraz trafnego sygnalizowania „niewielkich jedynie odstępstw od litery oryginału”³³¹ polskiego.

Nie sposób nie zgodzić się z tezami badaczki. Szczególnie interesujące aspekty translatorskiej praktyki Ihnatowicza nie polegają bowiem ani na ilości interferencji międzytekstowych, ani na stopniu arbitralnego różnicowania przekładu względem oryginału, lecz raczej na charakterze – nierzadko subtelnych – modyfikacji stosowanych w tłumaczeniu ekwiwalentów semantycznych. Stanowią one istotne źródło informacji o immanentnych mechanizmach twórczych wypracowanych przez samego tłumacza, tym bardziej użytecznych, że Ihnatowicz nie poświęcił dotychczas problematyce przekładu literackiego szerszego studium czy manifestu, ograniczając swoje refleksje teoretyczne do sporadycznych, rozproszonych notatek i wypowiedzi w wywiadach. Świadczenia te zarysowują jednak profil tłumacza w co najmniej dwóch aspektach wyraźnie odmienny od pozostałych członków kręgu „Kontynentów”.

Chociaż podobnie jak większość z nich Ihnatowicz również deklaruje silniejsze przywiązanie do języka polskiego niż angielszczyzny („nie mam problemów z pisanem, także wierszy, w obu językach. Aczkolwiek polski jest mi chyba bliższy”), to, po pierwsze, w kwestii przekładów liryki obcej prezentuje postawę nie tyle pasjonata z poczuciem kulturotwórczej misji, ile przede wszystkim pragmatycznego profesjonalisty. Określając miejsce praktyki tłumaczeniowej w swojej twórczości, do niedawna twierdził zdecydowanie: „przekładami zajmowałem się niejako z obowiązku. Jakie miejsce zajmują w mojej twórczości? Niewielkie, dostosowuję się do zamówień”. W rezultacie zagadnienie pokrewieństwa artystycznego i inspiracji czerpanej z translatorskiej analizy wierszy poetów obcojęzycznych – często uznanych – poruszane jest przez Ihnatowicza sporadycznie i zdawkowo. Na przykład na pytanie o swoich „mistrzów poetyckich” odpowiada: „mistrzów mamy różnych w różnych okresach życia. (...) Z angielskich pisarzy na pewno cenię T. S. Eliota czy Dylana Thomasa. Ale nie wiem, czy ich można nazwać mistrzami. Podpatruje się różne ich sztuczki. Na tym rzecz polega”³³². Zapewne z tego też powodu tak częstym we wspomnieniach „kontynentowców” anegdotom translatorskim Ihnatowicz poświęca stosunkowo niewiele miejsca, odnotowując okazjonalnie epizody typu:

³³¹ B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 18.

³³² J. A. Ihnatowicz, *Piękno, poezja i sztuka...*, s. 1. W odniesieniu do poetów polskich Ihnatowicz wspomina: „w wieku 17–18 lat moja znajomość literatury polskiej pochodziła jedynie z antologii wydanych na emigracji w czasie wojny. W Anglii nie mieliśmy tekstów, podręczników. W latach 40. młodzi ulegali modzie, wyśmiewali Słowackiego, a czytali Norwida. Potem przyszedł czas Gałczyńskiego. Próbowaliśmy go naśladować”.

„w seminarium w Kielcach wystawiano sztukę Eliota *Mord w katedrze*. Przetłumaczyłem jej pierwszą część”. Lub: „moja pierwsza po wojnie wizyta w Polsce to był zjazd tłumaczy przygotowany przez Pen-Club w 1958 roku, po którym zostałem wstępując do seminarium w Kielcach”³³³.

Po drugie, na tle pozostałych członków grupy wyróżnia Ihnatowicza sposób ogłaszania przekładów: otóż niemal wszystkie tłumaczenia liryki anglojęzycznej opracował na potrzeby i zamówienie publikacji antologijnych. Nie redagował samodzielnie – jak Taborski, Czerniawski, Czaykowski czy Ławrynowicz – osobnych tomów z translacjami i rzadko drukował spolszczone utwory na łamach periodyków literackich³³⁴. Praca zaś na zlecenie antologistów nie zawsze łączy się z możliwością swobodnego wyboru tak autorów, jak i ich wierszy do tłumaczenia³³⁵. Specyfikę tej praktyki – niezupełnie dopasowaną do poglądów na istotę sztuki przekładu i właściwy tryb translatorskiej działalności poetów – „kontynentowcy” niejednokrotnie zresztą komentowali.

Londyńska grupa, „do której należałem, cieszyła się sławą pełnej dwujęzyczności – wspomina jeden z takich przypadków Bogdan Czaykowski – więc dzięki tej sławie dwujęzyczności nagle zwrócono się do nas, a ściślej, zwrócił się Paweł Mayewski, czy byśmy nie przetłumaczyli po kilka wierszy współczesnych poetów amerykańskich i angielskich”³³⁶:

³³³ J. A. Ihnatowicz, *Gdzie moja praca...*, s. 113. Warto odnotować, że wykonany przez Ihnatowicza przekład pierwszej części dramatu Eliota, długo niedostępny w tej wersji dla czytelników, przedrukowała jako aneks do swojej rozprawy *Poeta i świat* Alicja Jakubowska-Ożóg z adnotacją tłumacza: „tekst nie jest pełny, tłumaczenie robiono po cięciach reżyserskich” (s. 346).

³³⁴ Większość z nich przedstawia czytelnikom w taki sposób dopiero od niedawna, na przykład publikując w 2015 roku na łamach „Frazy” (nr 1–2) serię wierszy Richarda Eberharta (*Świstak; Napelnieni radością; Poszedłem na cmentarz; Sowy; Powrót nad jezioro wiosną; Dlaczego?; Zawsze, gdy widzę piękność; Ofiara*), zaś w 2018 (nr 3–4) – Ezry Pounda (*Blandula, Tenuła, Vagula; Coda; Ité; Monumentum aere itd.; W parku; Pozdrowienie; Białe pantofelki; Bellotti; Epitafia; Żegnając przyjaciela; W hołdzie Sekstusowi Propercjuszowi*).

³³⁵ O silnym zdominowaniu przez decyzje redaktorów takich inicjatyw wydawniczych mówi Ihnatowicz, nazywając trzypięciową serię *Poeci języka angielskiego* „impresą »trzech panów w łódce«, to jest Krzeczowskiego, Sity i Żuławskiego antologią poezji języka angielskiego” (J. A. Ihnatowicz, F. Śmieja, *List ontaryjsko-teksaski. Dwugłos*, „Faza” 2005, nr 3, s. 76). Pracę translatorską na potrzeby tej publikacji wspomina zaś poeta następująco: „o ile pamiętam, to Krzeczowski się ze mną skontaktował (mieszkałem wtedy w Polsce). On też zaproponował mi konkretne teksty”. Wykonane wówczas tłumaczenia „były dość młodocianymi próbami przekładów poezji; odpowiadałem w nich na prośbę redaktorów antologii. Dziś bym to pewnie zrobił inaczej” (cytat z prywatnej korespondencji z J. A. Ihnatowiczem z lutego 2019).

³³⁶ B. Czaykowski, *Tłumaczenie się z przekładów...*, s. 31.

nie wiem dokładnie, jak to było z obdzielaniem poszczególnymi autorami i wierszami, ale mnie przypadły wiersze poetów nieco mniej znanych. W antologii Mayewskiego *Czas niepokoju* (1959, 1974) Eliot przypadł przede wszystkim Miłoszowi i Leszczy, Hopkins – Czerniawskiemu i Sicie, Stevens – Miłoszowi, Jeffers – Ławrynowiczowi, Dylan Thomas – Frylingowi, Leszczy i Śmieji.... Mnie się dostały dwa wiersze C. Day Lewisa i jeden James Agee³³⁷.

Jak przyznaje Czaykowski, przekładanie tych odgórnie narzuconych tekstów stanowiło dlań „coś w rodzaju samo-tortury” i dodaje: „właściwie powinienem był się nie zgodzić, protestować, że tłumaczyć poezję powinno się tylko i wyłącznie z fascynacji. Jednak robota była za dolary, a byłem wówczas biednym studentem”³³⁸. Podobne stanowisko w kwestii współpracy przy tworzeniu antologii zajmuje Adam Czerniawski. „Wbrew temu, co sądzą krytycy, uczeni, działacze kulturalni, a nawet niektórzy tłumacze, poezji też nie da się przekładać na zamówienie. Poeta musi się ograniczać do przekładu jedynie tych tekstów, które go inspirują” – twierdzi autor *Krótkopisu* – oraz takich, których przekład nie „okazuje się ponad jego siły”. Natomiast antologia przekładów zazwyczaj „nie może odzwierciedlać ustalonych kanonów, ani nawet w pełni upodobań tłumacza”³³⁹. Na marginesie warto też zauważyć, że obiekcje i wątpliwości tłumaczy mają swoje konsekwencje w formach spolszczonych wierszy, co z kolei nie umknęło uwadze recenzentów. W ich nader zgodnych ocenach antologia Mayewskiego uchodzi za inicjatywę wydawniczą wprawdzie potrzebną i pożyteczną („za-

³³⁷ Tamże.

³³⁸ Tamże. Jak jednak dodaje Czaykowski, ostatecznie „okazało się, że samo pokonywanie oporu może zrodzić zafascynowanie. Tak niewątpliwie było z jednym z wierszy C. Day Lewisa”. Należy odnotować, że wskazane przez Czaykowskiego daty publikacji antologii Mayewskiego nie pokrywają się z danymi bibliograficznymi, wedle których książka została wydana po raz pierwszy w 1958 roku, a wznowiona w 1965.

³³⁹ A. Czerniawski, *Kłopoty tłumacza*, „Fraza” 2002, nr 1–2, s. 256. Czerniawski formułuje tę opinię na marginesie opisu swoich negocjacji wokół propozycji publikacji w Polsce antologii anglosaskiej poezji pod jego redakcją i w jego tłumaczeniu. Jak wspomina, propozycję tę przyjął z satysfakcją: „właściwie kończę moją wieloletnią pracę translatorską, więc antologia stanowiłaby jej godne podsumowanie. Mam w dorobku szereg indywidualnych tomów, jedną antologię, obecność w paru tuzinach antologii i wielu czasopismach anglojęzycznych, w sumie przeszło 350 utworów. Jest z czego układać antologię stu wierszy”. Jednak na wydawnicze żądanie uwzględnienia też autorów i tekstów innych niż proponowane przez tłumacza, odpowiada: „co to w praktyce oznacza? (...) Trzeba znaleźć utwory wybranych autorów, które ja zdołałbym przełożyć. Nie wszystko da się przełożyć” – stwierdza Czerniawski, jeśli tłumacz nie stosuje „warsztatu Słomczyńskiego i Dedeciusa, którzy potrafili przekładać błyskawicznie wszystko, co im wpadło do ręki; metody, którą nazywam »sieczką Barańczaka«, metody, od której stronie” (tamże, s. 254–255).

mierzenie bardzo ambitne i szczęśliwe”³⁴⁰), ale jednocześnie budzącą liczne zastrzeżenia co do jakości zebranych przekładów. Opinię o „tłumaczach *Czasu niepokoju* stojących na bardzo różnych poziomach” Zdzisław Najder uzupełnia jeszcze pozytywnie wartościującym prognostykiem: „za najlepsze wszakże obok przekładów Miłosza uważam tłumaczenia Wacława Iwaniuka (...) i dwóch młodych londyńczyków, Bogdana Czaykowskiego i Floriana Śmieji. Z tej trójki wyrosną pewnie tłumacze wysokiej klasy”³⁴¹. Już jednak Antoni Słonimski bardziej krytycznie pisze o antologii „grzeszącej wieloma błędami, nieporadnością i nonszalancją wobec myśli i serc poetów innego kraju”. Choć jego zdaniem do pewnego stopnia „okupuje te braki parę znakomitych przekładów dokonanych przez poetów starszego pokolenia”, to „znacznie gorzej, a nawet wręcz źle, przedstawia się sprawa przekładów dokonanych przez poetów młodszego pokolenia”. To bowiem „solidny warsztat poetycki, poczucie odpowiedzialności za słowo pozwala poetom starszym osiągać jeśli nie zawsze złote medale olimpijskie, to w każdym razie dobrą przeciętną”. Jednakże już pracujących podług odgórnych dyspozycji redaktora, a więc często pozbawionych silniejszej więzi intelektualno-emocjonalnej z przekładanymi na zamówienie utworami, przedstawicieli młodszego pokolenia londyńskich autorów, zwłaszcza tych „zarażonych awangardyzmem”, jak twierdzi Słonimski, „mało obchodzi tekst oryginału, szukając wątpliwych efektów »udziwniają« autorów tłumaczonych”³⁴².

O tym, że nie wszystkie przekładane „na zlecenie” wiersze odpowiadały także upodobaniom Ihnatowicza, wymownie świadczy decyzja, aby tylko część z nich uwzględnić po latach w zbiorczym tomie liryki własnej

³⁴⁰ A. Słonimski, *Współcześni poeci angielscy i amerykańscy*, „Nowa Kultura” 1958, nr 38, s. 3.

³⁴¹ Z. Najder, *Czas niepokoju*, „Twórczość” 1958, nr 11, s. 155. Tłumaczenia wykonane przez pozostałych poetów kręgu „Kontynentów” krytyk komentuje przy okazji zdawkowego omawiania konkretnych wierszy i twórców, na przykład: „przyznać trzeba jednak, że Hopkins jest piekielnie trudny do tłumaczenia i nawet zupełnie przyzwoite przekłady Adama Czerniawskiego i Jerzego S. Sity, zamieszczone w antologii Mayewskiego, sprawiają wrażenie o wiele mniejsze niż oryginały”.

³⁴² A. Słonimski, dz. cyt., s. 3. Znamienne, że pozytywnie ocenia recenzent przede wszystkim przekłady wierszy Eliota, Yeatsa, Williamsa, Owena i Audena wykonane w większości przez Czesława Miłosza i Józefa Wittlina wcześniej (jak choćby *Jalowa Ziemia*) i tylko przedrukowane za zgodą tłumaczy w tomie *Czas niepokoju*. Jak też konkluduje Słonimski w tonie zbliżonym do poglądów formułowanych później przez Czerniawskiego, „antologia wydana przez p. Mayewskiego potwierdza starą prawdę, że wiersze muszą być tłumaczone przez poetów. Nie gwarantuje to pełnego sukcesu, ale zwiększa szanse i broni czytelnika przed nierzetelnym pośrednictwem” (s. 4).

z 2012 roku. Dla pierwszego i drugiego tomu antologii *Poeci języka angielskiego* Ihnatowicz przetłumaczył bowiem wyimki z anonimowej poezji średniowiecznej – krótki liryk o incipicie *Adam lay yboundin, boundin in a bond* (w jego wersji: *W więzach Adam był...*), wiersz *Summer is icumen in* (*Wiosną już rozkwita świat*) oraz w sumie trzy wiersze poetów epok późniejszych: *A Renouncing of Love* (*Wyrzeczenie się miłości*) Thomasa Wyatta oraz *To the Unknown Eros* (*Do nieznanego Erosa*) i *A Farewell* (*Pożegnanie*) Coventry Kerseya Dightona Patmore’a. Mimo iż ich poziom artystyczny nie odbiega od innych przekładów wykonanych przez Ihnatowicza, poeta nie przedrukował ich w swoim tomie *Poezji zebranych*. Zawarł w nim jednak, poza oczywiście angielskimi autoprzekładami pierwotnie ogłoszonymi w tomie *Displeasure* z 1975 roku, wszystkie, czasem skorygowane³⁴³, tłumaczenia wykonane dla tomu trzeciego *Poetów języka angielskiego*, pośród nich kilkanaście wierszy Gerarda Manleya Hopkinsa, Williama Butlera Yeatsa, Edwarda Estlina Cummingsa, Dylana Thomasa i Wilfrieda Owena³⁴⁴, o których polskim kształcie będzie jeszcze mowa bardziej szczegółowo; poza nimi również pojedyncze liryki Edith Sitwell (*An Old Woman* / *Stara kobieta*), Johna Crowe’a Ransoma (*Blue Girls* / *Błękitne dziewczęta* i *Philomela* / *Filomela*), Harta Crane’a (*North Labrador* / *Północny Labrador*), Richarda Eberharta (*In a Hard Intellectual Light* / *W twardym świetle intelektu*, *What if Remembrance* / *A jeśliby wspomnienie* i *The Soul Longs to Return Whence It Came* / *Dusza pragnie powrócić tam, skąd wyszła*), Louisa

³⁴³ Większość z poprawek wprowadzonych przez tłumacza w przedrukowanych po latach translacjach ma charakter drobnych zmian stylistycznych. Na przykład w wersji z wiersza *Trupia pociecha* (*Carrion Comfort*) Hopkinsa archaizowany zaimek („mię”) zastępuje Ihnatowicz współczesniejszą wersją („mnie”): „lecz, o straszliwy ty, światowładną czemu / stopą tak mnie przygniataasz” (w wersji wcześniejszej: „lecz, o straszliwy ty, światowładną czemu / stopą tak mię przygniataasz”). W niektórych zaś przypadkach zmiany tego rodzaju należy uznać za usterki bądź błędy edytorskie, jak we fragmencie „przyglądasz się żrenicą ciemną / głodną kościom swym zranionym”, którego wcześniejsza wersja brzmiała: „przyglądasz się żrenicą ciemną / głodną kościom mym zranionym” i ekwiwalentyzowała zaimek użyty przez Hopkinsa w pierwowzorze *Trupiej pociechy*: „scan / with darksome devouring eyes my bruised bones”. Podobnie jest w sformułowaniu z liryku Yeatsa *Rok tysiąc dziewięćset dziewiętnasty* („uderza piaskiem wiatr, a z nim / grzmienie stóp”), który w wariantcie antologijnym brzmi: „uderza piaskiem wiatr, a z nim / grzmienie stóp” – forma „za” dokładniej odpowiada angielskiemu leksemowi „after” z wersów „A sudden blast of dusty wind and after / thunder of feet” (por. J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 448, 456; *Poeci języka angielskiego...*, t. 3, s. 23, 93).

³⁴⁴ W przypadku Owena są to utwory *Dulce et Decorum Est*, *Sonet* (w oryginale angielskim uzupełniony o podtytuł *On Seeing a Piece of Our Heavy Artillery Brought into Action*), *Widowisko* (*The Show*) i *Nieczulość* (*Insensibility*).

MacNeice'a (*Sunday Morning* / *Niedzielne przedpołudnie*), W. H. Audena (*Taller To-day* / *Z wysoka dziś*), Stephena Spendera (*Fall of a City* / *Upadek miasta*) oraz Ezry Pounda (*Canto LXXXI* / *Pieśń LXXXI*).

Nawet jednak pomijając sposób rozwiązania przez redaktorów antologii kwestii decyzyjności tłumacza co do wyboru tekstów, nie sposób nie zauważyć, że pierwszoplanowym kryterium selekcji w tego rodzaju publikacjach jest z reguły reprezentatywność dla określonych (w zależności od charakteru tomu) zjawisk literackich, które mogą posłużyć za przyjęty przez antologistów „wspólny mianownik” zgromadzonych w tomie utworów. Również te najbardziej przekrojowe zbiory liryki, gromadzące szerokie spektrum ważnych tekstów „najsłynniejszych” autorów w całej historii języka źródłowego – a z takim przypadkiem ma do czynienia odbiorca antologii *Poeci języka angielskiego*³⁴⁵ – opierają się na kryterium reprezentatywności. Mają bowiem zawsze charakter nie tylko *stricte* literacki, ale również krytyczno-, a nawet historycznoliteracki. Wiersze włączone w obręb takich tomów, jak zauważa Julian Kornhauser, odrywają się z czasem od swoich historycznych kontekstów

i wdzierają na wyższe piętro kulturowego dyskursu. Po latach zacierają się zapewne kryteria, które decydowały o „antologijności” utworu, ale i tak jego ważne miejsce nie ulega zachwianiu. Zatem w antologiach głównie umieszczane są teksty od dawna rejestrowane w świadomości jako ponadprzeciętne, tworząc pewnego rodzaju planszę gatunkową. Tylko od czasu do czasu jest ona uzupełniana nowymi tekstami, spoza kanonu³⁴⁶.

Trzy tomy *Poetów języka angielskiego* kolekcjonują zatem, zgodnie z zamierzeniem redaktorów, „nazwiska wyraźnie już zapisane w historii lite-

³⁴⁵ „W trzech tomach niniejszej *Antologii* prezentujemy czytelnikowi polskiemu dorobek siedmiu wieków poezji języka angielskiego. (...) Ogółem *Antologia* przedstawia około dwustu poetów, w większości językowi polskiemu dotychczas nie przyswojonych. Jako datę graniczną w prezentacji poetów języka angielskiego przyjęliśmy rok urodzenia 1914, kończąc w ten sposób *Antologię* nazwiskami wyraźnie już zapisanymi w historii literatury. (...) O doborze poetów oraz tekstów reprezentowanych w tej *Antologii* zdecydował przede wszystkim jej informacyjny, w zamierzeniu naszym, charakter. Sądzymy, że zanim będą mogły ukazać się w Polsce antologie bardziej subiektywne, odzwierciedlające gusta autorów wyboru czy też poglądy ich na rozwój i znaczenie poezji anglo-amerykańskiej w jej poszczególnych okresach, czytelnik polski winien otrzymać opracowanie szersze, oparte o kryteria możliwie zobiektywizowane. Odnosi się to przede wszystkim do doboru poetów oraz ilości poświęconego im w naszej *Antologii* miejsca”. Jak zastrzegają redaktorzy *Poetów języka angielskiego*, co od samego przekładu wskazanych tekstów „staraliśmy się nie ingerować w pracę tłumaczy, o ile nie wypaczali intencji i myśli autora” (odredakcyjna nota w: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 5–6, 7).

³⁴⁶ J. Kornhauser, *Antologia jako projekt historycznoliteracki*, „Pamiętnik Słowiański” 2005, t. 55, z. 1, s. 124.

ratury”³⁴⁷ i – jak wskazują towarzyszące każdemu z nich noty biograficzno-interpretacyjne – istotne dla prezentowanych kolejno epok, nurtów czy gatunków literackich. Drugim etapem selekcji jest dobór konkretnych utworów z – zazwyczaj o wiele bogatszego – dorobku pisarzy anglojęzycznych. Trudność tej selekcji polega na tym, że jest zorientowana na ukazanie odbiorcy za pomocą relatywnie małej liczby tekstów kluczowych wyznaczników poetyki ich autorów. Niejednokrotnie wiąże się z nią decyzja, jakie aspekty twórczości poety zostaną w czytelniczej recepcji uznane za najważniejsze, najbardziej sztandarowe, a nierzadko także unikalne i ponadczasowe. Na tym etapie prac nad antologią rola tłumacza zyskuje więc szczególną rangę. Stosowane techniki transferu i przyjęte strategie translatorskie mają wszak wydatny wpływ na ostateczny kształt utworu w języku docelowym, a wprowadzone do lirycznego komunikatu modyfikacje mogą skutkować wzmocnieniem cech tekstu najbardziej istotnych z perspektywy antologistów.

Przekłady Janusza A. Ihnatowicza pozwalają na obserwację tej translatorskiej tendencji i jej mechanizmów w niemalże klinicznej postaci. Jedną z głównych przyczyn refrakcji znaczeniowych w opracowanych przez niego spolszczeniach jest bowiem widoczne dążenie do zestrojenia ich stylu, pośrednio również tematyki, z przyjętą przez tłumacza wizją autora³⁴⁸ pierwowzoru, determinowaną z kolei przez znajomość całokształtu jego twórczości. Próbie odtworzenia indywidualnych właściwości konkretnego, będącego przecież samodzielną całością wiersza towarzyszy intencja zaakcentowania elementów postrzeganych jako charakterystyczne dla warsztatu anglojęzycznego poety – nawet jeśli w oryginale wybranego utworu są słabiej dostrzegalne lub, w rzadkich przypadkach, całkiem nieobecne.

Najwyraźniej ukazują to spolszczenia anglojęzycznych wierszy Hopkinsa, Cummingsa, Thomasa i Yeatsa – a więc poetów o różnych doświad-

³⁴⁷ „Posługiwaliśmy się możliwie najbardziej autorytarnymi opracowaniami, kolacjonując je z informacjami zawartymi w *Dictionary of National Biography*, *National Bibliography* i *Concise Cambridge Bibliography*” (nota *Od redakcji w: Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 5, 8).

³⁴⁸ Wizja autora oryginału, jak zauważają w swoich studiach między innymi Timothy Parks oraz Jean Boase-Beier, nierzadko stanowi dla tłumacza czynnik kluczowy w procesie przekładu. Z tego powodu jest również ważkim, choć rzadziej omawianym zagadnieniem translatologii. Zdaniem Boase-Beier „porównanie tekstu docelowego i wyjściowego może dać nam wgląd w wizję autora oryginału (czy też w wizję kształtującą wiersz)”, z kolei zaś „ów wgląd w poetycką wizję może być przydatny przy przekładzie innych dzieł tego samego autora” (J. Boase-Beier, *Przełożyć „Oko wiersza”*, tłum. M. Heydel, „Przekładaniec” 2007, nr 17, s. 160).

czeniuach kulturowych, odmiennej tematyce i stylach, których twórczość reprezentuje w przekładowym dorobku Ihnatowicza więcej niż tylko jeden utwór, co umożliwia szerszą analizę komparatystyczną. Z repertuaru Gerarda Manleya Hopkinsa, dziewiętnastowiecznego jezuity, poeta wybrał i przedstawił polskim czytelnikom *Zatonięcie „Deutschland”* (*The Wreck of the Deutschland*), *Sokoła* (*The Windhover*), *Trupią pociechę* (*Carrion Comfort*) oraz *Cętkowane piękno* (*Pied Beauty*). Twórczość nowojorskiego awangardzisty reprezentują utwory o incipitach: *Gdzieś gdzie nigdy nie dotarł* (*Somewhere i have never travelled, gladly beyond*), *Olafa śpiewam wysokiego* (*I sing of Olaf glad and big*) oraz *Cóż jeśli jakieś wiele wianie wiatru* (*What if a much of a which of a wind*). Nazwisko Walijczyka Dylana Thomasa firmuje przekłady utworów *Zwłaszcza zaś kiedy wiatr październikowy* (*Especially When the October Wind*), *Odmowa oplakiwania śmierci w płomieniach londyńskiego dziecka* (*A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London*), *Fern Hill* oraz *Październikowy wiersz* (*Poem In October*). Tom *Poezji zebranych* zawiera jedynie dwa teksty autorstwa Williama Butlera Yeatsa: *Ucieczkę menażerii* (*The Circus Animals' Desertion*) i *Rok tysiąc dziewięćset dziewiętnasty* (*Nineteen Hundred And Nineteen*) – oba powstałe w późnym okresie życia i twórczości irlandzkiego poety.

Fundamentem translatorskiego warsztatu Ihnatowicza jest poszukiwanie ekwiwalencji semantycznej. Do rzadkości należą wśród tłumaczonych przez niego tekstów próby wprowadzania istotnych zmian znaczenia do oryginalnych komunikatów. Jedynym stałym typem arbitralnie implemmentowanych różnic między tekstem źródłowym a docelowym są przekształcenia wpisujące obce kulturowo leksemy w kontekst bliższy czytelnikowi polskiemu. Wedle tej zasady tłumacz transformuje na przykład gatunkową nazwę ptaka z fragmentu liryku *Blue Girls* Johna Ransoma³⁴⁹:

Tie the white fillets then about your hair
And think no more of what will come to pass
Than bluebirds that go walking on the grass
And chattering on the air.

Oryginalny wers „bluebirds that go walking on the grass” w wariantcie polskim traktuje nie o północnoamerykańskich sialach z rodziny drozdów, lecz o bliższych realiom polskim „wróblach, co po trawie chodzą tu i tam”:

Miękkie swe włosy zawiążcie wstążką białą
I o tym co będzie nie pomyślcie wcale

³⁴⁹ Cyt. za serwisem internetowym www.poemhunter.com, data dostępu: 10.11.2018. Przekład Ihnatowicza cyt. za: *Poezje zebrane...*, s. 463.

Jak wróble co po trawie
Chodzą tu i tam i
Z wiatrem plotki snują.

W podobny sposób gwizdy kosów („whistling blackbirds”) z trzeciej strofy *Poem in October* Dylana Thomasa³⁵⁰,

A springful of larks in a rolling
Cloud and the roadside bushes brimming with whistling
Blackbirds and the sun of October
Summery
On the hill's shoulder,

zastąpione zostają w przekładzie „gwizdaniem wron” (dla porównania – w wariacie Barańczaka „krzakami pełnymi gwizdu kosów”):

Kokon skowronków w płynącej chmurze
I krzaki przydrożne wypełnione gwizdaniem wron, i
Październikowe słońce letnie na
Barkach gór.

Obecne w liryku Cummingsa *I sing of Olaf glad and big*³⁵¹ precyzyjne określenie absolwenta Akademii Wojskowej Stanów Zjednoczonych w West Point („westpointer”) – w wersji Barańczaka „przystojniak z West Point karmiony treściwą nauką” –

his wellbeloved colonel (trig
westpointer most succinctly bred)
took erring Olaf soon in hand;

zastępuje Ihnatowicz ogólniejszym, eksplikacyjnym sformułowaniem pozbawionym amerykańskiej specyfiki:

jego pułkownik bardzo miły
(wedle najlepszej oficerskiej szkoły)
rychło się zajął błędzącym Olafem.

Urodzony w walijskim Swansea o protestanckich i purytańskich tradycjach Dylan Thomas wspomina w dwuwersie z *Fern Hill*³⁵², „and the sabbath rang

³⁵⁰ Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: D. Thomas, *Wiersze wybrane* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1974, s. 110–115. Wersja polska Ihnatowicza cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 493–495.

³⁵¹ Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: E. E. Cummings, *150 wierszy...*, s. 140–143. Wersja polska Ihnatowicza cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 475–476.

³⁵² Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: D. Thomas, *Wiersze wybrane...*, s. 164–167. Wersja polska Ihnatowicza cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 491–492.

slowly / in the pebbles of the holy streams”, cotygodniowe religijne święto przy użyciu starotestamentowego terminu „sabbath”. Polski czytelnik tomu Ilnatowicza ma w tej partii wiersza do czynienia z wpisaną w katolickie realia „niedziela” („i wydzwaniała powoli / niedziela na kamykach świętych strug”). Można także odnaleźć w spolszczonych wariantach tłumacza frazy, w których przeniesienie w bliższy czytelnikowi kontekst dokonuje się poprzez prostą transkrypcję fonetyczną. Za przykład posłużyć może transliteracja imienia mitycznego bohatera cyklu ulsterskiego, Cúchulainna, którego wspomina Yeats wersem z *The Circus Animals' Desertion*³⁵³ („Cuchulain fought the ungovernable sea”), w osobiwie „spolszczoną” postać „Kukulina” („Kukulin walczył z gniewnym oceanem”). O tym, że zestrojenie treści wierszy angielskich z realiami kulturowymi kręgu języka docelowego jest stałym elementem wyrażnie domestykacyjnej strategii translatorskiej Ilnatowicza, świadczą dodatkowo modyfikacje wprowadzane w autoprzekładach. Tłumacząc na przykład własny wiersz *Pomniki w Ogrodzie Luksemburskim* na język angielski, poeta zastępuje czytelną dla Polaka aluzję malarską „mistrza Jana poplątany Grunwald” mniej narodowym nawiązaniem w *Monuments in the Jardin de Luxembourg*: „Rafaelo's tangled battle on a bridge of Rome”³⁵⁴.

Pozostałe wprowadzane przez Ilnatowicza zmiany są konsekwentne tylko w obrębie zbiorów wierszy poszczególnych autorów. Oryginalnie zbliżone – rejestrem, słownikowym znaczeniem lub funkcją w tekście – leksemy angielskie zostają u jednych poetów zmodyfikowane, u innych zaś transferowane w polskie warianty albo bez modyfikacji, albo z modyfikacją wręcz wektorowo przeciwną – w zależności od tego, na ile w ocenie tłumacza są reprezentatywne dla całokształtu twórczości autora oryginału.

Za pierwszą ilustrację tej prawidłowości niech posłuży przyjęta przez Ilnatowicza konwencja tłumaczenia zwrotów erotycznych, zbrutalizowanych lub wulgarnych, obecnych w wierszach Yeatsa i Cummingsa. Wers irlandzkiego poety „I starved for the bosom of his fairy bride” z fragmentu

Themes of the embittered heart, or so it seems,
That might adorn old songs or courtly shows;
But what cared I that set him on to ride,
I, starved for the bosom of his fairy bride,

w wersji polskiej traci bezpruderyjność konotowaną czasownikiem „to starve” (w kontekście wiersza dosłownie: „łaknąć” / „pragnąć”) oraz zabarwienie erotyczne wprowadzane przez rzeczownik „bosom” (stosowany

³⁵³ Oryginał cyt. za: W. B. Yeats, *The collected poems...*, s. 391–392. Wersja polska cyt. za: J. A. Ilnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 451.

³⁵⁴ J. A. Ilnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 346, 142.

z reguły w odniesieniu do kobiet, jako „piersi” lub „biust”, silnie konotując intymność) wraz z transformacją w zmetaforyzowaną frazę „mnie ku wróżce, żonie jego ogień trawił”:

Dla pieśni dawnej lub dworskiej zabawy
Rzeczy te chyba w goryczy stwarzane.
Lecz cóżem się troszczył ja, com go wyprawiał,
Gdy mnie ku wróżce, żonie jego ogień trawił?

Zanim w finalnej partii wiersza *The Circus Animals' Desertion* Yeats przedstawi czytelnikowi ponury opis przyziemnych realiów świata ukrytych za maskującym je pięknem sztuki, zapowiada go wyznaniem: „players and painted stage took all my love / and not those things that they were emblems of” (w wersji Ihnatowicza: „aktorzy, scena – to mą miłość miało, / nie rzeczywistość, którą przedstawiało”). W tekście oryginalnym „rzeczywistość” ta ukazana jest w strofie:

Those masterful images because complete
Grew in pure mind but out of what began?
A mound of refuse or the sweepings of a street,
Old kettles, old bottles, and a broken can,
Old iron, old bones, old rags, that raving slut
Who keeps the till. Now that my ladder's gone
I must lie down where all the ladders start
In the foul rag and bone shop of the heart.

Proponowany przez tłumacza wariant adekwatnie do oryginału kreśli obraz brudnych i zaśmieconych, budzących odrazę ulic miasta. Wymagającą odnotowania ingerencję tłumacza dostrzec można w sposobie ekwiwalentyzacji oryginalnego zwrotu „raving slut / who keeps the till” z wersu piątego i szóstego:

Te mistrzowskie obrazy, że są dopełnione,
W czystym wzrosły umyśle, lecz gdzie się poczęły?
Na kupie śmieci z ulicy zmiecionych,
Wśród starych dzbanków, rozbitych butelek,
Żelastwa, kości, gdzie flejtuch szalony
Kasę ma. Gdy mi drabina zniknęła,
Legnę, gdzie się każda drabina zaczyna:
We wstrętnym serca sklepie ze starzyzną.

Fraza „flejtuch szalony / kasę ma” wykorzystuje najłagodniejsze i – warto zauważyć – najrzadziej w dwudziestowiecznej angielszczyźnie stosowane znaczenie rzeczownika „slut”, niwelując ewentualne skojarzenia z wulgarnością pozostałych także w wyniku zastosowania polskiego rzeczownika w formie

męskiej³⁵⁵. Nawet zwrot „rogues and rascals” z wiersza *Nineteen Hundred and Nineteen Yeatsa*³⁵⁶ przekłada Ihnatowicz z pominięciem podawanych jako najbardziej rozpowszechnione przez słownik angielsko-polski ekwiwalentów („łajdaki”, „kanalie” czy „szubrawcy”) na rzecz jednego zbiorczego rzeczownika „łotrzy”. Określenie „insolent fiend” zyskuje złagodzoną i pozbawioną erotyczno-demonicznego podtekstu postać „łotra bezczelnego”. Podobnie rzeczownik „violence” („przemoc”, „gwałt”) z pełnego dynamiki opisu

Violence upon the roads: violence of horses;
Some few have handsome riders, are garlanded
On delicate sensitive ear or tossing mane,
But wearied running round and round in their courses
All break and vanish, and evil gathers head,

zastępuje wieloznaczna i metaforyczna w kontekście pozostałych obrazów ujętych w tym fragmencie „burza na drogach”:

Burza na drogach, burza koni, piękni
Na kilku siedzą jeźdźcy, uwieńczone
U uszu miękkich i grzywy wzburzonej,
Ale po długim bieganiu bez siły
Gną się i giną wszystkie, a zło wzbiera.

W przekładach liryków Cummingsa wulgaryzmy nie tylko zostają w wersji polskiej zachowane, ale także ich rola w tekście jest zintensyfikowana doborem zbrutalizowanych ekwiwalentów. Antywojenny protest maltretowanego żołnierza z wiersza *I sing of Olaf glad and big*, wyrażony w słowach deprecjonujących symbole narodowe („I will not kiss your fucking flag”), oddaje tłumacz w złagodzonej jedynie symboliczną, graficzną cenzurą formie „nie pocałuję waszej p...nej flagi”³⁵⁷. Wzmianka o reakcji władz na zarzewie dezercji „threw the yellowsonofabitch / into a dungeon” w polskiej wersji brzmi: „tchórzliwego sukinsyna w pętach / do lochu wrzucił”. Intensyfikację brutalności dostrzec też można w sposobie tłumaczenia zwrotu „there is some shit I will not eat” z fragmentu

³⁵⁵ Słownik Merriam-Webster definiuje rzeczownik „slut” przede wszystkim formułą „disparaging + offensive: a promiscuous woman, a woman who has many sexual partners”. Jako przestarzałe dziś sensy leksemu wskazuje w dalszej kolejności „disparaging: an unclean or slovenly woman” oraz „an impudent girl” (www.merriam-webster.com, data dostępu: 10.11.2018).

³⁵⁶ Oryginał cyt. za: W. B. Yeats, *The collected poems...*, s. 232–237. Wersja polska cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 452–456.

³⁵⁷ Co ciekawe, z podobną „cenzorską” ingerencją w tekst spotka się czytelnik w wersji Barańczaka, w której wers ten ma postać: „wetknijcie sobie ten wasz sztandar w d.ę”.

Olaf (upon what were once knees)
does almost ceaselessly repeat
„there is some shit I will not eat”.

W spolszczeniu angielski rzeczownik „shit” reprezentuje leksem „gówno” – i jest to modyfikacja usuwająca cenzurę wcześniejszej wersji przekładu Ihnatowicza, który na łamach antologii *Poeci języka angielskiego* operuje formą zapisu pozostawiającą odczytanie słowa domyślności odbiorcy („g...”). Ponadto neutralny czasownik „to eat” („jeść”) zastępuje wulgarny w odniesieniu do człowieka wariant „żreć”³⁵⁸:

Olaf (klęcząc na białych kolanach)
wciąż bez ustanku powtarzał co chwili
„nie każde gówno zeżreć muszę”³⁵⁹.

Podobnie w ustępie opisującym sadystyczne metody prześladowania przez żołnierzy pogardzanego i stygmatyzowanego pacyfisty,

though an host of overjoyed
noncoms(first knocking on the head
him)do through icy waters roll
that helplessness,

sformułowanie „knocking on the head” („stukając w głowę”) – w wariantcie Barańczaka „po głowie tłukąc” – zyskuje brutalniejszy wydźwięk wraz z zastosowaniem czasownika „walić” i rzeczownika „łeb”:

choć kaprali tłum wesoły
(wprzód w łeb go wałąc) poprzez wody
zamarzające tę bezradność wlecze.

W przypadku tekstów Cummingsa także intymny anatomiczny detal z angielskich wersów

egged the firstclassprivates on
his rectum wickedly to tease
by means of skilfully applied
bayonets roasted hot with heat,

zachowuje tłumacz bez zmian, zgodnie ze słownikową wykładnią (jako „drażnienie odbytu”):

³⁵⁸ W wersji Barańczaka wulgaryzm jest oceniany, zaś wybór tego samego czasownika co w tłumaczeniu Ihnatowicza (pozbawionym regularnego schematu rymowego) podyktowany jest przede wszystkim jego zlokalizowaniem w pozycji rymowej: „wciąż im to samo odpowiada szczerze / są takie g.a, których ja nie zeżreć”.

³⁵⁹ W trzecim tomie antologii *Poeci języka angielskiego* ostatni wers przytaczanego fragmentu ma postać: „nie każde g... zeżreć muszę” (s. 344).

podjudzali szeregowie dusze
by jego odbył złośliwie drażnili
przez przykładanie sprytnie wymyślone
ostrza bagnietów nad ogniem prażonych.

Opartą na analogicznym mechanizmie „selektywną konsekwencję” można dostrzec, porównując sposób, w jaki tłumacz przyswaja polszczyźnię stosowane w oryginalnych utworach frazy religijne i apostrofy do Boga. Linia różnicująca odznacza w tym przypadku liryki Gerarda Manleya Hopkinsa od tekstów pozostałych autorów. Dedykację z wiersza *The Windhover*, „To Christ our Lord”³⁶⁰, przekładowca ujmuje w sformułowaniu semantycznie równoważnym, lecz o zmienionej składni: „Chrystusowi Panu Naszemu” (w literalnej wersji Barańczaka: „do Chrystusa, Pana naszego”). Inicjalna i końcowa linia *Pied Beauty* to kłamrowa pochwała i dziękczynienie: „Glory be to God for dappled things” oraz nawiązujące do niej krótkie „praise him”. Spolszczenie Ihnatowicza zachowuje tę funkcję semantyczną i komunikacyjną, ale w pierwszym wersie ze zmodyfikowaną składnią („Za cętkowane rzeczy Bóg bądź pochwalony”), w ostatnim zaś – z dodatkowym, wzmacniającym opis poczucia wdzięczności podmiotu lirycznego leksemem: „chwała mu, dzięki”.

Tekstowy i kontekstowy efekt, jaki przynoszą w czytelnicznej recepcji tego rodzaju subtelne przedstawienia składniowe, opiera się na wpisaniu fraz Hopkinsa w stylistykę oficjalnych pieśni religijnych rozpoznawalnych w obrębie katolickiej sfery kultury polskiej, przy jednoczesnym zmodyfikowaniu ich tak, by od rozpowszechnionego schematu odbiegały w kierunku wariantów ludowych. Tę praktykę – charakterystyczny rys pisarstwa Ihnatowicza – zaobserwowała Jakubowska-Ożóg już w jego autorskich lirykach, które niemal rutynowo „cytaty przeniesione z pieśni wykorzystują do swoistej gry z czytelnikiem”³⁶¹. Angielski zwrot „Glory be to God” (w wariancie Barańczaka: „chwała niech będzie Panu”) dosłownie tłumaczony stanowiłby bezpośredni cytat z polskiej wersji chorału gregoriańskiego o incipicie „Chwała bądź Bogu w Trójcy jedynemu”. Tymczasem forma „Bóg bądź pochwalony” zachowuje wprawdzie czytelne nawiązanie do elementów liturgii znanych w Polsce, lecz zmianą dopełniacza w mianownik w rzeczownik „Bóg” oraz transformacją podniosłego „chwała bądź” w popularne, stosowane także jako powitalne pozdrowienie,

³⁶⁰ Oryginały wierszy G. M. Hopkinsa przytaczane za wydaniem: *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins* pod red. W. H. Gardniera, Harmondsworth 1956, s. 12–23, 30, 31, 60–61. Warianty Ihnatowicza przytaczane za jego *Poezjami zebranymi...*, s. 436–449. Wersje Barańczaka cyt. za: *Od Chaucera do Larkina...*, s. 388–395.

³⁶¹ A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat...*, s. 206.

„bądź pochwalony” przydaje utworowi znamion potocznej, ludowej pobożności. Podobnie zwrot „praise him” (dosłownie: „chwała mu”), tłumaczony jako „chwała mu, dzięki”, przywodzi na myśl wstęp do pieśni „Chwała i dziękczynienie bądź w każdym momencie”. Tłumacz jednak zastępuje w nim hymniczne „dziękczynienie” popularniejszym skrótem „dzięki”. Określenie zaś „Christ our Lord” – w wariacie zachowującym oryginalną składnię: „Chrystus nasz Pan” – nawiązuje do tradycyjnych formuł mszy świętej (na przykład fragmentu trzeciej modlitwy eucharystycznej: „uroczyście obchodzimy święty dzień, w którym nasz Pan, Jezus Chrystus, został za nas wydany”), podczas gdy nieznaczną zmianą szyku użytych leksemów w wariant „Chrystus Pan nasz” zarówno zachowuje intertekstualną relację, jak i wprowadza odbiegającą od mszalnego modelu różnicę.

Co interesujące, nacechowane apostroficzną religijnością frazy w utworach innych tłumaczonych przez Ihnatowicza autorów albo zostają oddane z nieledwie pedantyczną wiernością oryginałowi, albo – przeciwnie – bywają w przekładzie pominięte lub zastąpione pozbawionym religijnej proveniencji ekwiwalentem. Użyty przez Yeatsa w zwieńczeniu pierwszej strofy *The Circus Animals' Desertion* kolokwializm „Lion and woman and the Lord knows what” wariant polski zachowuje bez modyfikacji: „Lew i kobieta, i Bóg wie co więcej”. Gdy natomiast to Cummings opisuje stan swojego bohatera lirycznego słowami

Olaf (being to all intents
a corpse and wanting any rag
upon what God unto him gave,

tłumacz rezygnuje z możliwych w polszczyźnie zabarwionych religijnością ekwiwalentów dla sformułowania „wanting any rag / upon what God unto him gave” (na przykład frazeologizmu „nagi, jakim go Pan Bóg stworzył”). Zamiast tego wybiera wariant pozbawiony choćby implicytnego przywołania figury Boga:

Olaf (trup to właściwie tylko nagi
bo nic na sobie nie miał prócz golizny).

Warto także przywołać epilogowe życzenie z *Sonetu* Wilfrieda Owena „may God curse thee, and cut thee from our soul”, które jest w istocie archaizowaną formą zaimków osobowych („thee”) klątwą. W takiej samej bowiem tonacji i stylistyce utrzymuje je również wariant polski: „niech cię Bóg przeklnie i od nas odejmie”.

Translatorskie podejście Ihnatowicza do religijnych odwołań leksykalnych jest więc różne w zależności od tego, jak postrzegana jest ich funkcja

w twórczości poetów anglojęzycznych. Już zdawkowy wgląd w biografie i poetyki autorów oryginałów pozwala dostrzec, iż tylko Hopkins – jedyny w omawianym gronie konwertyta z protestantyzmu i duchowny Kościoła katolickiego – nie traktuje zwrotów do Boga jako epizodycznych, czasem kolokwialnych wtętów w lirycznej fabule utworów, lecz czyni je niezbywalnym elementem wielu swoich poetyckich komunikatów, elementem nierzadko inicjacyjnym, wieńczącym lub kłamrowym. Warianty polskie nie tylko zachowują tę właściwość jego poezji, ale dodatkowo wzmacniają ją przez modyfikacje stylizujące na wyraźny ryt liturgiczny lub zabarwienie gwarową, ludową pobożnością.

Do innych modyfikacji translatorskich właściwych praktyce Ihnatowicza należą stosowane w przypadkach jednych poetów, a odrzucane u innych doprecyzowania i uproszczenia semantyczno-składniowe lub – przeciwnie – alternacje dodatkowo komplikujące tekst. Przytoczmy jedynie najbardziej znamienne przykłady. Wers *Pied Beauty* Hopkinsa „fresh-firecoal chestnut-falls” (w tłumaczeniu Barańczaka: „żar szkarłatny rozłupanych kasztanów”) wersja Ihnatowicza oddaje w sposób streszczający trzy terminy konotujące temperaturę, barwę i żywiołowość („fire”, „coal”, „fresh”) przy użyciu pojedynczego przymiotnika „ognisty” („ognisty lot kasztana”). Nie inaczej postępuje tłumacz z pozostałymi ustępami tego wiersza, którego oryginał opiera stylistykę na mnożeniu aliteracyjnych bliskoznaczników. Niemal każdy ze spolszczonych wersów zawiera o jeden albo dwa rzeczowniki lub czasowniki mniej niż pierwowzór angielski. Za przykład niech posłuży fragment z pogranicza pierwszej i drugiej strofy:

Landscape plotted & pieced – fold, fallow & plough;
And all trades, their gear & tackle & trim.
All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled, (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;

przełożony przez Ihnatowicza w postaci:

Krajobraz w kawałeczkach: grzęda, ugór, pola;
Rzemiosło wszelkie: ich warsztat i sprzęty;
Wszystkie rzeczy przeciwne, dziwne, osobliwe;
Cokolwiek zmienne, piegowate (jak kto zdoła
rzec?), szybkość powolność, prostość skręty.

Redukcja w tłumaczeniu liczby słów stosowanych przez tzw. „sprung rhythm” Hopkinsa służy nie tylko utrzymaniu metrum wybranego przez Ihnatowicza. Skutkuje także doprecyzowaniem komunikatu, który w przekładzie jest klarowniejszy dzięki zastosowaniu jednej z dwóch skracających

tekst technik translatorskich: usunięcia terminów synonimicznych lub połączenia ich sensów w jednym polskim ekwiwalencie.

Ilustrację techniki pierwszej stanowi ostatni z przywołanych wersów. W oryginale wylicza on trzy pary przeciwieństw (odpowiednio: „swift” – „slow”; „sweet” – „sour”; „adazzle” – „dim”), zaś w wariacie translatorskim tylko dwie: „szybkość” – „powolność”, „prostość” – „skręty” (w wersji Barańczaka wers ten brzmi: „wartkim i wolnym, słodkim i słonym, mocnym i miękkim”). Co więcej, choć jedna z nich („prostość” – „skręty”) jest odmienna od zawartych w pierwowzorze, w żadnym stopniu nie modyfikuje naczelnej funkcji i, w dużej mierze, znaczenia wersu w obrębie semantyki całości utworu. Przykładem ilustrującym technikę drugą jest zastąpienie zwrotu „gear & tackle” liczbą mnogą rzeczownika „sprzęt” oraz terminów „original” i „spare” jednym polskim słowem „osobliwe” (w przekładzie Barańczaka odpowiednio: „narzędzia i sprzęty” oraz „osobliwe, sprzeczne”). Liczne przypadki upraszczania przez tłumacza oryginalnych fraz odnajdzie również czytelnik polskich wersji tekstów Yeatsa. W *Ucieczce menażerii* zwrot „miesiąc i więcej” stanowi odpowiednik angielskiej frazy „six weeks or so”. Sformułowanie „rok cały” krótko oddaje sens oryginalnego „winter and summer”. „Menażeria wystawiona” zastępuje zdanie „circus animals were all on show”, a metaforyczny „sea-rider” przeistacza się w oczywistą postać „żeglarza”.

Z serią dokładnie przeciwnych rozwiązań translatorskich spotka się czytelnik utworów Cummingsa, których niestandardowa składnia programowo służyła łamaniu tradycyjnych konwencji poetyckich. W wariantach Ihnatowicza ta właściwość tekstów nowojorskiego awangardzisty jest dodatkowo zaakcentowana. Za przykład niech posłuży liryk o incipicie *What if a much of a which of a wind*³⁶², którego refreniczną część w każdej z trzech strof stanowi dwuwers-apel do personifikowanej w postaci wiejącego wiatru prawdy, by demistyfikowała tajemnice funkcjonowania ludzkiego świata. Cummings stosuje w tych partiach tekstu powtarzalną konstrukcję zdaniową ze stałym angielskim przyimkiem „to”, której semantyczny mechanizm jest stosunkowo prosty i polega na zamianie zjawiska X w zjawisko Y: „Blow king to beggar and queen to seem / (blow friend to fiend: blow space to time)”, „Blow hope to terror; blow seeing to blind / (blow pity to envy and soul to mind)” oraz „Blow soon to never and never to twice / (blow life to isn’t: blow death to was)”:

³⁶² Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: E. E. Cummings, *150 wierszy...*, s. 236–237. Wersja polska Ihnatowicza cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 477.

what if a much of a which of a wind
 gives the truth to summer's lie;
 bloodies with dizzying leaves the sun
 and yanks immortal stars awry?
 Blow king to beggar and queen to seem
 (blow friend to fiend: blow space to time)
 – when skies are hanged and oceans drowned,
 the single secret will still be man

what if a keen of a lean wind flays
 screaming hills with sleet and snow:
 strangles valleys by ropes of thing
 and stifles forests in white ago?
 Blow hope to terror; blow seeing to blind
 (blow pity to envy and soul to mind)
 – whose hearts are mountains, roots are trees,
 it's they shall cry hello to the spring

what if a dawn of a doom of a dream
 bites this universe in two,
 peels forever out of his grave
 and sprinkles nowhere with me and you?
 Blow soon to never and never to twice
 (blow life to isn't: blow death to was)
 – all nothing's only our hugest home;
 the most who die, the more we live.

Ihnatowicz nie tylko całkowicie rezygnuje z powtarzania przyimka „w” na rzecz trzech różnych zastępników („od”, „do” i „ku”), ale również zmienia ich pozycję w strukturze frazy. Ponadto zmniejsza liczbę spójników współrzędnych „i” („and”), przez co tłumaczenie łączy znaczenia oryginalnie nimi rozdzielone („od łachmana króla wiej, do królowej pozór / przyjaźń do waśni, do przestrzeni czas”, „ku trwodze wiej nadzieję ku ślepotcie wzrok / ku zazdrości wiej litość i ku duszy duch” oraz „ku nigdy rychło wiej i ku dwakroć nigdy / życie ku nie ma i do było śmierć”³⁶³):

cóż jeśli jakieś wiele wianie wiatru
 prawdę zada kłamstwu lata;
 miganiem liści słońce skrwawi
 i wieczne gwiazdy rozkołata?
 od łachmana króla wiej, do królowej pozór

³⁶³ Dla porównania warto przytoczyć tłumaczenie tych wersów zaproponowane przez Barańczaka: „zwięj władzę w nędzę, wyblakłość w blask / (brata we wroga a przestrzeń w czas)”, „zwięj oko w bielmo, nadzieję w strach / (zwięj litość w zazdrość a duszę w jej brak)” oraz „zwięj wkrótce w nigdy a nigdy w jest (zwięj życie w nie ma: w było zwięj śmierć)”.

(przyjaźń do waśni, do przestrzeni czas) –
gdy nieba zawisną i oceany zatoną
jedyne sekret to wciąż jeszcze człowiek

cóż jeśli rudy chudy wiatr biczuje
wrzeszczące wzgórze gradem i śnieżycą
dusi doliny sznurem rzeczy
i dławi lasy w białym wczoraj?
ku trwodze więc nadzieję ku ślepotcie wzrok
(ku zazdrości więc litość i ku duszy duch) –
komu góry sercami i drzewa korzeniami
ci zawołają wiośnie pozdrowienie

cóż jeśli świtanie zmierzchu końca snu
przegryzie wszechświat ten na pół,
na zawsze wyłuska z jego grobu
a nigdzie pokropi tobą i mną?
ku nigdy rychło więc i ku dwakroć nigdy
(życie ku nie ma więc i do było śmierć) –
całe nic największym naszym będzie domem
najwięcej umierając, tym więcej żyjemy.

W rezultacie, zważywszy jeszcze na wieloznaczność zastosowanych w obrębie zdań przypadków rzeczowników, nie sposób nie zauważyć, iż wariant Ilnatowicza zawiera sformułowania znacznie bardziej podatne na rozmaite interpretacje niż anglojęzyczny prototyp, takie jak choćby „od łachmana króla więc, do królowej pozór”, „ku duszy duch” czy „ku nigdy rychło więc”. Takim samym efektem czytelniczym skutkuje dodatkowe rozszerzenie dopełniaczowej frazy otwierającej ostatnią strofę wiersza. Trzykładnikowy zwrot „dawn of a doom of a dream” (w wariacie Barańczaka z zachowanymi aliteracjami: „świty, co śmierci się śniły”) tłumacz oddaje jako czteroelementową frazę „świtanie zmierzchu końca snu”. Podobnie komplikujące komunikat rozwiązania translatorskie występują i w innych utworach Cummingsa spolszczonych przez Ilnatowicza dla publikacji antologicznej. Nawet gdy ich oczywistym uzasadnieniem jest dążenie przekładowcy do utrzymania regularności w siatce rymowej i metrum utworu (jak w tekście *Olafa śpiewam wysokiego*), osiągnięty efekt czytelniczy dobrze określają formalistyczne pojęcia „utrudnienia odbioru” i „dezautomatyzacji recepcji”³⁶⁴.

Interesującą grupę modyfikacji wprowadza tłumacz także do przekładów wierszy Dylana Thomasa. Należy do niej szereg drobnych zmian, które nadają utworom walijskiego poety brzmienie pokrewne wspomnie-

³⁶⁴ Parz np. W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki* pod red. M. R. Mayenowej, Z. Saloni, Warszawa 1970.

niowej, zabarwionej folklorem gawędzie. Początek *Fern Hill*, oryginalnie ujęty w słowa „Now as I was young and easy under the apple boughs”, w przekładzie figuruje jako „Kiedy tak byłem młody i pod gałęziami jabłoni swobodny”, a zatem w strukturze zdaniowej z inwersją składniową (czasownik „swobodny” wieńczy wers), uzupełnionej o pełniący jedynie fatyczną funkcję leksem „tak” (w wersji Barańczaka po prostu „A gdy byłem swobodny i młody pod gałęziami jabłoni”, w wariancie Taborskiego: „A kiedy byłem młody i swobodny pod gałęziami jabłoni”³⁶⁵). Identyczną funkcję językową leksemu „tam” rejestruje czytelnik wersu otwierającego strofę drugą, „And as I was green and carefree”, przełożonego jako: „I gdy tam byłem zielony i bez troski”. Frazy z *Poem in October*³⁶⁶

when I took the road
over the border
and the gates
of the town closed as the town awoke,

które inicjują w fabule utworu relację z podróży podmiotu lirycznego, oddaje w przekładzie zwrot bez słowa „kiedy”. Jego funkcję pełni natomiast archaizowany i gwarowy odpowiednik „kiedym”:

kiedym wszedł na ścieżkę
poza linię wzgórz
a bramy
miasta zamknięto, gdy miasto wstało³⁶⁷.

Gdy w wierszu *A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London*³⁶⁸ Thomas stosuje zwrot „I must enter again”, Ihnatowicz proponuje odpowiednik: „a mnie powrócić wypadnie” (u Barańczaka: „muszę wejść na nowo”). Wreszcie, ilekroć poeta ze Swansea posługuje się angielskim słowem „farm”, na przykład we fragmentach *Fern Hill*: „the happy yard and singing as the farm was home”, „as I rode to sleep the owls were bearing the farm away”, „and then to awake, and the farm, like a wanderer white with dew” lub w *Poem in October* – „winged trees flying my name / above the farms and the white horses” – tłumacz konsekwentnie przekształca go w polski termin „wieś”. Ten zaś konotuje nie tylko, jak orygi-

³⁶⁵ D. Thomas, *Fern Hill*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca...*, s. 83–85.

³⁶⁶ Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: D. Thomas, *Wiersze wybrane...*, s. 110–115. Wersja polska Ihnatowicza cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 493–495.

³⁶⁷ W wersji Barańczaka: „gdy ruszyłem / w drogę nad brzegiem / a bramy / zamknęły się, gdy miasto się zbudziło”.

³⁶⁸ Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: D. Thomas, *Wiersze wybrane...*, s. 108–109. Wersja polska Ihnatowicza cyt. za: J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 490.

nalne „farm”, gospodarstwo rolne, lecz przede wszystkim region i kulturę wiejską – odpowiednio we frazach: „na szczęśliwym podwórzu śpiewając, bo wieś była domem”, „odjeżdżałem w sen, wieś odnosiły sowy”, „a potem przebudzenie i wieś, jak wędrowiec od rosy biały” oraz „ptaki uskrzydłonych drzew ogłaszające / me imię nad wsią; to białe konie”³⁶⁹.

Przykłady wprowadzanych przez Ihnatowicza tej klasy nieznaczących przeobrażeń do przekładanych wierszy można mnożyć. W niemal każdym z nich jednak tak sam wybór utworu, jak i zmiany w jego stylistyce i semantyce mają podobne uzasadnienie: nie służą zmianie sensu komunikatów, lecz silniejszemu eksponowaniu tych właściwości tekstu, które tłumacz uznaje za szczególnie charakterystyczne dla ich autora. Wiersze Hopkinsa są nie tylko religijne i metafizyczne – są wręcz liturgiczne i folklorystyczne jednocześnie. Religijna wymowa liryków angielskiego jezuita zostaje bowiem w wersji polskiej dodatkowo zaakcentowana ekwiwalentami bliskimi polskim czytelnikom, najczęściej obeznanym z katolickim rytmem mszalnym i jego formułami modlitewnymi. Styl i leksyka wierszy Hopkinsa ulegają zaś nieznacznemu uproszczeniu wraz z redukcją aliteracyjnych i synonimicznych gier słownych. Utwory Yeatsa w wersjach Ihnatowicza wzmacniają pozycję autora jako sędziwego, doświadczonego analityka rzeczywistości, któremu obce są erotyczne uniesienia i wulgarne emocje, zaś bliski jest styl klarownego wykładu odkrytych życiowych prawd. Jak ujmuje to Wanda Rulewicz: poeta ten „pogląda na świat ze swojej wieży, z pewnego dystansu”, a jego twórczość jest rozliczeniem z „przeszłością i przeżyciem powtórnie tego, co odeszło już w zapomnienie; jest jednak również podsumowaniem i autoanalizą całej jego twórczości”³⁷⁰. Spolszczenia Ihnatowicza taką wizję irlandzkiego autora nie tylko potwierdzają, ale również dodatkowo wzmacniają. Niemal na przeciwnym wobec Yeatsa biegunie lokowana jest twórczość Cummingsa, poety, jak wskazuje Artur Międzyrzecki, który „zwięzłość i dokładność poczytuje za wrogie siły, rozbija zwyczajowe układy druku. Przeinacza składnię i wprowadza słownictwo uznawane za skandaliczne oraz z rozmysłu stosuje prymitywne w tematycznym zapisie” układy o jedynie „dyskretnej religijności”

³⁶⁹ W wariantach Barańczaka frazy te brzmią odpowiednio: „w szczęściu podwórza, tak rozśpiewany, jak farma była domem”, „cwałowałem w sen, kiedy sowy szturmowały zdobyczą farną”, „potem zbudzić się, na farmie, co jak tułacz biała od rosy” oraz „ptasie skrzydła drzew, z moim imieniem / lecące sponad farm i koni siwych”. W *Fern Hill* przełożonym przez Taborskiego – podobnie – „farma była domem”, „sowy zabierały farmę we władanie”, „farma jak wędrowiec biała”.

³⁷⁰ Cyt. za: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane...*, s. lxxiv, lxxxiv.

dostrzegalnej w nielicznych późnych utworach³⁷¹. Warianty Ihnatowicza nie tylko wtórują tej diagnozie, ale także potęgują jej trafność. Cummings przedstawiony za pośrednictwem jego tłumaczeń to w istocie poeta o nie tylko skomplikowanym, wieloznacznym i utrudniającym recepcję stylu, ale także przesyconym wulgaryzmami słowniku, co przekład skwapliwie podkreśla. Spolszczenia utworów Dylana Thomasa rysują natomiast jego sylwetkę jako autora nostalgicznego, idyllicznego, zakorzonego w języku tradycji oralnej, właściwym folklorystycznym fabułowemu reminiscencyjnym. I nie sposób nie zauważyć, że znowu jest to trafna, choć zintensyfikowana wizja walijskiego poety, zgodna chociażby z opinią Barańczaka, który charakteryzuje Thomasa jako piewcę prowincji, „krajiny dzieciństwa, symbolicznego raj utraconego, ogrodu niewinności i szczęścia”³⁷².

Tak konstruowane translacje nie tylko dostarczają czytelnikom polskim w dużej mierze ekwiwalentnych wobec oryginałów tekstów wierszy, ale również ukazują wyobrażone przez Ihnatowicza wizerunki ich autorów³⁷³. Jest to, należy zgodzić się z Barańczakiem, do pewnego stopnia nieuniknione, ponieważ „tłumaczenie jest interpretacją w sensie tym samym, co w wypadku interpretacji rozumianej jako eksplikacja tekstu przez krytyka”³⁷⁴. Jeśli jednak uznać wynikającą z posiadanej przez tłumacza wizji autora refrakcję znaczeniową – wyraźnie dominującą w translatorskiej praktyce Ihnatowicza – za rodzaj quasi-recenzji twórczości tłumaczonych poetów, to warto również z tej perspektywy spojrzeć na szczególnie w jego dorobku rodzaj przekładów: jego własnych polskich wierszy włączonych do pierwszej sekcji tomu *Displeasure*. Na kolekcję autoprzekładów Ihnatowicza składa się łącznie siedemnaście utworów³⁷⁵. Wersje oryginalne gromadzą dwa ogłoszone wcześniej tomy: *Pejzaż z postaciami* z 1972 roku oraz *Wiersze wybrane* z roku 1973. Ponieważ jednak poeta niejednokrotnie

³⁷¹ Cyt. za: E. E. Cummings, *Wybór wierszy* pod red. A. Międzyrzeckiego, w tłum. S. Barańczaka (i in.), Warszawa 1985, s. 28, 13, 6, 27.

³⁷² Cyt. za: D. Thomas, *Wiersze wybrane...*, s. 207.

³⁷³ Jak komentuje sam tłumacz: „Cummings lubi »mocny« język. Natomiast Yeats działa na innym poziomie. Hopkins pisał jako zakonnik. Jego pierwsi czytelnicy odbierali je [jego utwory] jako wiersze zakonnika (pamiętajmy, że nie były one publikowane). Być może, że zbyt mocno nadałem im liturgiczno-mszalny ton, ulegając tak takiemu charakterowi polskiej liryki religijnej” (cytat z prywatnej korespondencji z J. A. Ihnatowiczem z lutego 2019).

³⁷⁴ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 15.

³⁷⁵ Tom *Displeasure* zawiera dziewiętnaście wierszy Ihnatowicza w angielskim przekładzie, jednakże dwa z nich (*Table Talk* i *Eine Kleine Weltapokalypse*) przetłumaczone zostały przez Marka Owena Lee.

wprowadza do własnych tekstów zmiany wraz z kolejnymi ich wydaniem, za finalne stadium metamorfoz jego dostępnych dziś utworów należy uznać tom *Poezji zebranych* z 2012 roku³⁷⁶.

Stałym typem modyfikacji, jaki wprowadzają te autoprzekłady, jest zmiana formalnej strony utworów, obejmująca transformacje układów rymowych, rytmicznych, a okazjonalnie także grafemiki wierszy – układu ich elementów w obrębie strony. Zmiany te podyktowane są w większości specyfiką języka, w którym kodowany jest komunikat. Jeśli tłumacz dostrzega możliwość wprowadzenia rymów bez alternacji semantyki – dokonuje tego, zgodnie zresztą z deklarowaną przez siebie filozofią poezji: „pisanie wiersza to poszukiwanie kształtu. (...) Jakies wewnętrzne umelodyjnienie zestrza słowa, obrazy, tok składni. Gdy dobrzmi aż do tonu czystego, powstaje wiersz. Innymi słowy, słucham tego, co zapisuję, i sprawdzam, czy »gra«, to jest, czy i o ile czuję, że służy pierwotnej intuicji”³⁷⁷. Ponieważ zaś zarówno tak rozumiana melodyjność, jak i intuicja poetycka łączą się nierozzerwalnie z systemem językowym stosowanym przez poetę, trudno rozpatrywać przekształcenia z nimi związane jako niezależne od tworzywa leksykalnego interpretacje komunikatu. Do takich jednak niewątpliwie należą modyfikacje semantyczne, które wprowadzają autoprzekłady, a które w istocie sprowadzają się do prób ujednoznacznienia i doprecyzowania polskiej treści podczas transformacji w wariant anglojęzyczny. Ujednoznacznienia te nie mają innego wpływu na komunikat niż dopełnienie – jak powiedziałby fenomenolog – miejsc niedookreślenia oraz nieznaczne zmienienie oryginalnej emocjonalności czy nastrojowości. Mają jednakże istotny wpływ na kreowany tekstami autoportret poety-tłumacza.

W wierszu *Colloque Sentimental III* polską frazę „tak, boli, jak w miłości manko” zastępuje konstrukcja wprowadzająca interpunkcyjną typografię wielokropkową (a wraz z nią nastrojowość zadumy i nostalgii), ale także wyjaśniająca znaczenie metafory „miłości manko”: „yes... hurts... love is so uncertain”³⁷⁸. Podobne ujednoznacznienie i transformację opisu big-beatowego koncertu w anachroniczne słuchowisko wprowadza tłumacz w *Duetino with Orchestra (Koncert z towarzyszeniem orkiestry)*, gdy oryginalny

³⁷⁶ Chronologicznie najnowszy tom wierszy Ihnatowicza, *Antologia*, został wydany rok później (w 2013 roku). Nie kolekcjonuje on jednak wszystkich ogłoszonych dotychczas liryków poety (nie zawiera na przykład autoprzekładów w języku angielskim), a tylko te wybrane przez redaktora tomu (Marka Mariusza Tytkę) – w zasadniczej większości przedrukowane bez zmian w stosunku do wersji wcześniejszych.

³⁷⁷ J. A. Ihnatowicz, cyt. za: A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat...*, s. 213–214.

³⁷⁸ J. A. Ihnatowicz, *Poezje zebrane...*, s. 12, 143.

wstęp „nastawiają muzykę z taśmy” oddaje w formie: „they start some music on the gramophone”³⁷⁹. Obecna w treści *Pokoju w Quartier Latin* metafora „wieka życia” zyskuje jednoznaczną formę w *A Room in the Latin Quarter* wraz z transformacją w „a coffin’s lid”³⁸⁰. W tymże liryku opis „od latarni cień wokół mnie godziny mierzy mojego przemijania” pozostawia plastyczny obraz niedoprecyzowanym: nie wyjaśnia, który obiekt rzuca cień (człowiek czy latarnia), a tym samym – na symbolicznym piętrze interpretacji – nie przesądza, czy w opinii podmiotu lirycznego miarą upływu czasu są dla człowieka zmiany w świecie otaczającym, czy w jego własnym wnętrzu. Tłumaczenie proponuje wyraźnie jednoznaczny obraz nieruchomego człowieka, którego postać i cień działają jak zegar słoneczny: „my shadow in the lamplight circling round me measures the hours of my passing”. Podobnie polskie określenie „Stefan-na-górze” niweluje wieloznaczność wraz z dodanym przymiotnikiem „święty” w wersji przełożonej: „*Saint Étienne du Mont*”. Gdy w wierszu *Zakonnica przemieniona w krzyk* podmiot liryczny wspomina „niedokończoną książkę”, czytelnik może interpretować to sformułowanie na różne sposoby: jako książkę nie do końca napisaną lub porzuconą w trakcie lektury. Wariant anglojęzyczny (*A Nun into a Cry Transformed*) ten czytelniczy dylemat rozwiewa przez zastosowanie ekwiwalentu „a half-read book”³⁸¹.

Niejednokrotnie klaryfikująca znaczenie modyfikacja służy także urealnieniu (podobnie jak w przekładach Taborskiego) opisywanych elementów świata przedstawionego. Taki efekt spotyka czytelnik w wierszu *Macierzyństwo*, który portretuje matki w pustych pokojach wspominające odejście dzieci. Intensywnie nostalgiczno-refleksyjną nastrojowość liryku podkreślają leksemy konotujące i onomatopeicznie imitujące dźwięki możliwe do usłyszenia w starych, drewnianych domach. Nastrojowość tę angielski odpowiednik (*Mothers*) nie tylko dodatkowo stymuluje, ale także czyni bardziej „rzeczywistą” wraz z takimi zmianami, jak transformacja czasownika „kołatać” z opisu „ściany drewniane kołaczą muzyką” w formułę zgodną z dźwiękiem rzeczywiście wydawanym przez zmieniające objętość pod wpływem temperatury drewno („skrzypienie”): „walls calmly creak their wooden song”³⁸². Wedle identycznej zasady przekształca tłumacz metaforyczną deskrypcję wybrzeża „gorzka mgła morskiej muzyki” (z wiersza *Muszla śpiewająca*) w bardziej przystającą do realiów „słonego” w istocie nadmorskiego klimatu

³⁷⁹ Tamże, s. 43, 154.

³⁸⁰ Tamże, s. 11, 144.

³⁸¹ Tamże, s. 44, 145.

³⁸² Tamże, s. 48, 139.

„salty music of the sea” (*The Singing Conch*)³⁸³. Tego typu przekształceń można znaleźć w autoprzekładach Ihnatowicza znacznie więcej. W kilku przypadkach zmiana nastrojowości wiąże się nawet z usunięciem lub dodaniem całych partii tekstu. Z taką praktyką zetknie się badacz na przykład w translacji rozległego liryku *O Mors Amabilis Amor Amarus*. Wariant docelowy nie uwzględnia osiemnastu wspomnieniowych i sentymentalnych, utrzymanych w konwencji serii pytań i niedopowiedzeń wersów³⁸⁴, ale także zmieniony w nim jest sposób komentowania przez podmiot liryczny młodzińskiej erotyki. Pierwowzór wyzyskuje w tym celu metafory i porównania: „zmierech, co ogarnia jak czyjeś ręce / płonące w oczach zorzą ciało...” lub „lekarstwo (...) na nudę jak powietrze płynące z ust do ust”. Tłumaczenie pomija te fragmenty zupełnie. Wprowadza natomiast ich swoisty „zastępnik” w postaci strofy utrzymanej w tonie nie żarliwej metafory miłosnej, lecz beznamietnej refleksji statecznego mędrca: „there is time of love and the time of dying (...) time for love-making and time for remembrance / and time like a dream that will never come / turn turn turn / a time for treasuring and time to forget / time of no-time and time of decaying”³⁸⁵.

Jak zauważa Alicja Jakubowska-Ożóg w omówieniu widocznych u Ihnatowicza inspiracji twórczością Thomasa Stearnsa Eliota, „najbardziej eliotowski w jego dorobku pozostaje tom *Displeasure*”, a włączanie obecnych w nim autoprzekładów w obręb późniejszych zbiorów badaczka interpretuje jako „potwierdzenie świadomego wyboru drogi twórczej, ale też oddanie hołdu swemu mistrzowi”³⁸⁶. Podobną konstatację proponuje Beata Tarnowska, gdy za „najbardziej eliotowski wiersz” uznaje liryk z tegoż tomu „*O Mors Amabilis Amor Amarus* pierwotnie napisany w języku polskim”³⁸⁷. Warto dopowiedzieć, że bliski poetyce noblisty tom oraz najbardziej symptomatyczny dla jego stylu wiersz Ihnatowicza powstały nie tylko na drodze przekładu, ale, co więcej, przekładu modyfikującego semantykę i stylistykę tekstów podług zamierzeń

³⁸³ Tamże, s. 23, 160.

³⁸⁴ W polskim oryginale ulokowane są one w środku utworu i brzmią następująco: „A teraz? / Co teraz? Czy będziesz po parku biegać / tam i na powrót tam i na powrót tam / i... jak wędrujące drzewo? / czy w lustra będziesz patrzeć długo / szukając nowych twarzy z drugiej / strony? / Alicjo tylko zmarłych swych / tam dojrzysz, tylko... / Oglądać fotografie? Oto Jacques / a oto pod sykomorem znowu... / To były czasy, pamiętasz? / Pamiętam... / kiedyśmy to / i morze było niebieskie / a skały różowe... / Ale potem / Płakałem długo, zmarszczki się pokazały / Mój Boże to już tyle lat? / Tyle...” (tamże, s. 18–19).

³⁸⁵ Tamże, s. 16–20, 161–165.

³⁸⁶ A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat...*, s. 45.

³⁸⁷ B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 161.

tłumacza. Wizerunek zatem autora, jaki wyłania się z obserwacji zmian wprowadzonych przez Ihnatowicza do własnych tekstów przenoszonych z języka polskiego do angielskiego, to autoportret poety transformującego swój styl twórczy³⁸⁸; poety, który zarówno wyborem tekstów do translacji, jak i ich przetworzeniem rezygnuje z oderwanej od prawideł rzeczywistości metafory na rzecz diagnozowania faktów, który konceptowość stylu zastępuje precyzją wywodu, a emocjonalną nostalgiczność – perspektywą refleksyjnego obserwatora.

* * *

Interpretacja translatorska, jak ukazuje to *casus* Ihnatowicza, nie tylko odkrywa przed czytelnikiem właściwości transferowanego tekstu, ale także uwypukla je lub niweluje w zależności od przyjętej przez tłumacza instancji wobec tekstu nadrzędnej – w przypadku autora *Czasu, co pochłania* chodzi o instancję wyobrażonej sylwetki twórczej anglojęzycznych pisarzy. Przekład wykonany w ten sposób na potrzeby projektu poetyckiej antologii jest zatem nie tylko interpretacją samego tłumaczonego tekstu lirycznego, ale także – dzięki modyfikacjom wprowadzonym pod wpływem refrakcji – rodzajem mikrostudium na temat jego autora; świadectwem tego, jak tłumacz postrzega nie tylko wyizolowany tekst, ale i całokształt poezji jego twórcy.

Tłumacz jako współantologista pełni więc także rolę kreatora różnej skali kanonów: narodowych, gatunkowych, pokoleniowych, a w możliwych przecież przypadkach tomów „wierszy wybranych” pojedynczych poetów – indywidualnych i autorskich. Ma wydatny wpływ na recepcję i miejsce przekładanej poezji w kulturze języka docelowego, ponieważ dostarcza jej tekstów, jak wskazuje Jerzy Jarniewicz, „reprezentatywnych dla kultury, z której się wywodzą”, których „przekład może wejść w twórczy dialog (...) proponując nowe wzorce, nowe języki, nowe kryteria”³⁸⁹.

Przekłady powstałe podług „antologijnych” procedur sztuki translatorskiej Janusza Artura Ihnatowicza, nawet jeśli opracowane „na zamówienie”, wciąż jednak współgrają z jego literackim profilem, okazując

³⁸⁸ Patrz też: A. Luboń, *Portret autora w procesie translacji. Przekład i autoprzekład poetycki w twórczości Janusza A. Ihnatowicza* [w:] *Między słowami – między światami. Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translologii*, t. 3: *Kulturowe, językowe i biograficzne aspekty przekładu literackiego* pod red. E. Kujawskiej-Lis, I. Ndiaye, Olsztyn 2015, s. 127–141.

³⁸⁹ J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu* [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 436.

się nadspodziewanie zbieżne z wątkami i ideami pisarstwa własnego. Wizerunek, a nawet archetyp autora jest bowiem tym, co Ilnatowicza interesuje w sposób szczególny. „O tym, że problem archetypu poety pozostawał dla niego ważny, świadczą teksty będące refleksją nad twórczością, mechanizmami decydującymi o kształcie poezji” – odnotowuje Jakubowska-Ożóg, a poszukiwaniom tym stale towarzyszy przekonanie, iż „prawdziwa poezja rodzi się również z pochylenia się nad drugim, a prawda słowa odsłaniać powinna prawdę człowieka”³⁹⁰. Konkluzja ta, choć sformułowana w nieco innym kontekście, dobrze puentuje także analizę przekładowej praktyki poety, przy pomocy której nie mniej konsekwentnie z za konstrukcji słów wydobywa jaskrawszy niż w oryginale konterfekt ich autora.

³⁹⁰ A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat...*, s. 302, 305.

Poetyka tłumacza:

sztuka przekładu
a twórczość autorska
Zygmunta Ławrynowicza

Szeroko rozumiana twórczość literacka Zygmunta Ławrynowicza – prezentowanego czytelnikom zazwyczaj przy pomocy artystycznej wizytówki poliglotty, „polskiego poety emigracyjnego, tłumacza poezji i prozy, publicysty i redaktora pism”³⁹¹ – długo pozostawała poza głównym nurtem studiów literackich w Polsce i dopiero niedawno³⁹² pojawiły się na jej temat bardziej kompleksowe filologiczne refleksje. Jerzy Niemojowski diagnozował ten niedostatek pod koniec lat dziewięćdziesiątych, jeszcze z dozą rezerwy, słowami: „nie doczekał się Ławrynowicz właściwej oprawy krytycznej”³⁹³. Już jednak Alina Siomkajło dekadę później nie wahała się bardziej kategorycznie stwierdzić: „gdy krajowa hossa objęła polską emigrację, wokół Zygmunta Ławrynowicza zaległo milczenie”³⁹⁴. Badaczka wtórowała zresztą w tej diagnozie Janowi Wolskiemu, który w tym samym czasie konstatował, że dorobek Ławrynowicza „praktycznie nie istnieje, albo istnieje bardzo słabo, w świadomości odbiorców. Skutkiem tego trudno mówić o właściwej ocenie jego twórczych

³⁹¹ J. Niemojowski, *Zygmunt Ławrynowicz*, „Tydzień Polski” 1988, nr 1, s. 10.

³⁹² Ogólnopolska konferencja naukowa poświęcona twórczości Ławrynowicza, zorganizowana na Uniwersytecie Rzeszowskim, odbyła się 14–15 października 2015 roku. Jej pokłosiem jest wydany dwa lata później tom *„Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki”*. *Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego (Rzeszów 2017).

³⁹³ J. Niemojowski, dz. cyt., s. 10.

³⁹⁴ A. Siomkajło, *Polono-Lithuanus „w szuwarach świata”*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 39, s. 15.

dokonań”³⁹⁵. Polskie instytucje kultury, a zwłaszcza wydawnictwa doby PRL-u, nie potrafiły i nie chciały – jak pisze Andrzej Lam – talentu Ławrynowicza „zagospodarować”:

półtora roku przed śmiercią pisał do mnie: „Nie wchodząc zbyt głęboko w sprawy wydawnicze w PRL-u, nie mogę nie zauważyć, że to nie ja wzdragam się przed wydaniem moich rzeczy w Polsce. Byłem odrzucony w PIW-ie, wymanewrowany w Czytelniku, odrzucony w WL... Olsztyńskie „Pojezierze” wydało tomiczek *Błędne ogniki* w zamian za mój przekład litewskiego poematu *Metai* Donelajtisa. Cykl produkcyjny trwał blisko sześć lat! To może dobre dla młodzików. Ale dla takich panów w starszym wieku, jak niżej podpisany, propozycja wydania czegoś tam za lat pięć czy sześć jest drwiną. Zresztą nikt nie proponował. A chodzić po redakcjach z berecikiem w rękę już nie potrafię”³⁹⁶.

Okazjonalne jednak opracowania krytyczne i rzadkie szkice literaturoznawcze wykazują dwie interesujące prawidłowości. Z jednej strony, recenzje autorskiego pisarstwa tego pierwszoplanowego reprezentanta kręgu „Kontynentów” często puentują ambiwalentne frazy w rodzaju „kondycja poezji Ławrynowicza nie jest jednorodna”³⁹⁷ tudzież, jak w ocenie artystycznych dokonań jego formacji literackiej i pokoleniowej wyrażonej przez Mariana Kisiela, „początki liryczne młodych poetów londyńskich nie były wysokie”³⁹⁸. Z drugiej zaś strony, jego translatorska działalność cieszy się wysokimi notami zazwyczaj nader zgodnych krytyków. „Jak poetą był nierównym, tak tłumaczem wydaje się być kongenialnym”³⁹⁹ – stwierdza Alina Siomkajło. „Był znakomitym tłumaczem z angielskiego, francuskiego, włoskiego i litewskiego. Lista jego przekładów jest imponująca”⁴⁰⁰ – podkreśla Jan Wolski. Tłumaczenia poetyckie są „mocną stroną Zygmunta Ławrynowicza – pisze Maria Danilewicz Zielińska – ma na swoim koncie dobre przekłady Jeffersa (...) i Giuseppe Ungarettiego”⁴⁰¹. W pierwszej liście polskich przekładowców XX wieku lokuje Ławrynowicza, jako „pilnego i zawziętego tłumacza co najmniej z trzech języków”, Jerzy Niemo-

³⁹⁵ J. Wolski, „Przyjdzie pora na słowa”. O niektórych elementach poezji Zygmunta Ławrynowicza [w:] *Poetycki krąg „Kontynentów”*..., s. 208.

³⁹⁶ A. Lam, *Szkic do portretu Zygmunta Ławrynowicza* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki”..., s. 6.

³⁹⁷ A. Siomkajło, dz. cyt., s. 15.

³⁹⁸ M. Kisiel, *Kontynenty* [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989* pod red. J. Garlińskiego (i in.), t. 1, Katowice 1993, s. 136.

³⁹⁹ A. Siomkajło, dz. cyt., s. 15.

⁴⁰⁰ J. Wolski, „Przyjdzie pora na słowa”..., s. 197.

⁴⁰¹ M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*..., s. 322. Badaczka wzmiankuje tu o tomiku wierszy wybranych Giuseppe Ungarettiego (*Poezje. Wybór*, Warszawa 1975), które Ławrynowicz przełożył pod wpływem fascynacji językiem włoskim

jowski niebagatelny porównaniem: „jego *Wiersze* Robinsona Jeffersa (...) są to teksty bliższe oryginału i wierniejsze w poetyckim kolorycie od prób Czesława Miłosza”⁴⁰².

Warto odnotować również nietypowy dla pozostałych „kontynentowców” rys translatorskiego dorobku Ławrynowicza, a mianowicie statutowe wręcz praktykowanie przekładów artystycznych niemal wyłącznie z języków obcych na polski. „Poezji nie przekładam z polskiego na inne języki, tylko odwrotnie” – deklaruje, argumentując na przykładzie angielskich wersji wierszy Norwida, że przypadki translacji na język nabyty liryki szczególnie trudnej i unikalnej prowadzą nieuchronnie do „zatracenia istoty rzeczy, tłumaczenia słowa, zamiast intymnej treści wiersza, która polega na rytmie, na jego duchowości”⁴⁰³.

Należy zaznaczyć, że generalizujące recenzje krytyczne oraz kolejne możliwe dziś analizy literaturoznawcze zmuszone są formułować wnioski i opinie na podstawie fragmentarycznego materiału badawczego. Ogłoszona drukiem poezja autorska Ławrynowicza i jego prace translatorskie, rozproszone w różnych tomach i czasopismach, nie zostały jeszcze zebrane w monograficznym wydawnictwie. Co więcej, znaczna ich część w postaci

– podobnie jak liryki Eugenia Montalego w późniejszym zbiorze *Poezje wybrane* (Londyn 1991). Jak bowiem twierdzi poeta „Kontynentów”, od jego rodzimej polszczyzny „są języki daleko bardziej muzykalne, np. język włoski jest bardzo piękny, muzykalny i myślę, że dlatego powstało tam belcanto. Opera słuchana w języku polskim jest czymś dziwnym, ale tak samo czymś dziwnym jest opera słuchana w języku angielskim. Język włoski jest takim unikatem w rodzinie języków europejskich i trudno się z nim porównywać. Przekładałem poetów włoskich i zawsze ten problem wychodził, dlatego że włoski ma bardzo dużo samogłosek i ich słowo »śpiewa«” (Z. Ławrynowicz, *Język nasz powszedni*, rozm. przepr. M. Barański, „Fraza” 1995, nr 15, s. 86).

⁴⁰² J. Niemojowski, dz. cyt., s. 10.

⁴⁰³ Z. Ławrynowicz, *Język nasz powszedni...*, s. 90. Przy tej okazji ustosunkowuje się Ławrynowicz do kwestii nieprzekładalności (za nieprzekładalną uważa bowiem m.in. poezję Norwida) i daje przykład właściwego mu (ogłédnego i wstrzemiéźliwego) stylu krytyki literacko-przekładowej, wzmiankując o tłumaczeniach, zapewne, Adama Czerniawskiego: „tej istoty rzeczy norwidowskiej nie da się opowiedzieć w żadnym innym języku. Chyba że znajdzie się ktoś, bo rozmaite cuda się zdarzają, kto zna oba języki doskonale, a przy tym jest geniuszem. Polak mieszkający w Anglii próbował parać się przekładem. Nie chcę wyrażać mojej opinii, ale dalej twierdząc, że jest to rzecz karkołomna. Wielka szkoda. Powiedzmy sobie: dla Francuzów czy Anglików Mickiewicz to taka trochę egzotyka. Zresztą, a propos Mickiewicza, a konkretnie *Pana Tadeusza*: Miłosz w jednym z esejów twierdzi, że wszystkie przekłady tego poematu na języki obce oddają tylko jego powierzchnię, a zatracają istotę rzeczy, która jest, jak Miłosz twierdzi, metafizyczna. Tak to więc z przekładami! Szkoda wielka, że Norwid jest nieprzetłumaczalny, bo byłby przyjęty na Zachodzie i bardzo wysoko ceniony” (tamże).

brulionów, odręcznych notatek czy roboczych zapisków zgromadzona w bibliotece Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego nie została dotychczas opracowana i wydana. Zdaniem Jerzego Niemojowskiego opublikowane dotąd tłumaczenia Ławrynowicza bez wątpienia „nie wyczerpują jego działalności przekładowej”, gdyż „nie wiemy, ile jeszcze tłumaczeń (...) poety mogło pozostać w papierach”⁴⁰⁴.

Nawet jednak niepełny dorobek translatorski Ławrynowicza może być interesującym i w dużej mierze reprezentatywnym dla tego autora przedmiotem komparatystycznych interpretacji. Jest bowiem na tyle zróżnicowany, że pozwala na poszukiwanie najbardziej charakterystycznych, immanentnych rozwiązań warsztatowych tłumacza oraz typowych dla jego poetyckiej wyobraźni mechanizmów refrakcji znaczeniowych. Analiza porównawcza jest także najwłaściwszym sposobem deskrypcji przekładowej metodologii poety i najpewniejszym przyczynkiem dla próby naszkicowania jego translatorskiej sylwetki, której nie prezentuje wyczerpująco żaden teoretyczny manifest. Rozproszone i zazwyczaj zdawkowe komentarze z zakresu prywatnej teorii przekładu Ławrynowicza dotyczą z reguły precyzyjnie wskazanych, często niszowych dylematów tłumacza, jak na przykład adekwatna technika transferu wulgaryzmów („tłumacz powinien być uczciwym tłumaczem i nie może zasłaniać się pruderią (...) natomiast jeśli są tam drastyczne wyrażenia, to należy im dać ekwiwalent polski, możliwie nie tak wulgarny”⁴⁰⁵) czy chociażby niwelowanie w tekstach śpiewanych trudnych do prawidłowego wymówienia zbitek spółgłoskowych

⁴⁰⁴ J. Niemojowski, dz. cyt., s. 10. Diagnoza Niemojowskiego warta jest przytoczenia, ponieważ stanowi wymowne świadectwo tego, jak dorobek Ławrynowicza funkcjonował w świadomości nie tylko czytelników w Polsce, ale także wśród znajomych i przyjaciół poety w Wielkiej Brytanii. Trzeba jednak odnotować, że najnowsze rozpoznania i kwerendy biblioteczne zdezaktualizowały ją przynajmniej w tym względzie, że duża część archiwum Ławrynowicza została już przejrzana i opisana. Jeśli chodzi o zebraną w nim twórczość przekładową, Barbara Zezula wymienia między innymi rękopisy takie jak „326 kart przetłumaczonej książki Diego Fabri *Proces Jezusa* (...), maszynopis tłumaczenia książki André Frossarda *36 dowodów na istnienie diabła*, który opatrzył tytułem *Listy od mojego diabła*. (...) W maszynopisie pozostały tłumaczenia dzieł scenicznych Henry’ego de Montherlanda: *Malatesta i Pasiphae*” (B. Zezula, *Archiwum Zygmunta Ławrynowicza w Bibliotece Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie* [w:] „*Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki*”..., s. 389).

⁴⁰⁵ Z. Ławrynowicz, *Język nasz powszedni*..., s. 86. „Uważam, że tłumacz powinien być uczciwym tłumaczem i nie może zasłaniać się pruderią ani innymi takimi względami, które nie mają nic wspólnego z literaturą. Albo się tłumaczy jakiś tekst albo się go nie tłumaczy. Natomiast jeśli są tam drastyczne wyrażenia, to należy im dać ekwiwalent polski, możliwie nie tak wulgarny, jak to się czasami zdarza, ale musi to być odpowiednik, nie da rady,

(„trzeba lawirować, odnajdywać jakieś dalekie porównania, żeby zastąpić te straszne nasze zbitki jakimś słowem, które pomoże wydobyć nie tylko treści przekładanego utworu, ale również jego barwę dźwiękową”⁴⁰⁶).

Już tylko wgląd w repertuar najważniejszych anglojęzycznych źródeł poetyckich dla opublikowanych przez Ławrynowicza spolszczeń przynosi serię odmiennych gatunkowo i historycznie tekstów autorstwa różnych poetów. Należą do nich przede wszystkim angielscy i walijscy twórcy XVI i XVII wieku, jak Thomas Campion, Henry Vaughan, Thomas Carew, dramatopisarze John Ford i James Shirley. Nie brak także autorów późniejszych, jak choćby osiemnastowieczny poeta religijny doby sentymentalizmu William Cowper oraz dwudziestowieczni poeci amerykańscy: piewca kalifornijskiej przyrody i literacki outsider John Robinson Jeffers czy prominent nowojorskiej bohemy E. E. Cummings. Tak jak różna jest liczba wyselekcjonowanych przez tłumacza do przekładu utworów poszczególnych poetów – od pojedynczych tekstów przeznaczonych do antologii (*vide* translacje w zbiorze *Poeci języka angielskiego*) po osobne tomiki całych kolekcji lirycznych (*Wiersze* wybrane Jeffersa) – tak i ich przynależność gatunkowa dostarcza polskiemu odbiorcy urozmaiconego spektrum czytelniczego odbioru i różnorodnych próbek kunsztu tłumacza: sonetów, kantyków, pieśni teatralnych, monologów scenicznych, poematów, wierszy narracyjnych, epickich i wolnych.

Nie sposób zatem zaszufladkować Zygmunta Ławrynowicza jako tłumacza zorientowanego na jednego poetę zagranicznego, nurt, epokę czy styl lub gatunek. Ale nie sama ewidencja i statystyka prac w jego przekładowym dossier dostarcza argumentów na potwierdzenie tej tezy. Znacznie bardziej interesująca jest podstawowa cecha translatorskiego warsztatu poety, jaką dostrzec można już we wstępnej fazie porównawczej lektury spolszczeń i ich oryginałów. Jest nią konsekwentnie skrupulatna ekwiwalentyzacja semantyki angielskich pierwowzorów, pozbawiona jednak równie strategicznej konsekwencji w sferze stylu.

Za pierwszy, szczególnie znamienity przykład niech posłuży prawidłowość wprowadzania do wariantów polskich leksemów i fraz archaizowa-

uczciwy. Zapytam inaczej: może są utwory, których nie warto przekładać? Ale zdaję sobie sprawę z tego, że istnieje literatura, która nie wzdraga się przed mocnym słowem i z niego korzysta. Ponieważ jest to literatura dla dorosłych, myślę, że nie warto się tutaj specjalnie krępować, ale postarać się, żeby takie słowo nie było jakimś bardzo brutalnym, wulgarnym wyrażeniem ulicznym, które być może nie jest konieczne i nie jest dobrym ekwiwalentem tego, co się przekłada. W innych językach te pewne wyrażenka nie mają tej drastyczności, jaką mają one w języku polskim”.

⁴⁰⁶ Tamże, s. 87.

nych. Współczesny czytelnik anglojęzyczny w oczywisty sposób dostrzega je u wszystkich pięciu poetów – Campiona (1567–1620), Vaughana (1621–1695), Carew (1595–1640), Forda (1586–1639) i Shirleya (1596–1666) – których twórczość przypada na przełom XVI i XVII wieku, oraz ten sam etap historycznego rozwoju angielszczyzny, periodyzowany jako Early Modern English (wczesny nowoangielski). Tłumacz zaś zdradza szczególne upodobanie do staropolszczyzny. Nazywa ją „konieczną kąpielą językową dla każdego, kto chce pracować w języku polskim” i w krótkiej charakterystyce swojego translatorskiego warsztatu stwierdza: „mamy tutaj sporo literatury łatwo dostępnej, z którą można obcować blisko. Poza tym są słowniki. Ja np. korzystam ze słownika Lindego, choć jest to sprawa skomplikowana, tam też trzeba mocno uważać”. Jasno deklaruje: „lektura tekstów staropolskich jest dla mnie arcyważnym bodźcem do pracy, do tego, by szukać odpowiednich konstrukcji, odpowiednich wyrazów, żeby pokazać to, co bardzo trudno wyrazić”⁴⁰⁷.

Czytelnik jego tłumaczeń napotyka jednakże wtręty staropolskie w funkcji ekwiwalentów dla przestarzałej leksyki angielskiej tylko w translacjach *Pieśni z kancjonału* Campiona, o incipicie *Najśłodsza Lesbio, żyć nam i miłować* (*My Sweetest Lesbia, Let Us Live and Love*) oraz liryku *Człowiek (Man)* Vaughana⁴⁰⁸. Już inwokacja pieśni Campiona:

My sweetest Lesbia, let us live and love
And though the sager sort our deeds reprove
Let us not weigh them

w wersji polskiej uwzględniła kilka archaizmów:

Lesbio najśłodsza, żyć nam i miłować
a choć przezorni nasze czyny zgania
lekce ich ważmy. (...)

Zarówno anachronizm składniowy w inwersji „Lesbio najśłodsza”, jak i frazalno-leksykalny w skrócie myślowym „żyć nam i miłować” stanowią przykład translatorskiej inwencji – zwłaszcza w zestawieniu z funkcjonującym dziś w anglosaskim kręgu kulturowym oryginałem⁴⁰⁹, który do tego stopnia przestarzałych formuł w tej partii tekstu nie tylko nie zawiera, ale

⁴⁰⁷ Tamże, s. 88.

⁴⁰⁸ Cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 390–391, 727. Oryginały cytowane za wydaniem: T. Campion, *33 pieśni...*, s. 14–15 oraz H. Vaughan, *33 wiersze* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 2000, s. 84–85.

⁴⁰⁹ Starsza wersja językowa pieśni Campiona, archaiczna ze względu na substytucję pojedynczych liter, brzmi: „My sweetest Lesbia, let us liue and loue, / And though the sager sort our deedes reprove, / Let us not way them”.

nawet dla rzadkiego we współczesnej angielszczyźnie zwrotu „let us not weight them” pozwala odnaleźć prosty, standardowy dziś odpowiednik: „nie przywiązywać (do czegoś) wagi”. Ławrynowicz natomiast sięga do tradycji szesnastowiecznej literatury polskiej i typowego dla liryki Mikołaja Reja określenia – znanego choćby z *Krótkiej rozprawy między trzema osobami...* – „lekce sobie ważyć”⁴¹⁰. Przykładów translatorskiego archaizowania stylu oryginalnego komunikatu znajdzie czytelnik w wierszu Campiona więcej. Prosty zwrot „kochać jak ja” („love like me”) ma swój odpowiednik we frazie „iść za miłowaniem mojem”, „karawan” („hearse”) zyskuje postać „truny”, podobnie jak prozaiczny „alarm” („alarm”) przestacza tłumacz w „surmy granie”.

Nie inaczej przedstawia się stylistyka polskiego wariantu utworu Vaughana. Na przykład dwuwers „the birds nor sow, nor reap, yet sup and dine / and no new business breaks their peace” Ławrynowicz transferuje jako: „fanaberyją nową nigdy nie skłócone / ptacy ni żną, ni sieją, jeno w usta tkają”⁴¹¹. Wstęp do osobistego wyznania poety „I would (said I)” odbiorca polski odnajduje w postaci „rad bym (tak rzekę)”. „Man” („człowiek”) dookreślony przymiotnikiem „irregular” („nieregularny”, „niestały”) to „człek – odmiennik ciągły”, zaś „wytrwałość” („steadfastness”) ujęta zostaje w osobliwym odpowiedniku „stan niechory”. W większości przypadków, gdy przyjęty schemat metryczny obu wierszy wymaga od tłumacza wprowadzania dodatkowych, nieobecnych w oryginale elementów, są to leksemy archaizowane, jak na przykład dwusylabowe słowo „kędy” regulujące jednolitość rytmu wersów Campiona

But fooles do live, and wast their little light,
And seeke with paine their ever-during night,

w ich polskich odpowiednikach:

Lecz żyją głupcy i trwoniąc tę świecę gasnącą,
śpieszą, kędy ich czeka noc nieustająca.

Co znamienne, mimo że stopień oryginalnej archaizacji tekstów Carew, Forda i Shirleya jest zbliżony do właściwego lirykom Campiona i Vaughana,

⁴¹⁰ Dla porównania warto przytoczyć młodszy o ponad dwadzieścia pięć lat wariant wiersza Campiona, który w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka ma postać: „Najsłodsza Lesbio, żyjmy i miłujmy: / choćby nas mędrzec ganił, żadnej ujmij / nie ma w miłości” (T. Campion, *33 pieśni...*, s. 14–15).

⁴¹¹ Cyt. za: *Poezi języka angielskiego...*, t. 1, s. 727. Fragment ten w przekładzie Stanisława Barańczaka brzmi: „Nic postronnego prac ich nie odwleka / Ptak nie żnie, nie sieje, a z głodu nie kona” (H. Vaughan, *33 wiersze* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 2000, s. 84–85).

to już ich przekłady operują wyłącznie polszczyzną najzupełniej współczesną. Kiedy Brassanes w swoim monologu z IV aktu tragedii *The Broken Heart* Johna Forda z 1633 roku używa słowa „man”, tłumacz rezygnuje z przestarzałej formy „człek” na rzecz powszechnie dziś stosowanego leksemu „człowiek”⁴¹². Polski przekład piosenki Orgilusa z tejże sztuki (akt IV, scena 3) oddaje kilkakrotnie wymieniane przez bohatera słowo „love” bez archaizacyjnego zabarwienia rzeczownika „miłowanie”, po prostu jako „miłość”. Wielokrotnie zaś powtarzany przez Thomasa Carew w wierszu *To her in absence. A Ship* zaimek wskazujący „where” w wersji polskiej bynajmniej nie zyskuje postaci staropolskiego „kędy”, lecz współczesnych „gdzie” i „skąd”⁴¹³.

Drugim przykładem charakterystycznej dla warsztatu Ławrynowicza „wybiórczej systematyczności” w stosowaniu translatorskich technik ekwiwalentyzacji jest sposób transferowania, a nierzadko wręcz dodatkowego tworzenia w procesie przekładu neologizmów, najczęściej występujących jako leksykalno-pojęciowe złożenia i zrosty. Należą one do elementów poetyckiego stylu wielu oryginalnych wierszy Robinsona Jeffersa, ale też Edwarda Estlina Cummingsa. Odbiorca przekładów dostrzeże je jako praktykę charakterystyczną niemal wyłącznie dla drugiego z tych autorów. Wystarczy porównanie choćby jednego utworu nowojorczyka z całym tomikiem prac Jeffersa, by uzmysłowić sobie skalę dysproporcji:

pity this busy monster, manunkind,
 not. Progress is a comfortable disease:
 your victim (death and life safely beyond)

 plays with the bigness of his littleness
 – electrons deify one razorblade
 into a mountainrange; lenses extend

 unwish through curving wherewhen till unwish
 returns on its unself.
 A world of made
 is not a world of born – pity poor flesh

 and trees, poor stars and stones, but never this
 fine specimen of hypermagical

 ultraomnipotence. We doctors know

⁴¹² Cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 490–491. Oryginały tekstów Forda i Shirleya cytowane za wersjami udostępnianymi przez serwis *Luminarium editions* digitalizujący średniowieczne, renesansowe i barokowe anglojęzyczne teksty literackie (www.luminarium.org, data dostępu: 10.11.2018).

⁴¹³ Tamże, s. 539–540.

a hopeless case if – listen: there's a hell
of a good universe next door; let's go.

Podczas lektury tłumaczenia wiersza *Pity this busy monster, manunkind*⁴¹⁴ pomysłowość Ławrynowicza daje o sobie znać już w incipitowym tytule i to dwukrotnie: najpierw, gdy tłumacz w nietypowy dla polszczyzny sposób wykorzystuje czasownik „litować się (nad kimś/czymś)” bez zaimka zwrotnego i w trybie rozkazującym („lituj kogoś/coś”); po raz wtóry zaś, gdy wprowadza interesujący odpowiednik dla opartego na semantycznie sprzecznej dwuznaczności neologizmu „manunkind”. Termin ten, wytwór *licentia poetica* Cummingsa, wyraziście nawiązuje do leksemu „mankind” („ludzki rodzaj”, „ludzkość”), a jednocześnie stanowi jego znaczeniowy kontrast; jest bowiem zrostem słów „man” („człowiek”) i „kind” („rodzaj”) zespolonych morfemem przeczącym („un”): „man-un-kind” (w banalizującym filologicznym przekładzie powiedzielibyśmy: „nie-ludzki rodzaj” lub „od-człowieczony rodzaj”). Wariant Ławrynowicza proponuje dla niego ekwiwalent w kombinacji słów „ludzkość” i „dzikość”, a powstały w ten sposób tytuł, *Lituj tego skrzętnego potwora, ludzikość* (w wersji Barańczaka: *Litości, to ruchliwe monstrum, ta ludz-kość niezgody*), inicjuje utwór, w którym miejsc o podobnej słowotwórczej inwencji znajdzie czytelnik więcej:

Lituj tego skrzętnego potwora, ludzikość,
nie. Postęp to wygodna choroba:
twoja ofiara (bezpiecznie śmiercią i życiem poza)

bawi się ogromem jego małości –
elektrony wniebowznoszą i z żyłetki
czynią łańcuch górski; soczewki wydłużają

nieżyczenie zakrzywiając gdziekiedy aż nieżyczenie
nie wróci do swojego niesiebie.

Świat wykonanych
nie jest światem zrodzonych – żałuj ciało żałosne

i drzewa, biedotę gwiazd i kamieni, ale nigdy tego
co jest wybitnym okazem hipermagicznej

ultraomnipotencji. My doktorzy wiemy

co to casus beznadziejny jeżeli – posłuchaj: jest tutaj piekielnie
doskonały wszechświat tuż obok, no chodź.

Zwrot „electrons deify” („elektrony ubóstwiają”) oddany zostaje jako „elektrony wniebowznoszą”, „unwish” jest „nieżyczeniem”, „wherewhen”

⁴¹⁴ Cyt. za: *Poezi języka angielskiego...*, t. 3, s. 840. Oryginał i wariant Barańczaka cyt. za: E. E. Cummings, *150 wierszy...*, s. 234–235.

zastępuje zrost „gdziekiedy”, a w miejsce kombinacji „unself” tłumacz wprowadza termin „niesiebie”. Przykłady neologizmów tego typu – o różnym stopniu złożoności, a co za tym idzie, odmiennym poziomie trudności translatorskiego wyzwania – można w tłumaczeniach tekstów Cummingsa mnożyć, potwierdzając tezę o dostrzeganiu i docenianiu przez tłumacza tej sfery zastosowań języka poetyckiego.

Tym bardziej osobliwym rysem twórczości przekładowej Ławrynowicza jest metodyczne wręcz upraszczanie lub rezygnacja ze złoża leksykalnych ukutych przez Johna Robisona Jeffersa. Przytoczmy tylko najbardziej reprezentatywne z licznych przykładów. Frazę „Storm-dance of gulls” z wiersza *Divinely Superfluous Beauty* (*Bosko zbyteczne piękno*) spolszczenie oddaje jako opisowe „płasy mew w burzy” z pominięciem możliwych kombinacji⁴¹⁵, podobnie zresztą jak termin „wind-dance” z liryku *Birds* (*Ptaki*) zastępuje tłumaczenie „wiatr porywa w płasy”. Określenie „square-limbed letters” (*To the Stone-cutters*) w wariacie polskim omija trudności związane z połączeniem przymiotników „square” („kwadratowy”) i „limbed” („limb” – „kończyna”) przez użycie formy „barczyste litery”⁴¹⁶. „Near-hand mountain” (*Night*) zostaje przełożone jako „góra tuż obok”, „rose-marble-fingered women” z liryku *Soliloquy*, a więc „rózanomarmurowopalce kobiety”, odnajduje czytelnik *Soliloquium* we frazowej konstrukcji: „kobiety o palcach / z alabastrów różowych”. „Good death-bed” (*The Bed by the Window*) to łóżko, na którym „dobrze będzie umierać”⁴¹⁷. „Whale’s-track sea” (*De Rerum Virtue*, część II) przekład zastępuje skrótowym uproszczeniem „wielorybie morze”, zaś określenie nadmorskich mew jako „wave-gleaners” (*Birds*), a więc metaforycznych „falowych pokłosnic” lub „zbierających pokłosie z fal”, wersja spolszczona oddaje w eksplikacyjnej postaci „szperaczek fal”.

Oba przypadki transferu leksykalnego – archaizmów i neologizmów – rysują sylwetkę twórczą Zygmunta Ławrynowicza jako tłumacza, dla którego zachowanie oryginalnych środków językowych i stylistycznych nie jest

⁴¹⁵ J. R. Jeffers, *Wiersze* pod red. i w tłum. Z. Ławrynowicza, Warszawa 1968, s. 9, 22, 14, 19, 48, 54, 61. Wszystkie cytaty z tłumaczeń wierszy Jeffersa, jeśli nie zaznaczono inaczej, przytaczane są za tym wydaniem, natomiast fragmenty oryginałów za literackim serwisem *Robinson Jeffers Association* poświęconym twórczości poety: www.robinsonjeffersassociation.org (data dostępu: 10.11.2018) oraz serwisem udostępniającym poezję anglojęzyczną *Poem Hunter* (www.poemhunter.com, data dostępu: 10.11.2018).

⁴¹⁶ Spolszczenie wiersza *To the Stone-cutters*, jakie proponuje Zygmunt Kubiak, traktuje w tym miejscu o nader prozaicznych „prostokątnych literach” (J. R. Jeffers, *Do kamieniarzy*, tłum. Z. Kubiak, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 26, s. 4).

⁴¹⁷ W wersji Artura Międzyrzeckiego: „łóże śmiertelne” (cyt. za: *Opiewam nowoczesnego człowieka...*, s. 101).

kwestią odgórnie ustalonej i bezwzględnie przestrzeganej translatorskiej doktryny, lecz raczej elastycznej przekładowej techniki dobieranej indywidualnie do każdego tekstu z osobna. Trudno zaliczyć go do zwolenników apriorycznie zakładanych i stosowanych metod, a jego kryteriów wyboru technik translatorskich trzeba poszukiwać poza deklarowaną „poetyką sformułowaną”. Wyniki analiz komparatystycznych wskazują na trzy główne czynniki charakteryzujące warsztat tłumacza i najwydatniej wpływające na ostateczny dostępny czytelnikowi kształt spolszczonego tekstu. Są nimi prócz wyrobionej przez przekładowcę wizji autora oryginału i dominanty oryginalnego tekstu także własna poezja i poetyka Ławrynowicza pozostające w ścisłych związkach tematyczno-stylistycznych z tekstami obcojęzycznymi.

Refrakcja wynikająca z ukonstytuowanej przez Ławrynowicza wizji autora oryginału manifestuje się w systematycznym transferze i dodatkowym wprowadzaniu neologizmów w przekładach wierszy Cummingsa, a jednocześnie ich redukcji w lirykach Jeffersa. Cummings, niezależnie od istnienia w jego dorobku literackim także tekstów bez słowotwórczych innowacji (lub z ich niewielką liczbą), w ujęciu tłumacza jest poetą lingwistycznego eksperymentu, semantycznego nadmiaru, językowej kondensacji i te właśnie atrybuty przekłady wyraźnie eksponują jako pierwszoplanowy rys artystycznej praktyki nowojorczyka. Jeffers zaś, mimo autorstwa niezwykle zagęszczonych semantycznie wersów w rodzaju „white-maned, wide-throated, the heavy-shouldered children of the wind leap at the sea-cliff” (*Granite and Cypress*) czy „the rich-lichened rock, the rose-tipped stone-crop, the constant / ocean’s voices, the cloud-lighted space” (*Bigsby’s Landing*)⁴¹⁸, jest przez tłumacza prezentowany jako poeta wprowadzając liczne literackie pejzaże nawet w obrębie pojedynczych linii, lecz bez językowego skomplikowania wieloleksemowych terminów.

Obok wyobrażonej sylwetki twórczej autora pierwowzoru drugim istotnym czynnikiem w procesie decyzyjnym tłumacza jest – jak to ujmie Stanisław Barańczak – dominanta semantyczna oryginału, ustalana przez Ławrynowicza osobno dla każdego wyizolowanego tekstu lub dla

⁴¹⁸ W przypadkach tych wersów Jeffersa Ławrynowicz przynajmniej częściowo dąży do odtworzenia w polszczyźnie ich semantyczno-semiotycznego zagęszczenia. Wstęp do *Granitów i cyprysów* oddaje przy użyciu przymiotników złożonych jako „białogrzywe” i „szerokogardłe”, lecz już połączeniom „heavy-shouldered” i „sea-cliff” odpowiadają słowa „barczyste” i „klif” („białogrzywe, szerokogardłe, barczyste dzieci wiatru skaczą na ściany klifu”). Podobnie cytowany ustęp z *Przylądka Bixby* zachowuje znaczenia oryginału bez konsekwentnego stosowania na płaszczyźnie stylu złożów leksykalnych: „bogato omszałe skały, różowooki / rozchodnik, nieustanne / odgłosy oceanu, przestrzeń wybielona obłokiem” (J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 26, 49).

każdego cyklu lirycznego. Dla wierszy wolnych Cummingsa wskazywaną przez tłumacza dominantą – naczelnym spoiwem treści i formy, „nadrzędną zasadą konstrukcyjną” i „jądrem sensu, którego naruszyć nie wolno”⁴¹⁹ – jest przesyt semantycznie pojemnych neologizmów. Dla cyklu utworów Jeffersa – pejzażowość poetyckiego opisu i klarowność wykładanej za ich pośrednictwem filozofii życiowej, co zresztą potwierdza komentarz samego tłumacza: „świat Jeffersa charakteryzuje (...) kosmiczna świadomość, nostalgia prymitywu i predylekcja do życia w ścisłym związku z rytmem przyrody, (...) ostrość widzenia, okrutny nieraz realizm konkretny, przy ogromnej i sugestywnej sile obrazowania” oraz „asceza intelektualna”⁴²⁰. W przypadku archaizowanego liryku Campiona przestarzałe słownictwo dostarcza dodatkowych ekwiwalentów użytecznych w zachowaniu struktury metrycznej i siatki rymowej pieśni. Podobnie jest w sylabicznie regularnym – tak w wersji oryginalnej, jak i przełożonej – wierszu Vaughana. W obu tych przypadkach archaizacja podkreśla też i intensyfikuje podniosłość i rangę podjętego tekstem tematu: odpowiednio filozofii miłości i religijnej refleksji nad cielesno-duchową dualnością ludzkiej egzystencji. Uwspółcześnione monologi z dramatów Johna Forda albo są pozbawione układu rymowego (przemowa Brassanesa), albo wprowadzają go tylko w partiach śpiewanych (fragment Orgilusa), co przekłady oddają z wyraźnym przyznaniem priorytetu możliwości ich płynnej aktorskiej deklamacji oraz zrozumiałości dla współczesnych widzów podczas ewentualnej realizacji scenicznej. W utworach Thomasa Carew *To a Lady not yet enjoy'd by her Husband* (*Do pani dotąd przez męża swego nie tkniętej*), *To her in absence...* oraz *The Garden* (*Ogród*) Jamesa Shirleya oczywistymi dominantami są rozciągające się na całe teksty rozbudowane paralele o stylu barokowych konceptów. Metrycznie regularne oddanie w polskich wariantach ich tematów przewodnich – odpowiednio: marnotrawnego charakteru nieskonsumowanej miłości, podobieństwa stateczności kochanka do powrotów okrętu z morskich wojaży oraz spokoju odnalezionego przez poetę znudzonego dworskim i wielkomiejskim życiem w bliskiej natury samotni – nie wymagało od Ławrynowicza wprowadzania dodatkowych leksemów, na przykład archaicznych. Co więcej, podejmowana tematyka czasem wręcz kontrastuje z poważną, filozoficzno-religijną tonacją i metafizyczną refleksją z archaizowanych, a tym samym pośrednio też nobilitowanych przez tłumacza, utworów Campiona i Vaughana.

⁴¹⁹ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 36, 195.

⁴²⁰ Z. Ławrynowicz, *Słowo wstępne* [w:] J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 6, 7.

Typowe dla warsztatu translatorskiego Zygmunta Ławrynowicza techniki językowej ekwiwalencji pełnią wreszcie dodatkową, trzecią funkcję – zapewne najważniejszą z punktu widzenia badaczy specyfiki jego literackiego profilu. Ustanawiają mianowicie sieć nawiązań między tekstami spolszczonymi i poezją własną tłumacza. Już samą tylko decyzję, aby subiektywnie wybraną część transferowanych utworów leksykalnie archaizować, można rozpatrywać w kategoriach odwołania do wierszy autorskich Ławrynowicza. Poeta ogłaszał je na łamach sześciu tomików na przestrzeni lat 1953–1987, konsekwentnie manifestując swoje upodobanie do języka przestarzałego – w niektórych przypadkach nader podobnego do leksyki użytej w przekładach. Nie licząc nieskrywanie imitujących staropolskie fraszki krótkich wierszy z drugiej sekcji tomu *Świetliki i ulęgalki* (1987), warto podać przykłady, w których autor takiej stylizacji nie stosuje, a mimo to jego dykcja poetycka odbiega od konwencji typowych dla współczesnej polszczyzny. „Jam pieśnią ślepą” – deklaruje w autotematycznym liryku *Poeta* (z tomu *Epitańfium jesieni* z roku 1953), po czym w kolejnych wierszach wyznaje z charakterystyczną manierą językową: „upodobałem sobie w rośnym świecie” (*Upodobałem sobie*), „że słyszę w sobie dzwony / a drogi ku nim nie widzę” (*Konstelacje smutku*) czy „ja wolę proste kochanie” (*Noc Kupalowa*)⁴²¹. We wtręty przestarzałe obfitują również utwory religijne z późniejszego *Anglobabilonu* (1986), przesycone apostrofami do Boga, frazami i napomnieniami typu: „nie pozwól / żebym stał się / jako jeden / z potępionych za życia” (*Modlitwy pielgrzyma*), „niezaspokojony przez żadne chleby / i mięsiwa” (*Ośmielam się wadzić z Tobą*), „próżności twej usta stul / powiadam, / stul usta” (*Ukorzyć się tobie*)⁴²². Po słownictwo ostentacyjnie wręcz niewspółczesne sięga poeta jeszcze chętniej w opisach krótkotrwałych uroków życia i przynoszących rozczarowania meandrów miłości (także erotycznej) w tomie *Trujące jagody czyli Helga* (1986): „stróży się wino / rychło radość strzeli iskrami”, „język nienawykły do godów” (*Na Atokos wyspie bezludnej*), „sam poszedłem na Moel Hebog / bo słabowałam w niedzielę”, „nie śmiałem odmówić siebie / twemu miłowaniu” (*Moel Hebog*), „słońce chutnie przyzywam i obnażam radość” (*Post-scriptum*) – tego rodzaju sformułowania służą relacji z jego greckowalijskiej „przygody / o której bają pieśniarze” (*Llanberis*)⁴²³.

⁴²¹ Z. Ławrynowicz, *Epitańfium jesieni*, Londyn 1953, s. 17, 23, 31, 34.

⁴²² Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon. Wiersze 1965–1985*, Londyn 1986, s. 58, 64, 149 (ostatnia z cytowanych fraz jest bez wątpienia polskojęzyczną, nacechowaną stylem Ławrynowicza wariacją refrenicznego zwrotu „pull down thy vanity, I say pull down” z *Canto LXXXI* Ezry Pounda).

⁴²³ Z. Ławrynowicz, *Trujące jagody czyli Helga*, Londyn 1986, s. 11, 31, 32, 59, 44.

W przypadku większości autorów, których utwory Ławrynowicz przełożył, współbrzmienia między tekstami tłumaczonymi a tekstami autorскими tłumacza są łatwo dostrzegalne już na płaszczyźnie problematyki i ideologii poetyckiej. Ta zaś stanowi w dorobku poety „Kontynentów” kontinuum stabilne, nietrudne do streszczenia przy użyciu perspektywy tematologicznej⁴²⁴. Za jego temat przewodni, mający swoje źródło w doświadczeniu emigracji, należy bowiem uznać osamotnienie i wygnanie („przyłożono ognie wojenne / do rodzinnego domu / i wyskoczyłem w świat / który mnie nie chciał / w świat / którego i ja nie chciałem”⁴²⁵). Analogonem tego tematu jest u Ławrynowicza obraz wrażliwego artysty odizolowanego od prozaicznej rzeczywistości, w której na co dzień żyje i pracuje. Izolacja ta znajduje wyraz w dwóch równolegle rozwijanych wątkach, niepozbowionych podtekstu religijnego: krytyki nowoczesnego społeczeństwa i cywilizacji (utożsamianych ze sferą szatańską) oraz afirmacji świata natury (ostoi boskości). W rezultacie prezentowane czytelnikom w kolejnych cyklach lirycznych modulacje przynoszą, z jednej strony, dezaprobatę dla technologizacji życia ludzkiego, konsumpcjonizmu, sekularyzacji czy postępującej liberalizacji obyczajów, z drugiej natomiast – kontemplację przyrody, często w formie zachwyty nad mistycyzowanym pięknem fauny i flory oraz sakralizowanym krajobrazem nadmorskim i górskim („nikt nie jest samotny / w górach / sam na sam z przyrodą / i z Bogiem w sercu”⁴²⁶). Ta dwutorowość refleksji wyraźnie widoczna jest już w pierwszych zbiorach poezji. W późniejszych zostaje dodatkowo zasygnalizowana kompozycją tomów i organizacją układu wierszy. *Anglobabilon* zawiera sekcje o symbolicznych tytułach, między innymi *Miasto* i *Flirt z przyrodą*. Chronologicznie ostatni zbiór pod etykietą *Świetlików* gromadzi haiku skupione na opisie natury, *Ułęgalki* zaś – krótkie, także humorystyczne, formy zorientowane na krytykę społeczno-kulturową.

⁴²⁴ W ujęciu Jean-Paula Webera, kontynuatora myśli Gastona Bachelarda, całość twórczości pisarza („dzieło”) organizowana jest zazwyczaj przez jeden „temat” – ślad, jaki szczególnie istotne doświadczenie życiowe (często z okresu dzieciństwa) pozostawiło w pamięci twórcy. Jak stwierdza Weber, „to wspomnienie, wspomnienie tematyczne, nie zawsze jest nieświadome, jednak prawie zawsze nieświadomy jest związek tematu z dziełem”. Tak rozumiany stały temat reprezentuje w twórczości pisarza ogólny analogon (obsesyjnie powracający symbol, wyrażenie czy obraz), w poszczególnych zaś tekstach – różne jego warianty zwane „modulacjami” (patrz: J.-P. Weber, *Obszary tematyczne*, tłum. S. Cichowicz [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji* pod red. W. Karpińskiego, Warszawa 1974, s. 399–421).

⁴²⁵ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 143.

⁴²⁶ Tamże, s. 94.

Podobne motywy, analogiczne postrzeganie posłannictwa poety, bliźniacza niemal ocena kondycji opisywanego lirykami świata, zbliżone wreszcie środki stylistyczne i sposoby literackiego obrazowania łączą wiersze autorów anglosaskich z twórczością Ławrynowicza gęstą siecią nawiązań. Szczególną rangę w tej intertekstualnej korespondencji lirycznej mają oczywiście, najliczniej reprezentowane, utwory Johna Robinsona Jeffersa (spolszczone i wydane w 1968 roku). Jako „osiągnięcie wielkiej miary” charakteryzuje tłumacz jego wiersze zawierające „surową krytykę istniejącego stanu rzeczy, daleko idące poszukiwania, (...) i niezależność sądów”⁴²⁷. Jak trafnie zauważa Justyna Budzik, także Ławrynowicz poświęcił tej problematyce wiele swych utworów poetyckich:

porażająca diagnoza współczesności znalazła chyba swe najpełniejsze odbicie w zbiorze *Anglobabilon*, choć przecież nie tylko w tym tomie poeta-poliglota przedstawia niezwykle gorzkie konstatacje na temat człowieka i świata, któremu nadaje on okrutny kształt, skażony brakiem wartości duchowych. Pesymistyczna refleksyjność Ławrynowicza ma interesujące korzenie, terminuje on u amerykańskich poetów XIX i XX wieku. Pisarz pozostaje pod wpływem myśli transcendentalisty Ralpha Waldo Emersona oraz Johna Robinsona Jeffersa, którego obecnie wpisuje się w nurt tak zwanej poezji ekologicznej⁴²⁸.

Wpływ ten wyraźnie widać już przy zestawieniu poglądu na kondycję i miejsce artysty w nowoczesnej rzeczywistości, które obaj pisarze wskazują nader jednomyślnie za pomocą skonstrastowania świata przyrody i cywilizacji⁴²⁹, na tym tle zaś – przez porównanie twórcy poezji do ptaka. W jednym z pierwszych autotematycznych utworów Ławrynowicza (*Poeta*) podmiot liryczny dokonuje autoprezentacji w serii analogii:

Ja jestem smutku pełną czarą
wykutą z alabastru snów,
rękami muz swawolnych.
Jam pieśnią ślepą, muszlą szarą,

⁴²⁷ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 7.

⁴²⁸ J. Budzik, „*Mnogość jest w moim umyśle*”. Zygmunta Ławrynowicza spotkania z poezją Johna Robinsona Jeffersa [w:] „*Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki*”..., s. 258.

⁴²⁹ Jak zauważa Janusz Pasterski, „w technicyzowanej terażniejszości Ławrynowicz dostrzega wyraźne zagrożenie dla tradycyjnych wartości, określa je mianem »chorej równowagi rzeczywistości / zastygłej w asfalt« (...). Ów stan nierównowagi polega jego zdaniem na nadmiernej ufności w rozum, a tym samym na oderwaniu człowieka od uczuciowości, duchowości oraz potrzeb metafizycznych. Rozpoczęty w oświeceniu proces modernizacji kultury prowadzi do radykalnego zerwania z tradycją. Nowoczesność tworzy wprawdzie własne uniwersum symboliczne, lecz pozostawia na boku subiektywizm nauki, moralności czy sztuki” (J. Pasterski, *Skargi „syna marnotrawnego”*. O współczesności w poezji Zygmunta Ławrynowicza [w:] „*Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki*”..., s. 70).

co kryje w morzu dźwięcznych słów
wonny śmiech kwiatów polnych.

Ja jestem ptasim krzykiem mewy
ponad falami obcych mórz,
wzburzonych wściekłym gniewem.

W tym samym tomie⁴³⁰ znajdzie czytelnik wiersz *Konstelacje smutku*, którego tonacja – w ocenie Jakubowskiej-Ożóg – „przypomina hymn Juliusza Słowackiego *Smutno mi Boże*”, a bohater „podobnie jak bohater hymnu, mówi o wyobcowaniu i samotności, tęsknocie za utraconym krajem”⁴³¹:

że jestem jak ptak, któremu
ludzie zabrali skrzydła,

że słyszę w sobie dzwony,
a drogi ku nim nie widzę,

że chciałbym wszystko ukochać,
a świat odrzuca mą miłość,

że szukam kraju, którego
nie ma na mapach świata.

Porównania tego rodzaju przewijają się przez kolejne cykle liryczne Ławrynowicza na tyle regularnie, że bez wątpienia stanowią jeden z jego najważniejszych konceptów poetyckich. W zbiorze *Syn marnotrawny*⁴³² (z roku 1968) wiersz *Z okna poranku* zawiera wyznanie:

mieszkam w takiej ulicy
gdzie człowiek jest jak ptak
któremu przyrosły nogi
do skalnych parapetów
więc dziobem
próbuję ziemi
i dziwi się.

Natomiast w liryku *Łzy Heraklita* Ławrynowicz ocenia sytuację członków ponowoczesnej społeczności porównaniem do „zanurzonych w noc / nawołujących się / rozproszonych ptaków”. W tomie *Anglobabilon*⁴³³ dalsza realizacja tego motywu zyskuje konotacje quasi-ikarowe, choćby w liryku *De Se Ipso*:

⁴³⁰ Z. Ławrynowicz, *Epitafrum jesieni...*, s. 17, 31.

⁴³¹ A. Jakubowska-Ożóg, *Krajobrazy Ławrynowicza* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”..., s. 85.

⁴³² Z. Ławrynowicz, *Syn marnotrawny i inne wiersze (1954–1960)*, Londyn 1968, s. 73, 89.

⁴³³ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 141, 39, 63, 115.

strącony z rodzinnego gniazda
wprost w kipiel epoki
niespodzianie dałem się unieść
szalejącym wodom na brzeg wyszedłszy
całkiem nieznajomy jeszcze nie obeschły
mi pióra a już byłem wzięty za gardło.

Wielokrotnie sięga też Ławrynowicz po obrazy ptaka jako towarzysza i powiernika osamotnionego poety, a czasem także symbol samej poezji („trzymając mocno / niesforne ptaki / nieujarzmionej wyobraźni / musisz odejść”). Tak jest w ustępie z wiersza *Ośmielam się wadzić z Tobą*,

dlaczego ten ptak którego mi dałeś
za towarzysza wędrówek moich
po zawiłych ścieżkach wilczego świata
siedzi osowiały i ze spuszczoną głową
śledzi masakrę od której ziemia jest
jak monstualna róża z ognia i krwi
tętniąca pożogą,

a w nieco zmodyfikowanej formie w *Trawie rosnącej powoli*:

pragną zacementować ci duszę
wraz z nieulękłym ptakiem
którego chlebem powszednim
są nieogarnione przestworza

usiłują zagarnąć ci język
którym ptak opowiada swą miłość
mgłą tobie dymią codzien w oczy
którymi ptak ogląda
swoją ojczyznę daleką
i nie pozwala zapomnieć
pieśni ojczystych zagonów.

Nawet w zbiorze *Trujące jagody* – o innym niż w poprzednich tomach wątku wiodącym (miłość i spokój odnalezione na ustronnej i odległej greckiej wyspie, utracone po powrocie do cywilizacji) – można znaleźć owe „ornitologiczne” frazy: „ptak / który jest sercem twoim” czy „mój żal niepośledni / potyka się codzien na kalekich słowach / którym powyrywano skrzydełka jaskółcze”⁴³⁴.

Opis ptactwa zmierzający do utożsamienia człowieka z tajemniczą, dziką naturą kosztem alienacji od rodzaju ludzkiego odnajdzie również

⁴³⁴ Z. Ławrynowicz, *Trujące jagody...*, s. 9, 56.

czytelnik wielu tekstów Jeffersa. Cykl jego przełożonych przez Ławrynowicza wierszy otwiera wszak polska wersja *Divinely Superfluous Beauty*:

The storm-dances of gulls, the barking game of seals,
Over and under the ocean...
Divinely superfluous beauty
Rules the games, presides over destinies,
 makes trees grow
And hills tower, waves fall.
The incredible beauty of joy
Stars with fire the joining of lips, O let our
 loves too
Be joined, there is not a maiden
Burns and thirsts for love
More than my blood for you, by the shore of seals
 while the wings
Weave like a web in the air
Divinely superfluous beauty.

Ważne i symboliczne dla obu poetów figury ptaków jako emisariuszy nieokiełznanej natury, heroldów pozostającej poza kontrolą człowieka boskości i jeden z nośników fundamentalnych wartości estetycznych zachowuje też spolszczenie:

Płasy mew w burzy, fok rozszechkane igry
Ponad oceanem i w głębi...
Bosko zbyteczne piękno
Kieruje zabawami, prezyduje losom, sprawia,
 że drzewa rosną,
Piętrzą się góry, łamią fale.
Niewiarygodne piękno radości
Gwiazd ogniem zdobi ust spotkanie, o niech i nasze
 miłości
Też się łączą, nie ma dziewczyny,
Która by bardziej płonęła miłości łaknąc
Niż moja krew dla ciebie, tu na tym fok wybrzeżu,
 podczas gdy skrzydła
Tkają niby przędę w powietrzu
Bosko zbyteczne piękno.

Ujęty w podobnym obrazowaniu motyw identyfikacji człowieka z dziką przyrodą – z reguły reprezentowaną przez ptaki morskie – jest kontynuowany w kolejnych lirykach cyklu Jeffersa, aż do finalnej postaci w wyznaniu z wiersza *The Bird with the Dark Plumes*:

The bird with the dark plumes in my blood,
That never for one moment however I patched my truces
Consented to make peace with the people,
It is pitiful now to watch her pleasure in a breath of tempest
Breaking the sad promise of spring.

Pierwszy jego wers w polskiej wersji brzmi: „ten ciemnopióry ptak we krwi mojej”⁴³⁵. Nie przypadkiem w wierszu autorskim tłumacza pt. *Zbędny* (z tomu *Anglobabilon*⁴³⁶) także odnajdzie czytelnik znamieny opis wyalienowanego, „osieroconego przez zabłądzoną ojczyznę” poety jako „cienkoscórny ptaka”, dla którego „w świecie miejsca nie ma”:

osierocony przez
zabłądzoną ojczyznę
przez brata język
i siostrę muzykę
niemy i głuchy w świecie
w którym miejsca nie ma
dla cienkoscórnych ptaków
ulicami grozy
idzie bezdomny środkiem
cementowych lasów.

Warto jednak zauważyć, że przymiotnikowo-rzeczownikowy zrost określający właściwości (barwę lub fakturę) ptasiego upierzenia pojawia się w liryce Ławrynowicza częściej – zarówno przed publikacją spolszczeń wierszy Jeffersa, jak i później. W apostrofie *Do młodego poety* (z tomu *Syn marnotrawny*⁴³⁷) polski poeta stwierdza na przykład:

zanim
upolujesz oszczepem
barwnopiórego ptaka

wiele razy
głodny powrócisz
z łowów

i na skałach
siędziesz samotny
na pośmiewisko wiatrom.

W *Świetlikach i ulęgalkach*⁴³⁸ wzorowany na konwencji haiku cykl zawiera utwór *Rybak* z podobnym sformułowaniem w ostatnim wersie:

⁴³⁵ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 9.

⁴³⁶ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 28.

⁴³⁷ Z. Ławrynowicz, *Syn marnotrawny...*, s. 28.

⁴³⁸ Z. Ławrynowicz, *Świetliki i ulęgalki...*, s. 101.

w łatanych porciętach
niewiększy od trzciny
wędą
wybiera z wody
motyle
krasnopiórych ryb!

Pokrewne środki językowe i obrazy literackie z twórczości Jeffersa i Ławrynowicza można z łatwością odnajdywać i przytaczać. Dotyczą one także rozbudowanych partii metaforycznych, czego świadectwem choćby symptomatyczna scena liryczna z *Granitów i cyprysów* Kalifornijczyka: „white-maned, wide-throated, the heavy-shouldered children of / the wind leap at the sea-cliff” – „białogrzywe, szerokogardłe, barczyste dzieci wiatru skaczą na ściany klifu (...) nad wodami”. Jej modulacji można się doszukiwać w wierszu *W drodze do Capel Curig* Ławrynowicza: „dzieci rozwartookie / podziwiały srebrne warkocze / wód spadających z wysoka”⁴³⁹. Podobne co do zabarwienia stylistycznego i sposobu realizacji tematu dyskursy nawiązuje poezja Ławrynowicza także z innymi przyswajanymi polszczyźnie autorami. Nostalgiczna scena i refleksja nad przemijającą miłością z *Listu do Rzymianki z Villa Borghese*⁴⁴⁰ obejmuje opis „zrudziałych włosów – pochodni płonących” oraz zawiera rozpoznawalny ustęp „w ostatnie słowa zbłąkany płomień / wplata melodię cichych półblasków”:

Park zadumany, garbata cisza,
kasztany z brązu, srebrzyste przędzie:
tutaj już jesień w sercu Londynu
piszę swój romans w pamiętek księdze.

Drzewa – rycerze z brązu i miedzi,
zrudziałe włosy – pochodnie płoną.
W ostatnie słowa zbłąkany promień
wplata melodię cichych półblasków.

Siedzę i dumam. Niedawno temu
przekwitły róże w rzymskim ogrodzie,
biegły dziewczęta – chryzantem kwiaty –
i śmiał się satyr na koźlich stopach.

⁴³⁹ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 26; Z. Ławrynowicz, *Trujące jagody...*, s. 33.

⁴⁴⁰ Z. Ławrynowicz, *Epitańum jesieni...*, s. 21. Podobne obrazy zestawiające wygląd długich kobiecych włosów z barwą zbliżoną do koloru płomieni są u Ławrynowicza częstsze. W wierszu *Na Atokos wyspie bezludnej* napotyka na przykład czytelnik wersy: „jakże daleko do ciebie / dziewczyno w bursztynach warkoczy / z pieśnią, o rucie na wargach!” (*Trujące jagody...*, s. 14).

Padaly płatki, kwitły fontanny,
usta na ustach o szczęściu śniły.
Lecz nie wyśniły! Ach, ideały
poprzekwitały – razem z różami,

Obrazy te przywodzą na myśl wyznania kochanków z polskiej wersji wiersza Thomasa Carew: „dusze nam pobiegną / z czystych promieni plecionym war-koczem” („our soules slitting, / shall a pure wreath of eye-beautes twine”).

Rozterki dotyczące duchowej niestałości człowieka, jego perypetii religijnych i osamotnienia w świecie są tematem refleksji serii wierszy Ławrynowicza, a użyte w nich obrazowanie wyraźnie koresponduje z fragmentami utworów *Człowiek* Henry’ego Vaughana i *Leć moja duszo* (*O Fly, My Soul*) Jamesa Shirleya. Poeta polski wspomina: „błądziłem po dziwnym mieście / pukałem do drzwi nieznanych” (*Dziwne miasto*)⁴⁴¹, w jednej zaś z lirycznych modlitw (*Ośmielam się wadzić z Tobą*) zwraca się do Boga: „mnie nie przy-dzieliłeś żadnego kąta / na tej ziemi / dałeś mi kostur pielgrzymi / wieczną udrękę i wieczne pielgrzymowanie”⁴⁴². Vaughan wtóruje Ławrynowiczowi stoicką konstatacją w dwóch finalnych strofach utworu *Man*:

Man hath stil either toyes, or care,
He hath no root, nor to one place is tied,
But ever restless and irregular
About this Earth doth run and ride,
He knows he hath a home, but scarce knows where,
He says it is so far
That he hath quite forgot how to go there.

He knocks at all doors, strays and roams,
Nay hath not so much wit as some stones have
Which in the darkest nights point to their homes,
By some hid sense their Maker gave;
Man is the shuttle, to whose winding quest
And passage through these looms
God ordered motion, but ordained no rest.

W wersji polskiej Ławrynowicza fragment ten brzmi następująco:

Człek wciąż się od igraszek ku Zgryzocie kloni,
Bez korzeni i z żadną nie związany stroną,
Odmiennik ciągły, niespokojny wiecznie
Dokoła Ziemi pędzi i pieszo, i konno,
Wie, że ma chatę rodzinną, ale w której stronie,
Zresztą to tak daleko, rzecze,
Że już zapomniał, jak się dostać do niej.

⁴⁴¹ Z. Ławrynowicz, *Epitafrum jesieni*, s. 43.

⁴⁴² Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 62.

Puka do drzwi wszelakich błdzi i kołuje,
Mniej rozumu u niego, niż ma kamień,
który w noc najczarniejszą na dom pokazuje,
Taką bowiem naturę dostał od Natury.
Człek to czółenko tkackie, a jego uczynkom
I drogom, które wśród nici sterują,
Bóg ruch przykazał, nie zlecił spoczynku.

Nieczym w dyskursywnym nawiązaniu do refleksji Vaughana i wierszy Ławrynowicza Shirley, w polskim wariacie swojego hymnu *O Fly My Soul*, zdaje się dodatkowo przestrzegać snujących rozważania na podobny temat poetów: „ziemia mniejsze oczom przedstawi mieszkanie” („that earth may lessen to our eyes”), lecz „biada pielgrzymom, kiedy szlak przetarty zakryją gęste mroki, zbłądzą wśród wybojów” („poor pilgrims needs must lose their way, / when all the shadows do increase”)⁴⁴³.

Poza tego rodzaju intertekstualną korespondencją nie brak w twórczości Ławrynowicza również pojedynczych obrazów bliskich stylowi barokowych poetów anglojęzycznych. Na przykład postać lamentującego w funeralnej scenarii słowika pojawia się w tekstach autorskich tłumacza wielokrotnie, chociażby w liryku *Miasto III* – „słowik zostaje / z płaczem w dziobie / na asfaltowych prześcieradłach (...) umiera” – czy *Zbędny*: „żegnając cmentarze / na których dogorywa / słowik, pieśń i róża”⁴⁴⁴. W wierszu *Ogród (The Garden)* Shirleya również odnajduje czytelnik opis „altany i mogiły”, w której „słowik, błędny, nieprzytomnie / przyleci śpiewać, gdy mu serce pęka” („some wandering nightingale / come here to sing and break her heart”), zaś podmiot liryczny utworu „na śmierć Słowika w kamieniu grobowym (...) napis ułoży” („upon whose death I'll try to write / an epitaph, in some funeral stone”)⁴⁴⁵. Swoisty dwugłos stanowią wersy „wciąż ciemno od krzyku fałszerzy / w mrocznych jaskiniach życia” z Ławrynowiczowego *Spotkania z Diogenesem*⁴⁴⁶:

mówiono mi Diogenesie
że z latarnią wyszedłeś w dzień biały
na rynki wrzaskliwych kupców
człowieka o prawym sercu szukając
choć wielowiekowe przeszła są między nami
idę ci na spotkanie i płomień niosę
bo wciąż ciemno od krzyku fałszerzy
w mrocznych jaskiniach życia,

⁴⁴³ Oryginały tego i innych liryków Jamesa Shirleya cyt. za serwisem internetowym *Poem Hunter* (www.poemhunter.com, data dostępu: 10.11.2018).

⁴⁴⁴ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 12–13, 28.

⁴⁴⁵ Cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 546.

⁴⁴⁶ Z. Ławrynowicz, *Syn marnotrawny...*, s. 37.

zestawione ze spolszczoną partią *O Fly My Soul* Shirleya. Mowa w niej o „ziemskich, śmiertelnych mamidlach” („love of gaudy mortal things”) i prawdzie ukrytej „w mrocznej kryjówce” („hide all his beams in dark recess”):

Miłością ziemskich, śmiertelnych mamideł?
Słońce na Wschodzie teraz, wszystkie cienie
z jego powstaniem
kurczą się szalenie
I Ziemia mniejsze oczom przedstawi mieszkanie.
O, nie bądź płocha tedy i na żarty
czasu ty nie trać, nim Gwiazda pokoju
W mrocznej kryjówce promienie pochowa.

Podobnie linie z *Concerto a flauto dolce*⁴⁴⁷,

Tymczasem ptak
opowiada radość
pod niebem dżdżystym (...)
nikomu nie dano prawa
wstrzymywać lot pszczoły
podkręcać zegary
wstąpić raz jeszcze
w miękkie ramiona snu,

korespondują stylistycznie z konceptem Vaughana:

Where birds like watchful Clocks the noiseless date
And intercourse of times divide,
Where bees at night get home and hive, and flowers
Early, as well as late,
Rise with the sun, and set in the same bowers.

Korespondencja ta jest jeszcze wyraźniejsza, jeśli wziąć pod uwagę spolszczenie:

Gdzie ptacy, jak zegary czujne, bezszelestnie pory
dzielą i określają czasu Obcowanie,
gdzie ku ulom pszczoła lot swój przędzie,
A wczesna i późna świetność Flory
Wstaje i gaśnie ze słońcem na tej samej grzędzie.

Choć intertekstualnych paraleli można przywołać więcej, szczególną uwagę warto poświęcić tym, które reprezentują nawiązania stworzone lub dodatkowo wyeksponowane arbitralną ingerencją w komunikat pierwotny. Znajdzie bowiem czytelnik i takie przypadki, kiedy pokrewień-

⁴⁴⁷ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 47–48.

stwo myśli lub stylu staje się wyraziste dopiero w transformacji oryginału w procesie przekładu – transformacji realizującej wzorce przeszczepione z liryki własnej tłumacza i dobrze dostrzegalne w treści lub stylistyce jego wierszy. „Właśnie ten wymiar twórczości Ławrynowicza, a więc współlistnienie i przenikanie się własnej poezji z twórczością pisarzy angloamerykańskich”⁴⁴⁸ dostrzega Justyna Budzik:

podobnie jak inni kontynentczycy – Andrzej Busza czy Bogdan Czaykowski – Ławrynowicz żył i tworzył w świecie kultury anglosaskiej, nie dziwi więc fakt, że w jego własnej twórczości tak oczywiste są jej wpływy. O ile w przypadku twórczości Buszy i Czaykowskiego wyraźnie rysują się inspiracje poezją Williama Blake’a, Thomasa Stearnsa Eliota, Ezry Pounda czy Dylana Thomasa, o tyle w przypadku poezji Ławrynowicza miejsce szczególne zajmuje filozofia Jeffersonowska⁴⁴⁹.

I choć Budzik wzmiankuje o wpływie inspiracji poezją Jeffersa na „ściśle z tym powiązane wybory translatologiczne” Ławrynowicza, to pierwszoplanowy cel jej badań wyznacza pytanie, „na jakiej zasadzie istnieje ona w liryce polskiego poety i jak układa się ten interesujący polsko-amerykański dialog, wreszcie, co wnosi on do własnej twórczości Ławrynowicza”⁴⁵⁰. Tymczasem refrakcja regulująca translatorskie interpretacje autora *Anglobabilonu* przejawia się przede wszystkim w relacji odwrotnej. Twórczość tłumacza znajduje bowiem swoje odzwierciedlenie w transferowanych przezeń tekstach Jeffersa (i innych autorów). Jest to najwyraźniej dostrzegalne w pozornie drobnych rozwiązaniach leksykalnych, które często w istotny sposób rzutują na ujęte w wierszach obrazy poetyckie.

W najprostszych ujęciach przekładowych wpływ poetyki Ławrynowicza przejawia się w ekwiwalentyzacji przy pomocy słów stosowanych ze szczególnym upodobaniem przez tłumacza we własnych utworach. Już wspomniany zrost „ciemnopióry ptak” stanowi symptomatyczny przykład. Różne warianty tej gramatycznej konstrukcji pojawiają się w liryce poety kręgu „Kontynentów” dość regularnie, ale jej obecności w spolszczonym utworze Amerykanina nie uzasadnia forma anglojęzycznego pierwowzoru, który zbliżony obraz poetycki ujmuje jednak w prostej formule opisowej „the bird with the dark plumes” (czyli: „ptak z ciemnymi piórami”). Za inny przykład niech posłuży wizja z pieśni Thomasa Campiona „skoro zgasną nasze małe słońca, / sen już nam wieczny”, odpowiadająca w intencji tłumacza angielskiemu dwuwersowi

⁴⁴⁸ J. Budzik, „*Mnogość jest w moim umyśle*”..., s. 286.

⁴⁴⁹ Tamże.

⁴⁵⁰ Tamże.

„soone as once set is our little light / then must we sleepe one ever-during night”. Pozornie nieznacząca transformacja leksemu „light” („światło”) w „słońce” służy oczywiście zachowaniu regularności warstwy brzmieniowej, lecz nie gdzie indziej jak w tomach autorskich tłumacza znajdzie czytelnik zwroty o podobnej leksyce i kontekście, jak choćby: „gdy słońce wszędzie razem z mymi snami” (*Lodowiec*)⁴⁵¹. Jeszcze jednym potwierdzeniem może być rzeczownik „igry”. Chętnie przez Ławrynowicza używany (na przykład w opisie kobiety z wiersza *Anna*: „ona / ma śmiech-wiatru igry w rozkwitłych / gałązkach brzozy”⁴⁵²), pojawia się też wielokrotnie w tomie Jeffersa – co ważne – jako odpowiednik różnych słów angielskich. W *Bosko zbyt pięknie* jest ekwiwalentem leksemu „game”. Gdy Kalifornijczyk wspomina „the barking game of seals, / over and under the ocean”, polski wariant traktuje o „fok rozszczekanych igrach / ponad oceanem i w głębi”. W innych przypadkach zastępuje nim tłumacz rzeczownik „play”, na przykład w wersji *Sztormu w kwietniu* (*Gale in April*): „taneczne igry / świata to zbyt gorejąca namiętność” (oryginalnie: „this dancing play of the world is too much passion”) czy *Skarbu* (*The Treasure*): „to prolog i epilog zaledwie / tych igrów w słońcu na wodzie, momentu życia” („prologue / and epilogue merely / to the surface play in the sun, the instant of life”)⁴⁵³. Ta unifikacja leksemu, występującego wszak w kontekstach odmiennych utworów, nie pozostaje bez wpływu na interpretację spolszczonego zbioru wierszy. Słowo „igry” jest o tyle rzadkie we współczesnej polszczyźnie, że skutecznie przykuwa uwagę odbiorcy, a ponieważ raz opisuje zachowanie fok na wybrzeżu, innym zaś razem kotłowanie wody oceanicznej podczas sztormu czy po prostu ulotność życia w zestawieniu z trwałością przyrody nieożywionej (gór) – rodzi w czytelniczej recepcji przekonanie, iż rozliczne elementy przyrody są ze sobą związane wspólnie wykonywaną czynnością. Podobny efekt stwarza ekwiwalentyzowanie słowa „dance” za pomocą rzeczownika „płas” (występującego kilka razy w poezji tłumacza, na przykład w wersach „przyłącz się do płasów wesołych / wokół złotego cielca”) – czy to w odniesieniu do zachowania ptaków („płasy mew w burzy” / „the storm-dances of gulls”), czy gwałtownej zmienności wiatru („wiatr porywa w płasy podniebnych spirali” / „wild spirals of the wind-dance”)⁴⁵⁴. Harmonijna jedność świata natury, który opisuje Jeffers

⁴⁵¹ Z. Ławrynowicz, *Epitafium jesieni...*, s. 26.

⁴⁵² Z. Ławrynowicz, *Anglobabylon...*, s. 30.

⁴⁵³ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 9, 10, 34.

⁴⁵⁴ Z. Ławrynowicz, *Anglobabylon...*, s. 116; J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 9, 22.

polskim piórem Ławrynowicza, zostaje więc w translacjach dodatkowo zaakcentowana niestandardowym wyborem leksykalnym tłumacza.

W opozycji do świata natury znajduje się, jak wspomniano, porządek ludzkiej cywilizacji. Obaj poeci poddają go krytyce w swojej poezji, ale w niektórych aspektach ta wyjątkowo silna zgodność osądów powstaje w rezultacie refrakcji znaczeniowej. Za wymowny przykład posłużyć może silna inklinacja Ławrynowicza do demonizowania przestrzeni miejskiej. W szczególności dobrze znany Londyn opisuje poeta, powielając opracowaną sztancę miasta-piekła; terytorium sił diabolicznych, które zdominowały stechniczowany świat i zagubionego w bezdusznej nowoczesności człowieka, a w scenerii urbanistycznej ujawniają swoje działanie najbardziej manifestacyjnie. Liryk *Kraju mój* z tomu *Syn marnotrawny*⁴⁵⁵ przynosi tę wizję jeszcze bez rozbudowanego panteonu infernalnych postaci, wymieniając tylko jedną z nich w czasownikowym neologizmie („wmefistolić”):

i któż wyzwoli mnie z niewoli,
w którą zły los mnie wmefistolił,
z bagien obłudy, klatek miasta,
sprzedajna tylko tu niewiasta
i barów piwny, dymny zapach,
dusza zdławiona w tępych łapach
cywilizacji.

Już jednak w wierszach ze zbioru *Anglobabilon*⁴⁵⁶ moce zła reprezentują zarówno stojący niżej w piekielnej hierarchii, niezidentyfikowani imiennie „diabli” (*Miasto V*),

jesteśmy miastem robaczywym
w zgniliźnie mieszkać nam i pleśni

tu aniołowie są parszywi
a diabli wstrętni i obleśni,

jak i konkretnie wskazane, bardziej prominentne figury znane annałom demonologii od czasów antycznych (*Ośmielam się wadzić z Tobą*):

dlaczego mnie pobożnego zesłałeś
do tej świątyni Beliala
gdzie złoty cielec
jest jedynym elementem
budzącym zachwyt lub przestрах
niepobożnych?

⁴⁵⁵ Z. Ławrynowicz, *Syn marnotrawny...*, s. 5–6.

⁴⁵⁶ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 15, 63, 32, 94, 60, 10–11.

„Szatan” wzmiankowany jest w wierszu *Poddani Cybernii* („zasypiamy na krańcach pustyni / która jest miastem szatana / dla mrowiskowych nie-ludzi”) i *Sty Head* („nie ma dla nas / miejsca w sercu zajęтым przez złote jajka / i szatańską kwokę chciwości”), zaś w *Modlitwach pielgrzyma* demoniczny poczet zaczyna się stopniowo rozrastać:

nie było ciebie
w pogańskiej świątyni
w mieście Beliala
w duszy niepobożnej
tam gdzie liczą pieniądze
i huczą maszyny

zabłądziłem w labiryntach
tego Lewiatana
gdzie dom mój
gdzie miasto
gdzie ojczyzna moja.

Liryk *Miasto II* przedstawia już czytelnikowi niemal minipoczet piekielnych władców ziemskich metropolii:

chodzę po tym mieście
już tyle lat
tyle lat (...)
w ścisku ulic
na placach
skwerach
w parkach
tej wielopiętrowej wszetecznicy
w strasznych wnętrznościach
tego miasta
tego beliala
lewiatana i
belzebuba.

Na stałość tego sposobu ukazywania miasta w poezji Ławrynowicza wskazuje też obecność w ostatnim jego tomie wiersza *Sodom-City*⁴⁵⁷:

wielka świątynia
Belzebuba
sromotne tarło
pederastów!

Odbiorców zaznajomionych z twórczością polskiego poety i jego więcej niż negatywną oceną miejskiej rzeczywistości nie zaskoczy więc pokrewne

⁴⁵⁷ Z. Ławrynowicz, *Świetliki i ulęgalki...*, s. 172.

obrazowanie w liryce Jeffersa, na przykład w czwartej strofie spolszczenia *Shine, Perishing Republic* (*Lśnij, ginąca republika*):

Lecz co do dzieci moich, to chciałbym, aby się z dala
trzymały od krzepnącego centrum, korupcja
Nigdy nie była przymusem, a kiedy u stóp molocha
legły miasta, pozostają wciąż góry⁴⁵⁸.

Warto jednak zauważyć, że utożsamiane w tradycji chrześcijańskiej z postacią księcia piekieł imię chthonicznego bóstwa ze starożytnego Bliskiego Wschodu („moloch”), któremu zgodnie z przekazami „składano całopalne ofiary z dzieci”⁴⁵⁹, figuruje jako patron miast („u stóp molocha / legły miasta”) tylko w translatorskim wariancie Ławrynowicza. Oryginał wzmiankuje w tej partii tekstu bliżej niedookreślonego i pozbawionego eksplicytnie demonicznej proveniencji „potwora” („monster”):

But for my children, I would have them keep their distance from the thickening
center; corruption
Never has been compulsory, when the cities lie at the monster's feet there
are left the mountains.

Za kolejny przykład niech posłuży typowy dla antropomorfizującej świat natury wyobraźni Ławrynowicza obraz zwierząt latających (z reguły ptaków i owadów) przedstawiany przy użyciu leksyki służącej do opisywania różnych ludzkich działań na tkaninach (szycia, tkania, targania etc.). W ustępie z wiersza *Już ciepło*⁴⁶⁰, z debiutanckiego tomu poety, znajduje czytelnik jedno z pierwszych reprezentacyjnych *exemplów* tego rodzaju:

Już ciepło
Już się ptaki drą
i ciszę rwą
na dźwięków nici srebrne.

Można je również wskazać w publikacjach późniejszych. W zbiorze *Syn marnotrawny*⁴⁶¹ poetycki patent Ławrynowicza realizują fragment z liryku *Okup* („ciszę składałam / jak ptaka / z aksamitu”) oraz strofy *Pomarańczy*:

po zielonym dywanie
prowadzi
czuły drogowskaz
promieni
cisza tam

⁴⁵⁸ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 32.

⁴⁵⁹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 707.

⁴⁶⁰ Z. Ławrynowicz, *Epitafium jesieni...*, s. 15.

⁴⁶¹ Z. Ławrynowicz, *Syn marnotrawny...*, s. 58, 57.

haftowana ptakami
spada
na pomarańcze.

Szczególnie często ilustracje tego rodzaju występują jednak w *Trujących jagodach*⁴⁶². W drugiej strofie liryku *Yr Wyddfa* latające w milczeniu mewy portretowane są na błękitnym niebie niczym na tle tkaniny „przetykanej mgłami”:

srebrzyste mewy skrzydłami
obejmowały wyżynę
widma bezszelestne
w ciszy przetykanej mgłami
towarzyszyły myślom
dwojga idących ludzi.

W trzeciej zaś strofie wiersza *W drodze do Capel Curig* poeta porównuje lot tych samych ptaków do „darcia” tkaniny:

mewy zazdrosne
darły powietrze
pod lutym niebem
Walii Północnej.

Ten sposób obrazowania, częsty w poezji autorskiej Ławrynowicza, w procesie transferu przenika również do tłumaczonych utworów Jeffersa. Wspominany już wiersz *Ciemnopióry ptak*⁴⁶³ otwiera wyznanie:

Ten ciemnopióry ptak we krwi mojej,
Który nigdy, ani na chwilę, choćbym nie wiem jak latał dziurawe
sukno braterstwa,
Nie zgodził się zawrzeć pokoju z ludźmi.

W oryginale trójwers ten brzmi:

The bird with the dark plumes in my blood,
That never for one moment however I patched my truces
Consented to make peace with the people.

Zwrot „latać dziurawe sukno braterstwa” jest, po pierwsze, przetworzeniem frazeologizmu „to patch truces” (dosłownie: „naprawiać rozejmy”) opartym na dwuznaczności czasownika „to patch” (będącego również ekwiwalentem dla polskiego czasownika „latać”). Po drugie, angielski rzeczownik „truce” („rozejm” / „zawieszenie broni”) w sąsiedztwie frazy „to make peace with people” (literalnie: „zawierać pokój z ludźmi”) zostaje dopasowany do wcześniejszego wyboru translatorskiego w sposób typowy

⁴⁶² Z. Ławrynowicz, *Trujące jagody...*, s. 29, 33.

⁴⁶³ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 47.

dla poetyki autorskiej Ławrynowicza⁴⁶⁴: utożsamiający się z ptakiem podmiot liryczny „łata sukno braterstwa”, choć słowo określające typ tkaniny („sukno”) w anglojęzycznym pierwowzorze *explicite* nie występuje. Analogicznie w *Bosko zbytecznym pięknie* mewy szybujące nad falami oceanu „tkają niby przędzę w powietrzu / bosko zbyteczne piękno”. Jeffers tymczasem opisuje ptactwo morskie, którego „wings weave like a web in the air” – a zatem przy pomocy sformułowania, które znowu wymaga od polskiego tłumacza decyzji co do znaczenia transferowanego w rodzimy język rzeczownika „web” („sieć”, „pajęczyna” lub, rzadziej, „tkanina”). Wybór Ławrynowicza bez wątpienia przyczynia się do zachowania i dalszego zintensyfikowania koherencji stylistycznej całego tomu, nawet jeśli nie jest rekomendowany przez słowniki jako podstawowy. O tym jednak, że podczas pracy nad transferem tekstu Jeffersa tłumacz brał pod uwagę również bardziej oczywiste możliwości przekładu, osobliwie świadczy jego własny, napisany później wiersz *Myszołów*. W nim bowiem tytułowy ptak scharakteryzowany jest nie inaczej niż jako właśnie „skrzydlaty pajak / w podniebnych / pajęczynach”⁴⁶⁵. Wreszcie w wierszu *Ptaki* (*Birds*), napotyka czytelnik obraz powietrznych akrobacji zwierząt:

Kołując i spadając – na północny zachód zwrócone ich głowy –
Jak srebrne igły przeszywające kurtynę (...)

Należy odnotować, że porównanie ptaków do „srebrnych igieł”, czyli – konsekwentnie – narzędzi służących do szycia („przeszywania”), dostrzegają tylko czytelnicy wersji Ławrynowicza. Jeffers bowiem kojarzy je raczej z pociskami broni dystansowej, „dziobiącymi” lub „kłującymi strzałami” („prick like silver arrows”):

Hovering and darting, their heads northwestward,
Prick like silver arrows shot through a curtain (...)

Nie tylko wszakże do obszernego zbioru poezji Jeffersa przeszczepia tłumacz ten element własnej poetyki. W wierszu Vaughana⁴⁶⁶ na przykład pojawia się

⁴⁶⁴ Warto zauważyć, że samo „braterstwo” jest słowem przez Ławrynowicza nader często używanym na określenie właściwej relacji między ludźmi nawzajem oraz między ludźmi a światem przyrody, na przykład w wersach: „mówimy braterstwo / i chciwie nurzamy dłonie / we krwi szeroko płynącej / z rozplątanych narodów”, „mówimy miłość / braterstwo pokój / w strzaskanych ogrodach ruin / hodując trujące chwasty” tudzież „odkrywam braterstwo słońca” (*Syn marnotrawny...*, s. 97–98, 57).

⁴⁶⁵ Z. Ławrynowicz, *Świetliki i ułęgalki...*, s. 51.

⁴⁶⁶ Cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 727. Oryginał i wariant Barańczaka przytaczany za: H. Vaughan, 33 *wiersze...*, s. 84–87.

opis pszczół powracających do gniazda („bees at night get home and hive”). Wersja Barańczaka oddaje ten fragment niemal literalnie, słowami „pszczola w ul wieczorem wraca”, zaś wariant Ławrynowicza – w formule typowej dla jego stylistyki i obrazowania: „ku ulom wieczorem pszczola lot swój przędzie”. Na marginesie warto wspomnieć, że obok ptaka pszczola jest drugim co do częstotliwości zwierzęciem wzmiankowanym w autorskich wierszach poety „Kontynentów”. Dość przywołać tylko tytuły utworów takich jak *Już ciepło i Przygoda* (z tomu *Epitafium jesieni*), *Monologue Interieur*, *Chandra gryzie w niedzielę*, *Do milej buźki spotkanej w betonowym ogrodzie*, *Z nad asfaltowej rzeki* czy *Nie ma mnie między wami* (tom *Syn marnotrawny*), aby ukazać mnogość i powtarzalność w poezji Ławrynowicza wizji ptaków i pszczół jako pobratymców poety osamotnionego w wyjałowionym duchowo świecie – czego zapewne najlepszy przykład stanowią trzy zaledwie wersy z liryku-credo *Co nam zostało*⁴⁶⁷:

na wylysiałej ziemskiej kuli
gdzie pszczół i ptaków nie ma więcej
ludzie na piękno są nieczuli.

Wpływ poetyki tłumacza na treść i językowy styl przekładów przejawia się nie tylko w przeszczepianiu do spolszczeń słów i obrazów (porównań i metafor) bliskich Ławrynowiczowi, bo powszechnych w jego tekstach. Same techniki pisarskie autora *Anglobabilonu* również znajdują odzwierciedlenie w jego translacjach. Najbardziej jaskrawym przykładem są modyfikacje, które celnie określa potoczne miano „urozmaicenia” leksyki wierszy. Mimo że te same lub podobne frazy czy tropy stylistyczne przewijają się przez wiele liryków Ławrynowicza – czyniąc jego twórczość względnie jednorodną, opartą na zaledwie kilku modulacjach tematycznych rozwijanych w kolejnych tomach – to w obrębie pojedynczych, indywidualnie rozpatrywanych tekstów powtórzenia leksykalne stanowią rzadkość (nie licząc oczywiście występujących czasem partii strukturalnie refrenicznych). Poeta zazwyczaj przywiązuje bowiem wagę do tego, aby skupieniu uwagi na jednym nawet przedmiocie refleksji towarzyszyło możliwie zróżnicowane słownictwo użyte do jego opisu. Spośród wielu przykładów przytoczmy tylko jeden z najwyraźniej ukazujących ten pisarski mechanizm w praktyce. Wiersz *Modlitwa rudzika na cmentarzu w Wotton*⁴⁶⁸ to w istocie deskrypcja nagrobka z perspektywy małego ptaka. Podmiot mówiący – rudzik – zwraca się do Boga słowami:

⁴⁶⁷ Z. Ławrynowicz, *Anglobabilon...*, s. 110.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 74–75.

Panie!
nie pozwól
żeby na moim grobie
stawiano taki ciężki
 krzyż
taką górę kamienia
w celtyckie esy floresy

boję się
że mnie będzie uwierać
przez wszystkie stulecia
 wieczności
i jak ja wstanę
 na Sąd
spod takiej bryły
jaki anioł
odwali ten granit

kamienne lasy krzyży
od dawna gniotą ziemię
i ciągle ich przybywa

może ci zabraknąć aniołów
i co wtedy
a ja mam tylko
słabe skrzydełka
i serduszko nieduże

pozwól
niech na mojej mogile
wyrośnie mak albo bławatek
paż królowej będzie wtedy
moim aniołem stróżem
a nie ten
z góry kamienia
wystrugany wielkolud
na którym
przycupnąłem na chwilę
amen!

Choć cztery z pięciu strof poświęcone są charakterystyce jednego i wciąż tego samego obiektu, to podmiot liryczny stosuje szereg różnych funkcjonalnych ekwiwalentów, bliskoznaczników i ich frazowych kombinacji na jego określenie: „cmentarz”, „grób”, „góra kamienia”, „bryła”, „granit”, „kamienny krzyż”, „mogiła”, „z góry kamienia wystrugany wielkolud” etc. Nawet jeśli jakiś leksem wymieniany jest w wierszu kilkakrotnie („ka-

mień”), to jego formy nigdy nie są zlokalizowane w swoim bezpośrednim sąsiedztwie.

W podobny sposób konstruuje Ławrynowicz liryki transferowane z języka angielskiego. Kiedy oryginał zawiera identyczne leksemy w obrębie niewielkiej partii tekstu, warianty spolszczone zastępują kolejne powtórzenia ich synonimami lub bliskoznacznikami. Skutkiem tego przekłady cechuje większa różnorodność językowa od pierwowzorów, a zbudowane na niej metafory są bardziej skomplikowane i potencjalnie bardziej wieloznaczne. Gdy dramatyczny monolog Johna Forda⁴⁶⁹ dwukrotnie umieszcza słowo „reason” w opisie człowieka jako istoty „with reason and the use of reason”, wariant polskojęzyczny traktuje o ludzkim „rozumie i zdolności myśli”. Podobnie gdy czytelnik oryginału ma do czynienia z porównaniem „verier beasts than beasts”, odbiorca polski znajduje ten fragment w postaci: „bardziej bydlęcy niż zwierzęta”. Trzykrotnie powtórzone w pieśni Campiona⁴⁷⁰ określenie „little light” w przekładzie staje się kolejno „małym słońcem”, „świecą gasnącą” i „lampą gasnącą”. Wiersz *Night* Jeffersa⁴⁷¹ po trzykroć przywołuje leksem „shining” na przestrzeni dwóch zaledwie linii:

(...) the shining of shadow,
peace-bringer, the matrix of all shining and quieter of shining.

Ławrynowicz unika powtórzeń pierwowzoru, przekuwając go w formułę:

(...) poświata cieni,
spokój niosąca matryca wszelkiej jasności i jej ukojenie.

W tym samym utworze dwukrotnie w jednym wersie użyty przymiotnik „dark” („over the dark mountain, over the dark pinewood”) zostaje oddany jako odpowiednio „ciemny” i „mroczny” („znad ciemnej góry, znad mrocznych sosnowych lasów”). Słowami „cienie” i „zjawy” („pojawiły się cienie szeregiem / wprost z baśni, zjawy, kutry rybackie”) z liryku *Kutry we mgle* zastępuje tłumacz oryginalnie powtórzony w *Boats in a Fog* termin „shadows” („one by one moved shadows / out of the mystery, shadows, fishing-boats”)⁴⁷². Tytułowy *The Treasure*, wspominany kilkakrotnie w treści wiersza, staje się w przekładzie raz „skarbem”, a raz „bogactwem”;

⁴⁶⁹ Cyt. za: *Poeci języka angielskiego...*, t. 1, s. 490.

⁴⁷⁰ Tamże, s. 390–391. Barańczak w przekładzie tego utworu zwrot „little light” konsekwentnie oddaje za pomocą powtarzanego leksemu „świeczka” (T. Campion, *33 pieśni...*, s. 14–15).

⁴⁷¹ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 18, 24–25, 34–35, 56–57,

⁴⁷² Dla porównania – w tłumaczeniu Miłosza (*Statki we mgle*) wersy te brzmią: „pojedynczo przechodziły cienie / pół-jawa, cienie, rybackie kutry” (cyt. za: C. Miłosz,

dwukrotnie użyty rzeczownik „gulf” – „jamą” i „otchłanią”. Przemowę alkoholika w utworze *New Year's Eve* Jeffers ujmuje w opisie: „babbles a woeful song and babbles / the end of the world”. Natomiast tłumaczenie (Sylwester) wspomina o „pośepnym bełkocie, mamrotach o końcu świata”. Ułożone dwukrotnie w jednej frazie wiersza *Eye* słowo „sea” („through the blue sea-smoke / into pale sea”) wariant polski różnicuje jako „morze” oraz „odmęt” („poprzez niebieską kurzawę morza / w blade odmęty”)⁴⁷³. W niektórych przypadkach dla uniknięcia powtórzenia Ławrynowicz decyduje się na redukcję frazy albo poprzez usunięcie dublowanego leksemu, albo użycie sformułowania pozostawiającego powtarzany termin jedynie w domyśle. Za przykład z repertuaru liryków Jeffersa⁴⁷⁴ mogą posłużyć ustęp „you make haste haste on decay” z wiersza *Shine, Perishing Republic* oddany w zredukowanej postaci „wam się śpieszy z tym gniciem”; fraza „the house, this little house here” z *Apology for Bad Dreams* przełożona jako „ten mały tu dom” czy inicjalna partia *De Rerum Virtue* „here is the skull of man: a man's thoughts and emotions” spolszczona w formie: „oto czaszka człowieka: myśli i wzruszenia”. Liczba przykładów tego typu jest na tyle duża, że bez wątpienia można owo „programowe urozmaicanie” tłumaczonych tekstów uznać za jeden z najbardziej charakterystycznych rysów translatorskiej praktyki Ławrynowicza⁴⁷⁵. Jego źródłem jest zaś poetyka własna autora *Anglobabilonu*, silnie inspirująca wybory podejmowane w procesie transferu.

* * *

Jak ocenia Alina Siomkajło, Zygmunt Ławrynowicz to utalentowany tłumacz, „wierny oryginałowi, a niejednokrotnie znajdujący odpowiedniki językowe celniejsze od rozwiązań oryginalnych”⁴⁷⁶. Warto tę uwagę uzupełnić dopowiedzeniem: szansę przedstawienia celniejszego niż w anglojęzycznym pierwowzorze rozwiązania znacząco zwiększa metodyczna antypowtórzeniowa dywersyfikacja, jaką poeta efektywnie stosuje. Czytelnik przekładów otrzymuje warianty lektury, które filtr translatorskiej inwencji Ławrynowicza w znaczący sposób urozmaica stylistycznie, leksykalnie

Przekłady poetyckie wszystkie..., s. 300–301).

⁴⁷³ W wersji Miłosza: „przez szary morski dym / w blade morze” (tamże, s. 297).

⁴⁷⁴ J. R. Jeffers, *Wiersze...*, s. 32–33, 37–43, 60–62.

⁴⁷⁵ Patrz też: A. Luboń, *Wariant urozmaicony: inwencja tłumacza w sztuce przekładu Zygmunta Ławrynowicza* [w:] „*Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki*”..., s. 293–304.

⁴⁷⁶ A. Siomkajło, dz. cyt., s. 15.

i wyraźnie upodabnia do autorskiej poetyki tłumacza. Zgodnie z diagnozą Justyny Budzik już niewielka liczba „wyimków z poezji Jeffersa i zaledwie zarys jego postawy filozoficznej pozwala bez większych problemów postawić tezę, że bardzo podobne, a niekiedy wręcz te same rozpoznania pojawiają się w twórczości Ławrynowicza”. Zwłaszcza tomowi *Anglobabilon*, konkluduje badaczka, „bez wątpienia patronuje poeta kalifornijski, a jego filozofia bardzo wyraźnie koresponduje z wieloma przemyśleniami Ławrynowicza”⁴⁷⁷. Pozostaje zatem dodać, że artystyczny wpływ Jeffersa – i innych autorów przekładanych przez poetę kręgu „Kontynentów” – nie pozostał jednokierunkowy i nieodwzajemniony, zaś intertekstualną korespondencję ich wierszy refrakcja kształtująca tłumaczenia dodatkowo akcentuje i pogłębia.

⁴⁷⁷ J. Budzik, „*Mnogość jest w moim umyśle*”..., s. 287, 291. Warto odnotować, że ustalenia także innych literaturoznawców potwierdzają konsekwencję w doborze autorów obcojęzycznych bliskich własnej twórczości Ławrynowicza. O tłumaczonej przezeń poezji Ungarettiego Stefan Radziszewski pisze: „jednym z »mentorów« poetyckich Ungarettiego był Robinson Jeffers, amerykański poeta, dla którego życie było skokiem z jednej ciemności w drugą wskroś jasnej struny płomienia. Ungaretti – tak odczytuje życiopisanie włoskiego liryka Ławrynowicz – wędruje z pustyni ku wiecznie zielonym krajobrazom Ziemi Obiecanej, aby po wielu doświadczeniach osobistych i narodowych znaleźć się znowu na pustyni, która tym razem weźmie go w swoje posiadanie na zawsze” (S. Radziszewski, *Poeta w berecie. Ławrynowicza czytanie Ungarettiego* [w:] „*Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki*”..., s. 310).

Licencja autorska:

doktryna i praktyka autoprzekładu

Adama Czerniawskiego

Choć próby tłumaczenia własnych wierszy polskich na język angielski (czasem również w przeciwnym kierunku) stanowią element twórczości literackiej niemal każdego z członków grupy skupionej wokół „Kontynentów”, to ich motywacja i podejście do praktyki autoprzekładu są nader różnorodne. Taborski na wcześniejszych etapach artystycznego rozwoju postrzegał ją jako możliwość doraźnego zabierania głosu w dyskursach literackich kraju osiedlenia – jak ujmuje to Tarnowska: chodziło wówczas o „potrzebę wypowiedzi na tematy dotyczące aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych w Wielkiej Brytanii oraz całym świecie zachodnim”⁴⁷⁸. W okresie późniejszym, zwłaszcza na przełomie wieków, gdy publikuje dwujęzyczne *Drzwi Gnieźnieńskie* / *Gniezno Door* (rok 2000), poeta wyraźnie przenosi akcent na trwalsze osadzenie swojej twórczości w literaturze anglojęzycznej⁴⁷⁹. W poezji Janusza Ilnatowicza tłumaczenia własnych liryków odegrały niebłahą rolę katalizatora ewolucji warsztatu artystycznego. Dostrzegalna inspiracja angielszczyzną Eliota otworzyła przed nim „nowe możliwości”, które wpierw „zostały wykorzystane w tomiku pod znamienym tytułem *Displeasure*”, by z czasem „zaowocować zmianą poetyckiej dykcji”⁴⁸⁰. Zygmunt Ławrynowicz swoje

⁴⁷⁸ B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 152.

⁴⁷⁹ Praktykę autoprzekładową traktuje Taborski jako bardziej twórczą niż tłumaczenie utworów cudzych. Jak przyznaje, „największą swobodę miałem, tłumacząc pewną ilość własnych tekstów poetyckich (co czyniłem poza pisanem niektórych własnych wierszy po angielsku, z czego zebrała się książka). Otóż w tym wypadku nie musiałem tłumaczyć, lecz mogłem przebudowywać, jak gdyby pisać te utwory na nowo w duchu innego języka” (B. Taborski, *Przekład: problemy praktyka...*, s. 10).

⁴⁸⁰ A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat...*, s. 40–41, 45.

liryki tłumaczył, większości z nich jednak nie publikował⁴⁸¹. Okazjonalnie autorskie tłumaczenia poezji Pietrkiewicza powstawały zazwyczaj przy udziale współtłumaczy⁴⁸². Andrzej Busza zaś deklaruje brak zainteresowania praktyką autoprzekładową⁴⁸³, powierzając transfer swoich utworów innym tłumaczom – na język angielski na przykład Michaelowi Bullockowi i Jagnie Boraks (tom *Astrologer in the Underground / Astrolog w metrze* z 1971 roku), a na polski przede wszystkim, z zachowaniem zasady „minimalnego udziału” w procesie przekładu, Bogdanowi Czaykowskiemu (i *vice versa*) lub Romanowi Sabo.

Przypadek Adama Czerniawskiego jest na tle pozostałych poetów grupy „Kontynenty” szczególny. Z jednej strony, choć jego dorobek translatorski – jeśli brać pod uwagę przede wszystkim lirykę⁴⁸⁴ – jest bez wątpienia najobszerniejszy⁴⁸⁵, to autoprzekłady zajmują w nim niewiele miejsca. Jak sam

⁴⁸¹ W wykazie *Archiwum Zygmunta Ławrynowicza w Bibliotece Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie* Barbara Zezula (dz. cyt., s. 389) odnotowuje zawartość rękopisu numer 1820: „ślady licznych poprawek i skreśleń autora noszą dwadzieścia trzy wiersze w języku angielskim napisane przez Zygmunta Ławrynowicza ok. 1969. Są to przekłady jego własnej twórczości”.

⁴⁸² Na przykład dwujęzyczny tomik *Metropolitan Idyll. Sielanka stołeczna* wydał Pietrkiewicz we współpracy z Singerem (z adnotacją „translated by the Author and Burns Singer”). Dwieście numerowanych egzemplarzy (sto z nich z autografem poety) ukazało się w Londynie w roku 1997, przy czym tekst polski powstał już w roku 1951 (ogłoszony drukiem w 1952 w Paryżu), zaś autoprzekład angielski dopiero w roku 1957 i został najpierw osobno opublikowany w Rzymie.

⁴⁸³ Jak argumentuje Busza: „wymyśliłem teorię, która uzasadnia moją praktykę. Kiedy piszę po polsku, język, jakiego używam, jest chwilami w jakimś sensie anachroniczny, ponieważ z upływem czasu język, zwłaszcza język mówiony, ulega zmianom, a wrażliwość językowa piszącego również ewoluuje. Natomiast gdy oddaję tekst tłumaczcze lub tłumaczowi, zakładając, że jest to ktoś poetycko utalentowany i wyczulony na niuanse językowe oraz ktoś, kto żyje wewnątrz żyjącego, zmieniającego się języka, osoba taka potrafi nadać mojemu tekstowi cechy żywego, autentycznego języka” (A. Busza, *Krótką autobiografia poetycka* [w:] *Kontynenty...*, s. 25).

⁴⁸⁴ Czerniawski tłumaczył również rozliczne teksty niepoetyckie, na przykład na język angielski prace filozoficzne Władysława Tatarkiewicza (*History of Aesthetics*, Haga 1970), Romana Ingardena (*The Work of Music and the Problem of its Identity*, Berkeley 1986), Leszka Kołakowskiego (*Presence of Myth*, Chicago 1989) czy Krzysztofa Michalskiego (*Logic and Time*, Dordrecht 1996), na polski zaś *Zdania* Heraklita z Efezu (Łódź 1992, Gdańsk 2004). Przekładał także utwory dramatyczne, na przykład Zbigniewa Herberta (*Reconstruction of a Poet*, Londyn 1994) i Tadeusza Różewicza: *The Card-Index and Other Plays* (Londyn 1969), *The Witnesses and Other Plays* (Londyn 1970), *Mariage Blanc & The Hunger Artist Departs* (Londyn 1983), *The Trap* (Londyn 1997), *Reading the Apocalypse in Bed* (Londyn 1998). Dla rozgłośni radia BBC tłumaczył również w 1983 roku prozę Jerzego Szaniawskiego (*Professor Tutka Stories*).

⁴⁸⁵ Na jego rdzeń składają się przede wszystkim tomy poezji Tadeusza Różewicza – *Faces of Anxiety* (Londyn 1969), *Conversation with the Prince* (Londyn 1982), *They Came*

przyznaje, „choć na przestrzeni lat sporadycznie tłumaczyłem własne wiersze – w odpowiedzi na konkretne zamówienia – zawsze uznawałem to za zadanie za niezwykle uciążliwe i podejmowałem się go tylko wówczas, gdy nikt nie mógł mnie zastąpić”⁴⁸⁶. Z drugiej zaś strony, Czerniawski jako jedyny poświęcił problematyce autoprzekładu osobne, oparte na własnych doświadczeniach studium teoretyczne – warto zauważyć: z tezami harmonijnie wplecionymi w translatologiczne refleksje z pozostałych swoich esejów na tematy przekładoznawcze⁴⁸⁷. Pewien wymiar symboliczny zyskuje też detal z artystycznej biografii Czerniawskiego. Debiutował mianowicie jako poeta publikacją wolnego przekładu liryku Norwida⁴⁸⁸ (*W Weronie*) na łamach pi-

to See a Poet (Londyn 1991, wydanie poszerzone w roku 2004) i kilkakrotnie wznawiany zbiór *Selected Poems* (pierwodruk w 1976) – oraz *Window* Leona Stroińskiego (Londyn 1979), *An Empty Room* Leopolda Staffa (Newcastle 1983), *Poems* i *Selected Poems* Cypriana Kamila Norwida (Kraków 1986, Londyn 2004), *People on a Bridge* Wisławy Szymborskiej (Londyn 1990 i 1996), *Treny* Jana Kochanowskiego (Katowice 1996, Oxford 2001). Ponadto redagowane i tłumaczone (lub współtłumaczone) antologie, między innymi *The Burning Forest. An Anthology of Modern Polish Poetry* (Newcastle 1988) czy *Moved by the Spirit. An Anthology of Polish Religious Poetry*, Belfast 2010). Wreszcie długa jest lista publikacji tłumaczonych wierszy w ponad trzydziestu antologiach anglojęzycznych i kilku polskich (por. autorska strona internetowa Adama Czerniawskiego: www.czerniawski.co.uk, data dostępu: 10.11.2018).

⁴⁸⁶ Org. „although over years I have occasionally translated a poem or two of mine – in response to a specific commission – I have always found the task supremely irksome and have submitted myself to it only when there was no one else available” (cyt. za: *Author's Note* w tomie A. Czerniawski, *The Invention of Poetry*, tłum. I. Higgins, Cambridge 2005, s. xvii).

⁴⁸⁷ Eseje przekładoznawcze Czerniawskiego do niedawna rozproszone były na łamach różnych wydawnictw, zazwyczaj w dwóch wersjach językowych (polskiej i angielskiej). W 2007 roku zostały zebrane w drugiej części tomu *Wyspy szczęśliwe. Eseje o poezji* – wszystkie ich fragmenty (jeśli nie zaznaczono inaczej) przytaczane są za tym, chronologicznie najnowszym, wydaniem.

⁴⁸⁸ „Sprawa obecności polskiej kultury w świecie anglojęzycznym zaczęła nurtować mnie jeszcze w gimnazjum angielskim, zaraz po wojnie, kiedy z przerażeniem zdałem sobie sprawę, że moi nauczyciele literatury nie słyszeli nigdy ani o Mickiewiczu, ani o Słowackim, ani o Norwidzie. Dlatego już wówczas zacząłem moją pracę translatorską, zamieszczając w piśmie szkolnym przekład *W Weronie*. Dziś mam tych przekładów Norwida przeszło czterdzieści” (B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 184). Pytany o przyczyny trwałego i konsekwentnego translatorskiego zainteresowania właśnie Norwidem, Czerniawski odpowiada: to twórca „trudny, ale bliski mojemu odczuciu i tłumaczyłem go w przekonaniu, że to jest akurat poeta, którego należy tłumaczyć, bo w tamtych czasach emigracja chciała koniecznie tłumaczyć Mickiewicza, Lechonia, Wierzyńskiego. W moim przekonaniu to nie byli poeci, którzy mogli zainteresować czytelnika angielskiego. Niezainteresowanego polską martyrologią, polską historią. Zależało mi na Norwidzie. Uważałem go i nadal uważam za jednego z prekursorów współczesnej

sma „Ranelagh School Magazine” (1951, nr 30), następnie zaś, w tym samym periodyku (1952, nr 34), własnym wierszem *Eastern Legend* – będącym w istocie autoprzekładem. Tak rozpoczęła się przed ponad półwieczem „droga twórcza przyszłego poety, prozaika, eseisty i tłumacza polskiej literatury, jednego z filarów londyńskiej grupy Kontynenty” – odnotowuje Marian Kisiel, przestrzegając jednocześnie, iż „niestaranne bibliografie mogą jednak wprowadzać w błąd niewyrobionego czytelnika”, ponieważ utwór „*Legenda wschodnia* nie został napisany po angielsku, lecz przez Czerniawskiego na angielski przetłumaczony. Poeta wielokrotnie powtarzał, że swoje wiersze pisze wyłącznie po polsku, nie interesuje go pozycja poety dwujęzycznego”⁴⁸⁹. Dopiero rok później, na łamach czasopisma „Młodzież” (1953, nr 7–8), debiutuje Czerniawski w języku polskim (wierszem *Powrót Odysa*), który pozostaje do dziś głównym językiem jego twórczości poetyckiej, i to niezależnie od znajomości także kilku innych. Podczas kilkuletniego pobytu w latach czterdziestych w Tel Awiwie miał bowiem okazję „osłuchać się z angielskim, z francuskim, z arabskim, (...) z hebrajskim. Było to doświadczenie bardzo bogate, jeśli chodzi o zakresy kultur, obyczajów. W domu mówiłem po polsku, w szkole to albo po arabsku, albo po hebrajsku, albo po francusku, na ulicy po hebrajsku”⁴⁹⁰. Mimo kontaktu z tak odmiennymi systemami językowymi na pytanie o autorskie próby poetyckie poza polszczyzną Czerniawski konsekwentnie i stanowczo odpowiada: „Nie. Nigdy. Nie. To mnie nigdy nie pociągało. Pisałem od początku wiersze po polsku”⁴⁹¹.

Sztuka translatorska zajmuje nie mniej istotną pozycję w dorobku literackim Czerniawskiego i podobnie jak jego poezja przechodziła przez kilka faz rozwojowych, pełniąc w działalności pisarza różne funkcje. Stałym wszakże jej elementem jest odnajdywanie się w roli „rzecznika kultury polskiej na świecie”⁴⁹², motywowanej zresztą także względami politycznymi. Czerniawski podkreśla, że już od czasów szkolnych na emigracji w Wiel-

poezji. Nieznanego, zapoznanego, a powinien być uważany za jednego z tych wielkich XIX-wiecznych poetów, jak Hopkins czy Emily Dickinson, czy Baudelaire, czy Hölderlin” (A. Czerniawski, „Odpowiada mi to z czego wyrosłem”. *Odpryski dwóch rozmów z Adamem Czerniawskim*, rozm. przepr. J. Pochwat, I. Sobkowicz, „Fraza” 1995, nr 10, s. 40).

⁴⁸⁹ M. Kisiel, *Summa poetica*, „Śląsk” 2001, nr 9, s. 48. Jak dodaje Kisiel, właśnie dlatego wszystkie swoje książki Czerniawski „wydawał wyłącznie po polsku (...) jakkolwiek po angielsku pisał eseje i prozę wspomnieniową. Wiersze jednak od samego początku traktuje inaczej i uznaje ich byt autonomiczny”.

⁴⁹⁰ A. Czerniawski, *Osadzony w języku...*, s. 62.

⁴⁹¹ A. Czerniawski, „Odpowiada mi to z czego wyrosłem”..., s. 40.

⁴⁹² Nota o autorze w antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005* pod red. E. Balcerzana, E. Rajewskiej, Poznań, 2007, s. 500.

kiej Brytanii marzył o współkształtowaniu „takiego obrazu polskiej kultury, który by świadczył, że jesteśmy już narodem godnym poszanowania, że tak jak kiedyś Hitler zdecydowanie nie miał zamiaru niszczyć Paryża, tak żaden jego przyszły naśladowca nie ważyłby się dewastować Warszawy lub Krakowa”. Źródło tej postawy łatwo można wskazać w biografii poety i jego refleksjach kulturowo-historycznych:

wyrastaliśmy w okresie kolejnej polskiej tragedii i ja szybko wyrobiłem sobie przekonanie, że nasz los kraju niedocenianego i systematycznie niszczonego przez naszych sąsiadów nie byłby tak straszny, gdybyśmy byli obecni w świadomości społeczeństw Europy jako kraj o pokaźnym dorobku kulturalnym, a nie jako naród „barbarzyński”, którego zagłada nie byłaby stratą dla ludzkości⁴⁹³.

Tak strategiczne posługiwanie się angielszczyzną miało także swoisty wymiar psychologiczny, zwłaszcza podczas pracy nad tekstami czerpiącymi z biograficznych reminiscencji. „Angielski wydał mi się w tym momencie językiem takim, który dystansuje mnie od moich własnych przeżyć – przyznaje poeta – a były one intymne, bolesne i jakoś trudne do wyrażenia w języku ojczystym, w tym właśnie momencie. Więc może angielski mi wówczas jakoś pomógł”⁴⁹⁴. Praktyka przekładowa służyła też Czerniawskiemu, epizodycznie, jako zastępczy środek komunikacji z czytelnikami w okresie objęcia jego tekstów w Polsce cenzuralnym ograniczeniem druku, w Anglii zaś utrudnieniami publikacyjnymi spowodowanymi manifestacją ideologiczną postawy autora *Krótkopisu*. Poeta nie ulegał „ani wymogom cenzury krajowej (...), ani też nie podporządkował się niepisanemu kodeksowi emigracyjnemu, co

⁴⁹³ B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 185, 186. Podobne opinie wygłaszał Czerniawski wielokrotnie, na przykład w jednym z wywiadów: „wcześnie uświadomiłem sobie, że po pierwsze literatura polska jest prawie że nie znana w Anglii, a po drugie miałem takie przekonanie, że znajomość kultury danego kraju stwarza jakąś sytuację, w której kraj będący w okresie jakichś gwałtownych zmian, wojen jest traktowany lepiej, ma jakąś szansę przetrwania. Miałem na myśli porównanie między Polską a Francją. Sposób, w jaki Hitler traktował Polaków a Francuzów. Jednak kultura francuska robiła na nim na tyle wrażenie, że nie myślał o tym, by zniszczyć Paryż” („*Odpowiada mi to z czego wyrosłem*”..., s. 40). Opinię tę powtarzał również podczas wykładów, o czym świadczy wyimek z odczytu *Co pisałem i tłumaczyłem w czasach zimnej wojny w kraju, o którym coś wiem*, wygłoszonego 5 grudnia 1992 roku na Uniwersytecie Londyńskim: „już w angielskim gimnazjum, a później jako student, uświadomiłem sobie bolesną prawdę o potwornej ignorancji Zachodu dotyczącej polskiej historii i kultury. Wcześniej też przekonałem się, że kultura może być silnym czynnikiem określającym stanowisko danego kraju w opinii świata, nawet w oczach barbarzyńców. Systematycznemu niszczeniu polskiej kultury przez Hitlera należy przeciwstawić gotowość zachowania, a nawet rozwoju kultury francuskiej” (cyt. za: *Wyspy szczęśliwe...*, s. 177).

⁴⁹⁴ A. Czerniawski, „*Odpowiada mi to z czego wyrosłem*”..., s. 39.

zaowocowało odrzuceniem przez niektóre pisma jego utworów” – zauważa Kisiel – a pozbawiony możliwości „druku tekstów po polsku dużo tłumaczył, ogłaszał eseje po angielsku, współpracował z radiem BBC, wydawał tomy wierszy poetów polskich we własnym przekładzie. W ten sposób ocalił własną podmiotowość, niezależność pisarską”⁴⁹⁵. Niektóre spośród przekładów powstawały wreszcie z pobudek pragmatycznych. Swoją autobiografię na przykład opracował Czerniawski również w języku angielskim – „częściowo z przypadku, bo akurat brytyjskie radio zamówiło u mnie kilka pogadanek na ten temat”⁴⁹⁶ – w odniesieniu do utworów poetyckich jednak, jak deklaruje, ten tryb pracy nie może się sprawdzić, gdyż „poezja nie jest zawodem, wierszy nie pisze się na zamówienie”⁴⁹⁷.

Stała obecność praktyki przekładowej w twórczości Czerniawskiego, ale przede wszystkim jej rozmach i skala nie przeczą wyznaniom typu „jestem przypadkowo tłumaczem, jestem przypadkowo krytykiem, jestem przypadkowo wykładowcą filozofii, jestem przypadkowo urzędnikiem, wykonywałem wiele innych prac, w różnych warunkach żyłem, ale poezja była dla mnie sprawą zasadniczą”⁴⁹⁸, tylko przy założeniu, że praktyka translatorska jest również rodzajem twórczości poetyckiej. Czerniawski nie tylko podziela taki pogląd, ale nawet zajmuje bardziej jeszcze radykalne stanowisko, argumentując, że skoro „przekład poetycki stanowi pracę twórczą”, to „podejmować się jej mogą tylko poeci”⁴⁹⁹. Na podstawie tak sformułowanych przekonań autor *Krótkopisu* szkicowo prezentuje swój autoportret artysty:

⁴⁹⁵ M. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, Gliwice 1991, s. 8. Wydawnicze doświadczenia z PRL-owską cenzurą instytucjonalną odbiły się echem w wielu późniejszych opiniach wygłaszanych przez Czerniawskiego. Na przykład swoje negocjacje z potencjalnym wydawcą jego antologii przekładów poetyckich wspomina tłumacz następująco: „kiedyś kneblowała wydawnictwu usta ubecja, dziś knebluje »marketing«. Żyję w kraju bądź co bądź kapitalistycznym, ale Anglicy nie bali się wydać antologii moich przekładów, opartej z konieczności na wyborze dość podobnym do tego, który zaproponowałem Wydawnictwu. Anglicy wydadzą mi teraz dwujęzycznie odrzucone przez Wydawnictwo *Treny* Kochanowskiego, wydali właśnie dwujęzycznie (przeszło dwieście stron!) odrzuconego przez Wydawnictwo Czerniawskiego. Jest to, jak wiemy, naród kupców dobrze obeznanych z marketingiem, ale naród, który rozumie, że w sprawach kultury nie samym marketingiem człowiek żyje” (A. Czerniawski, *Kłopoty tłumacza*, „Fraza” 2002, nr 1–2, s. 256).

⁴⁹⁶ A. Czerniawski, „*Odpowiada mi to z czego wyrostem*”..., s. 39.

⁴⁹⁷ A. Czerniawski, *Kłopoty tłumacza*..., s. 256

⁴⁹⁸ A. Czerniawski, „*Odpowiada mi to z czego wyrostem*”..., s. 41. Jak dodaje, poezja jest „esencją mojej egzystencji. Towarzyszyła mi przez całe życie i jest istotą mojej świadomości”.

⁴⁹⁹ A. Czerniawski, *Kłopoty tłumacza*..., s. 256.

od samego początku zakres mojej pracy pisarskiej został wyraźnie wytyczony. Przyszło mi zostać polskim pisarzem i tłumaczem polskiej literatury. Z jednej strony czułem się głęboko osadzony w kulturze polskiej, z drugiej entuzjastycznie wchłaniałem kulturę angielską, co mi pomagało rozpowszechniać kulturę polską wśród tubylców⁵⁰⁰.

W zgodzie z tymi poglądami pozostaje refleksja teoretyczna, od której Czerniawski nie stroni. W odróżnieniu jednak od Czaykowskiego, którego szkice translologiczne mają charakter prywatnego manifestu i zestawu pryncypiów, czy na przykład Taborskiego – autora serii mniej lub bardziej ściśle powiązanych ze sobą wykładów i spostrzeżeń na marginesach wykonanych tłumaczeń, Czerniawski skłania się ku perspektywie bardziej filozoficznej, zorientowanej na dyskusowanie ontologii przekładu. Swój najpełniejszy wyraz znajduje ona w eseju *Przekład poezji: teoria i praktyka*, ogłoszonym w 1988 roku⁵⁰¹.

Punktem wyjścia dla rozważań teoretycznoprzekładowych jest przekonanie, że poezja to szczególnie rodzaj komunikacji międzyludzkiej, a zatem jej tłumaczenie również podlega nieco innym zasadom niż te, które obowiązują w pozostałych typach wypowiedzi. Podczas gdy zadaniem transferu tekstów niepoetyckich, zdominowanych przez semantykę, jest zautomatyzowana niejako wskazaniem słowników produkcja dokładnej kalki znaczeniowej w języku docelowym – możliwie pełnie oddającej sens oryginału – to translacja utworu lirycznego, wskutek właściwych temu gatunkowi literackiemu uwarunkowań formalnych, może prowadzić w najlepszym wypadku do stworzenia tekstu spełniającego kryterium podobieństwa do pierwowzoru. Jak twierdzi Czerniawski, warunek identyczności „muszą spełniać przekłady komunikatów rządowych, ustaw międzynarodowych i broszur turystycznych”. Zastanawia się jednak, czy podlegają mu także przekłady poezji.

Skoro trudno ustalić, jaką rolę pełni w poezji znaczenie – jeśli w ogóle pełni – i skoro, odwrotnie, jasne jest, że nawet jeśli w poezji przejawia się – może nawet nie zawsze – element semantyczny, dostrzegamy i doceniamy w niej również inne składniki. Dlatego przekład poetycki nie jest w stanie zdać egzaminu identyczności. Czy jednak może zdać mniej wymagający egzamin podobieństwa?⁵⁰²

Omawiając zaś zagadnienie podobieństwa różnojęzycznych wariantów jednego tekstu lirycznego, odrzuca tłumacz fundamenty translatorskiego esencjalizmu, a więc przekonanie, że istnieją stałe, możliwe do apriorycz-

⁵⁰⁰ A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 176.

⁵⁰¹ W tomie *Literatura polska na obczyźnie* pod red. J. Bujnowskiego, Londyn 1988.

⁵⁰² A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 191.

nego wyznaczenia aspekty utworu, których przeniesienie między językami stanowi warunek udanego przekładu⁵⁰³. Argumentacji dostarcza Czerniawskiemu odwołanie do prawidłowości rządzących innymi tekstami kultury i formami sztuk. Analogii poszukuje przede wszystkim w zestawieniu komunikatu poetyckiego ze znaczeniem kodowanym grafiką i dźwiękiem. „Analiza podobieństwa w sztuce portretowania i w muzyce być może ułatwi zrozumienie pojęcia” podobieństwa w odniesieniu do praktyki przekładowej – z tym przekonaniem tłumacz proponuje refleksję nad wyobrażonym portretem osoby siedzącej na krześle:

⁵⁰³ W poglądach tych pobrzmiewa echo polemiki ze Stanisławem Barańczakiem, którego Czerniawski opisuje nie tylko jako „poetę pozbawionego wyobraźni”, ale przede wszystkim „umysł ukształtowany w zamkniętym systemie ideologiczno-moralnym, tęskniący za utopijną czystością”. Choć przywołane opinie Czerniawskiego bezpośrednio komentują działalność publicystyczną i literaturoznawczą nowofalowego autora na emigracji, to jednak – biorąc pod uwagę teorię dominanty semantycznej Barańczaka (uniwersalnego „prymatu określonego elementu struktury utworu, który stanowi mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu jego sensów” i musi być przeniesiony do języka docelowego w procesie przekładu) oraz jego krytyczne uwagi pod adresem tłumaczeń ogłoszonych przez Czerniawskiego (zawarte w głośnym manifestie z *Ocalonego w tłumaczeniu*) – nietrudno i do translatorskich koncepcji Barańczaka odnieść sformułowanie: „tu już nie chodzi wyłącznie o polityczne animozje. Tu umysł Prawodawcy działa bardzo prosto: ja mam rację, wobec czego wszyscy inni racji mieć nie mogą” (cyt. za: A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 179–180, 245–246; S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 36). Jak pisze Magdalena Rabizo-Birek, „lista pretensji” Czerniawskiego do Barańczaka „jest dłuższa i wiąże się przede wszystkim z wkroczeniem przez niego, po wyjeździe do Ameryki, w przestrzenie tłumaczeń literatury polskiej na język angielski, którymi zajmował się lub zajmuje Czerniawski. (...) Problemy z Barańczakiem jako tłumaczem zagarniającym dla siebie, niekiedy dość bezwzględnie, obszary literatury mieli i inni, ale bodaj tylko Grzegorz Musiał i właśnie Czerniawski odważyli się na kontrakcję polegającą na krytyce jego dokonań translatorskich. W przypadku autora *Krótkopisu* można mówić o trwałym urazie, wyrażającym się w ostrej (...) ocenie osobowości i całokształtu dorobku Barańczaka” (cyt. za: B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 13, 14). Spostrzeżeniom Rabizo-Birek wtórują świadectwa recepcji przytaczane przez Piotra Wilczka, na przykład: „nawet oxfordzkie wydanie *Trenów* w przekładzie Czerniawskiego, przez wielu znawców uważanym za lepszy od dzieła tandemu Barańczak-Heaney, przeszło niemal bez echa, uprzejmie wymieniane na marginesie omówień przekładu dokonanego przez profesora Harvardu i laureata Nagrody Nobla” (P. Wilczek, *Angielsko-polskie związki literackie. Szkice o przekładzie artystycznym*, Katowice 2011, s. 17). Warto zauważyć, że ten konsekwentnie krytyczny stosunek Czerniawskiego do Barańczaka nie umknął też uwagi komentatorów z poczytnych periodyków opiniotwórczych – niestroniących od dostarczania czytelnikom „sensacyjnych nowinek” (patrz np. M. Czubaj, *Barańczak ostatecznie zdemaskowany*, „Polityka” 2003, nr 9, s. 52).

w wypadku portretu natychmiast rozpoznajemy podobieństwo lub też uzalamy się na jego brak. Ale założmy, że mamy do dyspozycji następujące podobieństwa: fotografię czarno-białą, fotografię kolorową, szkic węglem, ryt oraz portret olejny. Założmy też, że każdy z nich stanowi udane podobieństwo. Na tym przykładzie od razu widać, że żadne z tych podobieństw nie posiada wszystkich cech wspólnych; każde uwarunkowane jest właściwościami danego tworzywa, a więc każde przedstawia cechy siedzącej nieco inaczej. Dlatego nie możemy marzyć o idealnym portrecie, jeśli przez ideał rozumiemy wizerunek, który łączy wszystkie właściwości fotografii, szkicu, rytu i pędzla. Podobnie z przekładem. Jeśli jakiś wizerunek nie oddaje pewnego rysu twarzy siedzącej, podobnie dzieje się w wypadku przekładu. Wystarczy, że oryginał jest rozpoznawalny w kopii – czyli w przekładzie. Podobieństwo może zaistnieć nawet w rysunku, który z natury rzeczy nie jest w stanie przedstawić barwy oczu siedzącej. Podobieństwo może zaistnieć, nawet jeśli przekład nie oddaje wzoru rymów oryginału lub przekształca jakąś metaforę. Krytycy często się upierają, że pewne atrybuty wiersza muszą być przeniesione przez barierę językową, a więc natychmiast potępiają przekład, który nie spełnia tych apriorycznych kryteriów. Lecz jeśli moja analogia z portretowaniem jest słuszna, aprioryczne warunki determinujące podobieństwo nie istnieją: platońskiemu esencjalizmowi przeciwstawiam „podobieństwa rodzinne” Wittgensteina⁵⁰⁴.

Niemożliwość jednoznacznego i precyzyjnego zdefiniowania terminu „podobieństwo” – pojmowanego inaczej niż tylko intuicyjnie – w przypadku tekstu poetyckiego nie stanowi jednak problemu węzłowego, nawet bowiem jego udane określenie w kategoriach logiki czy estetyki nie może zniwelować, już na gruncie historii kultury, nieuchronnej ewolucji ludzkiej percepcji zjawisk artystycznych:

domniemane podobieństwo stanowi wartość historyczną, nie estetyczną. Przekłady podlegają analogicznym przemianom. Z upływem czasu ich przetrwanie uzależnia się coraz bardziej od wartości estetycznych. Włączają się do szeregów oryginalnych dzieł tego okresu. Kwestią podobieństwa do oryginałów stopniowo przestajemy się pasjonować, mimo że, w przeciwieństwie do portretowanych osób, zachowujemy zwykle dostęp do źródeł przekładów. Dlatego też przekłady dokonane przez poetów mają lepsze szanse przetrwania od prób uczonych, mimo że zazwyczaj ich próby są bliższe oryginałom, ponieważ tu kryterium rdzennej wartości estetycznej zaczyna wypierać kryterium podobieństwa⁵⁰⁵.

Zdyskredytowanie kryterium identyczności, a następnie podanie w wątpliwość kategorii podobieństwa prowadzi wywód Czerniawskiego do konkluzji, iż przekład poetycki nieodmiennie oscyluje między dwoma niekompatybilnymi schematami. „Z jednej strony jest jak interpretacja dzieła muzycznego, mająca rację bytu wyłącznie jako odtworzenie dźwiękowe tej kompozycji”, z drugiej natomiast „jest jak portret, który z biegiem czasu odrywa się od

⁵⁰⁴ A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 192–193.

⁵⁰⁵ Tamże, s. 194.

»oryginału« i musi polegać wyłącznie na wartościach estetycznych»⁵⁰⁶. W rezultacie teoretyk staje przed nieuniknioną koniecznością pochylenia się nad kwestią współautorstwa przekładowcy i zakresem jego twórczych kompetencji. Przywołując przypadki, w których działalność translatorską czytelnicy i badacze zgodnie, niemalże rutynowo wpisują w dorobek autorski poetów-tłumaczy (zarazem jest to argument na rzecz tezy o tymczasowości wszelkich ocen krytycznych), autor *Krótkopisu* stawia pytanie:

skoro przekłady zostały tu bezboleśnie wcielone w orbitę własnej twórczości poety-tłumacza, jaki udział w autorstwie mu przysługuje? Czy winien się zadowolić udziałem, powiedzmy, 31%? A może nawet do niego należy wyłączne autorstwo, skoro autorzy oryginałów nie mogą przyznawać się do autorstwa utworów, których przecież nie skomponowali⁵⁰⁷.

Jeżeli i w tym przypadku procesy historycznoliterackie nie podlegają niezmiennym prawidłowościom, które umożliwiałyby wskazanie tłumaczowi obowiązującego i ponadczasowego zestawu rudymetów translatorskich, fundamentalnym założeniem każdego procesu transferu powinno być zorientowanie tekstu docelowego na jeden aspekt utworu o względnie najbardziej stałym charakterze: znaczenie. Ono bowiem nie tylko „odgrywa decydującą rolę w tekstach pozapoetyckich”, ale i kontrastuje ze stanowiskiem „niektórych poetów i teoretyków poezji”, którzy

głoszą radykalną tezę, wedle której element semantyczny winien być podporządkowany, a nawet kompletnie wyeliminowany na rzecz innych składników, np. dźwięku. Taka definicja poezji (której godnym, lecz poronionym celem jest rozgraniczenie

⁵⁰⁶ Tamże, s. 196.

⁵⁰⁷ Tamże, s. 194. Teoria Czerniawskiego postuluje też przeniesienie roli arbitra oceniającego jakość przekładu z wyspecjalizowanego krytyka literackiego na czytelnika, który nie zna oryginału, ale posiada wyrobiony gust poetycki. „Krytyk, zamiast traktować przekład jako utwór samoistny, wykorzystuje go instrumentalnie, by przypomnieć sobie smak oryginału. A jeśli przekład pretenduje do podobieństwa z oryginałem, jakby to był portret siedzącej, okazuje się podobizną nieadekwatną; gorzej: podobieństwo, niezależnie od tego, czy jest dobre czy złe, przywołuje krytykowi postać siedzącej i jest on z konieczności niezadowolony, tak jak kochanek z konieczności uważa, że konterfekt kochanej nie może zastąpić jej naocznej obecności. A więc paradoksalnie być może lepiej są w stanie ocenić przekład poetycki ci, którzy języka oryginału nie znają. Nie mają wyboru, muszą skupić uwagę na tekście przekładu. Wyzbyty obowiązku stałego nawrotu do języka oryginału taki czytelnik może oddać się przyjemności niezmaconej obawą, że być może brakuje tu wymaganego podobieństwa lub nawet, że poezja jest z gruntu nieprzetłumaczalna. A przecież przekłady podejmuje się dla dobra tych, którzy nie znają języka oryginału. Milczące masy miłośników poezji mogą zignorować ekspertów i ocenić przekład jako utwór samoistny. I, jak już stwierdziłem, z upływem czasu taki los i tak przypada przekładom, a także portretom” (tamże, s. 199).

między poezją a prozą) prowadzi do wniosku, że poezja jest nieprzetłumaczalna. Przy tym założeniu jest to wniosek zupełnie dopuszczalny, ponieważ jeśli utwór poetycki nie jest jednostką semantyczną, *ipso facto* nie jest w normalnym tego słowa znaczeniu przetłumaczalny. (...) Ci, którzy deprecjonują stronę semantyczną poezji, winni za-
stanowić się nad kłopotliwym faktem, że byle jaki zbiór liter ułożony w strofy może służyć za oryginał w języku kompletnie fikcyjnym!⁵⁰⁸

Na tym przekonaniu opiera Czerniawski pierwsze, kluczowe dla swojej praktyki zalecenie: „obowiązkiem tłumacza (...) jest wykryć znaczenia – ich brak źle wróży utworowi poetyckiemu”⁵⁰⁹. Drugie zaś wieńczy translato-
logiczne konkluzje poety kręgu „Kontynentów”, zreasumowane w kilku wnioskach ujawniających sprzeczności stojące za kryteriami stosowanymi rutynowo przez krytyków przekładu:

- (1) Podobieństwo jest warunkiem koniecznym;
- (2) Podobieństwo jest konieczne, lecz nieosiągalne;
- (3) Z upływem czasu podobieństwo jako kryterium traci moc;
- (4) Podobieństwo nie jest wartością estetyczną i wobec tego bez wpływu na gatunek przekładu;
- (5) Niezależnie od tego, czy podobieństwo odgrywa znaczącą rolę w przekładzie, brak nam jasnego rozeznania, co stanowi podobieństwo, wobec czego nie może być stosowane jako kryterium;
- (6) Podobieństwo nie może nigdy stanowić warunku dostatecznego. (...)
- (7) Celem poetyckiego przekładu jest ujawnić oryginalność mistrzowskiego praktykanta i jest tylko prawdą warunkową, że w danym wypadku podobieństwo jest czyn-
nikiem decydującym⁵¹⁰.

Obowiązek zidentyfikowania najpierw najważniejszych sensów utworu, następnie zaś przeniesienia ich do języka docelowego w tekście zdolnym reprezentować w czytelniczej recepcji unikalność pierwowzoru – to oczekiwania wobec tłumaczy poezji, na które Czerniawski kładzie wyjątkowy nacisk.

Należy zauważyć, że wskazanie źródeł unikalności wiersza zależne jest od indywidualnej analizy translatorskiej. W rezultacie zakres swobody twórczej tłumacza nie jest zawężony odgórnie narzuconymi wymogami formalnymi samego oryginału, a jedynie ewentualnymi konwencjami obowiązującymi w literaturze języka przekładu. Nie należy marginalizować ich

⁵⁰⁸ Tamże, s. 196, 197.

⁵⁰⁹ Tamże, s. 197.

⁵¹⁰ Tamże, s. 200, 213. „Czy winien nas niepokoić ten nadmiar pokretnych konkluzji?” – pyta Czerniawski, by odpowiedzieć: „Nie. Nasza skłonność do prostych i układnych tez jest przemożna, lecz należy się jej przeciwstawiać, szczególnie w obrębie rozważań humanistycznych, gdzie porządek płodzi potwory. Jedyną prostą konkluzją, której winniśmy się trzymać, jest wniosek, że prostych konkluzji nie ma”.

rangi, ponieważ to one kształtują sposoby lektury i mechanizmy interpretacji stosowane przez odbiorców, a tym samym mają wydatny i nieunikniony wpływ na odczytanie i wartościowanie również utworu wkraczającego w ich krąg kulturowy pod etykietą tłumaczenia⁵¹¹. Jak krótko stwierdza Czerniawski na łamach jednej z recenzji, ważną kwalifikacją tłumacza jest „wycucie, co jest, a co nie jest poetycko dopuszczalne w poezji angielskiej”⁵¹². Zdobywanie jednak tej umiejętności wiąże się nieodzownie z kompleksową znajomością literatury języka docelowego, a zatem i samego tego języka na wysokim poziomie kompetencji komunikacyjnych. Na tej podstawie autor *Krótkopisu* postuluje dodatkowy wymóg „pełnej dwujęzyczności” pod adresem szczególnego typu tłumaczy – praktykujących sztukę poetyckiego autoprzekładu: „w odróżnieniu od wielu kompetentnych, a nawet wybitnych poetów-tłumaczy (którzy byli »jednojęzycowcami« i czasami korzystali ze ściąg) poeta przekładający własną twórczość z języka rodzimego powinien być dwujęzyczny w najpełniejszym tego słowa znaczeniu”⁵¹³.

Esej *The Perils of Self-Translation (Pulapki autoprzekładu)*⁵¹⁴ jest krótkim, lecz ważnym studium nie tylko dla całokształtu idei zawartych w pracach teoretycznych i literaturoznawczych Czerniawskiego, ale również na szerszym tle nauki o przekładzie, w obrębie której zjawisko translacji autorskich długo dryfowało na obrzeżach zainteresowań dyscypliny. Jak trafnie zauważa Piotr Wilczek, „autoprzekład stanowił zawsze ciekawe zagadnienie dla autorów, którzy byli świetnie przygotowani do autoprzekładów, ale z różnych powodów ich unikali”⁵¹⁵. Spostrzeżenie tej ambiwalencji potwierdza re-

⁵¹¹ W swojej ocenie wierszy Różewicza w angielskich wariantach Czerniawskiego Piotr Wilczek stawia nawet diagnozę, iż „Czerniawski jako tłumacz jest przede wszystkim wierny językowi docelowemu, nawet gdyby to miało naruszyć dosłowny sens wyrażenia w języku źródłowym. Jak każdy nowoczesny tłumacz Czerniawski zmierza do nadania przekładowi całkowitej autonomii i uczynienia z nich utworów wiernych przede wszystkim językowi literatury, w której dzięki tłumaczowi zaczynają wieść swój osobny już żywot” (P. Wilczek, *Angielsko-polskie związki literackie...*, s. 93).

⁵¹² B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 143.

⁵¹³ A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 215.

⁵¹⁴ Autorski zbiór *Wyspy szczęśliwe* (s. 282) podaje jako datę pierwszego wydania rok 1981 (w 43 numerze „Modern Poetry in Translation”). Esej ten przedrukowany został później przez poetę kilkakrotnie, na przykład na łamach periodyku „Shop” (2002, nr 9), w zbiorczym tomie esejów *Firing the Cannon. Essays Mainly on Poetry* (Cambridge 2010), w polskim przekładzie Beaty Tarnowskiej również w piśmie „Akcent” (2003, nr 91–92) czy trzecim tomie *Przekładając nieprzekładalne* (pod red. O. Kubińskiej, W. Kubińskiego, Gdańsk 2007, s. 77–82).

⁵¹⁵ P. Wilczek, *Angielsko-polskie związki literackie...*, s. 98. Jak dodaje badacz, Czerniawski to „pisarz dwujęzyczny, który swoje poezje pisał jednak tylko po polsku, ale

fleksja Czerniawskiego, który z jednej strony próbę tłumaczenia własnych utworów określa mianem przypadku rzadkiego nawet wśród dwujęzycznych poetów, a więc „najbardziej intrygującego” i „wartego uwagi”, z drugiej natomiast poszukuje odpowiedzi na pytanie „dlaczego tłumaczenie swoich wierszy wydaje mi się zajęciem nudnym, niewdzięcznym, powiedziałbym nawet – żenującym? Wyznanie tak dziwne, że wręcz niewiarygodne. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż wiele korzyści może skusić poetę-tłumacza”⁵¹⁶.

Wzmiankowane przez Czerniawskiego „korzyści” zamykają się w istocie w czterech argumentach mających uzasadnić szczególne predyspozycje autorów do przekładu własnej twórczości. Dwa pierwsze dotyczą niepospolitej biegłości w interpretacji tekstu źródłowego oraz nietypowych uwarunkowań recepcji autoprzekładów. Autorzy dysponują bowiem najdokładniejszą wiedzą o genezie tekstu, jego znaczeniach oraz intencjach nadawcy. „Nie mam kłopotów ze zrozumieniem oryginału. Nie tylko, oczywiście, z powodu świetnego zrozumienia języka, w którym oryginał powstał – twierdzi poeta – jako autor posiadam również (...) osobistą wiedzę o tym, co zamierzałem powiedzieć”. Wprawdzie Czerniawski bierze pod uwagę potencjalną trudność związaną z „możliwością istnienia ukrytych i alternatywnych sensów, których nawet sam autor nie zawsze bywa świadom”, ale szalę przechyla na jego korzyść fakt, że mimo ograniczeń wiedzy „autor zawsze o krok wyprzedza swoich czytelników, bez względu na to, jak bardzo byliby wrażliwi albo dociekliwi”. Korzyść druga polega na tym, że zarówno wiedza, jak i sama wizytówka autora minimalizują ryzyko krytyki, chronią „od przysłowiowych kpin i szyderstw, godzących zazwyczaj w tych tłumaczy, którzy rzekomo nie zrozumieli stylistycznych niuansów, znaczeniowych podtekstów albo bogactwa metaforyki oryginału”⁵¹⁷.

Ostatnie dwa argumenty dotyczą twórczych ambicji przekładowcy, ponieważ licencja autorska redukuje, zdaniem Czerniawskiego, ograniczenia narzucane innym tłumaczom przez semantyczne lub formalne właściwości

ich przekład angielski, którego mógł dokonać sam, powierzył tłumaczowi-poecie i krytykowi Iainowi Higginsowi, a sam napisał wspomniany esej o »pułapkach autoprzekładu«, choć takich właśnie pułapek starał się unikać”.

⁵¹⁶ „Niezwykle trudno znaleźć tłumacza, szczególnie tłumacza poezji, który przekładałby na język nabyty. Tłumaczenie mojej własnej poezji z języka polskiego, który jest dla mnie językiem ojczystym, na angielski stanowi jeden z tych nielicznych, a więc wartych uwagi, przypadków. Więc nie muszę się usprawiedliwiać z pisania o sobie, skoro szczególnie interesujące wydają mi się te kwestie dotyczące literackiego przekładu, które wyrastają bezpośrednio z osobistej praktyki translatorskiej. A najbardziej intrygująca okazała się dla mnie próba tłumaczenia własnej poezji” (A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 214, 215).

⁵¹⁷ Tamże, s. 215.

pierwowzoru. Posiadanie praw do tekstu spycha na dalszy plan obowiązek jak najdokładniejszej ekwiwalentyzacji na rzecz większej swobody literackiej o trudnym do sprecyzowania zakresie: „nawet tam, gdzie moje tłumaczenie odbiega od oryginału, jest to celowe i uzasadnione. Można bowiem założyć, że jako tłumacz własnej poezji z pewnością mam prawo być twórczy i miewać kaprysy w języku przekładu”. Dzięki tak sankcjonowanym refrakcjom znaczeniowym praktyka translatorska zyskuje zupełnie nowy wymiar. Stanowi wręcz osobny rodzaj działalności pisarskiej, nie tylko dostarczający niepospolitej artystycznej satysfakcji („tłumacz przekładający własne utwory zyskuje szczególną i niezrównaną podniecie dla swojej pracy”), ale także intensywnie stymulujący rozwój warsztatu twórczego autora, ponieważ „podjęte przezeń zadanie nie przypomina w niczym jałowego mozołu niespełnionego wierszoklety, żerującego jak pasożyt na wybitnych dokonaniach innych. Przeciwnie, jako poeta może on rozwinąć żagle”⁵¹⁸. Argumenty te stawiają jednak Czerniawskiego wobec nieuniknionego konfliktu prawideł autop przekładu i sformułowanych wcześniej przekonań na temat specyfiki translacji w ogóle i generalnych powinności przekładowców. Pozostawienie teorii na tym etapie oznacza wszak dla każdego autora zainteresowanego samodzielnym poszerzeniem kręgu odbiorców swojej poezji o użytkowników języka obcego

konieczność wyboru jednego z dwóch przeciwstawnych rozwiązań. Z jednej strony, będąc tłumaczem *tout court*, zobowiązany jestem – wedle własnych reguł – do respektowania oryginału. Z drugiej strony, jako tłumacz własnej twórczości, teoretycznie mogę pozwolić sobie na odstępstwa od tych ustaleń i traktować materiał, jak zechcę, posuwając się nawet do wykorzystywania polskich oryginałów jako punktu wyjścia dla wierszy tak od nich odległych, jak *W holdzie Sekstusowi Propercjuszowi* Ezry Pounda od twórczości Propercjusza⁵¹⁹.

Proponowany przez Czerniawskiego sposób rozstrzygnięcia translatorskiego dylematu wiąże się z koniecznością ograniczenia uprawnień autorских i intencjonalnej rezygnacji z przysługującej w takich przypadkach swobody. Choć status autora oferuje poszerzone możliwości działań na komunikacie oryginalnym i twórca winien być ich świadom, to tylko metodyczna ich reglamentacja pozwala mu na jednoczesne pełnienie funkcji tłumacza *sensu stricto*. Takie rozwiązanie uzasadnia również deklarowany przez poetę stosunek do samego tekstu – po publikacji traktowanego jako zaistniały fakt literacki, w dużej mierze autonomiczny, niezależny już od ewentualnej późniejszej labilności woli swego twórcy. „W moim odczuciu, dzieło oryginalne musi być przedmiotem bezwzględnej poszanowania

⁵¹⁸ Tamże, s. 216.

⁵¹⁹ Tamże, s. 220.

(...), ponieważ dopiero wtedy, gdy jest ono warte szacunku, może zostać uznane za materiał na przekład – stwierdza autor *Krótkopisu* – oznacza to, że oryginał zawsze pozostanie idealnym wzorcem, wedle którego przekład stale powinien być korygowany”⁵²⁰.

Obok wywodu teoretycznego i zaleceń praktycznych w *The Perils of Self-Translation* warte dostrzeżenia są jeszcze te odwołania Czerniawskiego do własnych doświadczeń translatorskich, które w kilku miejscach uzupełniają jego profil twórcy emigracyjnego: angielskiego tłumacza i polskiego poety. Poza atrakcyjnym potencjałem twórczości autoprzekładowej pisarz zwraca bowiem także uwagę na zagrożenia wynikające z tej praktyki, niebezpieczne zwłaszcza dla przybysza aklimatyzującego się w realiach nowego kraju i jego kultury. Debata „kontynentowców” z 1960 roku o dylematach związanych z koniecznością wyboru języka poetyckiego uświadomiła Czerniawskiemu, iż „najważniejsza jest osobista i literacka tożsamość, a poezja, którą się tworzy, pozwala tę tożsamość jasno określić”⁵²¹. Tymczasem, jak zaznacza,

poczucie swobody, jakie ogarnęło mnie jako tłumacza własnej poezji, okazało się największą przeszkodą oraz źródłem zniechęcenia. Z każdym kolejnym przekładem nie tylko stawałem przed koniecznością rozpoczynania na nowo procesu twórczego, który po zakończeniu pracy nad oryginałem już uznawałem za zamknięty, ale co więcej, musiałem to robić w innym języku. Znalazłem się wówczas na najlepszej drodze do pisania wierszy w języku angielskim⁵²².

Był to zarazem moment, kiedy jego „poczucie osobistej tożsamości uległo zachwianiu”⁵²³, gdyż praktyka autoprzekładowa czyniła zeń – wbrew powziętemu postanowieniu – *de facto* poetę anglojęzycznego. Nie dziwi, że w jego wypowiedziach autobiograficznych często pojawia się wspomnienie: „Żyłem

⁵²⁰ Tamże. Warto dodać, że Czerniawski nie uważa praktyki wprowadzania przez autorów modyfikacji (czasem istotnych i dalece ingerujących w znaczenia) we wznawianych tekstach za czynnik istotny dla swojej teorii autoprzekładu. Wzmiankuje jedynie: „istnieje kategoria poetów – klasycznym przykładem jest Auden – mających zwyczaj korygowania swoich opublikowanych utworów. Ci poeci, przekonani, że wiersz nigdy nie jest tak naprawdę skończony, a sytuacja podlega ustawicznej przemianie, nie mieliby, jak sądzę, zahamowań, aby tworzyć odbiegające od oryginałów autoprzekłady. Moje doświadczenie wypowiedzi mi jednak coś innego” (tamże, s. 220–221).

⁵²¹ Tamże, s. 218.

⁵²² Tamże.

⁵²³ Tamże. „Stwierdziłem, że przekładanie własnej poezji otwiera przede mną perspektywę stania się poetą języka angielskiego. Istnieje jeszcze inna możliwość – równie radykalna, choć prowadząca w odwrotnym kierunku – której doświadczyłem, tłumacząc wiersze innych poetów” (tamże, s. 220).

zatem dwutorowo, co groziło swoistą schizofrenią. Przez wiele lat gnębił mnie ten stan rzeczy”. Dopiero z czasem i stopniowo poeta uczynił z dwujęzycznego pisarstwa użyteczne narzędzie kształtowania własnej sylwetki twórczej: „zrozumiałem, że jest to pewna szansa dla mnie jako pisarza i człowieka. Dziś poruszam się w dwóch obszarach językowych i kulturowych bez jakichkolwiek obciążeń psychicznych czy moralnych”⁵²⁴. W drodze do tego celu nie bez znaczenia była decyzja, aby opublikowane już utwory traktować tak samo

jak ogłoszone drukiem wiersze innych poetów: postrzegam je jako wzorce, które tłumaczyć winny jest respektować. Można by więc twierdzić, że moje zasady pozwalają mi uniknąć dylematu. Ale głoszenie takiej teorii oznacza przyjęcie racjonalnego punktu widzenia, podczas gdy radzenie sobie z tłumaczeniem własnej poezji nie jest aktem czysto racjonalnym, a dokuczliwa presja, aby złamać powyższe zasady, towarzyszy wszystkim takim wysiłkom⁵²⁵.

Warto wreszcie przyjrzeć się tekstualnym efektom „radzenia sobie” autora *Krótkopisu* z transferem własnych wierszy⁵²⁶, przyjmując zgodne z jego teorią założenie, że możliwe do zarejestrowania refrakcje znaczeniowe należy w takich przypadkach rozpatrywać nie w kategoriach translatorskich błędów lub niedopatrzeń, lecz świadomej i zamierzonej strategii, której nadrzędnym celem są modyfikacje udoskonalające i korekta oryginalnej wypowiedzi poetyckiej, manifestujące się na różnych poziomach tekstu. Jako dodatkowy kontekst porównawczy można przywołać warianty liryków Czerniawskiego opublikowane w tomie *The Invention of Poetry. Selected Poems* z 2005 roku – wprawdzie w tłumaczeniu Iaina Higginsa, ale z wymagającą odnotowania uwagą autora: „jestem pewien, że Iain Higgins nie raz żałował, że nie tłumaczy moich wierszy na Sanskryt czy Suahili – języki, w których brak kompetencji nie pozwoliłby mi się wtrącać. Ale mam nadzieję, że jego żal udało mi się wystarczająco złagodzić faktem, że uratowałem go przed kilkoma gafami”⁵²⁷.

⁵²⁴ A. Czerniawski, „Niepolski” pragmatyzm, rozm. przepr. K. Karwat. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 24, s. 14.

⁵²⁵ A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe...*, s. 220–221.

⁵²⁶ Przekłady własnej poezji publikował Czerniawski w różnych czasopismach i antologiach wydanych w Anglii, Irlandii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Australii, Niemczech, Austrii, Francji, Holandii, Belgii, Rumunii, Albanii, Indiach i Izraelu. Nie są dotychczas dostępne w zbiorczej publikacji – przytaczane ich fragmenty cytowane są za wersjami udostępnionymi przez autora w prywatnej korespondencji.

⁵²⁷ Org. „I am sure there must have been times when Iain Higgins was regretting he was not translating my poems into Sanskrit or Swahili, linguistic domains in which I have no competence to interfere. But I hope his regrets were sufficiently alleviated by the fact that I had saved him from a few howlers” (cyt. za: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. xvii).

Widoczne już w warstwie grafemicznej tłumaczeń zmiany interpunkcyjne w znaczącej większości wynikają z odmiennych składniowo-stylistycznych właściwości języka polskiego i angielskiego. Przeważnie mają znikomą rangę dla analizy zorientowanej na interpretację refrakcji znaczeniowych. Istnieją jednakże przypadki, w których nieuzasadniona normami systemu językowego zmiana znaku diakrytycznego pociąga za sobą modyfikację semantyczną. Za przykład posłużyć może czwarta strofa wiersza *Władzie angielskiego krajobrazu*⁵²⁸, która opisuje życie wygnańców w następującym układzie formalnym:

Im wypadło
żyć koczowniczo, uciekać, odchodzić,
im wędrówka, *terra incognita*,
ognisko wieczorem.

W autoprzekładzie (*Contained in the Order of an English Landscape*) strofa ta przyjmuje postać:

Their fate:
to escape and flee – a nomadic life,
an endless trek, *terra incognita*,
a fire at night.

Pozornie nieznaczna różnica, jaką jest wprowadzenie w wersji angielskiej wieńczącego pierwszą linię dwukropka i dzielącej drugi wers pauzy, zamienia jednak deskryptywny szereg czasowników w rodzaj definicji. Efekt, jaki wywierają w czytelniczej recepcji tak zlokalizowane dodatkowe znaki interpunkcyjne, sprowadza się do transformacji narracyjnej refleksji o losie „ludzi, których świat i świt / nagle ucięte” („people whose world and dawn / are suddenly cut short”) w formułę przywodzącą na myśl słownikowe objaśnienie terminu „nomadic life”, który odbiorca anglojęzyczny rozumie jako: „żyć koczowniczo – to znaczy nieustannie uciekać i odchodzić” („to escape and flee”). Czytelnik wariantu Higginsa (*In the Order of an English Landscape*) nie dostrzega tej chwilowej metamorfozy podmiotu lirycznego

Recenzując tom *The Invention of Poetry*, Marian Kisiel odnotowuje wyraźne podobieństwa w strategiach translatorskich Czerniawskiego i Higginsa, którego „przekłady starają się być wierne wobec oryginału, respektować jego poziom semantycznej dokładności i wierności, a tam gdzie się to nie może udać (*Lekcja poezji / Poetry Lesson*), zastępuje go odpowiednim ekwiwalentem (»nuż ci w bżuch« jako »nife in yr gut«). Poeta znalazł zatem swojego tłumacza, który nie tylko podzielił jego koncepcję translatorską, ale także starał się ją możliwie wiernie wypieścić w przygotowanym przez siebie tomie” (M. Kisiel, *Summa poetica...*, s. 48).

⁵²⁸ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 188. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 142.

ze snującego barwną, choć dramatyczną opowieść gawędziarza w encyklopedystę opracowującego hasło „życie koczownicze”:

It felt to them
to live nomadic lives, to flee, depart;
their was migration, *terra incognita*,
a fire by night.

Wprowadzane do autoprzekładów Czerniawskiego zmiany oryginalnej składni strof w niektórych przypadkach również mają wymowę semantyczną, czego dobrym przykładem jest zestawienie fragmentu opisującego ucieczkę mitycznego zwierzęcia przed myśliwską nagonką w *Polowaniu na jednoroźca*⁵²⁹,

słyszac w dali
ujadanie trąb
trzask chrustu i gałęzi
przystaje samotnie mleczno-biały
zamglony krajobrazem paproci
naświetlonych słońcem nerwowych liści,

z jego anglojęzyczną wersją (*Hunting the Unicorn*):

still hearing afar
the baying of horns
the cracking of deadwood and branches
he pauses
milk-white and lonely
in a haze landscape of ferns
irradiated by a sun of nervous leaves.

Poprzez rozbitcie wersu „przystaje samotnie mleczno-biały” na dwa osobne „he pauses / milk-white and lonely” dokonuje poeta symbolicznego odzwierciedlenia „treści” w „formie”. Chwytem zastosowanym w autoprzekładzie, a nieobecnym w oryginale jest zakończenie wersu w miejscu, w którym zatrzymuje się także, zgodnie z relacją podmiotu lirycznego, pozostające wcześniej w biegu zwierzę („stąpając lekko po grzywach fal / był już jak punkt na tle horyzontu / owity chmurą niebieskich liści – / a za nim stado psów i myśliwych”). Uciekający przed obławą jednorożec przystaje, tempo lirycznej akcji ulega załamaniu, a grafemiczną reprezentacją tego elementu fabularnego jest podział wersu, który automatycznie zmusza czytelnika do chwilowego zatrzymania lektury. Można przypuścić, że ten aspekt angiel-

⁵²⁹ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 13. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 16. Autoprzekład powstał, jak informuje dopiskiem Czerniawski, przy współpracy z Janem Darowskim.

skiego tekstu nie uszedł również uwagi Higginsa, którego wersja wprowadza podobne rozwiązanie:

Listening in the distance
to the barking of horns
and the crack of thickets and branches
he pauses
milk-white and solitary
veiled in a landscape of ferns
lit by a sun of edgy leaves.

Innego przykładu syntaktycznej metamorfozy oryginalnego tekstu dostarczają dwie pierwsze strofy wiersza *Przemiana materii*⁵³⁰:

Z szarej mgły wyjęzyczył się płomyk
nie większy od rozżarzonego knota,
by za chwilę buchnąć słomianą
skrą. Płoną gazety, encyklopedie,
smolne łuczywa, zdewaluowane banknoty.

Mgła osuwa się, osiada po kątach,
oślizguje się w rynsztok: płoną
hełmy straży ogniowej, kapliczki,
biurowce, pagody.

Autorski wariant angielski (*Matter Transformed*) w pierwszej z przytoczonych strof odrzuca narracyjną formę oryginału ukazaną w przyczynowo-skutkowym ciągu czasowników „wyjęzyczył się płomyk” – „by buchnąć” – „płoną gazety”, czego efektem jest przekształcenie lirycznej akcji w statyczny opis. Istotniejszą z punktu widzenia efektu recepcyjnego modyfikacją jest jednakże przeniesienie leksemu „burn” („płonąć”) na koniec obu strof i oddzielenie go wprowadzającym element napięcia myślnikiem. Przesunięcie to nie tylko wyróżnia czasownik „burn” spośród innych, ale także nadaje mu – znacznie mniej wyraźny w wersji polskiej – charakter dramatycznej puenty dla opisywanych w utworze katastroficznych wydarzeń:

Out of a grey fog a tongue of fire
no larger than a glowing wick,
but soon bursting
into straw-like sparks. Newspapers,
enclopaedias, tarred splinters, devalued
banknotes – burn.

⁵³⁰ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 73. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 22.

The fog slumps in corners
slithers into gutters: firemen's
helmets, chapels, office blocks, pagodas –
burn.

Wariant Higginsa (*Transformation of Matter*) wprowadzie również lokuje kluczowy dla lirycznej akcji czasownik w klauzulach wersów, ale nie wyróżnia go dodatkowo za pomocą interpunkcji:

Out of the grey fog a tongue of flame was uttered
no larger than a glowing wick,
then burst out like a sparking
straw. Newspapers, encyclopaedias,
resinous wood and devalued banknotes burn.

The fog subsides, settles in corners,
sides into the gutter: firemen's helmets,
shrines, office blocks,
pagodas, burn.

Znaczeniotwórcze zamiany struktur narracyjnych w statyczne deskrypcje to modyfikacje wprowadzane w autoprzekładach Czerniawskiego szczególnie często i z podobnym efektem udoskonalenia stylistycznego oryginału i silniejszego zestrojenia strony formalno-syntaktycznej utworu z jego treścią. Na przykład opis upalnej letniej sjeisty w kawiarni (gdzie podmiot liryczny „zamyślony, popija kawę, łokciami / wsparty o splamioną serwetę”) otwiera w wierszu *Osa w piwie*⁵³¹ fragment

jest matowe popołudnie
w parku:
u schyłku lata drzewa pełne
liści, aleja kurzu i ludzi
w okularach słonecznych
o kunsztownej oprawie;
z prawej strony egzotyczna wieża,
z lewej ławki, jezioro.

*Sceny banalne tkwią w pamięci świeże i wyraźne. Inne, zdawałoby się
bardziej dla nas istotne, szybko się zacierają.*

Już w pierwszej frazie autoprzekładu *A Wasp in the Beer* wykorzystuje poeta beczasownikową konstrukcję („*in the afternoon in the park*”), czym dodatkowo intensyfikuje wszechobecną w tekście akinetyczną atmosferę

⁵³¹ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 56. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 84.

bierności, zamyślenia i bezruchu, przyjmując raczej perspektywę kreślącego krajobraz (zatytułowany właśnie „matowe popołudnie w parku”) malarza niż rozwijającego opowieść mówcy:

matt afternoon in the park
at summer's end trees heavy with leaves
paths full of dust & people
in sunglasses fashionably framed
to the right an exotic tower
to the left benches, a lake

*Banal scenes live in the mind fresh and
clear. Scenes obviously more significant
are soon erased.*

Wersja Higginsa wprowadza podobną do autoprzekładu konwencję:

matt afternoon in the park
summer's end the trees full
of leaves, the path of dust and people
in fashionable sunglasses;
to the right an exotic tower,
to the left benches and a lake.

*Banal scenes stick in the memory fresh
and distinct. Others seemingly more
important are quickly effaced.*

Innym przykładem ilustrującym ten rodzaj stylistycznej autokorekty jest fragment *Polowania na jednorożca*,

Było 37 myśliwych
psów najlepszego chowu 31

fakty powyższe spisano w urzędzie powiatowym
w obecności licznych świadków
ale brak nam jeszcze danych
by ustalić czemu równa się *x*,

który w wariantcie angielskim Czerniawskiego pozbawiony jest eksplicytnej narracyjności oraz jakiegokolwiek formy inicjalnego czasownika „być”. W rezultacie relacja z emocjonującego polowania ulega metamorfozie w lapidarną – i bardziej zgodną z realiami świata przedstawionego w tekście – notatkę urzędową (gdyż „fakty powyższe spisano w urzędzie powiatowym”):

37 huntsmen
31 best pedigree hounds

the above facts were recorded
in a district office
in the presence of numerous witnesses
but we lack the relevant facts
to establish the value of *x*.

Forma ta znacznie efektywniej imituje oficjalny sposób rejestrowania faktów w instytucjach administracyjnych. Wprowadzające elementy fabularności czasowniki są však zbędne w wypełnianych przez referenta rubrykach urzędowego sprawozdania. Redukcja frazy orzeczeniowej „było 37 myśliwych” do równoważnika zdania „37 myśliwych” to stylizacja ustępu *Hunting the Unicorn* na ton biurokratyczny – lakoniczne wymienianie „suchych faktów” bez narracyjnej otoczki sugerującej wprowadzenie rodem z konwencji bajkowej („było raz...”) – a jednocześnie odwołanie do rzeczywistych („życiowych”) doświadczeń czytelników z urzędowymi dokumentami. Iain Higgins w swojej wersji tego wiersza utrzymuje natomiast literalną niemal ekwiwalencję wobec polskiego oryginału:

There were 37 huntsmen
and 31 hounds, the best of their breed

the above facts were set down in a district office
in the presence of numerous witnesses
but we still lack the data
needed to say what equals *x*.

Wyjątkowo godna uwagi jest translatorska zmiana perspektywy poetyckiej oryginału – stanowiska, jakie zajmuje wobec opisywanych treści lub wydarzeń podmiot liryczny wierszy autora *Krótkopisu*. Zazwyczaj są to subtelne modyfikacje, wyraźne ingerencje w zawarte w polskiej wersji przesłanie należą do rzadkości. Wyrafinowanej metamorfozie poddaje Czerniawski swój wiersz *Fragment*⁵³², którego druga strofa oryginalnie brzmi:

Czymże jest więc nieśmiertelna dusza?
Jeśli – powiada Augustyn – ponadzmysłowa trwa wiecznie
jak rdzeń trójkąta, cóż o niej wiemy?
Boć nie tylko zapach desek w tartaku i krzyk mew na skałach
ale też prawa fizyki, wzory geometrii, ale treść logiczna
zdań kojarzy się z nocą letnią nagle na wsi;
Jak wyobrazić rozum bez ręki, bez oczu,
któż myśląc o przekątniach nie zauważy
łuku twoich włosów, nie usłyszy znajomych głosów
płynących z tarasu o zmierzchu w asymetrii gwiazd?

⁵³² Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 98. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry*..., s. 40.

W procesie transferu poeta zastępuje ogólne i nietrudne do zrozumienia nawet bez merytorycznego przygotowania określenia „prawa fizyki”, „wzory geometrii” czy „rdzeń trójkąta” terminologią znacznie bardziej specjalistyczną. W ich miejsce autoprzekład podsuwa czytelnikowi „prawa Newtona” („Newtonian laws”), dowody Pitagorasa („Pythagorean proofs”) i podstawową formę Euklidesa („essential Euclidian form”):

What then is the immortal soul?
If – says Augustine – it supersensually for ever floats
like the essential Euclidian form, how is it known?
For not just the smell of wood being sawn,
the cry of gulls over cliffs,
but also Newtonian laws and Pythagorean proofs
suddenly merge with a summer night:
How to imagine an armless, eyeless soul?
who pondering diagonals could miss
the crown of your hair, could fail to note familiar voices
coming from a terrace at twilight in the asymmetry of stars?

Polski pierwowzór *Fragmentu* zestawia materialne oblicze znanego ludziom i bliskiego świata („zapach desek w tartaku i krzyk mew na skałach”, „noc letnia na wsi”, „taras o zmierzchu”) z niedookreśloną bliżej domeną abstrakcyjnej nauki i czyni to z perspektywy podmiotu zanurzonego w codzienności – rzecz można: człowieka, który zapamiętawszy z lekcji tylko imię św. Augustyna, rozważa użyteczność wiedzy wyniesionej ze szkoły w opisie i rozumieniu otaczającej rzeczywistości („któż myśląc o przekątniach nie zauważy / łuku twoich włosów”) i własnej natury („czymże jest więc nieśmiertelna dusza?”). Wersja angielska natomiast dzięki wprowadzonym przez tłumacza modyfikacjom – rozmieszczeniu w obrębie strofy szeregu leksemów odwołujących się do bardziej specjalistycznej wiedzy czytelnika – zbliża się stylistycznie do lirycznego dyskursu z konkretnymi poglądami konkretnych uczonych, jaki podejmuje *poeta doctus*⁵³³. Twórczość „Czerniawskiego określa się mianem intelektualnej – pisze o poecie Paweł Dudziak – uważany jest za pisarza elitarnego, a jego pisarstwo – pełne odniesień do filozofii (...), estetyki, malarstwa i literatury – uznaje się za trudne i nieprzystępne”⁵³⁴. Translatorskie modyfikacje w rodzaju tych, którym w autoprzekładzie poddany

⁵³³ Ton dialogu z postaciami świata nauki jest, nawiasem mówiąc, stosunkowo częsty w poezji Czerniawskiego, z wykształcenia filologa i filozofa. Przytoczmy tu tylko najbardziej sugestywne tytuły: *Kraft-Ebing w British Museum*, *Sir David Ross wyklada Politykę Arystotelesa*, *Wyspa Gaunilona czy Z Heraklita*.

⁵³⁴ P. Dudziak, *Biografia Adama Czerniawskiego*, Warszawa 2003 (tekst opublikowany na internetowej stronie autorskiej poety: www.czerniawski.co.uk, data dostępu: 10.11.2018).

został wiersz *Fragment*, bez wątpienia utrwalają ten wizerunek. Rozwiązania w tym zakresie bardziej przekonująco uzasadniają opinię o „nieprzystępności” utworów poety niż na przykład wariant Higginsa z ekwiwalentnymi wobec oryginału określeniami „essence of a triangle”, „physical laws” czy „geometrical equations”:

What then is the immortal soul?
If – says Augustine – supersensual it lasts forever
like the essence of a triangle, what do we know of it?
For not only the scent of sawn wood and the gulls’ cry on the rocks
but also physical laws, geometrical equations, the logical form
of propositions suddenly fuse with a summer night in the country:
How imagine an armless eyeless reason,
who thinking of diagonals will not notice
the arc of your hair, not hear familiar voices
drifting from the terrace at dusk in the asymmetry of stars?

Między autorskimi modyfikacjami rzutującymi na wymowę całości tekstu a drobnymi cyzelacjami na poziomie poszczególnych rozwiązań leksykalnych warto zwrócić także uwagę na refrakcje dotyczące fraz. Jeśli przyjąć proponowaną przez Davida Connolly’ego quasi-definicję wzorca poezji jako „writing in its most compact, condensed and heightened form”⁵³⁵, to dążenie do jego realizacji łatwo zidentyfikujemy w autoprzekładach Czerniawskiego. Jego transfery często kondensują znaczenia oryginału w zwężlejszych frazach przekładu i zmiany te nie znajdują uzasadnienia w schemacie rytmicznym czy układzie rymowym utworów. Za reprezentacyjny przykład poetyckiego dążenia do zwężłości posłużyć może czterowersowy wyimek z wiersza *Widok Delft*⁵³⁶,

i właśnie w ten dzień
taki jest widok Delft
tylko niektóre domy rozświetlone słońcem
mury miejscami szare przygaszone,

który wariant Higginsa (*A View of Delft*) oddaje jako

and on this day
this is the view of Delft
only some houses lit by the sun
the walls randomly dark and grey,

⁵³⁵ D. Connolly, *Poetry Translation* [w:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 171.

⁵³⁶ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 168–171. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 11–14.

zaś autoprzekład streszcza oryginalne znaczenia w dwuwersowej formule:

on such a day this is the view of Delft
the sun uncertain the walls fitfully dark.

Czasem dążenie do poetyckiej zwięzłości redukuje oryginalną metaforę, jak na przykład w charakterystyce malarza z wersów:

nie wiem kim była jego żona
nie wiem kto go uczył kłaść farby na płótno.

Higgins oddaje ten fragment z dosłowną dokładnością:

I don't know who his wife was
I don't know who taught him to lay paint on canvas,

lecz autoprzekład wprowadza jako jego ekwiwalent ustęp nie tylko rezygnujący z powtórzenia zwrotu „nie wiem”, ale dodatkowo pozbawiony frazy „kłaść farby na płótno” na rzecz prostego czasownika „to paint”:

I don't know who his wife was
who taught him to paint.

W rzadkich sytuacjach uniknięcie powtórzenia jest jednocześnie ucieczką od tautologii. Na przykład w autoprzekładzie wersu „grupki kobiet mężczyzn małych dzieci” z wiersza *Widok Delft* Czerniawski rezygnuje z przymiotnika „małych”, wpisanego niejako w definicję dziecka, przyjmując angielską formę „groups of women children and men” (w wersji Higginsa: „groups of men women and small children”).

Autoprzekładowe korekty i poetyckie ulepszenia dotyczą również poziomu jednostek leksykalnych. Spośród kilku możliwych do wyodrębnienia zespołów wprowadzanych przez Czerniawskiego poprawek niewątpliwie najciekawsza dla interpretatorów jest grupa tych, które mają na celu wzbogacenie poetyckiej wypowiedzi przez jej silniejsze osadzenie w kontekście języka docelowego i jego kultury. Symptomatycznym przykładem tego rodzaju znajdzie czytelnik angielskiej wersji wspomnianego już wiersza *W ładzie angielskiego krajobrazu*. Fragment polskiego pierwowzoru:

przestrzeń i czas przesiedlone
w orbitę uratowanych szczątków
poznania emigracji wewnętrznej
zimowych jaskółek płynnych w szerokim
powietrzu; kamienny kościółek
na skarpie jest tym konkretem
który uziemia rozpostartą trwogę,

w tłumaczeniu Czerniawskiego ma postać:

space and time resettled
within the sphere of salvaged
shreds of knowledge of internally
migrating winter skylarks in the wide
and liquid air; a stone church
on the ridge is the anchor
that earths the spreading fear.

W niemalże literalnym przekładzie zwraca uwagę pozornie nieznaczną zmianą oryginalnego wyrazu „konkret” na angielskie słowo „anchor” (Higgins oddaje tę partię utworu jako „a stone church / on the scarp is the concretion”). W angielszczyźnie rzeczownik „anchor” oznacza nie tylko, jak definiują słowniki, „kotwicę” („a mechanical device that prevents a vessel from moving”), lecz również „a central cohesive source of support and stability”⁵³⁷. Jeśli więc za pierwszoplanowy temat refleksji w cytowanym fragmencie uzna czytelnik ucieczkę od trwogi wywołanej przemijaniem i nietrwałością w świecie doczesnym („przestrzeń i czas przesiedlone”) do wartości duchowych i religijnych (symboliczny „kościółek na skarpie”), to zastosowany w tekście przekładu termin „anchor”, rozumiany jako źródło wsparcia i stabilności, zyskuje dodatkowy walor semantyczny – zwłaszcza jako składnik frazy „church is the anchor”. W języku angielskim funkcjonuje bowiem kulturowo utarty i potocznie stosowany zwrot „faith is the anchor” („wiara jest kotwicą”), w którego kontekście odbiorca najprawdopodobniej odczyta przesłanie liryku Czerniawskiego.

Inny przypadek wykorzystania semantycznego i konotacyjnego potencjału ekwiwalentów języka przekładu można wskazać w ustępach *Widoku Delft*:

W Hadze jest widok Delft
W Hadze jest perspektywa Delft
Wystarczy wspiąć się na piętro Mauritshuis
by ujrzeć Delft
panoramy nie przesłania wzgórza
nie przesłania kasztan rozłożysty

Teraz urbanistyka betonu stali szkła
zakryła mi widok Delft
(...)

⁵³⁷ X. Chen, *An English Dictionary with AB Index and Frequency*, Princeton 2010, s. 27. Słownik *Merriam-Webster* podaje także współbrzmiającą z tymi definicjami wykładnię „anchor” jako „a reliable or principal support” (www.merriam-webster.com, data dostępu: 10.11.2018).

Miał wielkie szczęście że ujrzał Delft
może nawet i dziś wystarczy bilet drugiej klasy
ale aby widok także utrwalić nie tylko w pamięci
potrzebny był ktoś, kto żył w roku 1657.

Wiersz ten eksplicytnie nawiązuje zarówno do położonego na południe od Hagi holenderskiego miasta, jak i do jego panoramy pędzla Jana Vermeera powstałej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVII wieku. W uproszczonej, na potrzeby analizy, interpretacji można założyć, iż przytoczony fragment proponuje postrzeganie nowoczesnej cywilizacji („urbanistyka betonu stali szkła”) jako zjawiska zagrażającego klasycznie pojmowanemu pięknu i harmonii. Sztuka, którą symbolizuje w polskim oryginale obraz Vermeera, przedstawiona jest odbiorcy jako siła posiadająca moc utrwalania przemijających lub wręcz niszczonych wartości estetycznych. Interpretacja czytelnika anglojęzycznego będzie jednak nieco bogatsza, jako że wybrany spośród kilku terminów bliskoznacznych – jak choćby „to save”, „to commemorate” czy preferowany przez Higginsa „to preserve” („to preserve the view not only in memory”) – czasownik „to fix” denotuje nie tylko znaczenie słowa „utrwalić” (zwłaszcza fotograficznie), ale także „naprawić”, „reperować” czy, rzadziej, „pomścić”. W rezultacie autoprzekład pozwala na odczytanie w liryku wizji sztuki, poza tradycyjną tonacją horacjańskiego *exegi monumentum*, również jako działalności zdolnej przywrócić ludzkości porzuconą na rzecz rozwoju technicznego estetykę i symbolicznie „pomścić” utracone wartości:

there is a view of Delft at the Hague
a panorama of Delft at the Hague
to see Delft
merely climb the stairs
where the Mauritshuis vista is not screened by hills
nor spoiled by spreading chestnut trees

Now the concrete conurbations of glass and steel
have blocked my view of Delft
(...)
He was lucky to have seen Delft
perhaps even today a second-class fare will suffice
but to fix the view not in memory only
there had to be one alive in 1657.

Zapewne to wyostrzona świadomość wkraczania autoprzekładem w przestrzeń innej kultury, adresowania swojej twórczości do czytelnika osadzonego w odmiennej tradycji motywuje Czerniawskiego do licznych transformacji pojedynczych leksemów lub krótkich fraz w ekwiwalenty

wyraźniej odwołujące się do bliskich czytelnikom anglojęzycznym realiów. Czasem refrakcje tego rodzaju spełniają funkcję prostych eksplikacji, jak w przypadku prozy poetyckiej *Gdzieś w okolicy Babilonu*⁵³⁸:

Trzeciego dnia kopiec na wzgórzu ujawnił nam pierwszą tajemnicę: dwa nieregularnie ciosane oszczepy. 7 centymetrów głębiej odkopaliśmy skorupy glinianych garnków. Sześć dni kruszyliśmy pozbawione śladów namiętności żyły granitu. Wreszcie w sobotę o zmierzchu zadziwił nas zniekształcony szkielet skrzydlatego jednorożca; obok hełmy z brązu, obrączki, tafelki z inwentarzem królewskich dóbr i mosiężne posążki bogini urodzaju Tamir.

Pod blisko trzynastometrowym nawarstwieniem rupieci, szczelnie opakowany w szorstki spłowiały karton, leżał pęknięty przez pół szafirowy kamień filozoficzny.

Że opisane wydarzenia następują w trakcie prac archeologicznych, nie trudno dostrzec już we wstępnej interpretacji tekstu. Autorski wariant angielski podaje tę sugestię jeszcze wcześniej, poprzez zastąpienie w tytule słowa „gdzieś” rzeczownikiem „site”, oznaczającym „stano-wisko” wykopaliskowe („excavation site”). Ponadto Czerniawski przelicza centymetry na cale („seven inches”) i metry na stopy („nineteen-foot layer”), a więc zamienia obowiązujący w Polsce znormalizowany międzynarodowy układ jednostek miar na tradycyjny system brytyjski (imperialny):

On the third day the mound on the hill revealed the first secret: two roughly hewn plough-shares. Seven inches lower we dug up a splintered jar. Six days we chipped at a passionless granite vein. Then on Saturday at sun-set we marvelled at the deformed skeleton of a winged unicorn; nearby we found bronze helmets, gold rings, tablets listing the royal fortune and brass statuettes of the fertility goddess Tamir.

Below this nineteen-foot layer of rubbish, tightly wrapped in corrugated cardboard, lay a fractured philosopher’s stone.

Podobnego przeliczenia dokonuje w *Somewhere near Babylon* też Higgins, używając sformułowań „seven inches” oraz „forty-odd-foot layer of rubbish”. Zbliżony cel ma również modyfikacja jednostek monetarnych z utworu *Asurbanipal i inni*⁵³⁹, wzmiankowanych między innymi w inicjalnym fragmencie:

Idę oglądać płaskorzeźby asyryjskie.

Przy wejściu do British Museum ktoś mnie prosi, bym mu rozmienił dziesiątkę na dwie piątki.

⁵³⁸ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 142. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 36.

⁵³⁹ Cyt. za: A. Czerniawski, *Poezje zebrane*, Lublin 2014, s. 238–240. Przekład Iaina Higginsa: A. Czerniawski, *The Invention of Poetry...*, s. 103–105.

Kolokwialne „dziesiątki” i „piątki” w autoprzekładzie (*Ashurbanipal & Others*) figurują jako szylingi i sześciopensówki:

On my way to see the Assyrian reliefs, a man outside the British Museum asks me to change a shilling for two sixpences.

O tym, że jest to modyfikacja czysto opcjonalna, świadczy wariant Higginsa, który zdania te ujmuje w angielskiej formie zgodnej z oryginałem:

I'm off to see the Assyrian bas-reliefs.

On my way into the British Museum someone asks me, can I change a ten for two fives.

Wedle podobnej reguły zastępuje Czerniawski funeralną formułkę „módlmy się za jej duszę” z tego samego utworu w wersję szerzej rozpowszechnioną w kulturze anglosaskiej: „may she rest in peace”. Swoistym zaś ukłonem poety w stronę czytelników brytyjskiego kręgu kulturowego jest transfer „kufla piwa” z finałnych wersów liryku *Osa w piwie*,

siedząca obok mnie pani
w kwiecistym kapeluszu
łowi osę
w kuflu piwa,

z pominięciem możliwych ścisłych odpowiedników (jak choćby „tankard” czy zastosowany przez Higginsa „a mug of beer”), w zwyczajowo używaną przez Anglosasów w restauracjach „szklankę piwa”:

opposite,
a woman in a flowery hat
pokes a wasp
in a glass of beer.

Analogicznie: gdy oryginał *Widoku Delft* portretuje podmiot liryczny w holenderskiej kawiarni słowami

pożądałem jasnego ciała kelnerki w Delft
piłem ciemne piwo
przez szkło sprawdzałem fakturę obrazów,

autoprzekład zastępuje „ciemne piwo” (w literalnej wersji Higginsa: „dark beer”) jasnym o precyzyjniej określonym gatunku („ale”):

I desired the bright flesh of a girl in Delft
I drank light ale
examined brush strokes through a glass.

Tego rodzaju modyfikacje, mimo że nie mają istotniejszego wpływu na interpretacyjne wnioski czytelników, warto odnotować, gdyż nie są efek-

tem szkolarskiego wertowania słowników w poszukiwaniu ekwiwalentów, lecz stanowią świadectwo funkcjonowania tłumacza nie tylko w dwóch systemach językowych, ale także w dwóch odmiennie ukształtowanych kulturach, które do pewnego stopnia substytuują się w akcie przekładu. A ponieważ jest to u Czerniawskiego proces niewątpliwie świadomy, to jego tłumaczenia własnej twórczości można rozpatrywać w kategoriach poetyckiej autokorekty, rudymenarnego wyznacznika „kreatywnego bilingwizmu” artysty.

* * *

Dostrzegalne w autoprzekładach poety refrakcje znaczeniowe dobrze ilustrują wskazaną przez Seweryna Pollaka prawidłowość, iż translacja własnego tekstu „jest najlepszą miarą odczuwania różnic w strukturze i napięciu wewnętrznym różnych języków”⁵⁴⁰. Poprawki Czerniawskiego dotyczą wszystkich poziomów poetyckiej wypowiedzi; wersje angielskie w porównaniu do polskich oryginałów cechuje wzmocnienie wizerunku autora jako poety-uczonego, zintensyfikowany nastrój liryczny, większa precyzja i skrótowość wywodu oraz dopasowanie do realiów znanych czytelnikom. Tłumaczenie własnych wierszy jest zatem dla Czerniawskiego nie tylko sposobem udostępniania i promowania swojej twórczości poza Polską, ale także praktycznym ćwiczeniem z poetyki i literackim polygonem szlifowania pisarskiego kunsztu.

„My way into writing Gaelic led via translation”⁵⁴¹ przyznaje szkocki pisarz Christopher Whyte. Czesław Miłosz podkreśla, że to za sprawą autoprzekładów najskuteczniej „rozszerzał swój zasób języków obcych”⁵⁴². Na pytanie „how does bilingualism arise?” Munavvarkhon Dadajanova odpowiada stanowczo: „above all, through the »author’s translation«”⁵⁴³. Obserwacje tych i wielu innych twórców potwierdza przypadek Adama Czerniawskiego, który za sprawą tłumaczenia własnych wierszy znalazł

⁵⁴⁰ S. Pollak, *Granice swobód* [w:] *Przekład artystyczny* pod red. S. Pollaka, t. 2, Wrocław, 1975, s. 271–272.

⁵⁴¹ Ch. Whyte, *Against Self-Translation*, „Translation and Literature” 2002, nr 11, s. 67.

⁵⁴² C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza* [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia* pod red. E. Balcerzana, E. Rajewskiej, Poznań 2007, s. 313. Porównanie niektórych technik autoprzekładowych Miłosza i Czerniawskiego przedstawia szkic: A. Luboń, *Autoprzekład poetycki, czyli bilingwalna korekta* [w:] *(Nie)swój język polski. Nowe horyzonty w językoznawstwie stosowanym* pod red. B. Skowronka, Kraków 2012, s. 164–180.

⁵⁴³ M. Dadajanova, *Both Are Primary: An „Author’s Translation” Is a Creative Re-creation*, „Soviet Studies in Literature” 1984, nr 20, s. 68.

się „na najlepszej drodze do pisania w języku angielskim”. I choć poeta grupy „Kontynenty” obok dyskusowania możliwości oferowanych przez praktykę autoprzekładową silnie podkreśla też związane z nią zagrożenia, to można przypuszczać, że przyczyniła się ona do rozwinięcia kompetencji językowych i wpłynęła na konstituowanie indywidualności jego warsztatu poetyckiego.

Pracę translatorską Czerniawskiego „ocenia się nie tylko wysoko – uważa Marian Kisiel – ale uznaje się za najodważniejszy rys jego osobowości twórczej”⁵⁴⁴. Recenzja literaturoznawcy współbrzmi z diagnozami Beaty Tarnowskiej, która odnotowuje szereg opinii brytyjskich krytyków o translatorskich publikacjach Czerniawskiego nierzadko i nader zgodnie wygłaszających przekonanie, iż jako przekładowca „biegły w osiągnięciu wymaganej lapidarności” zdołał osiągnąć „więcej, niż wymaga się od tłumacza, a mianowicie ulepszyć w języku przekładu teksty oryginału”⁵⁴⁵. Warto więc dopowiedzieć, że swoje umiejętności poetyckie miał okazję doskonalić bez wątpienia także w ramach eksperymentów autoprzekładowych.

⁵⁴⁴ M. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego...*, s. 20.

⁵⁴⁵ Opinia Michaela Irvina cyt. za: B. Tarnowska, *Mędzy światami...*, s. 259.

Zakończenie

Kierunki dalszych badań koncentrujących się wokół podjętej w monografii problematyki wyznaczają zarówno inne możliwe, nieomawiane tu typy refrakcji znaczeniowych w twórczości poetów kręgu „Kontynentów”, jak i przede wszystkim dokonania nie tylko teoretycznoprzekładowe, ale i *stricte* translatorskie Andrzeja Buszy, Jerzego Stanisława Sity oraz – przy niebagatelnym zaangażowaniu kompetencji iberysty – Floriana Śmieci. Dorobek tłumaczeniowy Jana Darowskiego, który „nigdy nie zabiegał o druk swoich liryków, a najczęściej publikacje wymuszali przyjaciele z kręgu »Kontynentów«”, nadal dostępny jest czytelnikom jedynie we fragmentach. Najnowsze ustalenia literaturoznawców dostrzegają w nim także interesujący materiał dla analiz przekładoznawczych i komparatystycznych. Poeta „tłumaczył polską poezję na angielski i autorów angielskich na polski. Wiadomo, że przez pewien czas tworzył też po angielsku” – odnotowuje wydawca jego pism Jan Wolski, formułując tezę, że „Darowskiego postawić można w gronie najlepszych tłumaczy poezji polskiej na angielski”⁵⁴⁶.

O tym, że warto podejmować dalsze badania nad refrakcjami translatorskimi i profilami przekładowców, wymownie świadczy jedno ze spostrzeżeń Beaty Tarnowskiej: „pełniąc przy okazji swojej (...) działalności także rolę krytyków i promotorów tłumaczonych dzieł, poświadczając niejako własnym autorytetem wagę i doniosłość oryginałów, tłumacze budują zarazem nowe hierarchie wartości”⁵⁴⁷. Hierarchie te są zaś istotne, ponieważ udany przekład jest jedynie przyczynkiem, początkiem i niezbywalnym elementem długofalowego i skomplikowanego procesu międzykulturowej korespondencji. Działania pośredników i inspiratorów tego procesu, kierowanych ideą kształtowania w oczach Zachodu pozytywnego i wartościowego obrazu Polski i polskości, nieodzownie wymagają krzewienia wzajemnej wiedzy narodów o swoich kulturach i tradycjach. Literatura zaś stanowi wciąż jeden z najważniejszych środków ich transmisji. Świadomość uwarunkowań przekładu artystycznego jest zatem istotna tak dla

⁵⁴⁶ J. Wolski, *Posłowie* [w:] J. Darowski, *Poezje*, Rzeszów 2015, s. 395.

⁵⁴⁷ B. Tarnowska, *Między światami...*, s. 296.

kontroli procesu kulturowej mediacji, jak i dla zrozumienia mechanizmów, które organizują i regulują twórczość autorów literaturę przekładających. W perspektywie bowiem wyzwań zglobalizowanej współczesności szansa sukcesu lub choćby przetrwania polskiej kultury w świecie bezsprzecznie zdominowanym przez inne języki jest, należy zgodzić się z Czaykowskim, „taka, jaką dadzą jej tłumacze”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ B. Czaykowski, A. Czerniawski, *O poezji, nostalgii...*, s. 193.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Tomy poezji

- Busza A., *Atol. Wiersze wybrane* pod red. J. Pasternskiego, Toronto–Rzeszów 2016.
- Busza A., *Astrologer in the Underground / Astrolog w metrze*, tłum. M. Bullock, J. Boraks, Ateny 1971.
- Busza A., *Głosy i refrakcje*, tłum. B. Czaykowski, Berlin–Toronto 2001.
- Busza A., *Kohelet* pod red. B. Tarnowskiej, Toronto–Rzeszów 2008.
- Busza A., *Niepewność*, tłum. B. Tarnowska, R. Sabo, Toronto 2013.
- Busza A., *Obrazy z życia Laquedema*, tłum. B. Czaykowski, Berlin–Toronto 2003.
- Busza A., *Znaki wodne. Poezje*, Paryż 1969.
- Czaykowski B., *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006* pod red. B. Szałasty-Rogowskiej, Kraków–Toronto 2007.
- Czaykowski B., *Okanagańskie sady*, Wrocław 1998.
- Czaykowski B., *Point-no-Point (1953–1970)*, Paryż 1971.
- Czaykowski B., *Reductio ad absurdum i przewyżczenie*, Londyn 1958.
- Czaykowski B., *Superkontynentalny Toronto-Vancouver*, Berlin–Toronto 2001.
- Czaykowski B., *Sura*, Londyn 1961.
- Czaykowski B., *Trzciny czczonek*, Londyn 1957.
- Czaykowski B., *Wiatr z innej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989*, Kraków 1990.
- Czaykowski B., *Ziemioskłon*, Toronto 2007.
- Czerniawski A., *Inne wiersze i historia ludzkości*, Katowice 1999.
- Czerniawski A., *Jesień*, Kraków 1989.
- Czerniawski A., *Poezje zebrane 1952–1991*, Łódź 1993.
- Czerniawski A., *Poezje zebrane*, Lublin 2014.
- Czerniawski A., *Polowanie na jednorożca*, Londyn 1956.
- Czerniawski A., *Sen, cytadela, gaj*, Paryż 1966.
- Czerniawski A., *The Invention of Poetry*, tłum. I. Higgins, Cambridge 2005.
- Czerniawski A., *Topografia wnętrza*, Paryż 1962.
- Czerniawski A., *Widok Delft*, Kraków 1973.
- Czerniawski A., *Wiek złoty*, Paryż 1982.
- Czerniawski A., *Władza najwyższa, wybór wierszy z lat 1953–1978*, Kraków 1982.
- Darowski J., *Drzewo sprzeczeki*, Londyn 1969.
- Darowski J., *Niespodziewane żywoty*, Londyn 1990.
- Darowski J., *Poezje* pod red. J. Wolskiego, Rzeszów 2015.
- Ihnatowicz J. A., *Antologia* pod red. M. M. Tytki, Warszawa 2013.

- Ihnatowicz J. A., *Czas, co pochłania*, Rzeszów 2002.
- Ihnatowicz J. A., *Displeasure*, Londyn 1975.
- Ihnatowicz J. A., *Epigramat o nadziei i inne wiersze (1992–2003)*, Rzeszów 2004.
- Ihnatowicz J. A., *Niewidomy z Betsaidy*, Warszawa–Leszno 1991.
- Ihnatowicz J. A., *Od czasu któż nas wyzwoli? Wiersze 1950–2006*, Toronto 2007.
- Ihnatowicz J. A., *Pejzaż z postaciami*, Londyn 1972.
- Ihnatowicz J. A., *Poezje zebrane* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, Toronto–Rzeszów 2012.
- Ihnatowicz J. A., *Wiersze wybrane*, Houston 1990.
- Ihnatowicz J. A., *Wiersze wybrane*, Kraków 1973.
- Ławrynowicz Z., *Anglobabilon. Wiersze 1965–1985*, Londyn 1986.
- Ławrynowicz Z., *Błędne ogniki*, Olsztyn 1984.
- Ławrynowicz Z., *Epitafrum jesieni*, Londyn 1953.
- Ławrynowicz Z., *Syn marnotrawny i inne wiersze (1954–1960)*, Londyn 1968.
- Ławrynowicz Z., *Świetliki i ulegalki*, Londyn 1987.
- Ławrynowicz Z., *Trujące jagody*, Londyn 1986.
- Paszkiewicz M., *Byt niemy*, Londyn 1996.
- Paszkiewicz M., *Opowiadania jońskie*, Kraków 1984.
- Paszkiewicz M., *Przebudzenie jesieni*, Lublin 1995.
- Paszkiewicz M., *Zmiany*, Londyn 1957.
- Pietrkiewicz J., *Kula magiczna. Wybór wierszy*, Warszawa 1980.
- Pietrkiewicz J., *Modlitwy intelektu*, Warszawa 1988.
- Pietrkiewicz J., *Piąty poemat*, Londyn 1950.
- Pietrkiewicz J., *Poematy londyńskie i wiersze przedwojenne*, Paryż 1965.
- Pietrkiewicz J., *Poezje wybrane*, Warszawa 1986.
- Pietrkiewicz J., *Pokarm cierpki*, Londyn 1943.
- Pietrkiewicz J., *Prowincja*, Warszawa 1936.
- Pietrkiewicz J., *Słowa są bez poręczy*, Warszawa 1998.
- Pietrkiewicz J., *Wiersze dobrzyńskie*, Warszawa 1994.
- Pietrkiewicz J., *Wiersze i poematy*, Warszawa 1938.
- Pietrkiewicz J., *Wiersze o dzieciństwie*, Warszawa 1935.
- Pietrkiewicz J., *Znaki na niebie*, Londyn 1940.
- Sito J. S., *Ucieczka do Egiptu*, Warszawa 1964.
- Sito J. S., *Wiersze dawne i nowe*, Warszawa 1974.
- Sito J. S., *Wiozę swój czas na ośle*, Warszawa 1958.
- Sito J. S., *Zdjęcie z koła*, Warszawa 1960.
- Śmieja F., *Bezrok*, Mississauga 2001.
- Śmieja F., *Czuwanie u drzwi*, Londyn 1953.
- Śmieja F., *Dotykanie światła. Wiersze wybrane* pod red. E. Zymana, Toronto–Rzeszów 2016.
- Śmieja F., *Jeszcze wiersze*, Londyn (Kanada) 1984.
- Śmieja F., *Kopa wierszy*, Londyn 1981.
- Śmieja F., *Mały wybór wierszy*, Wrocław 1994.
- Śmieja F., *Nad jeziorem Huron*, Mississauga 2002.
- Śmieja F., *Nanizując paciorki słów: z notacji ostatnich* pod red. E. Zymana, Toronto–Rzeszów 2018.
- Śmieja F., *Niepamiętanie*, Mississauga 1999.

Śmieja F., *Not a Tourist*, Londyn (Kanada) 1986.
 Śmieja F., *Powikłane ścieżki*, Londyn 1964.
 Śmieja F., *Przezorność czasu (wiersze z brulionu)*, Londyn (Kanada) 1992.
 Śmieja F., *Wiersze wybrane*, Katowice 1998.
 Śmieja F., *Wiersze*, Kraków (Kanada) 1982.
 Śmieja F., *Wśród swoich*, Mississauga 1998.
 Śmieja F., *Ziemie utracone*, Londyn (Kanada) 1994.
 Taborski B., *Cisza traw*, Kraków–Wrocław 1986.
 Taborski B., *Cudza teraźniejszość*, Kraków 1983.
 Taborski B., *Czasy mijania*, Londyn 1957.
 Taborski B., *Dobranoc bezsensie*, Kraków 1991.
 Taborski B., *Drzwi Gnieźnińskie / Gniezno Door*, Warszawa 2000.
 Taborski B., *Duet*, Londyn 1975.
 Taborski B., *For the Witnesses*, Londyn 1978.
 Taborski B., *Głos milczenia*, Kraków 1969.
 Taborski B., *Jedyne wyjście*, Toruń 2010.
 Taborski B., *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
 Taborski B., *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
 Taborski B., *Mój przyjaciel Szekspir*, Kraków 2007.
 Taborski B., *Nowa Era Big Brothera i inne wiersze*, Toruń 2004.
 Taborski B., *Obserwator cieni*, Kraków 1979.
 Taborski B., *Plan B. Wiersze 2004–2006*, Toruń 2007.
 Taborski B., *Poezje wybrane*, Warszawa 1999.
 Taborski B., *Polityka. Wybór wierszy*, Kraków 1990.
 Taborski B., *Przestępując granicę*, Kraków 1962.
 Taborski B., *Przetrwanie*, Warszawa 1998.
 Taborski B., *Sieć słów*, Kraków 1976.
 Taborski B., *Szekspir. Wybór wierszy*, Kraków 1990.
 Taborski B., *Sztuka. Wybór wierszy*, Kraków 1985.
 Taborski B., *Ułamek istnienia*, Toruń 2002.
 Taborski B., *Wybór wierszy*, Kraków 1973.
 Taborski B., *Ziarna nocy*, Warszawa 1958.
 Taborski B., *Życie i śmierć*, Kraków 1988.

Przekłady

Agee J., *Liryki*, tłum. B. Czaykowski [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
 Alarcon A., *Cudzoziemiec* [w:] *Losy Polaków. Trzy opowiadania hiszpańskie* pod red. i w tłum. F. Śmiei, Mississauga 2003.
 Anonim, *Abencerraje i piękna Haryfa*, tłum. F. Śmieja, Kraków 1965 (wydanie późniejsze: Wrocław 1995).
 Anonim, *Poezje arabsko-andaluzyjskie*, tłum. F. Śmieja, Toronto 1988 (wydanie późniejsze: Katowice 1993).
 Anonim, *W więzach Adam był*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.

- Anonim, *Wiosną już rozkwita świat*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Auden W. H., *Musée des Beaux Arts*, tłum. B. Czaykowski, „Fraza” 2005, nr 4.
- Auden W. H., *Paysage moralisé; Nasze miasto*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Auden W. H., *Wszyscy popełniamy błędy; Tarcza Achillesa; Dover, 1937; Położ śpiącą głowę, mała; Pamięci Zygmunta Freuda; Nieznany obywatel*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Auden W. H., *Wygnańcy*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Głos milczenia*, Kraków 1969.
- Auden W. H., *Z wysoka dziś*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Azueta M., *Gniew*, tłum. F. Śmieja, Kraków 1973.
- Baird T., *Jutro. Dramat muzyczny w jednym akcie*, tłum. J. S. Sito, Kraków 1983.
- Baroja P., *Ucięta ręka* [w:] *Losy Polaków. Trzy opowiadania hiszpańskie*, tłum. F. Śmieja, Mississauga 2003.
- Becquer G. A., *Legendas y cartas literarias. Legendy i listy literackie* pod red. i w tłum. F. Śmiei, Wrocław 2000.
- Białoszewski M., *The Revolution of Things: Selected Poems* pod red i w tłum. A. Buszy, B. Czaykowskiego, Washington 1974.
- Burt D., *100 najwybitniejszych pisarzy wszech czasów*, tłum. J. S. Sito (i in.), Warszawa 2001.
- Burzyński T., Osiński Z., *Grotowski's Laboratory*, tłum. B. Taborski, Warszawa 1979.
- Busza A., *Głosy i refrakcje*, tłum. B. Czaykowski, Berlin–Toronto 2001.
- Busza A., *Obrazy z życia Laquedema*, tłum. B. Czaykowski, Berlin–Toronto 2003.
- Busza A., Czaykowski B. (red.), *Gathering Time. Five modern Polish Elegies*, tłum. A. Busza, B. Czaykowski, Mission 1983.
- Busza A., Czaykowski B., *Pełnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*, Toronto–Rzeszów 2008.
- Campion T., *Canto secundo*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Campion T., *In imagine per transit homo; Przyjdź różanolica Lauro; O crudelis amor; W jej twarzy ogród*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Głos milczenia*, Kraków 1969.
- Campion T., *Lesbio najśłodsza, żyć nam i miłować*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Campion T., *O crudelis amor*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Campion T., *Przyjdź różanolica Lauro; Za słońcem swoim jasnym idź; Gdy zamieszkać ci przyjdzie z cieniami Hadesu; W jej twarzy ogród rozkwita majem; Cóż za przepych wspaniały*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Carew T., *Pieśń. Do pani dotąd przez męża swego nietkniętej; Do nieobecnej. Okręt*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Carew T., *Pięknej niewdzięcznej pogróżka; Na panią, która żądała, abym ją kochał; Do niestałej kochanki; Piosenka; Maria Wentworth*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.

- Catullus C. V., *Pożegnanie*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Cervantes M., *Opowiadanie Polaka* [w:] *Losy Polaków. Trzy opowiadania hiszpańskie* pod red. i w tłum. F. Śmiei, Mississauga 2003.
- Cowley A., *Nadzieja; Nadziejo, cnej Fortuny loterio fałszywa; Zamiana; Piękno*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Cowper W., *Kuszenie*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 2 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1971.
- Crane H., *Północny Labrador*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Crashaw R., *Na krwawiący krucyfiks; Twoje stopy niespokojne; Epitańum na męża i żonę; Na rany ukrzyżowanego Pana Naszego; Na Ciało Błogosławionego Pana Naszego krwawiące; I nic im nie odpowiedział; Na obraz biskupa Andrews; Nadzieja; Oto mieszka Fortuna ponad ziemskim prawem; Na książeczkę i obraz seraficznej świętej Teresy; Wszelkiej żądy córo; Święta Maria Magdalena albo Plączka; Życzenia do (mniemanej) kochanki*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Cummings E. E., *Gdzieś gdzieś nigdy nie dotarł; Olafa śpiewam wysokiego; Cóż jeśli jakieś wiele wianie wiatru*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Cummings E. E., *Lituj tego skrzytętego potwora, ludzikość*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Cummings E. E., *Moja słodka stara itakdalej; Polityk; Wiersz 249*, tłum. B. Czaykowski, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1956, nr 4.
- Czaykowski B., Busza A., Czerniawski A. (red.), „Modern Poetry in Translation” 1975, nr 23–24.
- Czerniawski A. (red.), *Moved by the Spirit. An Anthology of Polish Religious Poetry*, tłum. A. Czerniawski, I. Higgins, Belfast 2010.
- Czerniawski A. (red.), *The Burning Forest. An Anthology of Modern Polish Poetry*, tłum. A. Czerniawski, Newcastle 1988.
- Day Lewis C., *O, nie spodziewaj się, że feniks znowu wstanie; Konflikt*, tłum. B. Czaykowski [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Day Lewis C., *Zalóżmy że*, tłum. F. Śmieja [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Donelaitis K., *Pory roku*, tłum. Z. Ławrynowicz, Olsztyn 1982.
- Donne J., *Nokturn na dzień św. Łucji*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Donne J., *Ogród w Twickenham; Pchła; W miłości nieskończoność; Wykład o cieniu; Alchemia miłości; Słońce wschodzi; Kanonizacja; Waleta o płaczu; Pogrzeb; Gorączka; Elegia XII; Elegia XVI; Elegia XIX; Hymn do Chrystusa na ostatnią autora drogę do Niemiec; Hymn do Boga, mego Boga, w mej chorobie; Sonety święte (II, VI, X)*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.

- Dryden J., *Pamięci pana Oldhama*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Głos milczenia*, Kraków 1969.
- Dryden J., *Pieśń do pięknej młodej pani*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Dryden J., *Pieśń do pięknej młodej pani*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Dryden J., *Pieśń do pięknej młodej pani; Pamięci pana Oldhama; Łania i pantera*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Duncan R., *Abelard i Heloiza*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1980.
- Durrell L., *Nemea*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Głos milczenia*, Kraków 1969.
- Eberhart R., *Świstak; Napelnieni radością; Poszedłem na cmentarz; Sowy; Powrót nad jezioro wiosną; Dlaczego?; Zawsze, gdy widzę piękność; Ofiara*, tłum. J. A. Ihnatowicz, „Fraza” 2015, nr 1–2.
- Eberhart R., *W twardym świetle intelektu; A jeśliby wspomnienie; Dusza pragnie powrócić tam, skąd wyszła*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Eliot S., *Portret damy*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Eliot T. S., *Mord w katedrze*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1976 (późniejsze wydania: Warszawa 1979, Warszawa 1988).
- Eliot T. S., *Morderstwo w katedrze*, cz. 1, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów 2009.
- Eliot T. S., *Portret damy*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Eliot T. S., *Sweeney wśród słowików; Marsz tryumfalny*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Eliot T. S., *Wybór dramatów* pod red. M. Sprusińskiego, tłum. J. S. Sito (i in.), Kraków 1982.
- Ferreira de Castro, J. M. *Misja*, tłum. F. Śmieja, Warszawa 1972.
- Ford J., *Pęknięte serce*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Frossard A., *36 dowodów na istnienie diabła*, tłum. Z. Ławrynowicz, Poznań 1987 (wydanie późniejsze: Poznań 1988).
- Garcia Lorca F., *Przedziwna szewcowa. Farsa w 2 aktach*, tłum. F. Śmieja, Londyn 1967 (wydanie późniejsze: Londyn 1968).
- Godolphin S., *Piosenka*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Goytortúa J., *Zadumana*, tłum. F. Śmieja, Wrocław 1997.
- Graves R., *Chłodna siatka; Pewne laski; Kirasjerzy granicy; Pozostawiając resztę niepowiedzianą*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Graves R., *Gaj leszczynowy; Poetka i poeta; Symptomy miłości; Fakt aktu; Dziwność*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Graves R., *Poezje wybrane*, red. i tłum. B. Taborski, Warszawa 1977.
- Graves R., *Skaliste pola; Rada diabła dla autorów powieści; Kirasjerzy granicy; Akrobaci; Wersja perska*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.

- Graves R., *Wiersze*, red. i tłum. B. Taborski, Warszawa 1968.
- Greene G., *Moc i chwała*, tłum. B. Taborski, Paryż 1967.
- Heraklit, *Zdania*, tłum. A. Czerniawski, Gdańsk 2005.
- Herbert z Cherbury E., *Elegia na księcia*, tłum. F. Śmieja [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Herbert z Cherbury E., *Elegia nad grobem; Na zegar swój; Pora mi odejść; Na panią, która wybornie śpiewała*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Herbert G., *Eliksir; Cnota; Umęczenie; Perła; Odmowa; Skrzydła w czas Zmartwychwstania; Miłość; Śmierć*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Herbert Z., *Reconstruction of a Poet*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1994.
- Herrick R., *Autor modli się do Ben Johnsona; Do Antei; Do Dianemy; Na włosy Julii przybrane rosą; Na odeszłe swe panie; Na włosy własne siwe; O sobie samym; Do Pru, służącej autorowi; Modlitwa starej kobiety; Lęk pożaru; Piosenka dziewczeczki szalonej; Na powrót do Londynu; Na głos jej; Sny; Czym jest miłość*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Hopkins G. M., *Feliks Randal*, tłum. J. S. Sito [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Hopkins G. M., *Oxford Dunsza Szkota; Andromeda; Budzę się i dotykam nie dnia, lecz ciemności; Noc gwiazdzista; Wiosna i jesień*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Hopkins G. M., *Zatonięcie „Deutschland”; Sokół; Trupia pociecha; Cętkowane piękno*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Hopkins G. M., *Że przyroda jest ogniem Heraklita*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Hopkins G. M., *Że przyroda jest ogniem Heraklita; Końca temu nie ma*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Ingarden R., *The Work of Music and the Problem of its Identity*, tłum. A. Czerniawski, Berkeley 1986.
- Iwaniuk W., *Wieczory nad jeziorem Ontario*, tłum. B. Czaykowski, A. Lubicz-Luba, „Frazza” 2004, nr 2.
- Jarrell R., *Nietoperze; Bielizna*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Jeffers J. R., *Obietnica spokoju; Letnie wakacje; Credo*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Jeffers J. R., *Obietnica spokoju; Letnie wakacje; Lśnij, ginąca republika; Credo; Apologia koszmarnych snów*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Jeffers J. R., *Wiersze* pod red. i w tłum. Z. Ławrynowicza, Warszawa 1968.
- Jimenez J. R., *Srebroń i ja*, tłum. F. Śmieja, Londyn 1961 (wydania późniejsze: Londyn 1984, Wrocław 1997).

- Jonson B., *Do Sili; Choć jestem młoda i nazywać nie umiem*; tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Keats J., *La Belle Dame Sans Merci*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 2 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1971.
- Keats J., *Oda do słowika*, tłum. B. Czaykowski, „Fraza” 2004, nr 2.
- King H., *Egzekwie*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- King H., *Kontemplacja kwiatów*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Knister R., *Zmiany, Sokół*, tłum. B. Czaykowski, „Wiadomości” 1970, nr 10.
- Kochanowski J., *Treny*, tłum. A. Czerniawski, Katowice 1996 (wydanie późniejsze: Oxford 2001).
- Kolankiewicz L., *On the Road to Active Culture*, tłum. B. Taborski, Wrocław 1978.
- Kołąkowski, L., *Presence of Myth*, tłum. A. Czerniawski, Chicago 1989.
- Kott J., *Shakespeare Our Contemporary*, tłum. B. Taborski, Londyn 1964.
- Kott J., *The Eating of Gods*, tłum. B. Taborski, Londyn 1973.
- Kott J., *Theatre Notebook 1947–1967*, tłum. B. Taborski, Londyn 1968.
- Langland W., *Widzenie Piotra Oracza*, tłum. F. Śmieja [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Lanier S., *Ballada o drzewach i panu*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Lanier S., *Ballada o drzewach i Panu*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Larkin P., *Północny okręt XXXII*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Lawrence D. H., *Kolibr; Jaki wstrętny ten burzuj jest; Dajcie nam bogów; Względność; W hiszpańskim tramwaju; Wszechwiedza; Intymni; Statki w butelkach; Ryby; Ludzie w Nowym Meksyku; Zwierzęta ewangeliczne; Statek śmierci; Wąż*, tłum. J. Darowski [w:] J. Darowski, *Poezje*, Rzeszów 2015.
- Lec S., *Pensamientos desmelenados*, tłum. F. Śmieja, Meksyk 1985.
- Lovelace R., *La Bella Bona Roba; Do Amaranty; Mucha nad kieliszkiem płonącego klaretu; Do Lukasty, jadąc za morza; Do Lukasty, idąc na wojnę*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Lowell R., *Egzorcyzm I; Nekrolog*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Lowell R., *Poezje* pod red. i w tłum. B. Taborskiego (i in.), Kraków 1986.
- Lowell R., *Woda; Lipiec w Waszyngtonie; Prawo; Sypialnia ojca; Wiek średni; Epigram*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Głos milczenia*, Kraków 1969.
- Lydgate J., *Taniec śmierci; Prokuratorze z dostojną buławą*, tłum. F. Śmieja [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- MacNeice L., *Bukolik na Boże Narodzenie*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.

- MacNeice L., *Niedzielne przedpołudnie*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- MacNeice L., *Miłość zawisa bez ruchu*, tłum. J. S. Sito [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Martin-Santos L., *Czas milczenia*, tłum. F. Śmieja, Kraków 1978.
- Marvell A., *Definicja miłości*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Marvell A., *Kosiarz przemawia do świetlików; Bermudy; Do cnotliwej kochanki; Korona; Dialogi duszy i ciała; Ogród*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Masefield J., *Ładunki*, tłum. F. Śmieja [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- McLaren F. C., *Crusoe*, tłum. B. Czaykowski, „Wiadomości” 1970, nr 10.
- Merton T., *Przyczynek do apokalipsy*, tłum. J. S. Sito [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Michalski K., *Logic and Time*, tłum. A. Czerniawski, Dordrecht 1996.
- Montale E., *Poezje wybrane* pod red. i w tłum. Z. Ławrynowicza, Londyn 1991.
- Norwid C. K., *Poems, letters, drawings*, tłum. J. Pietrkiewicz, B. Singer, Ch. Brooke-Rose, Manchester 2000.
- Norwid C. K., *Poems*, tłum. A. Czerniawski, Kraków 1986.
- Norwid C. K., *Selected Poems*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 2004.
- Owen W., *Dulce et Decorum Est; Sonet; Widowisko; Nieczułość*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Patmore C. K. D., *Do nieznanego Erosa; Pożegnanie*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 2 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1971.
- Patmore C. K. D., *Magna est veritas*, tłum. F. Śmieja [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 2 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1971.
- Pietrkiewicz J. (red.), *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, tłum. J. Pietrkiewicz, Londyn 1958 (późniejsze wydania: Warszawa 1987, Warszawa 1997).
- Pietrkiewicz J. (red.), *Five Centuries of Polish Poetry*, tłum. J. Pietrkiewicz, B. Singer, J. Stallworthy, Londyn 1960 (późniejsze wydanie: 1970).
- Pietrkiewicz J., *Metropolitan idyll. Sielanka stołeczna*, tłum. J. Pietrkiewicz, B. Singer, Londyn 1997.
- Pinter H., *Uwikłania rodzinne*, tłum. B. Taborski, Sulejówek 2006.
- Pinter H., *W imię praw człowieka*, tłum. B. Taborski, Sulejówek 2006.
- Popiełuszko J., *The Price of Love*, tłum. Z. Ławrynowicz, Londyn 1985.
- Pound E., *Blandula, Tenulla, Vagula; Coda; Ité; Monumentum aere itd.; W parku; Pozdrowienie; Białe pantofelki: Bellotti; Epitafia; Żegnając przyjaciela; W hołdzie Sekstusowi Propercjuszowi (IX)*, tłum. J. A. Ihnatowicz, „Fraza” 2018, nr 3–4.
- Pound E., *Medytacja; Oswojony kot*, tłum. B. Czaykowski, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1956, nr 4.
- Pound E., *Pieśń LXXXI*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.

- Propertius S., *Stała miłość*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Miłość. Wybór wierszy*, Kraków 1980.
- Przybyszewska S., *The Danton Case, Thermidor*, tłum. B. Taborski, Evanston 1989.
- Quarles F., *Na oracza*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Quarles F., *Na oracza*, tłum. B. Taborski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Ransom J. C., *Błękitne dziewczęta; Filomela*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Różewicz T., *Conversation with the Prince*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1982.
- Różewicz T., *Faces of Anxiety*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1969.
- Różewicz T., *Mariage Blanc & The Hunger Artist Departs*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1983.
- Różewicz T., *Reading the Apocalypse in Bed*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1998.
- Różewicz T., *Selected Poems*, tłum. A. Czerniawski, Harmondsworth 1976.
- Różewicz T., *The Card-Index and Other Plays*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1969.
- Różewicz T., *The Trap*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1997.
- Różewicz T., *The Witnesses and Other Plays*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1970.
- Różewicz T., *They Came to See a Poet*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1991, 2004.
- Sampson F. (red.), *The Best of Contemporary Writing from Enlargement Europe*, tłum. B. Czaykowski, A. Busza (i in.), Coleshill 2004.
- Seton-Watson H., *Między wojną a pokojem. Walka o władzę w powojennym świecie*, tłum. B. Czaykowski, Londyn 1963.
- Shakespeare W., *Burza*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1976 (późniejsze wydanie: Poznań 2002).
- Shakespeare W., *Dialog z „Romeo i Julii”*, tłum. B. Czaykowski, „Fraza” 2005, nr 4.
- Shakespeare W., *Hamlet, księżę duński*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1968 (późniejsze wydanie: Poznań 2002).
- Shakespeare W., *Juliusz Cezar*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1967 (późniejsze wydanie: Poznań 2001).
- Shakespeare W., *Koriolan*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1979 (późniejsze wydanie: Poznań 2001).
- Shakespeare W., *Król Lear. 77 sonetów*, tłum. J. S. Sito, Poznań 2004.
- Shakespeare W., *Makbet*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1972 (późniejsze wydanie: Poznań 2000).
- Shakespeare W., *Otello*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1985 (późniejsze wydanie: Poznań 2000).
- Shakespeare W., *Poskromienie złościcy*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1972 (późniejsze wydania: Warszawa 1979, Poznań 2000).
- Shakespeare W., *Romeo i Julia*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1975 (późniejsze wydanie: Poznań 2002).
- Shakespeare W., *Ryszard III*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1971 (późniejsze wydanie: Poznań 2001).
- Shakespeare W., *Sonety. Sonnets*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1964 (późniejsze wydania: Warszawa 1975, Warszawa 1982).
- Shakespeare W., *Wieczór trzech króli. Burza*, tłum. J. S. Sito, Poznań 2002.

- Shirley J., *Leć, moja duszo; Ogród*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1, pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Sito J. S. (red.), *Miłość i śmierć. Mała antologia poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Johna Donne'a*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1963.
- Sito J. S. (red.), *Poeci metafizyczni*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1981.
- Sitwell E., *Stara kobieta*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Smith A. J., *Ziemia samotna*, tłum. B. Czaykowski, „Wiadomości” 1970, nr 10.
- Sponder S., *Upadek miasta*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Staff L., *An Empty Room*, tłum. A. Czerniawski, Newcastle 1983.
- Stankiewicz W., *Aforyzmy polityczne*, tłum. B. Czaykowski, Kraków 2016.
- Stankiewicz W., *Czym jest post-totalitaryzm?* tłum. B. Czaykowski, „Kultura” 1996, nr 3.
- Stankiewicz W., *Niezbędność teorii politycznej. Klasyczne pojęcia w dobie relatywizmu*, tłum. B. Czaykowski, Wrocław 2003.
- Stevens W., *Idea porządku w Key West*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Stevens W., *Mężczyzna z niebieską gitarą*, tłum. B. Czaykowski, „Fraza” 2005, nr 4.
- Stroiński L., *Window*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1979.
- Szuster R., *Ktoś musi zejść, Potrzeba korzeni*, tłum. B. Czaykowski, „Wiadomości” 1970, nr 10.
- Szyborska W., *People on a Bridge*, tłum. A. Czerniawski, Londyn 1990 (wydanie późniejsze: Londyn 1996).
- Tatarkiewicz W., *History of Aesthetics*, tłum. A. Czerniawski, Haga 1970.
- Thomas D., *Fern Hill*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Lekcja trwająca*, Kraków 1967.
- Thomas D., *Garbus w parku*, tłum. B. Taborski [w:] B. Taborski, *Głos milczenia*, Kraków 1969.
- Thomas D., *I śmierć nie będzie królowała*, tłum. F. Śmieja [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Thomas D., *Zwłaszcza zaś kiedy wiatr październikowy; Odmowa oplakiwania śmierci w płomieniach londyńskiego dziecka; Fern Hill; Październikowy wiersz*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Thomas R. S., *Próg*, tłum. B. Czaykowski, „Fraza” 2005, nr 4.
- Traherne T., *Eden; Cienie na wodzie*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Ungaretti G., *Poezje. Wybór*, red. i tłum. Z. Ławrynowicz, Warszawa 1975.
- Vaughan H., *Człowiek*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Vaughan H., *Odeszli wszyscy w krainę światłości; Kogut pieje; Zmysły, oczy zadufale; Odwrót; Niepojęte; Pokój; Świat*, tłum. J. S. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 1 pod red. H. Krzeczkowskiego, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1969.
- Walsh W. T., *Fatima*, tłum. F. Śmieja, Londyn 1956 (wydanie późniejsze: Londyn 2002).
- Webb P., *Ogrodnik w służbie morza obłąkany*, tłum. B. Czaykowski, „Wiadomości” 1970, nr 10.

- Williams W. C., *Totalne zniszczenie*, tłum. B. Czaykowski, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1956, nr 4.
- Winczakiewicz J. (red.), *Izrael w poezji polskiej*, tłum. J. A. Ihnatowicz (i in.), Paryż 1958.
- Wojtyła K., *Collected poems*, tłum. J. Pietrkiewicz, Nowy Jork, 1982.
- Wojtyła K., *Easter vigil and other poems*, tłum. J. Pietrkiewicz, Nowy Jork 1979.
- Wojtyła K., *Poezje. Poems*, tłum. J. Pietrkiewicz, Kraków 2005.
- Wojtyła K., *Roman Triptych. Meditations*, tłum. J. Pietrkiewicz, Kraków 2003.
- Wojtyła K., *The Collected Plays and Writings on Theater*, tłum. B. Taborski, Berkeley – Los Angeles – Londyn 1987.
- Wojtyła K., *The Place Within. The Poetry of Pope John Paul II*, tłum. J. Pietrkiewicz, Londyn 1995.
- Woroszylski W., *The Life of Mayakovsky*, tłum. B. Taborski, Nowy Jork 1970.
- Wyatt T., *Wyrzeczenie się miłości*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 2 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1971.
- Yeats W. B., *Do przyjaciela*, tłum. Z. Ławrynowicz [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej* pod red. P. Mayewskiego, Nowy Jork 1965.
- Yeats W. B., *Miedziak; Wśród szkolnej dziatwy; Żeglując do Bizancjum*, tłum. B. Czaykowski, „Fraza” 2005, nr 4.
- Yeats W. B., *Ucieczka menażerii; Rok tysiąc dziewięćset dziewiętnasty*, tłum. J. A. Ihnatowicz [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Yeats W. B., *Wielkanoc*, tłum. A. Czerniawski [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3 pod red. H. Krzeczковского, J. S. Sity, J. Żuławskiego, Warszawa 1974.
- Yeats W. B., *Wielki dzień; Koło; Bodziec; Płaszcz*, tłum. J. Darowski [w:] J. Darowski, *Poezje*, Rzeszów 2015.

Eseje, proza, prace redakcyjne, wywiady i rozmowy

- Busza A., *Conrad do wynajęcia*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 2.
- Busza A., *Komu dany jest czas...*, rozm. przepr. E. Zyman [w:] A. Busza, B. Czaykowski, *Pelnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*, Toronto–Rzeszów 2008.
- Busza A., *Krótką autobiografią poetycką* [w:] *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* pod red. M. Kisiela, J. Pasterskiego, Katowice–Rzeszów 2019.
- Busza A., *Mickiewicz i inni – po angielsku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 11.
- Busza A., *O refrakcji znaczeniowej w przekładzie poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 7.
- Czaykowska J., Czaykowski B., *Autosekwencje. Dzieciństwo i wczesna młodość*, „Fraza” 1997, nr 1.
- Czaykowski B. (i in.), *Cena wolności? Dyskusja o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 13.
- Czaykowski B. (red.), *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, Warszawa–Toronto 2002.
- Czaykowski B., *Czas ma wiele kondygnacji*, rozm. przepr. A. Lubicz-Łuba, „Fraza” 2004, nr 2.
- Czaykowski B., *O „Guciu zaczarowanym”, czyli o asymetrii przyjaźni*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.
- Czaykowski B., *O mnie będą wiedzieć Anglikowie*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 202.

- Czaykowski B., *O przekładaniu wierszy*, „Fraza” 2006, nr 4.
- Czaykowski B., *Ocalenie wartości zacząć od samego siebie*, rozm. przepr. K. Brakoniecki [w:] *Londyn – Toronto – Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi* pod red. A. Niewiadomskiego, Lublin 1993.
- Czaykowski B., *Po okresie „burzy i naporu”*, „Merkuriusz Polski” 1958, nr 4.
- Czaykowski B., *Polacy w Kolumbii Brytyjskiej. Poles in British Columbia*, Vancouver 1989.
- Czaykowski B., *Polish Writing in Canada. A Preliminary Survey*, Ottawa 1988.
- Czaykowski B., *Tłumaczenie się z przekładów*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 7.
- Czaykowski B., *Urodzony z piołunów ziemię*, rozm. przepr. M. Kusiba, E. Zyman [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach* pod red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2006.
- Czaykowski B., *Więc czym jest poezja?*, rozm. przepr. A. Lubicz-Łuba, „Fraza” 2004, nr 2.
- Czaykowski B., Czerniawski A., *O krytykach recenzentach warszawskich (krakowskich i innych)* [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach* pod red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2006.
- Czaykowski B., Czerniawski A., *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach* pod red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2006.
- Czaykowski B., Sulik, B., *Polacy w Wielkiej Brytanii*, Paryż 1961.
- Czerniawski A., *Antologia*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 2.
- Czerniawski A., *Firing the Cannon. Essays Mainly on Poetry*, Cambridge 2010.
- Czerniawski A., *Ja i Merkuriusz*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1958, nr 3.
- Czerniawski A., *Kłopoty tłumacza*, „Fraza” 2002, nr 1–2.
- Czerniawski A., *Krótkopis 1986–1995*, Katowice 1998.
- Czerniawski A., *Liryka i druk. Szkice i eseje*, Londyn 1972.
- Czerniawski A., *Muzy i sowa Minerwy*, Wrocław 1994.
- Czerniawski A., *Niedźwiedzie poszły w las*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 23–24.
- Czerniawski A., „*Niepolski*” pragmatyzm, rozm. przepr. K. Karwat, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 24.
- Czerniawski A. (pseud. Ace), *Nota o poezji Czaykowskiego*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 7–8.
- Czerniawski A., „*Odpowiada mi to z czego wyrosłem*”. *Odpryski dwóch rozmów z Adamem Czerniawskim*, rozm. przepr. J. Pochwat, I. Sobkowicz, „Fraza” 1995, nr 10.
- Czerniawski A., *Osadzony w języku*, rozm. przepr. I. Smolka, „Kresy” 1991, nr 8.
- Czerniawski A., *Przekład poezji: teoria i praktyka* [w:] *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie* pod red. P. Fasta, Katowice 1995.
- Czerniawski A., *Pułapki autoprzekładu*, tłum. B. Tarnowska [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 3: *O wierności* pod red. O. Kubińskiej, W. Kubińskiego, Gdańsk 2007.
- Czerniawski A., *Pułapki autoprzekładu*, tłum. B. Tarnowska, „Akcent” 2003, nr 91–92.
- Czerniawski A. (red.), *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”*, Londyn 1965.
- Czerniawski A., *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*, Warszawa 2001.
- Czerniawski A., *The Mature Laurel: Essays on Modern Polish Poetry*, Bridgend 1991.
- Czerniawski A., *Wielopis wielopolis*, Lublin 2014.
- Czerniawski A., *Wiersz współczesny*, Londyn 1977.
- Czerniawski A., *Wyspy szczęśliwe. Eseje o poezji*, Toronto–Rzeszów 2007.
- Ihnatowicz J. A., *Czy muszę być księdzem Twardowskim?*, „Fraza” 2002, nr 3.

- Ihnatowicz J. A., *Gdzie moja praca, tam mój dom*, rozm. przepr. A. Ziółkowska, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 4.
- Ihnatowicz J. A., *Nie piszę do szuflady*, rozm. przepr. K. Dorosz, „Fraza” 2005, nr 3.
- Ihnatowicz J. A., *Piękno, poezja i sztuka w dobie cywilizacji obrazkowej*, rozm. przepr. J. Sokołowska-Gwizdka, „List Oceaniczny” 2003, nr 9.
- Ihnatowicz J. A., Śmieja, F., *List ontaryjsko-teksaski. Dwugłos*, „Fraza” 2005, nr 3.
- Kurek, M., Ziarkowska, J., *Rzeczywiste i możliwe. Rozmowy z Florianem Śmieją*, Wrocław 2005.
- Ławrynowicz Z., *Język nasz powszedni*, rozm. przepr. M. Barański, „Fraza” 1997, nr 15.
- Niewiadomski A. (red.), *Londyn – Toronto – Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi*, Lublin 1993.
- Pietrkiewicz J., *Dla pokrzepienia mózgów. Szkice literackie z lat 1940–1948* pod red. B. Czarneckiej, Toruń 2002.
- Pietrkiewicz J., *Druga strona milczenia. Poeta u krańców mowy*, tłum. J. Jackiewicz, Warszawa 2002.
- Pietrkiewicz J., *In the Scales of Fate. An Autobiography*, Londyn – Nowy Jork 1993.
- Pietrkiewicz J., *Liczy się rzeczywistość*, rozm. przepr. M. Jentys, „Sycyna” 1996, nr 22.
- Pietrkiewicz J., *Literatura polska w perspektywie europejskiej: studia i rozprawy*, tłum. A. Olszewska-Marcinkiewicz, I. Sieradzki, Warszawa 1986.
- Pietrkiewicz J., *Loot and Loyalty*, Melbourne–London–Toronto 1955.
- Pietrkiewicz J., *Między dwoma lustrami*, rozm. przepr. M. Glińska, „Nowe Książki” 1988, nr 7–8.
- Pietrkiewicz J., *Na szali losu*, tłum. A. Skarbińska-Zielińska, Warszawa 2016.
- Pietrkiewicz J., *Polish Literature from the European Perspective: Studies and Treaties*, Łódź 2006.
- Pietrkiewicz J., *Polish Literature in its European Context*, „The Slavonic and East European Review” 1962, t. 41, nr 96.
- Pietrkiewicz J. (red.), *Polish Prose and Verse*, Londyn 1956.
- Pietrkiewicz J., *Przekładaniec uwag*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 5.
- Pietrkiewicz J., *Przekładaniec uwag*, „Pamiętnik Literacki”, t. VII (Londyn) 1983.
- Pietrkiewicz J., *Rozmowa 19 grudnia 1991 na Hampstead w Londynie*, rozm. przepr. A. Moskalowa, „Pamiętnik Literacki”, t. V (Londyn) 1982.
- Pietrkiewicz J., *Sprawa tożsamości*, rozm. przepr. K. Masłoń, „Rzeczpospolita” 1990, nr 251.
- Pietrkiewicz J., *The Knotted Cord*, Melbourne–London–Toronto 1953.
- Pietrkiewicz J., *Wyznania nałogowego samotnika*, tłum. F. Śmieja, „Kontynenty” 1962, nr 48.
- Rabizo-Birek M. (red.), *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach. Rozmawiają: Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*, Rzeszów 2006.
- Śmieja F., *Akademik czy amator?*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1959, nr 2.
- Śmieja F., *Dziewiąta rozmowa o poezji*, rozm. przepr. B. Zakęs [w:] *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji* pod red. Z. Andresa, J. Wolskiego, Toruń 2004.
- Śmieja F., *Grupa Merkuriusza*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1958, nr 9.
- Śmieja F., *O historii „Kontynentów” z pierwszej ręki*, rozm. przepr. E. Pytasz, M. Pytasz, „Odra” 1988, nr 2.

- Śmieja F., *Zapiski o świecie* pod red. J. Pasterskiej, Rzeszów 2012.
- Taborski B., *Czy „Kontynenty” się przeżyły?* „Kontynenty” 1962, nr 40–41.
- Taborski B., *Czy myśleli Państwo o powrocie do kraju?* „Polityka” 1994, nr 14.
- Taborski B., *Czytelnicy poezji są w kraju*, rozm. przepr. K. Lisowski, „Kresy” 1991, nr 8.
- Taborski B., *Dziennik. Fragmenty z lat 1953–1965* [w:] Jerzy Pietrkiewicz. *Inna wersja emigracji* pod red. J. Kryszaka, Toruń 2000.
- Taborski B., *Młodsza literatura emigracji w perspektywie ćwierćwiecza*, „Pamiętnik Literacki”, t. IV (Londyn), 1983.
- Taborski B., *Moja Grotowskiada, czyli dzieje nietypowej przyjaźni*, tłum. G. Janiak, „Pamiętnik Teatralny” 2003, nr 3–4.
- Taborski B., *Myślę i piszę po polsku, choćbym nawet pisał po angielsku*, rozm. przepr. K. Dorosz, „Przegląd Powszechny” 2002, nr 2.
- Taborski B., *Poezja musi wiązać refleksję formą*, rozm. przepr. M. Orski, „Odra” 1981, nr 6.
- Taborski B., *Pożegnanie Merkuriusza*, „Merkuriusz Polski” 1958, nr 11.
- Taborski B., *Przekład: problemy praktyka*, „Teatr” 1988, nr 8.
- Taborski B., *Spowiedź emigranta*, „Poezja” 1987, nr 8.
- Taborski B., *„Świat nie może być chaosem”*, rozm. przepr. J. Koryl [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego* pod. red. W. Ligęzy, J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Taborski B., *„Wprost w moje serce uderza droga wszystkich”. O Karolu Wojtyłe – Janie Pawle II: szkice, wspomnienia, wiersze*, Toruń 2005.

Bibliografia przedmiotowa

Recepcja twórczości poetów kręgu „Kontynentów” i studia o literaturze polskiej na obczyźnie

- Andres Z., *Daleko od Edenu. Poezja Janusza Ichnatowicza*, „Fraza” 2005, nr 3.
- Andres Z., *Przestrzeń egzystencji. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Rzeszów 2003.
- Andres Z., Wolski J., *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana? Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*, Rzeszów 2003.
- Andres Z., Wolski J., *Poetycki krąg „Kontynentów”*. Artykuły i szkice, Rzeszów 1997.
- Andres Z., Pasterski J., Wal A. (red.), *Proza polska na obczyźnie. Problemy, dyskursy, uzupełnienia*, t. 1–2, Rzeszów 2007.
- Andres Z., Wolski J. (red.), *Parabole pamięci: literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji. Studia i szkice*, Toruń 2004.
- Andres Z., Wolski J. (red.), *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 1–2, Rzeszów 1997.
- Bednarczyk C., *O „Rybach na piasku”*, „Kontynenty” 1966, nr 88.
- Bielatowicz J., *Literatura na emigracji*, Londyn 1970.
- Brzękowski J., *Poezja prosta*, „Kultura” 1957, nr 7–8.
- Budzik J., *„Mnogość jest w moim umyśle”. Zygmunta Ławrynowicza spotkania z poezją Johna Robinsona Jeffersa* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”. *Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.
- Budzik J., *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013.

- Bujnicki T., Wyskiel W. (red.), *Pisarz na obczyźnie*, Wrocław 1985.
- Bujnowski J. (red.), *Literatura polska na obczyźnie. Prace Kongresu Kultury Polskiej*, Londyn 1988.
- Chróściel P., *Poeta w BBC [w:] Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego* pod red. W. Ligęzy, J. Wolskiego, Toruń 2003 (pierwodruk: 2002).
- Cieślak-Wilk N., *Navigare necesse est. Świadectwa pamięci w twórczości literackiej Floriana Śmieji*, Krosno 2015.
- Cudak R. (red.), *Literatura polska na świecie*, t. 5: *Mapowanie, opisy, interpretacje*, Katowice 2014.
- Czaplewicz E., *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987, nr 4–5.
- Czarnecka B., *Ogólnopolska konferencja naukowa Jerzy Pietrkiewicz – inna wersja emigracji*, „Przegląd Powszechny” 2000, nr 7–8.
- Czarnecka B., Kryszak J. (red.), *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji*, Toruń 2000.
- Czarnecka B., Kryszak J. (red.), *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, t. 2, Toruń 2004.
- Danilewicz Zielińska M., *Książka i czytelnictwo polskie w Wielkiej Brytanii*, Warszawa 1996.
- Danilewicz Zielińska M., *Rzut oka na literaturę emigracyjną*, „Kontynenty” 1961, nr 27–28.
- Danilewicz Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.
- Dudziak P., *Biografia Adama Czerniawskiego*, Warszawa 2003.
- Folejewski Z., *Foreword [w:] Seven Polish-Canadian Poets. An Anthology* pod red. W. Iwaniuka, F. Śmieji, Toronto 1984.
- Garliński J., Jagodziński Z., Olejniczak J., Opacki I., Pytasz M. (red.), *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1–2, Katowice 1994.
- Garliński Z. (red.), *Literatura emigracyjna 1939 – 1989*, t. 1, Katowice 1993.
- Godlewska I., *„Forma przymierzana do doskonałości”. Bogdana Cząkowskiego poglądy na rolę poezji [w:] Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice* pod red. B. Szałasty-Rogowskiej, Katowice 2010.
- Gołębiowski B. (red.), *Siedem granic, osiem kultur i Europa*, Łomża 2001.
- Gosk H., *A gdy to wszystko zapomnę... Szkice o polskim piarstwie emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995.
- Gosk H., Kowalczyk A. S. (red.), *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*, Warszawa 2005.
- Habielski R., *Polski Londyn*, Wrocław 2004.
- Jakubowska-Ożóg A., *Krajobrazy Ławrynowicza [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki”. Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.
- Jakubowska-Ożóg A., *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów 2009.
- Jakubowska-Ożóg A., Wolski J. (red.), *„Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipieli epoki”. Twórczość Zygmunta Ławrynowicza*, Rzeszów 2017.
- Jamrozek-Sowa A., *„W teatrze cały świat się zawarł”, „Fraza”* 1995, nr 10.
- Jamrozek-Sowa A., *Teatralne podróże Bolesława Taborskiego [w:] Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego* pod red. W. Ligęzy, J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Kasperek N., Prokop M. P. (red.), *Polacy w cywilizacjach świata – biografie emigrantów – portret zbiorowy*, Olsztyn 1999.
- Kasperek N., Staniszewski A. (red.), *Podróżujący Polacy w XIX i XX wieku*, Olsztyn 1996.

- Kądziała P., *O publicystyce londyńskich „Kontynentów”* [w:] *Mysł polityczna na wygnaniu. Publicyści i politycy polskiej emigracji powojennej* pod red. A. Friszkego, Warszawa 1995.
- Kisiel M., Karły. *O wierszu Andrzeja Buszy* [w:] *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, Katowice–Rzeszów 2019.
- Kisiel M., *Bunt i satyra. Poeci z Kontynentów wobec fantazmatów polskości – zarys* [w:] *Mity, stereotypy, konwencje. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Wójcikowi* pod red. B. Gutkowskiej, M. Kisiela, E. Tutaj, Katowice 2000.
- Kisiel M., *Kontynenty* [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1 pod red. M. Pytasz, Katowice 1994.
- Kisiel M., *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*, Katowice 2000.
- Kisiel M., *Przypisy do współczesności*, Katowice 2006.
- Kisiel M., *Summa poetica*, „Śląsk” 2001, nr 9.
- Kisiel M., *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, Gliwice 1991.
- Kisiel M., Pasternski J. (red.), *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, Katowice–Rzeszów 2019.
- Kisiel M., Wójcik W. (red.), *Szkice o polskich pisarzach emigracyjnych*, t. 1, Katowice 1996.
- Kruszewska M., Ks. Janusz A. Ihnatowicz – poeta nie upozowany, „Twórczość” 1993, nr 7.
- Kryszak J., Bolesław Taborski: poeta z tego świata [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego* pod red. W. Ligęzy, J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Kryszak J., *Literatura złej chwili dziejowej*, Warszawa 1995.
- Kryszak J. (red.), *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, t. 3, Toruń 2008.
- Kryszak J., Moczko R. (red.), *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, t. 1, Toruń 2001.
- Kubińska O., Kubiński W. (red.), *Przekładając nieprzekładalne*, t. 3: *O wierności*, Gdańsk 2007.
- Lam A., *Przedmowa* [w:] *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy Kontynentów* pod red. A. Lama, Warszawa 1965.
- Lam A., *Szkic do portretu Zygmunta Ławrynowicza* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”. *Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.
- Lenkowska K., *Team Spirit*, „Twórczość” 2008, nr 4.
- Lichniak Z., *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989.
- Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- Ligęza W., *Katastrofy i epifanie. O poezji Bogdana Czaykowskiego*, „Dekada Literacka” 1992, nr 8.
- Ligęza W., Wolski J. (red.), *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, Toruń 2003.
- Ligęza W., Wyskiel W. (red.), „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, Łódź 1995.
- Lipski J., *Londyńscy poeci*, „Twórczość” 1966, nr 8.
- Luboń A., *Autoprzekład poetycki, czyli bilingwalna korekta* [w:] *(Nie)swój język polski. Nowe horyzonty w językoznawstwie stosowanym* pod red. B. Skowronka, Kraków 2012.
- Luboń A., *Portret autora w procesie translacji. Przekład i autoprzekład poetycki w twórczości Janusza A. Ihnatowicza* [w:] *Między słowami – między światami. Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatologii*, t. 3: *Kulturowe, językowe i biograficzne aspekty przekładu literackiego* pod red. E. Kujawskiej-Lis, I. Ndiaye, Olsztyn 2015.

- Luboń A., *Wariant urozmaicony: inwencja tłumacza w sztuce przekładu Zygmunta Ławrynowicza* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”. *Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.
- Mętrak K., *O „londyńczykach”*. *Potyczki z młodą literaturą*, „Życie Warszawy” 1967, nr 126.
- Miązek B., *Młoda poezja na emigracji*, „Kronika” (Londyn) 1966, nr 42–43.
- Moczko R., „Życie Akademickie” – „Kontynenty” 1949–1966. *Bibliografii zawartości*, Toruń 2001.
- Myśliwski W., *Wolny w słowie*, „Regiony” 1994, nr 1.
- Najder Z., *Czas niepokoju*, „Twórczość” 1958, nr 11.
- Niemojowski J., *Zygmunt Ławrynowicz*, „Tydzień Polski” 1988, nr 1.
- Ożóg Z., *Bośmy kamienie zapadły na dno świata... O poezji Janusza Artura Ihnatowicza* [w:] *Poetycki krąg „Kontynentów”*. *Artykuły i szkice* pod red. Z. Andresy, J. Wolskiego, Rzeszów 1997.
- Ożóg Z., „Jedynym zadaniem poety jest tworzenie dobrych wierszy”. *O poezji ks. Janusza A. Ihnatowicza*, „Fraza” 2002, nr 1–2.
- Ożóg Z., Wolski J. (red.), *Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Zbigniewowi Andresowi*, Rzeszów 2005.
- Ożóg Z., Wolski J. (red.), *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń*. *Twórczość Jana Darowskiego*, Rzeszów 2012.
- Pasterska J., „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*, Rzeszów 2008.
- Pasterska J., *Wygnanie i mit. Szkice o pisarzach (e)migracyjnych*, Rzeszów 2019.
- Pasterski J., *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011.
- Pasterski J., *Skargi „syna marnotrawnego”*. *O współczesności w poezji Zygmunta Ławrynowicza* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”. *Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.
- Przyboś J., *Słowo wstępne* [w:] *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”* pod red. A. Czerniawskiego, Londyn 1965.
- Pytasz M., *Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*, Katowice 2000.
- Rabizo-Birek M., „Język filozofii moją”. *O eseistyce literackiej Adama Czerniawskiego* [w:] *Poetycki krąg „Kontynentów”*. *Artykuły i szkice* pod red. Z. Andresy, J. Wolskiego, Rzeszów 1997.
- Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Radziszewski S., *Poeta w berecie. Ławrynowicza czytanie Ungarettiego* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”. *Twórczość Zygmunta Ławrynowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.
- Sikora J., *Londyńska grupa literacka „Merkurysa” i „Kontynentów”*, Olecko 2000.
- Sinko G., *Dramaturgia Karola Wojtyły dla Anglosasów*, „Teatr” 1988, nr 11.
- Siomkajło A., *Polono-Lithuanus „w szuwarach świata”*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 39.
- Słonimski A., *Współcześni poeci angielscy i amerykańscy*, „Nowa Kultura” 1958, nr 38.
- Spruniuk M., *Jerzy Pietrkiewicz w polskim Londynie, czyli o konieczności posiadania adresu* [w:] *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji* pod red. B. Czarneckiej, J. Kryszaka, Toruń 2000.

- Starnawski J., *Jerzy Pietrkiewicz – badacz literatury polskiej i porównawczej* [w:] J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej: studia i rozprawy*, tłum. A. Olszewska-Marcinkiewicz, I. Sieradzki, Warszawa 1986.
- Szałaśta-Rogowska B. (red.), *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*, Katowice 2010.
- Szałaśta-Rogowska B., „Przybyliśmy z Bogdanem na ten brzeg / szlakiem szalbierzy drwali lemingów”. *O dialogu poetyckim Andrzeja Buszy i Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* pod red. M. Kisiela, J. Pasternskiego, Katowice–Rzeszów 2019.
- Szałaśta-Rogowska B., *Urodzony z piołunów. O poezji Bogdana Czaykowskiego*, Katowice–Toronto 2005.
- Szaruga L., *Fragment wielkiej przygody*, „Twórczość” 2003, nr 5.
- Śmieja F., „Ten trójkąt europejski w moim życiu”: *Jerzy Pietrkiewicz* [w:] *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji* pod red. J. Kryszaka, Toruń 2000.
- Tarnowska B., „Dym koloru ochry”. *Jerozolima Andrzeja Buszy* [w:] *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* pod red. M. Kisiela, J. Pasternskiego, Katowice–Rzeszów 2019.
- Tarnowska B., *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004.
- Terlecki T. (red.), *Literatura polska na obczyźnie*, t. 1–2, Londyn 1964–1965.
- Wejs-Milewska V., Rogalewska E. (red.), *Paryż. Londyn. Monachium. Nowy Jork. Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, Białystok 2009.
- Wilczek P., *Angielsko-polskie związki literackie. Szkice o przekładzie artystycznym*, Katowice 2011.
- Wolski J., *Kolory (w) poezji Andrzeja Buszy* [w:] *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* pod red. M. Kisiela, J. Pasternskiego, Katowice–Rzeszów 2019.
- Wolski J., *Taborskiego zmagania z historią* [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, pod red. W. Ligęzy, J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Zezula B., *Archiwum Zygmunta Ławrinowicza w Bibliotece Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie* [w:] „Strącony z rodzinnego gniazda wprost w kipiel epoki”. *Twórczość Zygmunta Ławrinowicza* pod red. A. Jakubowskiej-Ożóg, J. Wolskiego, Rzeszów 2017.

Inne opracowania i konteksty

- Adamczyk M., Chrzastowska B., Pokrzywniak J., *Starożytność – oświecenie*, Warszawa 1999.
- Auden W. H., *44 wiersze* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1994.
- Baker M. (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londyn – Nowy Jork 2001.
- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1997.
- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968.
- Balcerzan E., Rajewska E. (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań 2007.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004.
- Barańczak S. (red.), *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2009.

- Barańczak S. (red.), *Miłość jest wszystkim, co istnieje. Antologia*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1992.
- Barańczak S. (red.), *Od Chaucera do Larkina. Antologia*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1993.
- Bassnett S., *Translation Studies*, Londyn 1980.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Boase-Beier J., *Przełożyć „Oko wiersza”*, tłum. M. Heydel, „Przekładaniec” 2007, nr 17.
- Bukowski P., Heydel M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków 2009.
- Burt S., *Randall Jarrell and His Age*, Nowy Jork 2005.
- Burzyńska A., Markowski M. P. (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2007.
- Bussmann H., *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*, Nowy Jork 1996.
- Campion T., *„Observations in the Art of English Poesie”*. *Campion's Works* pod red. P. Viviana, Oxford 1901.
- Campion T., *33 pieśni* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1995.
- Chen X., *An English Dictionary with AB Index and Frequency*, Princeton 2010.
- Cummings E. E., *150 wierszy* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1994.
- Cummings E. E., *Wybór wierszy* pod red. A. Międzyrzeckiego, tłum. S. Barańczak (i in.), Warszawa 1985.
- Czubaj M., *Barańczak ostatecznie zdemaskowany*, „Polityka” 2003, nr 9 (2390).
- Dadajanova M., *Both Are Primary: An „Author's Translation” Is a Creative Re-creation*, „Soviet Studies in Literature” 1984, nr 20.
- Drajewski S., *Księża poeci (próba słownika biobibliograficznego)*, „Życie i Myśl” 1989, nr 11–12.
- Dryden J., *Complete Poetical Works*, Hastings 2013.
- Even-Zohar I., *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, „Poetics Today” 1990, nr 11.
- Fast P. (red.), *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*, Katowice 1995.
- Gentzler E., *Contemporary Translation Theories*, Londyn – Nowy Jork 1993.
- Giedroyc J., Miłosz C., *Listy 1973–2000* pod red. M. Kornata, Warszawa 2012.
- Graves R., *Complete Poems*, Londyn 1985.
- Hall D., *To Read Literature, Fiction, Poetry, Drama*, Nowy Jork 1987.
- Handke R., *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008.
- Hartwig J., Międzyrzecki A. (red.), *Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, tłum. J. Hartwig, A. Międzyrzecki (i in.), Warszawa 1992.
- Hopkins G. M., *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins* pod red. W. H. Gardnera, Harmondsworth 1956.
- Hrehovčik T., *Introduction to Translation*, Rzeszów 2006.
- Jeffers J. R., *Do kamieniarzy*, tłum. Z. Kubiak, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 26.
- Jones C., *The Great Nation*, Londyn 2003.
- Karpiński W. (red.), *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974.
- Kochanowski J., *Dzieła polskie*, t. 2, Warszawa 1967.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.
- Kornhauser J., *Antologia jako projekt historycznoliteracki*, „Pamiętnik Słowiański” 2005, t. 55, z. 1.
- Kraskowska E., *Porównywanie jako metoda krytyki przekładu*, „Tekstualia” 2018, nr 2.

- Krzczkowski H., Sito J., Żuławski J. (red.), *Poeci języka angielskiego*, t. 1, Warszawa 1969.
- Krzczkowski H., Sito J., Żuławski J. (red.), *Poeci języka angielskiego*, t. 2, Warszawa 1971.
- Krzczkowski H., Sito J., Żuławski J. (red.), *Poeci języka angielskiego*, t. 3, Warszawa 1974.
- Kubiak Z., *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, Warszawa 2002.
- Kujawska-Lis E., Ndiaye I. (red.), *Miedzy słowami – między światami. Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatologii*, t. 3: *Kulturowe, językowe i biograficzne aspekty przekładu literackiego*, Olsztyn 2015.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Lefevere A., *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, „Modern Language Studies” 1982, nr 12.
- Levao R. (red.), *Selected Poems of Thomas Campion, Samuel Daniel and Sir Walter Raleigh*, Londyn 2001.
- Lowell R., *Wiersze* pod red. i w tłum. A. Słomianowskiego, Warszawa 1973.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2002.
- Mayewski P. (red.), *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, Nowy Jork 1965.
- Mazur Z., Bela T. (red.), *The College Anthology of English Literature*, Kraków 2004.
- Miązek B. (red.), *Słowa na pustyni. Antologia*, Londyn 1971.
- Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 1995.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, Warszawa 1995.
- Miłosz C., *Przekłady poetyckie wszystkie* pod red. M. Heydel, Kraków 2015.
- Miłosz C., Jeleński K., *Korespondencja* pod red. B. Toruńczyk, Warszawa 2011.
- Mioduszewski M., *Pastorałki i kolędy*, Kraków 1843.
- Mioduszewski M., *Śpiewnik Kościelny*, Kraków 1838.
- Musiał G., *Ameryka, Ameryka! Antologia wierszy poetów amerykańskich po 1940 roku* pod red. i w tłum. G. Musiał, Bydgoszcz 1994.
- Ousby I. (red.), *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge 1995.
- Parks T., *Translating Style*, Londyn 1998.
- Pisarska A., Tomaszewicz T., *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań 1996.
- Pollak S. (red.), *Przekład artystyczny*, t. 2, Wrocław 1975.
- Quiller-Couch A. (red.), *The Oxford Book of English Verse 1250–1900*, Oxford 1919.
- Richards I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford 1936.
- Sikorska L., Fabiszak J. (red.), *An Anthology of English Literature*, Poznań 1998.
- Skowronek B. (red.), *(Nie)swój język polski. Nowe horyzonty w językoznawstwie stosowanym*, Kraków 2012.
- Skwara M., *Translatologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1.
- Skwara M., *Wyobrażenia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 23.
- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2006.
- Szklowski W., *Wskrzeszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki* pod red. M. R. Mayenowej, Z. Saloni, Warszawa 1970.

- Święch J. (red.), *Literatura a wyobcowanie*, Lublin 1990.
- Tasso T., *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, tłum. P. Kochanowski, pod red. R. Pollaka, Wrocław 1951.
- Thomas D., *Wiersze wybrane* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 1974.
- Thorlby A. (red.), *The Penguin Companion to European Literature*, t. 2, Londyn 1969.
- Toury G., *Metoda opisowych badań przekładu*, tłum. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia* pod red. P. Bukowskiego, M. Heydel, Kraków 2009.
- Vaughan H., *33 wiersze* pod red. i w tłum. S. Barańczaka, Kraków 2000.
- Venuti L. (red.), *The Translation Studies Reader*, Nowy Jork 2004.
- Venuti L., *Strategies of Translation* [w:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* pod red. M. Baker, Londyn – Nowy Jork 2001.
- Venuti L., *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Londyn – Nowy Jork 1998.
- Weber J.-P., *Obszary tematyczne*, tłum. S. Cichowicz [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji* pod red. W. Karpińskiego, Warszawa 1974.
- Whyte Ch., *Against Self-Translation*, „Translation and Literature” 2002, nr 11.
- Wilczek P., *Dyskurs, przekład, interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Katowice 2001.
- Wille L., *Uniwersalistyczne implikacje teorii przekładu*, Rzeszów 2002.
- Windakiewicz S., *Mickiewicz i Byron*, „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31.
- Woronzak J. (red.), *Bogurodzica*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Yeats W. B., *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Londyn 1958.
- Yeats W. B., *Wiersze wybrane* pod red. W. Rulewicz, tłum. P. Siemion (i in.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
- Zimorowicz S., *Roksolanki* pod red. L. Ślękowej, Wrocław–Kraków 1983.

Źródła internetowe

- Strona autorska Adama Czerniawskiego, www.czerniawski.co.uk, data dostępu: 10.11.2018.
- Luminarium Editions*, <http://www.luminarium.org>, data dostępu: 10.11.2018.
- Robinson Jeffers Association*, www.robinsonjeffersassociation.org, data dostępu: 10.11.2018.
- The Poetry Archive*, www.poetryarchive.org, data dostępu: 10.11.2018.
- The Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org, data dostępu: 10.11.2018.
- Poem Hunter*, www.poemhunter.com, data dostępu: 10.11.2018.
- Merriam-Webster Dictionary*, www.merriam-webster.com, data dostępu: 10.11.2018.
- Słownik Języka Polskiego PWN*, sjp.pwn.pl, data dostępu: 10.11.2018.
- Serwis Google Books*, www.books.google.com, data dostępu: 10.11.2018.

Semantic Refractions in the Translation Theory and Practice of the “Kontynenty” Poets is a study of translation profiles of Bolesław Taborski, Bogdan Czaykowski, Janusz Artur Ihnatowicz, Zygmunt Ławrynowicz, Adam Czerniawski and Jerzy Pietrkiewicz, the latter being a writer not affiliated formally with the group but nonetheless related to and important for its members.

The poets, centred around the periodical “Nowy Merkuriusz – Kontynenty”, which was published by Polish society in London in the 50s and 60s, had experienced the Second World War and emigration at a relatively young age. Therefore, on arriving in Great Britain, their exposure to a new and multicultural reality was hardly a traumatic experience. Unlike the previous generation of older Polish émigrés, they adapted more naturally to the Anglo-Saxon lifestyle and culture, attended British schools and universities, and quickly developed full bilingual proficiency. Able to write with equal quality in both Polish and English, familiar with Western traditions and literature but at the same time interested in the cultural situation of their native country, they decided – despite opposing tendencies predominant among other Polish writers in the United Kingdom – to publish in both languages and become, as Czaykowski puts it, “mediators between the two cultures”. One of the most crucial aspects of this mediation was literary translation. Since the poets did not establish either a shared set of artistic principles, or group poetics treated as mandatory for all the group’s members, their translational practice also developed differently, as can be seen regarding scope (from a few dozen poems translated to more than several hundred translations published), direction (English into Polish or *vice versa*, not including other languages as Italian or Spanish) and their general attitude towards the practice (professional translating “on demand” for clients versus an attitude of independent artist choosing exclusively works he finds suitable and valuable).

In this study, the poets’ individual methods and techniques of artistic translation and also aspects of their common translational practice are discussed, along with the theoretical concepts they developed and presented

in their essays, reviews, commentaries and interviews. The comparative analyses take into consideration a variety of poems translated by members of the group from English into Polish – with the exception of self-translations of their original Polish texts later rendered in English. A few further examples of their numerous translations from Polish into English, as well as translations of the same texts produced by other Polish poets, are also discussed to provide comparison. The main tool used for the purpose of the study is the concept of translational “refraction”. Introduced in 1982 by André Lefevere in his work *Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, it has also been discussed in a slightly revised version by one of the “Kontynenty” poets, Andrzej Busza. According to his definition, semantic refraction is a “more or less conscious modification of a literary text under the influence of the author’s worldview, ideology, core values, epistemological premises etc.” In the process of interlinguistic transfer these modifications are introduced by the translator following a similar set of influential factors. Thus, at least some of the differences between the source text and the target text that a comparative analysis is able to detect can be interpreted as effects of refraction and – as a result – indicators of extra-textual and extra-linguistic factors that affect the poets’ translational practice.

The analysis of the theoretical foundation and selected translations of the English texts produced by the “Kontynenty” poets are aimed at discussing the type of refraction that was the most characteristic for each of them, yet also discernible to a degree in the translational practice of the other members. There are six types of refraction resulting, firstly, from the context of literary tradition (I) taken into consideration by the translator and represented as stylised language, borrowings, allusions or even short quotations within the target texts. Secondly, it can arise from the general idea of the role of poetic art (II) as something valued and promoted by the translator. Thirdly, refraction can trigger modifications of literary works due to the principles stated in the individual translator’s code (III) or, fourthly, according to the image or vision of the author of the original (IV) that the translator is popularising through his work. Fifthly, the translator’s own writings (V) can be related to the poetry transferred. In such cases, stylistic or thematic references in target texts are further enhanced to establish or intensify the discursive links and intertextual similarities. The sixth refraction, standard for self-translations, results from the fact that the translator is the author of the text (VI) and therefore considers himself entitled to modify and improve his poem via the translation process.

This focus determines the structure of the book. In essence, it consists of six parts following an introduction that briefly characterizes the “Kontynenty” poets, summarises the current state of research and recapitulates the most important issues within the field of translation studies related to the concept of refraction. The first part discusses the case of Jerzy Pietrkiewicz. Although not a member of the group, his literary and academic success, his translation theory and practice, and unusual personality influenced poets of the “Kontynenty” group and even encouraged some of them to become translators and scholars. His translations of poems from the Anglo-Saxon canon (not just anonymous medieval poets, but also works by Chaucer, Thomas Dekker, Samuel Daniel, Philip Sidney, Andrew Marvell, Byron and Keats), produced in order to support his literary research and university lectures, often contain elements borrowed from the Polish poetic tradition. Usually these elements are archaic or old-fashioned lexical items typical of the Polish used at the time the original text was written in England. However, the most interesting cases are translations that contain poetic schemes (rhyme patterns or motifs) or phrases taken from Polish texts (well-known for Polish readers) and used as largely faithful equivalents for English originals. The similarities between the English and Polish traditions revealed, exposed or simply created by the process of interlinguistic transfer are often discussed by Pietrkiewicz in his essays, where the translations quoted serve as examples and arguments for presented theses. Thus, the type of refraction most characteristic of Pietrkiewicz’s works has its origin in a translational interpretation based on the assumption that both the literary tradition that produced the original, and the tradition that assimilates its translation are vital for a proper understanding of the poem and therefore should be clearly suggested to the readers through textual references they are familiar with, which are emphasised or introduced in the target text by the translator.

The second part discusses the metamorphoses of stylistic devices in translations produced by Bolesław Taborski. The texts used in comparative analysis here are selected primarily from two volumes of Polish versions of poems by Robert Lowell and Robert Graves, but also from Taborski’s other books that include both his own poems and translations of verses, for instance, by Thomas Campion, Randall Jarrell and others. Editing and translating the volumes, as well as publishing his own works along with texts by foreign authors rendered in Polish, symbolise resemblances – as mentioned and admitted openly by the translator – between Taborski’s idea of poetry and the idea transmitted in texts by English and American writers. Since Taborski perceives poetry as a tool for insightful and credible

cognition of the world and a means useful in searching for the truth about the reality human beings live in, the type of refraction that can be detected in his translations enhances the descriptive aspect of metaphors. In terms proposed by Ivor Armstrong Richards in *The Philosophy of Rhetoric*, Taborski augments the tenor of metaphor in favour of its vehicle. Therefore, the metaphor's conceptual domain referring to common knowledge becomes more important and, as a result, the world depicted in translations is more realistic and fact-based than in the originals.

A refraction especially common in poems translated by Bogdan Czaykowski – discussed in the third part – results from his translator's code. Comprehensive translation theory, as developed and applied in practice by the poet himself, is based on the concept of “oddness” of poetical work. Czaykowski discusses the idea of equivalent literary translation in terms of production of target text that is able to represent linguistic innovations and uniqueness of source text, as well as to present the new (Polish) readers with the creativity of its author. Thus, the translator's strategy includes rendering a text “strange” or “unusual” due to the introduction of rare, old-fashioned lexical items, surprising parallels and metaphors, phrasal constructions with non-standard sounds (mostly alliterations), which are also used as equivalents for words and phrases originally provided in conventional and contemporary English expressions.

The fourth part deals with the translations produced for anthologies. Although almost all of the poets associated with the “Kontynenty” group worked for editors of collective volumes of poetry – such as, for instance, the three volumes of *Poeci języka angielskiego* (published in the 60s and 70s) or *Czas niepokoju* (first printed in 1958) – custom-made translations commissioned by anthology editors are especially common among works by Janusz Artur Ihnatowicz. The design of poetry anthologies is usually based on the representative nature of the selected texts, either as part of an author's overall oeuvre or on a specific literary movement, period, genre or topic. Due to this fact, the poems chosen to function as representative examples are not only meticulously selected from a wider array of texts, but are also modified in translation in order to emphasise features most typical for the set they represent. Thus, translations produced by Ihnatowicz acquaint Polish readers with not only the individual versions of particular English poems, but also with the visions of their authors that the translator himself promotes. The type of refraction resulting from the holistic vision of the foreign poet's art inspires the translator to bring out the literary aspects he considers the most important in certain cases (Gerard Manley

Hopkins's religiousness, Dylan Thomas's provincial roots, E. E. Cummings's avantgarde etc.) and reduce them in other cases.

The fifth part discusses the relationship between Zygmunt Ławrynowicz's Polish poetry and his translations of works by, most notably, John Robinson Jeffers (but also, to a lesser extent, by Henry Vaughan, Thomas Campion and James Shirley). The numerous similarities between the translator's own writing and the translations he produced are not only the textual effects of the akin worldview and poetics of the authors, but also the result of Ławrynowicz's tendency to implement features typical of his own imagination, idiolect and style into the target texts. This refraction, based on a sense of artistic affinity with American and English authors, encourages the translator to further augment intertextual links – to draw inspiration for his own works from foreign poetry, but at the same time to graft his own poetic details to the texts transferred into Polish.

The sixth part discusses the theory and practice of self-translation by Adam Czerniawski. Although the majority of the “Kontynenty” poets produced English translations of their own Polish texts on a fairly regular basis, it was only Czerniawski who developed a comprehensive and versatile theory – involving both cultural and ethical aspects – of this practice. His essays, most notably *The Perils of Self-Translation*, discuss the dilemmas related to, on the one hand, the translator's obligations of fidelity and faithfulness to the source text, while on the other hand, the author's right to introduce arbitrary changes into his own work. According to Czerniawski, “as a translator *tout court*, I am obliged – by my own rules – to respect the original”, yet as a “translator of my own work, I am in theory free to disregard these rules and deal with the material as I please”⁵⁴⁹. The necessity to consciously limit the author's liberties in favour of the translator's pivotal task is one of Czerniawski's main theoretical ideas. However, analysis of his own English translations of his Polish poems – especially compared to their alternative variants published later by Iain Higgins – proves how difficult it is for the self-translator to avoid a type of refraction resulting from the sense of ownership and refrain from a variety of improvements and corrections introduced in the process of interlinguistic transfer.

The “Kontynenty” poets living in the United Kingdom and, later, in North America (USA and Canada) shared an idea to promote and “shape an image of Polish culture that can convince the Western countries we are

⁵⁴⁹ A. Czerniawski, *The Perils of Self-Translation* [w:] tegoż, *Firing the Cannon. Essays Mainly on Poetry*, Cambridge 2010, s. 62.

indeed a nation worthy of respect". To achieve such a goal, mutual knowledge of both Polish and Anglophone cultures and traditions is indispensable. Since literature is still one of the most important media for transmitting culture, its translation naturally fell within the range of interests of these Polish poets. Thus, understanding the factors that can significantly influence translational practice is also vital for an appropriate evaluation of their works.

Indeks nazwisk

- Abelard Piotr 130
Achmatowa Anna 102
Adamczyk Maria 60, 244
Agee James 133, 228
Alarcon Antonio 228
Aleksander Macedoński 93–94
Andres Zbigniew 12–13, 27, 239–240, 243
Andrzejewski Bogumił 35
Arden John 71
Atkins Michael 35
Auden Wystan Hugh 41, 69, 82, 134, 136, 207, 229, 244
Augustyn z Hippony 214–215
Azuela Mariano 229
- Bachelard Gaston 171
Badowicz Maria 8
Baird Tadeusz 229
Baker Mona 106, 244
Balcerzan Edward 14, 156, 196, 222, 244
Barańczak Stanisław 51, 55, 57, 62, 78–79, 81, 91, 99–100, 111, 113–115, 124, 133, 139, 142–144, 146–152, 163–166, 168–169, 187–188, 190, 200, 244–245, 247
Barański Marek 160, 239
Baroja Pio 229
Bassnett Susan 18, 245
Baudelaire Charles 39, 196
Becquer Gustavo Adolfo 229
Bednarczyk Czesław 240
Bela Teresa 60, 246
Berman Antoine 16
Białoszewski Miron 99–100, 103, 229
Bielatowicz Jan 64, 240
Bielik-Robson Agata 102, 245
Blake William 101, 181
Bloom Harold 102, 245
Boase–Beier Jean 137, 245
- Boccaccio Giovanni 57
Bonaparte Napoleon 84–86, 87, 91–92
Boraks Jagna 194, 226
Botticelli Sandro 91
Brakoniecki Kazimierz 9, 238
Britten Benjamin 43
Brodski Josif 99
Brooke-Rose Christine 234
Broszkiewicz Jerzy 68
Brzękowski Jan 26–27, 240
Budzik Justyna 172, 181, 192, 240
Bujnicki Tadeusz 241
Bujnowski Józef 199, 241
Bukowski Piotr 16, 245, 247
Bullock Michael 194, 226
Burt Daniel 229
Burt Stephen 89, 229, 245
Burzyńska Anna 112, 245
Burzyński Tadeusz 68, 229
Bussmann Hadumod 245
Busza Andrzej 7–8, 10, 12–13, 16–21, 24, 26–27, 31, 33–35, 98–100, 103, 106–111, 115–121, 124, 181, 194, 224, 226, 229–230, 235, 237, 249
Buyno Ludwik 8
Byron George 39, 52–56, 57, 105, 250
- Calderon Pedro 41
Campion Thomas 69, 78–79, 90–91, 162–164, 169, 181, 190, 229, 245, 250, 252
Carew Thomas 162–165, 169, 178, 229
Catullus Gaius Valerius 102, 230
Cervantes Migiel 230
Cezar Juliusz 93–94
Chaucer Geoffrey 30, 46–47, 250
Chen Xuhua 218, 245
Chettley Henry 48
Chmielowiec Michał 100

- Chróściel Piotr 29, 67, 241
 Chrystus Jezus 45, 60
 Chrzastowska Bożena 60, 244
 Cichowicz Stanisław 171, 247
 Cieślík-Wilk Nina 241
 Clark Noel 29
 Claudel Paul 75
 Coleridge Samuel Taylor 56
 Conolly David 216
 Conrad Joseph 33–34
 Cowley Abraham 59, 230
 Cowper William 162, 230
 Crane Hart 135, 230
 Crashaw Richard 230
 Cudak Romuald 241
 Cummings Edward Estlin 27, 102, 111–114, 117, 135, 137–140, 142–143, 145, 147–149, 151–152, 162, 165–169, 230, 245, 252
 Czaplewicz Eugeniusz 241
 Czarnecka Barbara 13, 25–26, 239, 241, 243
 Czaykowska Jadwiga 101
 Czaykowski Bogdan 7–14, 16, 22–23, 26, 33–35, 57, 98–126, 132–134, 181, 194–195, 197, 199–200, 204, 225–226, 228–239, 248, 251
 Czerniawski Adam 7–14, 16, 24, 26–27, 34, 39, 44, 57, 66, 70, 74, 97, 99, 102–104, 109, 132–134, 160, 193–223, 225–226, 230–239, 247–248, 252
 Czerwiński Edward 68
 Czerwiński Paweł 13
 Czubaj Mariusz 200, 245

 Dadajanova Munavvarkhon 222, 245
 Daniel Samuel 49–50, 90, 250
 Danilewicz Zelińska Maria 8, 10, 26, 35, 66, 68, 100, 159, 241
 Dante Alighieri 64
 Darowski Jan 7, 10, 12, 29, 35, 210, 224, 226
 Day Lewis Cecil 123, 133, 230
 Dedecius Karl 133
 Dekker Thomas 48, 250
 Dickens Charles 29–30
 Dickinson Emily 92, 101, 196

 Dietrich Ewa 8
 Donelajtis Kristijonas 159, 230
 Donne John 14, 44, 55, 59, 230
 Dorosz Krzysztof 8, 70, 239–240
 Drajewski Stefan 129, 245
 Dryden John 69, 79, 231, 245
 Dudziak Paweł 215, 241
 Duncan Ronald 231
 Durrell Lawrence 69, 231

 Eberhart Richard 132, 135, 231
 Eliot Thomas Stearns 11, 27, 30–31, 41, 68–69, 75–77, 82, 101, 131–134, 155, 181, 193, 231
 Emerson Ralph Waldo 172
 Euklides 215
 Even-Zohar Itamar 18–19, 245

 Fabiszak Jacek 62, 246
 Fabri Diego 161
 Fairfax Edward 49, 52
 Fast Piotr 238, 245
 Ferreira de Castro José Maria 231
 Folkierski Władysław 64
 Folejewski Zbigniew 241
 Ford John 162–165, 169, 190, 231
 Fortunatus Wenancjus 130
 Friszke Andrzej 242
 Frossard André 161, 231
 Frost Robert 101
 Fryling Jan 133

 Gałczyński Konstanty Ildefons 131
 Garcia Lorca Federico 231
 Gardner William Henry 144, 245
 Garliński Józef 159, 241
 Gentzler Edwin 38, 245
 Giedroyc Jerzy 65, 99, 245
 Glińska Marta 35, 239
 Godlewska Izabela 108, 241
 Godolphin Sidney 231
 Gołębiowski Bronisław 241
 Gombrowicz Witold 27
 Gosk Hanna 241
 Goytortúa Jesús 231
 Grabowski Zbigniew 8

- Graves Robert 22, 69, 71, 81–83, 88, 96, 231–232, 245, 250
 Greene Graham 31, 69, 232
 Grotowski Jerzy 68, 70–73
 Grydzewski Mieczysław 29
 Gryphius Andreas 64
 Gutkowska Barbara 242
 Gutorow Jacek 24
- Habielski Rafał 241
 Hall Donald 245
 Handke Ryszard 86, 245
 Hannibal 94–95
 Hartwig Julia 94, 96, 245
 Haughton William 48
 Heaney Seamus 200
 Heraklit z Efezu 194, 232
 Herbert z Cherbury Edward 232
 Herbert George 232
 Herbert Zbigniew 194, 232
 Herrick Robert 232
 Heydel Magdalena 16, 113, 137, 245–247
 Higgins Iain 195, 205, 208–214, 216–221, 226, 230, 252
 Hildegarda z Bingen 130
 Hitler Adolf 197
 Hölderlin Friedrich 39, 196
 Hopkins Gerard Manley 48, 101, 133–135, 137–138, 144–146, 151–152, 196, 232, 245, 251–252
 Hrehovčik Teodor 106, 245
 Hultberg Peer 35
 Hunt Rosemary 35
- Ihnatowicz Janusz Artur 7, 12, 14, 23, 127–157, 193, 226–239, 248, 251
 Ingarden Roman 194, 232
 Irvin Michael 223
 Iwaniuk Waław 26, 110, 134, 232, 241
- Jackiewicz Jan 56, 239
 Jagodziński Zdzisław 241
 Jaksinśki Józef 8, 66
 Jakubowska-Ożóg Alicja 12, 127–130, 132, 144, 153, 155–156, 158, 173, 193, 227, 240–244
 Jamrozek-Sowa Anna 67–68, 76, 241
- Janiak Grzegorz 70, 240
 Jarniewicz Jerzy 156
 Jarrell Randall 69, 89–90, 232, 250
 Jeffers John Robinson 23, 101, 133, 159–160, 162, 165, 167–169, 172, 175–177, 181–182, 185–187, 190–192, 232, 245, 252
 Jeleński Konstanty 99, 246
 Jentys Maria 30, 239
 Jimenez Juan Ramón 232
 Jones Collin 92, 245
 Jonson Ben 233
- Kafka Franz 33
 Karpiński Wojciech 171, 245, 247
 Karwat Krzysztof 208, 238
 Kasperek Norbert 241
 Kasprowicz Jan 54, 56, 64
 Kądziała Paweł 242
 Keats John 39, 47, 57, 101–102, 123–124, 233, 250
 Kierszys Zofia 55
 King Henry 69, 79, 233
 Kipling Rudyard 30
 Kisiel Marian 12, 111, 117, 159, 196, 198, 209, 223, 237, 242, 244
 Knister Raymond 233
 Kochanowski Jan 32, 57, 59, 81, 104, 195, 198, 233, 245
 Kochanowski Piotr 51–52, 247
 Kolankiewicz Leszek 68, 233
 Kołakowski Leszek 194, 233
 Kopaliński Władysław 185, 245
 Kornat Marek 99, 245
 Kornhauser Julian 136, 245
 Koryl Janusz 67, 70, 97, 240
 Kotlarczyk Mieczysław 78
 Kott Jan 68, 73, 76, 233
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 241
 Kraskowska Ewa 15–16, 245
 Krupa Marlena 13
 Kruszeńska Mirosława 127, 242
 Kryszak Janusz 13, 25, 65, 67, 97, 240–244
 Krzeczowski Henryk 47, 56, 228–237, 246
 Krzysztoń Jerzy 100
 Kubiak Zygmunt 57, 124, 167, 245–246
 Kubińska Olga 204, 238, 242

- Kubiński Wojciech 204, 238, 242
 Kujawska-Lis Ewa 156, 242, 246
 Kulak Ewa 13
 Kulawik Adam 86, 246
 Kurek Marcin 239
 Kusiba Marek 100, 238
- Lam Andrzej 159, 242
 Langland William 233
 Lanier Sidney 69, 233
 Larkin Philip 69, 233
 Lawrence David Herbert 233
 Lee Stanisław Jerzy 13, 233
 Lechoń Jan 195
 Lee Mark Owen 152
 Lefevere André 19–21, 246, 249
 Lenkowska Krystyna 117, 119, 242
 Leszcza Jan 133
 Levao Ronald 90, 246
 Lichniak Zygmunt 27, 32, 35, 65, 129, 242
 Ligęza Wojciech 12, 29, 98, 240–242, 244
 Lipski Jan 242
 Lisowski Krzysztof 68, 240
 Lovelace Richard 233
 Lowell Robert 22, 69, 81–85, 91–96, 101, 233, 246, 250
 Lubicz-Luba Anna 106, 110, 232, 237–238
 Luboń Arkadiusz 156, 191, 222, 242–243
 Lydgate John 233
- Ławrynowicz Zygmunt 11–12, 14, 23, 29, 132–133, 158–194, 229–237, 239, 248, 252
 Łużny Ryszard 112
- MacNeice Louis 135–136, 233–234
 Majakowski Władimir 39
 Malczewski Antoni 55, 246
 Marjańska Ludmiła 101
 Markowski Michał Paweł 112, 245
 Marks Karol 28
 Martin-Santos Luis 234
 Marvell Andrew 51, 234, 250
 Masfield John 234
 Masłoń Krzysztof 32, 239
 Mayenowa Maria Renata 149, 246
 Mayewski Paweł 123, 132–134, 228, 230, 234, 236, 246
- Mazur Zygmunt 60, 246
 McCartney Paul 48
 McLaren Floris Clark 234
 Merton Thomas 101, 234
 Mętrak Krzysztof 243
 Miązek Bonifacy 129, 243, 246
 Michalski Krzysztof 194, 234
 Michałowska Teresa 47, 246
 Mickiewicz Adam 54–56, 62, 64, 105, 160, 195, 246
 Międzyrzecki Artur 94, 96, 151–152, 167, 245
 Milton John 55, 59
 Miłosz Czesław 26–27, 33–35, 37, 65, 99–100, 107, 113–115, 124, 133–134, 160, 190–191, 222, 245–246
 Mioduszewski Michał Marcin 45, 49, 246
 Moczkoan Rafał 12, 242–243
 Montale Eugenio 160, 234
 Montherland Henry 161
 Morsztyn Hieronim 41, 49
 Morsztyn Jan Andrzej 41, 49, 59, 64, 79
 Moskalowa Alicja 36, 239
 Musiał Grzegorz 85, 200, 246
 Myśliwski Wiesław 63, 243
- Naborowski Daniel 79
 Najder Zdzisław 134, 243
 Ndiaye Iwona 156, 242, 246
 Nelson Lowry 98
 Newton Isaac 215
 Niemojowski Jerzy 158–161, 243
 Niewiadomski Andrzej 9, 26–27, 238–239
 Norwid Cyprian Kamil 27, 48, 105, 131, 160, 195, 234
 Nowak Janusz 65
- Olejniczak Józef 241
 Olszewska-Marcinkiewicz Anna 239, 244
 Opacki Ireneusz 241
 Orski Mieczysław 69, 240
 Osiński Zbigniew 68, 229
 Ousby Ian 62, 246
 Owen Wilfried 134–135, 145, 234
 Ożóg Zenon 12, 127–129, 243
- Parks Timothy 137, 246
 Pasterska Jolanta 24, 30, 243

- Pasterski Janusz 10, 12–13, 98, 100, 102–103, 111, 126, 172, 226, 237, 240, 242–244
- Paszkiewicz Mieczysław 7–8, 227
- Patmore Coventry 135, 234
- Paweł z Tarsu 95
- Peguy Charles 75
- Petrarka Francesco 64
- Pietrkiewicz Jerzy 13–14, 22, 24–66, 68, 75–78, 104, 108–109, 123–124, 194, 227, 234, 237, 239, 248, 250
- Pinter Harold 68, 71, 75–76, 234
- Pirie Donald 35
- Pisarska Alicja 21, 246
- Pitagoras 215
- Pochwat Joanna 196, 238
- Pokrzywniak Józef Tomasz 60, 244
- Pollak Roman 51, 247
- Pollak Seweryn 222, 246
- Popiełuszko Jerzy 234
- Potocki Wacław 59, 81
- Pound Ezra 38, 41, 101–102, 127, 132, 136, 170, 181, 206, 234
- Prokop Marek 241
- Propercjusz Sykstus 206, 235
- Przyboś Julian 10–12, 26, 243
- Przybyszewska Stanisława 68, 235
- Puszkין Aleksander 39
- Pytasz Ewa 239
- Pytasz Marek 239, 241–243
- Quarles Francis 69, 79–80, 235
- Quiller-Couch Arthur 43, 246
- Quine Willard 105
- Rabizo-Birek Magdalena 11–12, 26–27, 99, 104, 200, 238–239, 243
- Racine Jean 39
- Radziszewski Stefan 192, 243
- Rajewska Ewa 14, 156, 196, 222, 244
- Raleigh Walter 90, 246
- Ransom John Crowe 135, 138, 235
- Rej Mikołaj 81, 164
- Richards Ivor 246, 251
- Rilke Rainer Maria 30, 39, 64
- Rogalewska Ewa 244
- Ronsard Pierre 64
- Rostworowski Karol Hubert 78
- Różewicz Tadeusz 194, 204, 235
- Rulewicz Wanda 124, 151, 247
- Sabo Roman 194, 226
- Sadza Agata 16, 247
- Saloni Zygmunt 149, 246
- Sampson Fiona 235
- San Martin Zorilla 25
- Schechner Richard 72
- Seton-Watson Hugh 235
- Shakespeare William 30, 59–60, 64, 76, 235
- Shelley Percy 39
- Shirley James 162–165, 169, 178–180, 236, 252
- Sidney Philip 60–62, 250
- Siedlecki Franciszek 149, 246
- Siemion Piotr 124–126, 247
- Sieradzki Ignacy 239, 244
- Sikora Jerzy 12, 243
- Sikorska Lilianna 62, 246
- Singer Burns 32, 39, 58, 194, 234
- Sinko Grzegorz 76–77, 243
- Siomkajło Alina 158–159, 191, 243
- Sito Jerzy Stanisław 8, 11, 14, 26–27, 29, 47, 51, 56, 66, 133–134, 224, 227–237, 246
- Sitwell Edith 135, 236
- Skarbińska-Zielińska Alicja 25, 239
- Skowronek Bogusław 222, 242, 246
- Skucińska Anna 116
- Skwara Marta 14–15, 246
- Sławiński Janusz 17, 86, 246
- Słomczyński Maciej 47, 133
- Słomianowski Andrzej 96, 246
- Słonimski Antoni 134, 243
- Słowacki Juliusz 41, 47, 125, 131, 173, 195
- Smith Arthur James 236
- Smolka Iwona 9, 238
- Sobkowiec Izabela 196, 238
- Sokołowska-Gwizdka Joanna 8, 239
- Sommer Piotr 81
- Spender Stephen 136, 236
- Spenser Edmund 60
- Spruniuk Mirosław 27, 29, 35, 243
- Sprusiński Michał 81, 101
- Staff Leopold 195, 236
- Stallworthy Jon 58, 234

- Staniszewski Andrzej 241
 Stankiewicz Władysław 98, 236
 Starnawski Jerzy 37, 63, 244
 Stevens Wallace 101–102, 133, 236
 Stockwell Peter 116, 246
 Stroiński Leon 195, 236
 Szałasta-Rogowska Bożena 12, 108, 111, 226, 241, 244
 Szaniawski Jerzy 194
 Szaruga Leszek 10, 244
 Szkłowski Wiktor 112, 149, 246
 Szuster Marcin 102, 245
 Szyborska Wisława 195, 236

 Ślękowa Ludwika 50, 247
 Śmieja Florian 7–8, 11–13, 26–28, 34–35, 37–38, 134, 224, 227–234, 236, 239–241, 244
 Świąch Jerzy 247

 Taborski Bolesław 8–9, 12–13, 22, 27–29, 35, 65–97, 132, 150–151, 154, 193, 199, 228–237, 240, 248, 250–251
 Tagore Rabindranath 100
 Tarnowska Beata 11, 13, 67, 69, 76, 98–99, 121, 129–130, 155, 193, 204, 223–224, 226, 238, 244
 Tasso Torquato 51, 247
 Tatkiewicz Władysław 194, 236
 Taylor Nina 35
 Terlecki Tymon 244
 Thomas Dylan 27, 69, 101, 131, 133, 135, 137–139, 149–150, 152, 181, 236, 247, 252
 Thorlby Anthony 247
 Tomaszewicz Teresa 21, 246
 Toruńczyk Barbara 99, 246
 Toury Gideon 16, 247
 Traherne Thomas 236
 Tukaj Ewa 242
 Twardowski Kasper 41, 49
 Tytko Marek Mariusz 130, 153, 226

 Uliasz Stanisław 24
 Ungaretti Giuseppe 159, 192, 236
 Vaughan Henry 162–164, 169, 178–180, 187, 236, 247, 252

 Venuti Lawrence 18–19, 21, 106, 247
 Vermeer Jan 219
 Vivian Sylvanus Percival 78, 245

 Wal Anna 240
 Walsh William Thomas 236
 Webb Phyllis 236
 Weber Jean-Paul 171, 247
 Wejs-Milewska Violetta 244
 Wellek René 98
 Welsh Dawid 35
 Whitman Walt 101, 127
 Whyte Christopher 222, 247
 Wierzyński Kazimierz 195
 Wilczek Piotr 13, 32, 200, 204, 244, 247
 Wille Lucyna 38, 247
 Williams William Carlos 101–102, 134, 237
 Winczakiewicz Jan 237, 247
 Windakiewicz Stanisław 54
 Wittgenstein Ludwig 201
 Wittlin Józef 134
 Wojtyła Karol 36, 68, 75–76, 97, 237
 Wolski Jan 12–13, 27, 29, 67, 96, 120, 158–159, 224, 226, 239–244
 Wordsworth William 31, 38, 101
 Woronczak Jerzy 45, 247
 Woroszyński Wiktor 68, 237
 Wójcik Włodzimierz 242
 Wyatt Thomas 135, 237
 Wyskiel Wojciech 241–242
 Wyspiański Stanisław 76–77

 Yeats William Butler 41, 101–102, 107, 124–127, 134–135, 137–142, 145, 147, 151–152, 237, 247

 Zakęs Beata 27, 239
 Zawieyski Jerzy 68, 127
 Zezula Barbara 161, 194, 244
 Ziarkowska Justyna 239
 Zielińska Urszula 102
 Zimorowicz Szymon 49–50, 247
 Ziółkowska Aleksandra 128, 239
 Zyman Edward 100, 110, 227, 237–238

 Żuławski Juliusz 47, 56, 62, 228–237, 246

