

48

Adam Elbanowski

---

*Nasze wspólne dzieło.*  
**Listy pisarzy i tłumaczy**

---

**Studi@ Naukowe**  
pod redakcją naukową Sambora Gruczy



Wydawnictwo Naukowe  
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej  
Uniwersytet Warszawski

# Studi@ Naukowe 48

## **Komitet Redakcyjny**

prof. Sambor Grucza (przewodniczący), dr hab. Monika Płużyczka, dr Ilona Banasiak,  
dr Michał Wilczewski

## **Rada Naukowa**

prof. Elżbieta Jamrozik (przewodnicząca), dr hab. Agnieszka Andrychowicz-Troj-  
nowska, prof. Silvia Bonacchi, dr hab. Anna Borowska, prof. Adam Elbanowski,  
dr hab. Krzysztof Fordoński, dr hab. Magdalena Latkowska, prof. Ludmiła Łucewicz,  
dr hab. Marta Kaliska, dr hab. Magdalena Olpińska-Szkiełko, dr hab. Joanna Osieje-  
wicz, dr hab. Grzegorz Pawłowski, prof. Olena Petrashchuk, dr hab. Dario Prola,  
dr hab. Boris Schwencke, dr hab. Paweł Szerszeń, prof. Anna Tylusińska-Kowalska,  
dr hab. Bernadetta Wójtowicz-Huber, prof. Ewa Żebrowska



Wydawnictwo Naukowe  
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej  
Uniwersytet Warszawski

Warszawa 2019

Adam Elbanowski

*Nasze wspólne dzieło.*  
**Listy pisarzy i tłumaczy**



Wydawnictwo Naukowe  
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej  
Uniwersytet Warszawski

Warszawa 2019

## Spis treści

Na początku był cytat .....	5
Słowo wstępne .....	7
<b>1. Przekład literacki</b> .....	11
Czy teoria pomaga tłumaczom? .....	11
Pisarz w roli tłumacza .....	20
Twórcza niewierność: pisarze o przekładach .....	22
<b>2. Autor i tłumacz</b> .....	36
Wprowadzenie .....	36
Nierozłączne diady .....	38
Zemsta tłumacza .....	48
<b>3. Korespondencja autorów i tłumaczy: wybór</b> .....	52
Wprowadzenie .....	52
Gabriele D'Annunzio – Georges Hérelle (1891–1931).....	53
Władysław Reymont – Franck Louis Schoell (1919–1925).....	56
Joseph Conrad – Aniela Zagórska (1920–1925) .....	59
George Orwell – René-Noël Raimbault (1934–1935).....	65
Jorge de Sena – Eugénio de Andrade (1949–1978) .....	67
Witold Gombrowicz – Sergio Pitol / Gabriel Ferrater (1966–1967).....	68
Stanisław Lem – Michael Kandel (1972–1987).....	74
Zbigniew Herbert – David Weinfeld (1984–1991) .....	78
<b>4. Listy trzech pisarzy</b> .....	81
<i>Zdałam się całkowicie na Pana odczucie</i> : Wisława Szymborska .....	81
<i>Przyjaciel i kronopio</i> : Julio Cortázar .....	107
<i>Tak, jesteśmy współnikami</i> : João Guimarães Rosa .....	127
<b>Zamiast zakończenia</b> .....	160
<b>Bibliografia</b> .....	161

## Na początku był cytat

„(...) *Un texte non traduit n'est qu'à demi publié*”  
(Ernest Renan)

„*Écrire est difficile; traduire, bien traduire, est plus difficile.*  
*Un parfait traducteur doit être un artiste,*”  
(André Maurois)

„*Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio*  
*como el que propone una traducción*”  
(Jorge Luis Borges)

„*Io credo molto nella collaborazione dell'autore con il traduttore,*”  
(Italo Calvino)

„(...) *Praca tłumacza i współpraca z autorem, jeśli jest możliwa,*  
*tak niesłuchanie jest ważna*”  
(Jan Parandowski)

„*Zawsze uważałem, że praca autora i tłumacza są równorzędne*”  
(Zbigniew Herbert)

„*Sigues traduciéndome con una soltura admirable (...) y estoy lleno de orgullo*  
*por ti y por nuestro trabajo en común*”  
(Julio Cortázar)

„*Você não é apenas um tradutor. Somos 'sócios', isto sim, e a invenção*  
*e a criação devem ser constantes*”  
(João Guimarães Rosa)

„*Three grades of evil can be discerned in the queer world of verbal transmigration*”  
(Vladimir Nabokov)

Ta wielojęzyczna mozaika cytatów ze znanych pisarzy reprezentujących różne pokolenia i literatury – francuską, argentyńską, włoską, polską, brazylijską i amerykańską – oddaje intencje tej książki, która z samej swej natury, skoro traktuje o przekładach, składa się z różnojęzycznego tworzywa. Przytoczone komentarze streszczają jej najważniejsze wątki, spróbujmy zatem kolejno je sparafrazować: tekst nieprzetłumaczony istnieje tylko połowicznie; dobry przekład jest trudniejszy od aktu pisania, zaś tłumacz doskonały winien być artystą; przekład współistnieje z dziełem literackim i dzieli z nim jego *skromną tajemniczość*; niezwykle ważna jest ścisła współpraca tłumacza i autora; w istocie przekład jest ich wspólnym dziełem, wszak tłumacz jest partnerem pisarza i współtwórcą; jest wreszcie inny aspekt tego zagadnienia, którego nie można pominąć – „trzy stopnie zła” – obecne w procesie przekładu, obrazujące

nieudane tłumaczenia, a nadto konflikty między autorami a tłumaczami.

Wszystkie te zagadnienia obrazuje korespondencja między autorami i ich tłumaczami: to właśnie listy będą głównym tematem książki. Przede wszystkim listy pisarzy, ale także przytoczone będą listy samych tłumaczy, ich pytania, wątpliwości, opinie i polemiki. Owa prezentacja epistolarnego dialogu między obu stronami składa się z dwóch części: najpierw przedstawimy w zarysie korespondencję wybranych autorów, zarówno polskich (Władysław Reymont, Witold Gombrowicz, Stanisław Lem, Zbigniew Herbert), jak i obcych (Gabriele D'Annunzio, Joseph Conrad, George Orwell oraz Jorge de Sena i Eugénio de Andrade). Listy trzech pisarzy do tłumaczy wyznaczą oś książki. Będzie to, kolejno, korespondencja Wisławy Szymborskiej, Julio Cortáзара i João Guimarães Rosy. Ten arbitralny wybór – polskiej poetki, argentyńskiego pisarza i brazylijskiego prozaika – jest świadomym zamierzeniem, bowiem umożliwi spojrzenie na problemy przekładu z perspektywy różnych poetyk, gatunków i form literackich, trzech różnych osobowości twórczych, języków, strategii translatorskich. Z drugiej jednak strony, ta korespondencja, i to łączy całą trójkę autorów, jest świadectwem zażyłości i przyjacielskich stosunków łączących pisarza i tłumacza.

## Słowo wstępne

Roland Barthes zakończył jeden ze swoich esejów stwierdzeniem, że „ceną za narodziny czytelnika jest śmierć autora” (R. Barthes 1984: 69). Jeżeli zastąpimy słowo *czytelnik* słowem *tłumacz*, przekonamy się, że komentarz francuskiego badacza śmiało można odnieść do przekładów literackich. Przejawem owego zjawiska stała się *widzialność tłumacza* kosztem relegowanego autora, a nadto całkowita *autonomia tłumaczenia literackiego* (L. Venuti 2008 i L. Venuti 2000: 5) i teza o *tłumaczu w roli autora* (por. C. Buffagni/ B. Garzelli/ S. Zanotti 2011). Przekład literacki w ostatnich dekadach został zdominowany, chciałoby się rzec, ubezwłasnowolniony, przez rozmaite teorie translologiczne. Nastąpiło odwrócenie tradycyjnych ról i relacji między autorem a tłumaczem, czy wręcz, dokonana się *zemsta tłumacza*, jeśli odwołamy się do tytułu powieści francuskiego tłumacza Brice’a Matthieussent który, zniechęcony rolą pośrednika między współczesną prozą amerykańską a francuskim czytelnikiem, wziął sprawy w swoje ręce, dokonując na autorze swoistego ojcobójstwa na kartach powieści *Vengeance du traducteur* (B. Matthieussent 2009).

O nazbyt pochopnej tezie o śmierci autora, a także o korzyściach płynących ze ściślejszej współpracy autora z tłumaczem, a wreszcie o więzach przyjaźni łączących obie strony przekonuje korespondencja pisarzy z tłumaczami. To właśnie listy dowodzą istnienia sprawnie działających i zarazem przyjacielskich duetów autor–pisarz, owych „tandemów autorów–tłumaczy, nierozłącznych diad” (P. Casanova 2017: 217), w których tłumacz jawi się jako „idealny kompan” (V. Nabokov 1941).

Celem niniejszej książki jest próba przywrócenia równowagi w dialogu między pisarzem a tłumaczem, czy inaczej, wykazania, jak ważny jest udział autora w procesie powstawania przekładu. Stąd nieprzypadkowy tytuł tej książki – „tak, jesteśmy współnikami” – zaczerpnięty z listu brazylijskiego pisarza João Guimarães Rosa do jego włoskiego tłumacza<sup>1</sup>. Dodajmy na marginesie, że każdy pisarz ma własną strategię współpracy z tłumaczem, począwszy od regularnych spotkań, częstą korespondencję po sporadyczny kontakt listowny lub mejlowy.

Oczywiście nie wszyscy pisarze gotowi są traktować swoich tłumaczy jak partnerów, a dzieje dwudziestowiecznej literatury dowodzą aż nadto, jak często dochodziło do sporów, czy wręcz scysji między obu stronami. Celował w tym Milan Kundera, znany ze ściślejszej i obsesyjnej kontroli autorskiej nad przekładem francuskim i angielskim swoich powieści, a wcześniej robił to Vladimir Nabokov z francuskimi i angielskimi wersjami swoich rosyjskich dzieł. Zarówno czeski, jak i amerykański pisarz domagał się skrajnej wierności i dosłowności od tłumacza, którego wersja często zastąpiona była wersją samego autora. Skrupulatność autorów wobec przekładu mogła doprowadzić wręcz do otwartej wojny, nawet jeśli pisarza łączyły stosunki przyjacielskie z tłumaczem, jak w wypadku Gabriele D’Annunzio, który ze swoim francuskim tłumaczem Georges Hérelles potrafił zajadle wyklócać się o pojedyncze słowa i figury

---

<sup>1</sup> List João Guimarães Rosa z 28 października 1963 roku do włoskiego tłumacza Edoardo Bizzarri. Cyt. za: L. Silva de Carvalho/ S. Holanda 2011: 7.

stylistyczne, co w rezultacie doprowadziło do zerwania wieloletniej przyjaźni.

Do niezwykle skrupulatnych i wymagających wobec tłumaczy autorów należał brazylijski prozaik João Guimarães Rosa, który nie tyle autoryzował, co narzucał własną wersję swojej jedynej powieści *Wielkie pustkowia* tłumaczowi amerykańskiemu, niemieckiemu, francuskim, włoskiemu i hiszpańskiemu. Ale, co paradoksalne, korespondencja brazylijskiego pisarza z wymienionymi tłumaczami obrazuje zarazem specyficzną więź między autorem a tłumaczem, opartą na przyjacielskich kontaktach, czy wręcz, cytując Guimarães Rosę, na niemal intymnej „zażyłości” (*convivência*).

Można przytoczyć bardzo wiele przykładów sprawnie działających i zarazem przyjacielskich duetów autor–pisarz, które zaowocowały znakomitymi przekładami, zarówno w odniesieniu do literatury dziewiętnastowiecznej (od diady Friedrich Schiller – Wasilij Żukowski po tandem E. A. Poe – Charles Baudelaire), jak i dwudziestowiecznej, o czym będzie mowa dalej.

Raz jeszcze należy zaznaczyć, że we wszystkich cytowanych przykładach tłumaczenie jest w istocie dziełem obu stron, a na ową relację składa się przyjaźń – to słowo należy zaakcentować – wzajemne zrozumienie, szacunek, ścisła współpraca. Dodajmy jeszcze jeden istotny aspekt funkcjonowania diady: niejeden twórca zawdzięcza swojemu tłumaczowi promocję i sławę. Wszak, jak już było powiedziane, „nieprzetłumaczony tekst opublikowany jest tylko połowicznie” (Ernest Renan 1906: 279–280), a jest to kwestia kluczowa w wypadku literatur i języków peryferyjnych.

Współpraca między pisarzem i tłumaczem implikuje nieraz odwrócenie ról w ramach funkcjonowania owej diady, kiedy zaprzyjaźnieni pisarze przekładają utwory swoich tłumaczy. Julio Cortázar tłumaczył na hiszpański poezje Paula Blackburna, autora amerykańskich wersji jego opowiadań, a Stanisław Lem skrupulatnie analizował i poprawiał wiersze swojego amerykańskiego tłumacza Michaela Kandla. Witold Gombrowicz komentował pierwsze naówczas nowelistyczne wprawki swojego tłumacza na hiszpański, Sergia Pitola, tyle, że meksykański pisarz i tłumacz, jak czytamy w jego liście wysłanym z Xalapy 11 stycznia 1966 roku, nie był do końca pewien, jak skorzystać z sugestii autora *Ferdydurke*: „Dziękuję za komentarz do mojej książki<sup>2</sup>. Dużo rozmyślam nad pańskimi radami, tyle, że nie wiem, jak je zastosować” (W. Gombrowicz 2015).

Bywa i tak, że tłumacz zostaje uhonorowany przez poetę i przywołany jest w jakimś wierszu. Na przykład w *Canto LXXIV* Ezra Pound wzmiankuje swoją niemiecką tłumaczkę Evę Hesse, a Zbigniew Herbert składa hołd swoim czterem przyjaciółm–tłumaczom: Davidowi Weinfeldowi, w poemacie *Kamień w Jeruzalem*; Klausowi Stammmlerowi, w wierszu *Ostatni atak. Mikołajowi*; Petarowi Vujičićowi w wierszu *Do Piotra Vujičića* („Przez pół wieku znalazłeś lepiej moje myśli / niż ja sam / tłumaczyłeś je cierpliwie”; Z. Herbert 2008a: 606); Karłowi Dedeciusowi, w *Colantonio – s. Gierolamo e il leone*, poprzedzając wiersz dedykacją: „Karłowi Dedeciusowi z niezłomną przyjaźnią (Z. Herbert 1999: 9)”<sup>3</sup>. Wcześniej, w liście z 19 listopada 1964 roku, napisze Herbert do Dedeciusa: „Ja nie chcę, żebyś mnie tłumaczył, ale żebyś

---

<sup>2</sup> Chodzi o tomik opowiadań *Los climas* (1966).

<sup>3</sup> Pierwotnie wiersz dedykowany był Jerzemu Zawieyskiemu. Zob. A. Franaszek 2018: II, 367.



mnie kochał” (cyt. za A. Franaszek 2018: II, 129). Owa wylewność, maskowana ciepłą ironią, znamionuje serdeczne stosunki łączące poetę z wieloma jego tłumaczami, wśród których, poza już wymienionymi, figuruje Czesław Miłosz, Bogdana i John Carpenter, Peter Dale Scott, Jacques Burko, Romana Gimes, László Nagy, czy Pietro Marchesani.

Sledząc komentarze pisarzy na temat przekładów ich dzieł niejednokrotnie trafiamy na pełne entuzjazmu opinie, że przekład jest lepszy od oryginału. I znów można mnożyć przykłady: George Orwell był przekonany, że francuska wersja (René-Noël Rimbault) znacznych partii jego powieści *Na dnie w Paryżu i w Londynie* jest lepsza od oryginału; Wisława Szymborska twierdziła, że niektóre jej wiersze, zwłaszcza *Koloratura*, lepiej brzmią po włosku, w wersji Pietro Marchesaniego<sup>4</sup>; Stanisław Lem utrzymywał, że *Kongres futurologiczny* w angielskiej wersji Michaela Kandla jest lepszy od oryginału (S. Lem 2013: 209); João Guimarães Rosa dowodził, że niemiecka edycja *Wielkiego pustkowia*, opracowana przez Curta Meyer-Clasona, góruje nad oryginałem<sup>5</sup>; Garcíá Márquez uważał, że angielskie wersje Gregory’ego Rabassy kilku jego dzieł są lepsze od hiszpańskich (Garcíá Márquez 1982); z kolei krytycy amerykańscy pisali, że niektóre utwory Borgesa stały się bardziej przejrzyste w wersji Normana Thomasa di Giovanni (Di Giovanni *The Borges Papers*).

Strategia translatorska oparta na ścisłej współpracy między autorem i tłumaczem jest także niezwykle korzystna dla autora. Tłumacz często okazuje się być wnikliwym interpretatorem i korektorem, który skłania pisarzy do usuwania błędów, niezręczności czy sprzeczności w tekście oryginalnym, a czasem do wprowadzania nowych urywków do oryginału. Przykładem jest James Joyce, który korygował swoje teksty pod wpływem włoskiego tłumacza (R. Wechsler 1998: 209), a w jego ślady poszli inni pisarze. Isaac Bashevis Singer, czytając niemiecki przekład *Sztukmistrza z Lublina* (1967), przywrócił w oryginalnej wersji fragmenty – jak pisze „(...) które usunąłem – i sam nie wiem, dlaczego je usunąłem” – na co zwróciła autorowi uwagę tłumaczka (G. Farrell 1992: 50). Wielokrotnie wprowadzał poprawki, wręcz opracowywał zupełnie nowe wersje opowiadań, João Guimarães Rosa, kierując się uwagami swoich tłumaczy na niemiecki, włoski i francuski. Umberto Eco przyznawał, że wielokrotnie pod wpływem przekładów swoich powieści wprowadzał poprawki do oryginału lub korygował błędy, usuwał sprzeczności, dostrzeżone np. w *Imieniu róży*, dotyczące dat i toponimów (De Santis 2017: 38). Także inny włoski prozaik, Italo Calvino, czytając angielskie przekłady Williama Weavera, „czasami poprawiał wersję włoską i zmieniał kompozycję tekstu tak, aby wersja angielska była lepsza” (G. Grossi 2015: 200–201). Angielskie tłumaczenia Thomasa Normana di Giovanniego niejednokrotnie skłaniały Borgesa do korygowania w kolejnych edycjach wersji oryginalnej lub wprowadzania dopisków, co dotyczyło zarówno opowiadań, jak wierszy (J. L. Borges 2015: 108–110, 144). Także dla Stanisława Lema inspiracją i zachętą do ko-

---

<sup>4</sup> Pietro Marchesani w jednym z wywiadów cytuje wrażenia poetki po lekturze włoskiej wersji *Urodzin (Wszelki wypadek)*: „Ma sai, Pietro, mi piace più in italiano che in polacco!”. Cyt. za A. Malyszkiewicz 2013: 319.

<sup>5</sup> List z 17 sierpnia 1966 roku. Cyt. za: Guimarães Rosa 2003b: 32–33.

rekty były przekłady Michaela Kandla, czego dowodzą listy pisarza do amerykańskiego tłumacza, w których prosi go, by usunął z jednego z opowiadań „(...) jeden drobniutki, mój nonsens (...)” (S. Lem 2013: 472) lub stwierdza, że „Pan zauważył głupstwo w polskim tekście [*Doskonalej próżni*] (...). Dziękuję za tę uwagę!” (S. Lem 2013: 624).

# 1. Przekład literacki

## Czy teoria pomaga tłumaczom?

Obserwujemy zjawisko narastającej opozycji między teorią a praktyką przekładu literackiego. Innymi słowy, doszło do zadziwiającego rozejścia się dróg, jakimi podążają, z jednej strony, teoretycy przekładu, postulując nazbyt ogólnikowe i uniwersalne modele translatorskie, a z drugiej, sami tłumacze, stojący przed konkretnymi, jakże różnymi wyzwaniami, które wynikają ze specyfiki tłumaczonego tekstu. Co wymowne, po tej samej stronie co tłumacze z reguły stoją pisarze, którzy rozważając problematykę przekładu bardziej nastawieni są na praktykę translatorską.

Wobec mnogości teorii przekładu literackiego, ograniczmy się do wymienienia tylko niektórych: *tłumaczenie dążące do czystego języka* (Walter Benjamin), *widzialność tłumacza*, *oswojenie* i *wyobcowanie* (Lawrence Venuti), *teoria skoposu* (Hans Vermeer), *ekwiwalencja formalna* i *dynamiczna* (Eugene A. Nida), *interpretacyjna teoria translacji* (Danica Seleskovitch), *teoria przesunięć w przekładzie* (John Catford), *polisystemowa teoria przekładu* (Itamar Even-Zohar), *przekład jako literaryzacja* (Pascale Casanova), *przekład jako forma transpozycji* (Gérard Genette), *dominanta semantyczna przekładu* (Stanisław Barańczak). Spośród tych różnych teorii przekładu przybliżmy pokrótce pięć wybranych koncepcji (nieco odwracając chronologię ich powstania): Lawrence'a Venutiego, Eugene'a A. Nida, Waltera Benjamina, Hansa Veermera i Pascale Casanova.

Tezy **Lawrence'a Venutiego**, amerykańskiego teoretyka i historyka przekładu, zaznaczone są, z jednej strony, tradycją przekładu literackiego w kręgu kultury anglosaskiej, a z drugiej, doświadczeniami translatorskimi samego badacza. Zacznijmy od tej drugiej kwestii. Venuti tłumaczy głównie z języka włoskiego, przy czym warto zaznaczyć, że jak na tłumacza z trzydziestoletnim doświadczeniem, jego dorobek translatorski jest bardziej niż skromny: w istocie, pomijając utwory mało znanych włoskich autorów współczesnych i dziewiętnastowiecznych, na uwagę zasługują jedynie jego przekłady nowel Dina Buzzattiego. Venuti jest zatem przede wszystkim teoretykiem, a nie praktykiem przekładu, co w efekcie doprowadziło do zbagatelizowania roli współpracy między autorem i tłumaczem w procesie przekładu. W *The Scandals of Translation* amerykański badacz jedynie mimochodem wspomina o tym zagadnieniu w odniesieniu do Borgesa i Kundery (L. Venuti 2002: 3–6), a całkowicie je pomija w komentarzach i wprowadzeniach zawartych w opublikowanej przez siebie antologii teorii przekładu w XX wieku – *The Translation Studies Reader* (L. Venuti 2000).

W swojej najbardziej znanej publikacji – *The Translator's Invisibility: A History of Translation* – badacz porusza pierwszą zasygnalizowaną tu kwestię: widzialność tłumacza i autonomia przekładu (L. Venuti 2008). Venuti podkreśla swoistą manierę tłumaczy, wydawców i czytelników anglosaskich, która polega na maksymalnej płynności i potoczystości przekładu, czy wręcz na iluzji przezroczystości, co implikuje całkowitą niewidoczność (*invisibility*) tłumacza (L. Venuti 2008: 2). Innymi słowy,

badacz odrzuca strategię translatorską polegającą na „oswojeniu” (*domestication*) tekstu oryginalnego, który sprawia mylne wrażenie, iż został napisany po angielsku, i postuluje „wyobcowanie” (*foreignization*) tekstu, uwydatnienie jego obcości i odmienności, językowej i kulturowej, wobec kultury docelowej. „Wyobcowanie” oznacza zbliżenie odbiorcy do świata autora, co pociąga za sobą uwidocznienie się tłumacza w przekładzie i zarazem autonomię przekładu:

Moim zdaniem, kluczowym pojęciem we wszystkich koncepcjach i teoriach translatorskich jest to, co nazwałbym względną autonomią tłumaczenia; właściwości tekstowe i zabiegi czy też strategie, które odróżniają je od tekstu obcego i od tekstów pierwotnie napisanych w języku docelowym (L. Venuti 2000: 5).

Strategię „oswojenia” głosi natomiast amerykański lingwista, teoretyk przekładu i bibliista **Eugene A. Nida**. Warto od razu nadmienić, że jego teorie nie do końca dają się zastosować do tłumaczenia literackiego, bowiem ściśle związane są z przekładami biblijnymi. Tylko w tym kontekście trzeba interpretować postulat pełnego zrozumienia tekstu przez czytelnika i zobligowanie tłumacza do znalezienia najwierniejszego ekwiwalentu oryginału. Nida rozróżnia dwie najważniejsze strategie translatorskie, oparte na dwóch odmiennych rodzajach ekwiwalencji: ekwiwalencję formalną i dynamiczną. Pierwsza zakłada wierne przełożenie treści i formy, a zatem maksymalne podobieństwo między tłumaczeniem i oryginałem; innymi słowy, istotny jest tu tekst źródłowy. Druga z kolei nastawiona jest na czytelnika, który winien zinterpretować tekst dokładnie tak samo, jak czytelnik oryginału, czyli przekład powinien oddać ducha oryginału, będąc jego odpowiednikiem w kontekście kultury docelowej. „Tłumacz musi odtworzyć takie znaczenie danego fragmentu, jakie nadał mu pisarz” – pisze Nida w *The Theory and Practice of Translation* (E. Nida/ Ch.Taber 1982: 8). W tej samej publikacji autor dowodzi, że: „wszystko, co można powiedzieć w jednym języku, można powiedzieć w innym języku, chyba że forma jest kluczowym elementem przekazu” (E. Nida/ Ch.Taber 1982: 4). Właśnie druga część zdania w znacznym stopniu określa przekłady literackie, zwłaszcza utworów poetyckich, w których istotna jest aliteracja lub melodyjność wiersza. Nida podkreśla jednocześnie swojego ducha, czy inaczej, tonację każdego języka: „każdy język posiada własnego ducha” („Each language has its own genius”), a zatem specyficzne cechy, zdolności słowotwórcze, określony szyk zdania, leksykę wpisaną w daną kulturę, język metaforyczny (E. Nida/ Ch.Taber 1982: 3). Amerykański badacz dowodzi tym samym, że nie istnieje dosłowny przekład; może być on bliski oryginałowi, ale niemożliwe jest zachowanie identyczności w odniesieniu do szczegółów: „Żadne dwa języki nie są identyczne, ani w znaczeniu, które nadawane jest odpowiednim znakom / symbolom, ani w sposobie, w jaki są one łączone w wyrażenia oraz zdania, a zatem nie istnieje całkowita ekwiwalencja między językami” (E. Nida 1964: 156). Raz jeszcze trzeba podkreślić, że i w tym wypadku Nida ma na myśli przede wszystkim przekłady biblijne.

Równie ograniczony zakres ma teoria **Waltera Benjamina**, wyłożona w *Zadaniu tłumacza* (1923). Sformułowana tam – w duchu filozofii języka – teoria przekładu, nakierowana jest na niemieckie tłumaczenie *Obrazów paryskich* Baudelaire’a, czy inaczej, pomyślana jest przez Benjamina jako wprowadzenie do jego przekładu lub,

co najwyżej, można ją zastosować, zgodnie z intencją niemieckiego filozofa i teoretyka kultury, jedynie do arcydzieł literatury. Dopiero w tym kontekście właściwego znaczenia nabierają takie sformułowania, jak: prymat oddania formy w przekładzie; swoboda tłumacza w przekazaniu warstwy znaczeniowej oryginału; postulat, by tłumacz usiłując oddać intencje oryginału, dążył do „czystego języka” (W. Benjamin 2000:8)<sup>6</sup>. A jednak kilka tez zawartych w *Zadaniu tłumacza* pozwala spojrzeć na przekłady literackie z nowej, oryginalnej perspektywy:

„Prawdziwy przekład jest przezroczysty, nie przesłania oryginału, nie przyćmiewa go (...), lecz sprawia, że w pełni oświetla go blask czystego języka” (W. Benjamin 2000:7); „Zadanie tłumacza polega na znalezieniu w języku docelowym przekładu zamierzonej intencji, co sprawi, że w języku owym zabrzmie echo oryginału” (W. Benjamin 2000:7).

Inne jeszcze tezy niemieckiego myśliciela jawią się jako niezwykle inspirujące dla tłumacza (i pisarza), jak chociażby ta, która zakłada, że tłumaczenie daje oryginałowi wieczną możliwość odnawiania się – antycypując opowiadanie Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota* – i zarazem traktuje przekład jako tekst podlegający ciągłej odnowie i zmianie, a nadto niezwykle oryginalna reinterpretacja pojęcia „wierności” i „wolności” w tłumaczeniu: z tej perspektywy owe pojęcia „nie będą już adekwatne do teorii, która dąży do osiągnięcia w przekładzie innych celów niż odtworzenie znaczenia” (W. Benjamin 2000:7).

Reasumując, w ujęciu Benjamina *zadaniem tłumacza* (a raczej jego misją) jest reinterpretacja i wzbogacenie tekstu oryginalnego, wyznaczenie miejsca spotkania dwóch języków – źródłowego i docelowego – a wreszcie uwolnienie w języku przekładu owego „czystego języka”.

Teoria *skoposu* niemieckiego lingwisty **Hansa Vermeera** zgodnie z samym terminem („the aim or purpose of a translation”; H. Vermeer 2000: 221) definiuje przekład z perspektywy celu i założeń przyjętych przez tłumacza. Skopos tłumacza jest kluczowym czynnikiem w procesie przekładu, przy założeniu, że „(...) każdy tekst ma określony cel, funkcję lub intencję, a także implikowany krąg adresatów” (H. Vermeer 2000: 227). Pierwszy krok, jaki musi zrobić tłumacz, polega na uwzględnieniu funkcji tekstu źródłowego, który wpisany jest w kontekst kultury pochodzenia i funkcji tekstu docelowego, co implikuje istotną „rolę tłumacza w procesie komunikacji międzykulturowej” (H. Vermeer 2000: 222). Jednym z kryterium adekwatności przekładu jest jego zgodność z oczekiwaniami odbiorcy: „Tekst docelowy, *translatum*, jest zorientowany na kulturę docelową i to właśnie ostatecznie określa jego adekwatność” (H. Vermeer 2000: 222–223).

A zatem teoria skoposu kładzie nacisk na konieczność dostosowania tekstu do wypełnienia nałożonego nań przeznaczenia w obrębie docelowej kultury:

Funkcja danego przekładu zależy od wiedzy, oczekiwań, skali wartości i norm odbiorców przetłumaczonego tekstu, a ci z kolei zdeterminowani są sytuacją, w

---

<sup>6</sup> „W tym czystym języku – który niczego już nie określa, ani nie wyraża, lecz jest, niczym pozbawione wyrazu i twórcze słowo, tym, co pomyślane we wszystkich językach – wszelkie informacje, znaczenia, intencje dobiegają kresu” (W. Benjamin 2000:8).

której się znajdują i własnym kontekstem kulturowym. Te czynniki decydują, czy funkcja tekstu źródłowego lub jego fragmentów może być zachowana lub też musi być zmodyfikowana, lub nawet przekształcona w przekładzie (P. Kussmaul 1995: 149).

Z drugiej strony, „teoria skoposu w żaden sposób nie twierdzi, że przetłumaczony tekst powinien *ipso facto* być zgodny z zachowaniem lub oczekiwaniami kultury docelowej, i że tłumaczenie musi zawsze »dostosowywać się« do kultury docelowej. Jest to tylko jedna z możliwości: teoria równie dobrze dopuszcza odwrotny rodzaj tłumaczenia, celowo zaakcentowany, którego intencją jest ukazanie cech kultury źródłowej przez środki właściwe kulturze docelowej” (H. Vermeer 2000: 231). Oznacza to, że, „funkcja tekstu źródłowego może lub musi być zmieniona, zależnie od życzeń, oczekiwań, potrzeb, itd. czytelników docelowych” (P. Kussmaul 1995: 71). Tłumacz może też zachować funkcję i cel tekstu źródłowego, przez co skopos przekładu może być wierną kopią tekstu źródłowego.

Vermeer dowodzi, że jego teoria uwzględnia również przekłady literackie, skoro „nawet twory literackie implikują celowe działanie” (H. Vermeer 2000: 225) i istotne jest określenie oddziaływania tłumaczonego tekstu w ramach kultury docelowej i tego, na ile będzie różniło się ono od oddziaływania tekstu źródłowego w ramach kultury źródłowej. Niemiecki lingwista stwierdza jednak dalej, mając na myśli przekłady literackie: „(...) nie każdemu tłumaczeniu można przypisać konkretny cel, intencję; np. istnieją tłumaczenia, które nie są ukierunkowane na cel (...)” (H. Vermeer 2000: 226). Kończy Vermeer tę refleksję ironicznym unikiem: „trudno uznać, że przekład literacki realizuje się na zasadzie pocałunku Muzy” (H. Vermeer 2000: 226).

Nie ulega jednak wątpliwości, że teoria skoposu dotyczy przede wszystkim tekstów użytkowych, a nie literackich, a zatem, skoro mowa w tej teorii o celach, to przede wszystkim chodzi o cele praktyczne.

Tak, czy owak, teoria skoposu podporządkowuje proces dokonywania przekładu celowi (skoposowi), jaki ma realizować przetłumaczony tekst, spełniając różnorakie wymagania, które wynikają z rodzajów tekstów źródłowych oraz różnych okoliczności.

Cel ten jest określany przez inicjatora przekładu, wzywającego tłumacza do wykonania przeniesienia tekstu w obręb docelowej kultury. Innymi słowy, istotnym elementem teorii skoposu jest zlecenie (*translation commission*), a „/.../ każdy przekład oparty jest na zleceniu” (H. Vermeer 2000: 229)<sup>7</sup>. Ten element teorii również nie bierze pod uwagę specyfiki przekładu literackiego.

Z teorii skoposu wypływa konkretny wniosek: tłumacz obierając określoną strategię translatorską nie musi zachować wierności wobec tekstu oryginalnego. Teoria skoposu dopuszcza zmianę znaczenia tekstu źródłowego i pozwala tłumaczowi na całkowitą dowolność w kształtowaniu przekładu i w interpretacji tekstu docelowego. Nie istnieje tym samym jedna, „słuszna” wersja tekstu docelowego, bowiem każdy tekst może być tłumaczony na wiele sposobów zależnie od potrzeb, okoliczności i

---

<sup>7</sup> „Let us define a commission as the instruction, given by oneself or by someone else, to carry out a given action – here: to translate”.

zamierzonego efektu: „Teoria skoposu stwierdza jedynie, że tłumacz powinien mieć świadomość, że istnieje jakiś cel i że każdy określony cel jest tylko jednym z wielu możliwych. Ważne jest to, że dany tekst źródłowy nie zakłada tylko jednego poprawnego lub najlepszego tłumaczenia” (H. Vermeer 2000: 228).

Trudno uznać koncepcje Vermeera za uniwersalną teorię przekładu. Jest raczej teorią normatywną, w istocie bardzo odległą od celów, aspiracji i strategii translatorskich tłumacza literatury pięknej. Co w istocie znaczy stwierdzenie niemieckiego lingwisty: „the translator is »the« expert in translational action” (H. Vermeer 2000: 222)? O jakim tłumaczu mowa? Jaki sens ma porównywanie „działalności translatorskiej” wynikającej z *translation commission* z pracą tłumacza – założmy Julio Cortázarą, a przed nim Charlesa Baudelaire’a – który przekłada prozę Edgara Allana Poe’ego?

Wspomniana już wcześniej **Pascale Casanova** analizuje rolę tłumacza w kontekście „światowej republiki literatury”. Już z uwagi na sam tytuł jej głośnej książki można by spodziewać się, że autorka poświęci znaczną część swoich przemyśleń tej właśnie kwestii, tymczasem znajdziemy tam zaskakująco mało uwag na temat tłumaczeń, choć autorka akcentuje „(...) zasadniczą rolę, jaką odgrywają przekłady w światowym uniwersum literatury” (P. Casanova 2017: 215), i dowodzi, że „tłumaczenie jest przedsięwzięciem o wielkim znaczeniu, mającym swoistą moc konsekracji w literackim uniwersum” (P. Casanova 2017: 203). Francuska badaczka, podążając tropami socjologiczno-antropologicznych koncepcji Pierre’a Bourdieu, omawia rolę tłumacza, który włączając tekst z „literatur zdominowanych” do literackiego centrum, przyczynia się do „(...) zaanektowania, przejścia tych dzieł z zyskiem dla zasobów centralnych” (P. Casanova 2017: 205). Translacja staje się zatem „aktem konsekracji”, a wybitni tłumacze z kulturowego centrum obdarzeni są „mocą namaszczenia” (P. Casanova 2017: 206) i przyznawania „certyfikatu literackości” pisarzom z „kręgów zdominowanych” (P. Casanova 2017: 207). Z tak przyjętej perspektywy, charakterystycznej dla całej książki – „(...) tłumaczenie jest stawką i najistotniejszym orężem w światowej rywalizacji między graczami, należy do specyficznych form walki w międzynarodowej przestrzeni literackiej (...)” (P. Casanova 2017: 203) – francuska badaczka próbuje zdefiniować przekład literacki jako „literaryzację”, mając przede wszystkim na myśli tłumaczenia dzieł autorów z „kręgów zdominowanych”. Tym samym, chodzi o „wszelkie działania – tłumaczenie, autoprzekład, transkrypcję, bezpośredni zapis w języku dominującym – dzięki którym jakiś tekst pochodzący z rejonów niezasobnych literacko zyskuje status literackiego w opinii uprawnionych instytucji” (P. Casanova 2017: 207). Tłumacz w tym ujęciu jest pośrednikiem, dzięki któremu dochodzi do przekroczenia granicy literackiego uniwersum, zaś tłumacze reprezentują centrum tego uniwersum, sprzyjają unifikacji przestrzeni literackiej.

Z tej perspektywy badaczka francuska porusza kwestię autoprzekładu, umożliwiającego zaistnienie w owym uniwersum (August Strindberg, Vladimir Nabokov, Emil Cioran, Samuel Beckett), a kiedy autoprzekład jest niemożliwy, wówczas „tłumacz staje się kluczową postacią, niemal sobowtórem, *alter ego* autora, jego zastępcą obarczonym zadaniem przeprowadzenia, przeniesienia tekstu napisanego w nieznanym i mało literackim języku do świata literatury” (P. Casanova 2017: 217).

Innym zagadnieniem poruszonym w *Światowej republice literatury* jest problematyka pisarza „nieprzetłumaczonego”, któremu brakuje „autentycznego usankcjonowania na arenie międzynarodowej”, czy inaczej, pisarza regionalistycznego, zamkniętego w ramach swojego języka, kraju, tradycji narodowej, pisarza z definicji realistycznego, głoszącego „treści narodowe” (P. Casanova 2017: 404–405). Inna sprawa, czy istotnie Casanova ma rację, utożsamiając narodową (lokalną) tematykę z tradycyjną formą ich dzieł – przypadek prozy Guimarães Rosy przeczy tej tezie – a wreszcie, postulując opór tych twórców wobec procesu unifikacji i globalizacji literackiej. W istocie to dwie różne kwestie. Czy rzeczywiście postawę tych autorów można określić jako niechęć do „bycia przetłumaczonymi”? To zbyt nieuproszczenie, implikujące zarazem pomieszanie dwóch pojęć: „pisarz nieprzetłumaczony” i „pisarz nieprzetłumaczalny”. I znów powołajmy się na przypadek brazylijskiego prozaika, którego autorka tylko wzmiankuje, choć to właśnie Guimarães Rosa najlepiej ilustruje opozycję między „światową republiką literatury” i „tragedią twórców przetłumaczonych”<sup>8</sup>.

To nie jedyne wątpliwości, jakie budzi *Światowa republika literatury*. Francuska badaczka sprowadza do wspólnego mianownika nazbyt różnorodne zjawiska literackie, jak niszowy język źródłowy, peryferia („kręgi zdominowane”) i centra literackie. Wszystkie te kryteria spełnia Witold Gombrowicz, a tylko połowicznie – z uwagi na peryferyjność literatury argentyńskiej – Jorge Luis Borges, wypromowany przez swojego tłumacza francuskiego (Roger Caillois) i amerykańskiego (Norman Thomas di Giovanni), natomiast tezy badaczki nie sprawdzają się w wypadku Williama Faulknera, wylansowanego w świecie przez wybitnych francuskich tłumaczy – Valery’ego Larbaud i Maurice’a-Edgara Coindreau. Należy także zaznaczyć, że komentarze Pascale Casanova – definiujące przekład jako „konsekrację” w kategoriach „przestrzeni politycznej” (P. Casanova 2017: 177), w terminach „form literackiej dominacji” (P. Casanova 2017: 178), „oręża” i „walki” – są uproszczeniem i zdają się pomijać takie zjawiska jak mody literackie, polityka edytorska, zyski wydawców, ekspansywna promocja<sup>9</sup>.

Ten krótki przegląd kilku teorii translatorskich podsumujemy – nieco przekornie – zdaniem, które cytowany wcześniej niemiecki lingwista i tłumaczolog Paul Kussmaul odnotował na pierwszej stronie swojej książki *Training the Translator*: „znajomość teorii lingwistycznych i translatorskich jest całkowicie bezużyteczna i w niczym nie pomoże tłumaczom w ich codziennej pracy” (P. Kussmaul 1995: 1). Cytowane zdanie nie jest opinią niemieckiego tłumaczologa, a jedynie wyrazem dość powszechnie podzielanej opinii. A zatem pozostaje otwarte pytanie, jaka jest relacja między teorią a praktyką przekładową, albo inaczej: „Czy teoria pomaga tłumaczom?”, aby posłużyć się tytułem jednej z publikacji (A. Chesterman/ E. Wagner 2014). We wspomnianej książce zdecydowanym zwolennikiem tej tezy jest brytyjski tłumaczolog, wykładowca Uniwersytetu Helsińskiego, Andrew Chesterman. We wstępie czytamy, że teoria opisuje i wyjaśnia praktykę przekładową, zaś po teorię sięgają tłumacze w nadziei na

<sup>8</sup> Zob. rozdział pt. „Tragedia twórców przetłumaczonych”: P. Casanova 2017: 371–434.

<sup>9</sup> Przykładem jest wylansowanie na progu lat sześćdziesiątych latynoamerykańskiego boomu przez barcelońskie wydawnictwo Seix Barral.



znalezienie pomocy i wskazówek (*guidance*; A. Chesterman/ E. Wagner 2014: vii). Problem jednak polega na tym, że autorzy *Can Theory Help Translators?* mają na uwadze *institutional translators*, a nie tłumaczy literatury pięknej i, jak się wydaje, debata między zwolennikami teorii i praktyki opiera się na nieporozumieniu, to znaczy, na braku rozróżnienia między obu kategoriami tłumaczy. Przekonuje o tym inna publikacja Andrew Chestermana, w której brytyjski badacz raz jeszcze (nazbyt kategorycznie) akcentuje kluczową rolę teorii przekładu:

Wielu profesjonalnych tłumaczy podejrzliwie podchodzi do teorii lub może są przekonani, że nie ma czegoś takiego jak teoria przekładu (...). W odpowiedzi na takie opinie twierdzą, że tłumacz musi dysponować teorią przekładu: tłumaczenie bez teorii oznacza tłumaczenie na oślep. Twierdzą również, że koncepcje teoretyczne mogą stać się niezbędnymi narzędziami refleksji i decyzji podejmowanych podczas procesu tłumaczenia (A. Chesterman 1997: 3).

Dotąd głos zabierali teoretycy przekładu. Przyszedł czas na praktyków, samych tłumaczy – literatury pięknej, dodajmy dla uściślenia. Zacytujmy komentarz francuskiego tłumacza i pisarza Brice’a Matthieussent; głos wiarygodny i reprezentatywny, bowiem dotyczy tłumacza z ogromnym dorobkiem<sup>10</sup>. W jednym z wywiadów, zapytany o przydatność teorii w pracy tłumacza, odpowiedział:

Tłumaczenie wymaga dobrej znajomości rzemiosła i obu języków (...). Oczywiście mógłbym powiedzieć, że znam teorię tłumaczenia (...), ale to, czy ją znam albo też nie, jest tak naprawdę nieistotne. Tłumaczenie jest przede wszystkim kwestią praktyki, to znaczy umiejętnością zadawania przekładanemu tekstowi właściwych pytań w stosownym czasie. Teoria nie jest tu czynnikiem decydującym (...). W tym momencie teoria przekładu niczemu już nie służy, liczy się jedynie kontakt z samym tekstem (*Entretien avec Brice Matthieussent* 1995).

Pozostała do rozważenia jeszcze jedna, kluczowa kwestia związana z pracą tłumacza: czy istotnie działalność tłumacza zawsze jest doceniona? Odwołajmy się do przykładu wspomnianego wcześniej Maurice’a-Edgara Coindreau, który dokonał swoistej konsekracji Williama Faulknera, ale sam pozostał w cieniu swojego mistrza i nie figuruje w żadnej oficjalnej historii literatury (P. Casanova 2017: 216). O niedoceniu roli Maurice’a-Edgara Coindreau – tego „wielkiego samotnika” (M. Gresset 1992: XIII) – wspomina także Garcíá Márquez, nazywając go „genialnym współnikiem” tłumaczonego autora, który podzielił los „(...) wielkich tłumaczy wszystkich czasów, których osobisty wkład w przekładane dzieło zwykle jest pomijany, zaś drobne uchybienia, nagłaśniane” (Garcíá Márquez 1982).

Warto w tym miejscu, oddając głos tłumaczom, zacytować kilka refleksji Maurice’a-Edgara Coindreau.

---

<sup>10</sup> Brice Matthieussent przełożył ponad 200 utworów współczesnych pisarzy amerykańskich, takich jak Henry Miller, Jack Kerouac, Robert Coover, Joyce Carol Oates, Paul Bowles, Charles Bukowski, Thomas Pynchon.

Wierne odtworzenie tekstu, jest oczywiście konieczne w dobrym tłumaczeniu, ale nie jest to zadanie, na którym tłumacz powinien najbardziej się skupić. Najważniejsze to uzyskanie przekładu, który wywrze ten sam efekt na obcojęzycznym czytelniku, co tekst oryginalny na rodzimym czytelniku (M-E. Coindreau 1957: 108).

Pierwsza dotyczy kluczowej kwestii oddania stylu autora: „Głównym grzechem niedoświadczonych tłumaczy jest modyfikacja stylu autora, a jeszcze większym, zastąpienie go własnym stylem” (M-E. Coindreau 1957: 108).

Jedynym sposobem, aby tego uniknąć (...), jest skrupulatnie respektowanie wszystkich nawyków stylistycznych autora. Na przykład tłumacz nie powinien ciąć dłuższych zdań autora na małe segmenty ani też, odwrotnie, łączyć jego krótszych zdań, w dłuższe całości. Pierwszorzędne znaczenie ma dobór słownictwa. Stylowi obfitującemu w archaizmy lub obrazy poetyckie musi odpowiadać ta sama tonacja w języku tłumacza (M-E. Coindreau 1957: 109–110).

Tłumacz odnosi tę zasadę do swoich przekładów Faulknera na francuski i stwierdza, że trudniej wyrażać się w sposób niejasny po francusku, niż po angielsku, co w znacznej mierze wynika ze śladowej obecności w języku francuskim zaimków rodzaju nijakiego, a także z reguł gramatycznych wymagających zgodności przymiotników i imiesłów z rodzajem i liczbą. Coindreau zadaje sobie pytanie, jak Faulkner ocenia jego przekład *Wściekłości i wrasku*; czy odnajduje tam więcej z tłumacza, czy też z samego siebie. Uparcie wraca do tezy, że mimo wysiłków z jego strony, by zachować niejasność tekstu, wersja francuska zdaje się klarowniejsza od oryginału, a wszak dwuznaczność to jeden z aspektów faulknerowskiej niejasności, tak jak język angielski sprzyja różnym interpretacjom, znacznie bardziej niż francuski (M-E. Coindreau 1957: 110).

Raz jeszcze powraca jakże istotna kwestia specyficznego *ducha* poszczególnych języków, a termin Eugene’a Nidy, można uzupełnić takimi określeniami, jak tonacja i skala języka, jego cechy słowotwórcze i składniowe, itd. Chyba najcelniej, w poetyckiej formie, wyraził to Julio Cortázar, podsumowując taką oto refleksją swoją pracę nad przekładem na hiszpański *Pamiętników Hadriana* Marguerite Yourcenar. Argentyński pisarz dostrzega „tajemne różnice pomiędzy językami, wykraczające poza formalną płaszczyznę /.../. Nie tyle chodzi tu o specyficzny w każdym języku wydźwięk słów, co o wydźwięk uczuć i emocji” (Julio Cortázar, 2018).

Drugie zaś zagadnienie, poruszone przez Coindreau, pozostając w opozycji do przytoczonych wcześniej teorii translatorskich, wyraża frustracje tłumaczy, bynajmniej „nie-widocznych”, parafrazując Lawrence’a Venutiego:

Tłumacz przede wszystkim nie ma żadnych praw, a jedynie zobowiązania. Musi on udowodnić swojemu autorowi swą wierność pudła, ale osobliwego pudła, który zachowuje się niczym małpa. To Mauriac, jeśli się nie mylę, napisał: »Powieściopisarz jest małpą Boga«. No tak, tłumacz jest małpą powieściopisarza. Musi robić takie same grymasy, czy mu się to podoba, czy nie<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> M-E. Coindreau, *Mémoires d'un traducteur*, Gallimard, Paris 1992. Cyt za P. Schnyder 2012: 229. Zob. także: J. Delisle 2017.

Zestawienie obu komentarzy Coindreau – refleksji nad francuskimi wersjami Faulknera i tezy o całkowitej podległości tłumacza – sprawia osobliwe wrażenie jakiegoś niezgodności, czy wręcz sprzeczności, a może po prostu dowodzi zmiany poglądów samego tłumacza. Warto nadmienić, że pierwszy komentarz pochodzi z roku 1957, zaś drugi, z cyklu wywiadów z Coindreau z roku 1974<sup>12</sup>.

Natomiast inny francuski tłumacz – Valéry Larbaud – prezentuje całkowicie odmienny pogląd na status tłumacza i jego relacje z autorem. Według Larbaud „przetłumaczyć jakieś dzieło (...) oznacza w pełni je posiadać, w pewnym sensie przywłaszczyć je sobie” (cyt. za M. Corbí Sáez 2006: 110), zaś przekład jest „piękną i nieprzemijającą szkołą zalet” (cyt. za M. Corbí Sáez 2002: 240), czy wręcz „miłosnym zawładnięciem” i „powieścią miłosną” (cyt. za M. Corbí Sáez 2006: 110). Przypadek Larbaud jest szczególny. Z jednej strony, ukazuje niezwykle harmonijną i ścisłą współpracę między tłumaczem i autorem, a z drugiej, dowodzi promocyjnej roli tłumacza wobec swego autora. Zaczniemy od pierwszej kwestii. Joyce znalazł w Larbaudzie przewodnika, tłumacza i osobę obdarzoną wyjątkową mocą konsekracji (P. Casanova 2017: 219). Larbaud brał udział i nadzorował pracę zespołu tłumaczy przekładających *Ulissesa* na francuski w latach 1924–1929<sup>13</sup>. Współpraca w zespole tłumaczy nie zawsze układała się harmonijnie; dochodziło do różnicy zdań między Stuartem Gilbertem i Augustem Morelem a Larbaud, który krytykował sposób, w jaki obaj młodzi tłumacze interpretowali portrety bohaterów *Ulissesa*, co oczywiście rzutowało na sam przekład (M. Corbí Sáez 2002: 233–234). Sam Joyce wyraźnie określił decydującą rolę Larbaud w przekładzie swojej powieści, pisząc do niego w liście z 18 października 1927 roku; „Drogi Larbaud: oczywiście to ty masz ostatnie słowo we wszelkich dyskusjach” (cyt. za M. Corbí Sáez 2002: 234).

Warto na koniec nadmienić, że przekłady Larbaud przyczyniły się do wprowadzenia do Francji dzieł zarówno Joyce’a, jak i Faulknera, zgodnie z poczuciem misji tłumacza, rozumianej przez Larbauda jako pośrednika i promotora.

Podobną rolę odegrał inny tłumacz Joyce’a – Adolf Hoffmeister – który był jednym z tłumaczy na czeski fragmentu *Anna Livia Plurabelle* (1932). Wymowny jest zapis rozmowy dotyczącej tego przekładu, między irlandzkim pisarzem a zaprzyjaźnionym z nim czeskim tłumaczem, malarzem i pisarzem. W trakcie spotkania, w Paryżu, w sierpniu 1930 roku, na którym Hoffmeister wręczył Joyce’owi czeską wersję *Ulissesa*, zostały wypowiedziane znaczące słowa, które można uogólnić i odnieść do specyficznej relacji między autorem i jego tłumaczem. Według Hoffmeistera „to było wojownicze spotkanie i czułem się zupełnie jak uczeń, który dopiero zaczyna robić postępy” (*The Game of Evenings* 2005). Z kolei Joyce, z jednej strony pozostawia tłumaczowi wolną rękę w przekładzie („Pozostawiam Panu całkowitą wolność w przekształcaniu słów”; *The Game of Evenings* 2005), a z drugiej, nalega na zachowaniu w tłumaczeniu ducha oryginału. Tym samym, pisarz formułuje tezę, która wyraża samą istotę przekładu: „Nie chcę być tłumaczony, muszę pozostać taki, jaki jestem,

---

<sup>12</sup> Pierwsze wydanie *Mémoires d'un traducteur* ukazało się w roku 1974.

<sup>13</sup> Francuska edycja *Ulissesa* z lutego 1929 roku opatrzona jest następującą notą: „Tłumaczenie francuskie, kompletne, p. Auguste’a Morela, we współpracy z p. Stuartem Gilbertem, w całości przejrane przez Valéry’ego Larbauda i autora”. Cyt. za P. Casanova 2017: 220–221.

jedynie przedstawiony w Pana języku” (*The Game of Evenings* 2005)<sup>14</sup>.

Podsumowując, miejsce tłumacza wobec autora sytuuje się pomiędzy dwoma biegunami: *tłumaczem w roli autora* a *śługą pisarza*, z całym wachlarzem pośrednich możliwości, wyznaczających status tłumacza: współautor, partner, mediator, pomocnik, zapisywacz<sup>15</sup>, skryba, kopista, terminator...

## Pisarz w roli tłumacza

Zanim przedstawimy teorie przekładu według samych pisarzy – teorie w jak najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa, jak w wypadku Vladimira Nabokova, Italo Calvino, Umberta Eco, Jorge Luisa Borgesa, czy Milana Kundery lub też koncepcje sformułowane w formie luźnych przemyśleń wyrażonych w swobodnej, eseistycznej formie – w skrócie nakreślimy dorobek translatorski wybranych współczesnych autorów. Jest to lista bardzo obszerna, świadcząca o ścisłych związkach między twórczością a przekładem. Po pierwsze, obejmuje tłumaczy niejako z przypadku, autorów, którzy zaczynali swoją karierę pisarską od przekładów, aby je później zarzucić, jak Wisława Szymborska, która tłumaczyła szesnasto i siedemnastowieczną poezję francuską; po drugie, chodzi o twórców, którzy skupili się na przekładach jednego tylko autora, jak Italo Calvino (utwory Raymonda Queneau), czy Ezra Pound (Paul Morand) lub też nie więcej niż dwóch, jak niemiecki prozaik Arno Schmidt (E.A.Poe i James Joyce). Trzecią grupę stanowią pisarze–tłumacze ukierunkowani na tłumaczenia dzieł związanych z ich działalnością eseistyczną i twórczą, jak na przykład Jan Parandowski, który przetłumaczył *Odyseję* Homera, *Dafnis i Chloe* oraz *O wojnie domowej* Cezara, czy też portugalski prozaik spod znaku egzystencjalizmu, Vergílio Ferreira, który przełożył na portugalski dzieła Jean Paul Sartre’a.

I wreszcie czwarta grupa pisarzy o największym, różnojęzycznym dorobku translatorskim, dopełniającym ich własne dzieło. Vladimir Nabokov – nadto przykład auto-tłumaczeń – przekładał z francuskiego i angielskiego na rosyjski i z rosyjskiego na angielski (*Słowo o wyprawie Igora*, *Eugeniusz Oniegin* Puszkina, *Bohater naszych czasów* Lermontowa).

Do tej grupy należy również José Saramago. Portugalski noblista tak w *Autobiografii* komentuje swoją działalność translatorską<sup>16</sup>:

---

<sup>14</sup> Podaję nieco zmienione tłumaczenie. W cytowanym wyżej przekładzie z czeskiego Michelle Woods czytamy: „... I have to remain as I am, only explained in your language”, natomiast w oryginalnym czeskim zapisie rozmowy w piśmie literackim *Souvislosti*: „Nechci být přeložen, musím zůstat tak jak jsem, jen ve vaší řeči vyjádřen” (podkreślenie moje – A. E.). Zob. *Adolf Hoffmeister* 2002.

<sup>15</sup> W rozumieniu *écrivain* Rolanda Barthesa. Zob. R. Barthes 1964.

<sup>16</sup> Spośród nielicznych publikacji poświęconych przekładom Saramago wskazać należy artykuł Any Pauly Ferreira, która umieszcza dorobek translatorski portugalskiego pisarza, jak sugeruje już tytuł jej publikacji, między „utopią postkolonialną” (dobór tłumaczonych tekstów) a strategią translatorską, wpisującą się w „niewidoczność” tłumacza w rozumieniu Venutiego: A. P. Ferreira 2014: 73–94.

Aby podreperować budżet rodzinny, ale także dla własnej przyjemności, począwszy od roku 1955 postanowiłem część wolnego czasu poświęcić na przekłady, czym zajmowałem się aż do 1981 roku. Colette, Pär Lagerkvist, Jean Cassou, Maupassant, André Bonnard, Tołstoj, Baudelaire, Étienne Balibar, Nikos Poulantzas, Henri Focillon, Jacques Roumain, Hegel, Raymond Bayer: to byli niektórzy z autorów, których tłumaczyłem (J. Saramago *Autobiografia*).

Na liście przekładów Saramago znajdziemy także mało znane polonica: portugalski pisarz przełożył i wydał w roku 1977 antologię opowiadań polskich autorów XX wieku pt. *Contos polacos*. Antologia zawiera teksty dwudziestu dwu pisarzy, zaś przekład został zrobiony na podstawie wersji hiszpańskiej<sup>17</sup>. Antologię – na okładce figuruje drzeworyt Władysława Skoczylasa – wydało lizbońskie wydawnictwo Estampa (J. Saramago *Contos Polacos*).

Bardzo obszerna jest lista tłumaczeń Jorge Luisa Borgesa: *Przemiana* Franza Kafki, *Dzikie palmy* Williama Faulknera, *Kopista Bartleby* Hermana Melville, *Orlando* Virginii Woolf, *Żdźbła trawy* Walta Whitmana, *Skradziony list* Edgara Allana Poe, a nadto dzieła T. S. Elliota, Jacka Londona, H. G. Wellsa, G. K. Chestertona, Hermana Hesse, Rudyarda Kiplinga i Jamesa Joyce'a. Nie bez chępliwości Borges, mając na myśli *Ulissesa*, nazwał się „pierwszym hiszpańskojęzycznym poszukiwaczem przygód, który dotarł do książki Joyce'a”<sup>18</sup>. Działalność translatorską Borgesa uzupełniały liczne recenzje publikowane, począwszy od lat dwudziestych, w literackich pismach argentyńskich.

Jego rodak, Julio Cortázar, przetłumaczył dzieła wszystkie E.A.Poe, *Pamiętniki Hadriana* Marguerite Yourcenar, *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe. Z kolei Danilo Kiš tłumaczył na serbsko-chorwacki poetów węgierskich, rosyjskich (Mandelsztam, Jesienin, Cwietajewa) i francuskich (Baudelaire, Verlaine, Lautréamont). Przekłady austriackiego noblisty Petera Handke obejmują zarówno literaturę antyczną (Ajschylos, Sofokles), dzieła Szekspira, jak i literaturę francuską XX wieku (René Char, Jean Genet, Julien Green, Patrick Modiano).

W wypadku Javiera Mariasa najbardziej intensywny okres translatorski przypada na przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W jego dorobku znajdują się takie dzieła, jak: *Tristram Shandy* Lawrence'a Sterne'a, *Zwierciadło morza* Josepha Conrada, *Religio Medici* i *Urn Burial* Sir Thomasa Browne, a nadto utwory Roberta Louisa Stevensona, Thomasa Hardy, Williama Butlera Yeatsa, W.H. Audena, Władimira Nabokowa.

Rosyjski pisarz Iwan Bunin jest nie tylko przykładem twórcy–tłumacza, ale nade wszystko poety, który przekładał dzieło innego poety–tłumacza, a ów przekład wszedł do kanonu literatury docelowej. *Pieśń o Hawajacie* (1855), epos amerykańskiego poety romantycznego Henry'ego Wadsforth Longfellowa w tłumaczeniu Bunina jest – jak napisał inny rosyjski poeta i tłumacz, Samuil Marszak – „wspaniałym dziełem naszej poezji”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Według niektórych badaczy (A. Kalewska 2011: 172) na podstawie wersji francuskiej.

<sup>18</sup> „Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce”: J. L. Borges 1994:

<sup>23</sup> Borges jest autorem pierwszego przekładu na język obcy krótkiego urywka *Ulissesa* Joyce'a: z datą 6 stycznia 1925 roku ukazujące się w Buenos Aires pismo literackie *Proa* opublikowało tłumaczenie ostatniej strony powieści (*La última hoja de Ulises*).

<sup>19</sup> Marshak, Samuil. 1990: 209–210. Cyt za Ramalhte Gomes 2017: 100.

## Twórcza niewierność: pisarze o przekładach

W modelach przekładu literackiego, które proponują sami twórcy, zaznaczają się wyraźnie dwie tendencje. Pisarze głoszą sprzeciw wobec dosłowności, bezwzględnej wierności wobec oryginału, co w istocie implikuje aktywną, jeśli nie kreatywną rolę tłumacza. Casus Vladimira Nabokova i Milana Kundery to wyjątki potwierdzające regułę. Koncepcje „twórczej niewierności” (*infidelidad creadora*) głoszą pisarze tak różni jak Jorge Luis Borges (to on właśnie jest autorem tego wyrażenia), Umberto Eco, Italo Calvino, Javier Marías, czy Mario Vargas Llosa. Odwołajmy się do komentarza peruwiańskiego noblisty: „W przekładach moich książek nieistotna jest dosłowność. Wierność wobec oryginału niekoniecznie oznacza dosłowne tłumaczenie. Przeciwnie, w większości wypadków wymaga ona swobodnego podejścia do języka” (*Débat* 1988: 60)<sup>20</sup>. Inny komentarz Maria Vargasa Llosy obrazuje drugą cechę autorских koncepcji przekładu – podważenie tezy o nieprzetłumaczalności, która jakże często przewija się w ujęciach badaczy:

Nie wierzę w nieprzekładalność literatury, ani w to, że niemożliwe jest przekazanie dzieła jakiegoś autora; skoro nie da się czegoś przekazać, to znaczy, że nie jest to literatura. Jeśli literatura staje się dokumentem socjolingwistycznym lub czysto historycznym, nie jest to już literatura” (*Débat* 1988: 53).

Z perspektywy samych tłumaczy problem wygląda inaczej, przy czym dotyczy nie tyle idei nieprzekładalności jakiegoś dzieła, co jego konkretnego elementu. Jak komentuje Brice Matthieussent:

Tak, oczywiście, istnieje nieprzetłumaczalność (...). Na przykład gry słowne; wystarczy spojrzeć na sławetny i irytujący przypis tłumacza, który pisze: „nieprzetłumaczalna gra słów” (*Entretien avec Brice Matthieussent* 1995).

W skrótownym ujęciu przedstawimy teorie i koncepcje translatologiczne kilkunastu wybranych autorów reprezentujących różne pokolenia, zaś ramy czasowe wyznaczą modele przekładu dwóch hiszpańskich pisarzy: José Ortegi y Gasset (1883–1955) i Javiera Mariása (1951).

W eseju *Miseria y esplendor de la traducción* (1937) refleksja hiszpańskiego filozofa i pisarza **Ortegi y Gasset** nad przekładem wpisuje się w jego rozważania nad językiem, a ściślej, nad odnowieniem archaicznego języka metafizyki. Był to projekt sformułowania „nowej lingwistyki” (*nueva lingüística*), w ramach której przekład jawi się, równocześnie, w swej „mizerii i wspaniałości”, co wiąże się z tym, co Ortega y Gasset nazywa „urokiem i nieszczęściem słowa” (*la gracia y la desgracia de la palabra*). Język objawia to, co nieobecne, ukryte i w tym tkwi jego magiczna siła, ale zarazem język nie oddaje istoty danej rzeczy, odsłaniając zaledwie jej nazwę i zarys. Język nie wyraża bezpośrednio i precyzyjnie myśli. Jeśli każdy akt kreacji literackiej

---

<sup>20</sup> Francuski tłumacz Claude Bleton, zwracając się do kolegów tłumaczy, sformułował w sposób jeszcze bardziej kategoryczny tę samą myśl: „Nie ufaj tekstowi oryginalnemu. Bo to jest więzienie, a ty musisz wyjść z tego więzienia”: *Entretien avec Claude Bleton* 2010.

jest aktem buntu przeciwko uzusowi i normom języka ojczystego, to pierwszym problemem, z jakim musi zmierzyć się tłumacz, jest wierne oddanie owego buntu, który objawia zarazem styl danego pisarza. A zarazem każdy język posiada swoją własną tonację i wewnętrzną formę. Tym samym, dowodzi hiszpański filozof, języki są niewspółmierne wobec siebie (zob. F. J. Martín 1995: 241–254). Utopią jest twierdzenie, że dwa słowa w dwóch różnych językach, określane w słownikach jako identyczne, odnoszą się dokładnie do tych samych rzeczy (J. Ortega y Gasset 2012: 10). Pisze Ortega y Gasset: „przekład nie jest kopią tekstu oryginalnego; nie jest i nie może aspirować do bycia tym samym dziełem wyrażonym w innym języku” (J. Ortega y Gasset 2012: 21). Tłumaczenie nie jest przeniesieniem dzieła oryginalnego do języka czytelnika, ale, przeciwnie, czytelnika do języka autora. „Powiedziałbym tak: przekład nie należy nawet do tego samego gatunku literackiego co dzieło tłumaczone. Należałoby to mocno podkreślić i stwierdzić, że przekład jest odrębnym gatunkiem, odmiennym od innych, z własnymi regułami i przeznaczeniem. A to z tej prostej przyczyny, iż przekład nie jest samym dziełem, lecz drogą ku dziełu” (J. Ortega y Gasset 2012: 21). Przekład jest tedy drogą, którą przemierza odbiorca zbliżając się do dzieła. Jeśli jest ono dziełem poetyckim, to nie jest nim przekład, będący tylko narzędziem, „technicznym artefaktem”, które jedynie zbliża nas do dzieła, ale nie rości sobie prawa, by je powtórzyć lub zastąpić. A zatem tłumaczenie jest rzemiosłem implikującym skromność i uległość (J. Ortega y Gasset 2012: 8).

**Isaac Bashevis Singer**, tworząc w tak peryferyjnym języku jak jidysz, niemal całkowicie zdany był na przekłady swoich dzieł, stąd właśnie w wypadku tego pisarza tak ważną kwestią był jego stosunek do tłumaczy. Singer wyznaje zasadę, że każdy autor traci w przekładzie, co dotyczy szczególnie poetów. A zatem przekład, będąc rodzajem kompromisu, z założenia nie jest w stanie wzbogacić oryginalnego dzieła, które zarazem, co paradoksalne, jeśli jest wartościowe, wybroni się samo (G. Farrell 1992: 38)<sup>21</sup>. Tym niemniej, Singer przyznaje, że przekład może okazać się pożyteczny dla autora, bowiem, tak jak w jego wypadku, pozwala uchwycić własne błędy, przy porównywaniu tłumaczenia z oryginałem (G. Farrell 1992: 38). Singer skrupulatnie sprawdza tłumaczenia angielskie, choć jak sam twierdzi, co uznać należy za kokieterię, słabo zna ten język<sup>22</sup>. Uczestniczy w przekładzie każdej swojej książki, bowiem tylko wtedy przekład jest „do przyjęcia” (*bearable*; G. Farrell 1992: 16). W istocie angielska wersja utworów pisarza jest niemal drugim oryginałem, co jest tym ważniejsze, że przekłady Singera na inne języki opierają się właśnie na wersji angielskiej (G. Farrell 1992: 49–50).

Także **Jan Parandowski**, jak już było powiedziane, postuluje ścisłą współpracę autorów z pisarzami: „Autorzy nie mówią o współpracy ze swoimi tłumaczami, jakby ich to niezbyt w gruncie rzeczy obchodziło”, a jest to wszak „gorszące zjawisko obojętności” (J. Parandowski 1975: 253). Stwierdza następnie: „Autor nie może być obojętny na przekłady swoich książek, nie powinien. Przecież otwierają one drogę do

---

<sup>21</sup> Zob. także C. Buffagni/ B. Garzelli/ S. Zanotti 2011: 22–23.

<sup>22</sup> Równie kokieterijnie zastrzegal się Stanisław Lem. W listach do swojego tłumacza Michaela Kandla wielokrotnie powtarza, że słabo zna angielski: „(...) Jak Pan wie, ja ani be, ani me po angielsku (...)” (S. Lem 2013: 108).

nieznanych, dalekich czytelników. Jego własne dzieło jest i to samo, i zupełnie inne w przekładzie. W samym języku, w stylu, w kadencji zdań zawiera się nie tylko dusza autora, ale i dusza jego kraju, narodu” (J. Parandowski 1975: 260). Pisarz uzupełnia tę myśl szczegółowymi wytycznymi dla tłumacza: przekład winien być dokonany zawsze z wersji oryginalnej; tytuł musi zachować pierwotne brzmienie, co dotyczy także imion i nazwisk postaci; cytaty powinny być tłumaczone z oryginału, zaś objaśnienia tłumacza umieszczone na końcu książki (J. Parandowski 1975: 254–259).

**Vladimir Nabokov** jest zapewne najbardziej znanym w literaturze XX wieku przykładem auto-tłumacza i zarazem teoretyka przekładu. W swoich esejach nie szczędzi epitetów piętnując złych tłumaczy i wytykając ich błędy, ale przede wszystkim kreśli teorię translatorską opierając się na własnych doświadczeniach. W eseju *The Art of Translation* (1941) szczegółowo wylicza „trzy stopnie zła, które można dostrzec w osobliwym świecie werbalnej transmigracji” (V. Nabokov 1941). Pierwszy, stosunkowo lekki grzech tłumacza, dotyczy oczywistych błędów wynikających z ignorancji lub niepełnej wiedzy; drugi, już poważniejszy, polega na świadomym opuszczaniu słów lub fragmentów przez tłumacza, który nawet nie zadaje sobie trudu, by je zrozumieć lub sądzi, że okażą się nazbyt niejasne albo obsceniczne (*obscure or obscena*) dla mgliście wyobrazonego czytelnika. Trzeci „stopień do piekła”, najgorszy rodzaj bezceństwa (*turpitude*), ma miejsce wówczas, gdy arcydzieło ulega spłaszczeniu i wygładzeniu, „nikczemnemu upiększeniu” zgodnie z oczekiwaniami i uprzedzeniami odbiorcy. A zatem, owe stopniowanie przewinień złego tłumacza zaczyna się od pospolitych błędów wynikających z niedostatecznej znajomości języka oryginału, a kończy przeinaczeniem tekstu lub nasyceniem go własnymi odczuciami i znaczeniami, sprzecznymi z oryginałem. W efekcie Nabokov, domagając się stworzenia „idealnej wersji obcego arcydzieła”, tworzy model idealnego tłumacza, skupiającego w sobie „geniusz i wiedzę”, który obdarzony ma być niemal takim samym lub pokrewnym rodzajem talentu co tłumaczony autor i w doskonały sposób poznać obie kultury i języki, a także poetykę danego pisarza. W konsekwencji, idealny tłumacz musi mieć dar mimikry, wczuwając się, niemal wcielając się w samego autora. Idealny wedle Nabokova tłumacz, swoiste wcielenie borgesowskiego Pierre Menarda, ma być partnerem pisarza, czy też jego „idealnym kompanem” (*ideal playmates*).

Przekład dla **Jorge Luisa Borgesa** jest jednym z najważniejszych elementów jego poetyki. Swoje teorie przekładu przedstawiał wielokrotnie, na przestrzeni całej swojej twórczości, począwszy od lat dwudziestych (*Las dos maneras de traducir*, 1926) i trzydziestych (*Las versiones homéricas*, 1932) i *Los traductores de las 1001 Noches*, 1935) po lata siedemdziesiąte (*Traducción*, 1971 i *La traducción me parece una operación del espíritu...*, 1975)<sup>23</sup>. Chociaż argentyński pisarz zastrzegał się, że „abstrakcyjne rozważania nad przekładem do niczego nie prowadzą” (J. L. Borges 2015: 114), to cytowane wyżej eseje i wykłady są próbą zarysowania borgesowskiego modelu przekładu. Mimo, że owe koncepcje zmieniały się, przekład pozostał dla autora *Fikcji*

---

<sup>23</sup> Zob kolejno: J. L. Borges 1926, J. L. Borges 1980a, J. L. Borges 1980b, J. L. Borges 2015, J. L. Borges 1975.



kwestią niezwykle istotną. Napisał w *Las versiones homéricas*: „żadna kwestia współistotna literaturze i jej skromnej tajemności nie może równać się z przekładem” (J. L. Borges 1980a:181). W pierwszym szkicu poświęconym przekładom, *Las dos maneras de traducir*, Borges, wprowadzając rozróżnienie między romantyczną a klasyczną koncepcją literatury, przeciwstawił skorelowane z nimi tłumaczenie dosłowne i tłumaczenie wolne, czy też peryfrastyczne<sup>24</sup>. Później argentyński pisarz zarzucił tę dychotomię dowodząc, że nawet przekład dosłowny implikuje odmienne znaczenia, konotacje, skojarzenia, toteż przekład nie jest tylko przeniesieniem jakiegoś tekstu z jednego języka na inny, ale przeobrażeniem tekstu w inny tekst. Borges dowodzi, że przekład może dorównać oryginałowi, a nawet go ulepszyć i przewyższyć. W jednym z esejów zapisał zdanie: „oryginał jest niewierny wobec przekładu” (J. L. Borges 1980c: 253); zdanie, które podsumowuje regułę „twórczej niewierności” (*infidelidad creadora*; J. L. Borges 1980b: 387).

Przekład zatem, co oddaje tytuł jednego z cytowanych wyżej esejów, „jawi się jako zabieg umysłowy ciekawszy niż akt pisania”. Borges jednak konsekwentnie unika jednoznacznych definicji: woli powoływać się na własne doświadczenia translatorskie, ale przede wszystkim, jak w ostatnim cytowanym tu esej, rozważa konkretne przypadki, unikając uogólnień: tłumaczenie wiersza wolnego i regularnego, przekładalność prozy, „języki mniej lub bardziej nadające się do przekładu literackiego” (*lenguas más o menos adecuadas para la traducción*), krytyka przekładów dosłownych, dywagacje nad wersjami obcojęzycznymi własnych utworów. Esej kończy raz jeszcze refleksja nad dosłownością. Nie można zamienić w dwóch różnych językach słowa na słowo, bowiem „każdy język jest sposobem odczuwania lub postrzegania świata” (J. L. Borges 1975). A zatem, jeśli wszystko jest przekładem lub wszystko jest kopią, to wszystko jest oryginałem. Raz jeszcze wracamy do idei zawartej w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota*.

Zdanie, które Borges wypowiedział w jednym z wywiadów, odnosi się wprawdzie do jego francuskiego tłumacza, Nestora Ibarra, ale można je odnieść do innych, wybitnych tłumaczy: „(...) Rzemiosło tłumacza jest subtelniejsze, bardziej rozumne niż rzemiosło pisarza: tłumacz, co oczywiste, przybywa *po* pisarzu. Przekład to etap bardziej zaawansowany” (J. L. Borges 2000: 12).

Niejako dopełnieniem uwag Borgesa o przekładzie jest jego własna praktyka translatorska, oparta na „twórczej niewierności”. Istotnie, Borges-tłumacz usuwa z tekstu to, co uznaje za zbędne, powierzchowne lub redundantne, zmienia tytuły, modyfikuje wymowę tłumaczonego tekstu, a wreszcie nie cofa się przed włączeniem doń własnego tekstu. Dokonany wraz z Adolfo Bioy-Casaresem przekład fragmentu

---

<sup>24</sup> W zakończeniu eseju Borges proponuje swoisty „przekład wewnątrzjęzykowy” pierwszego wersu argentyńskiego eposu narodowego *Martín Fierro*: „»Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela« – można przetłumaczyć z rozwlekłą dosłownością – »W tym samym miejscu, gdzie teraz jestem, właśnie rozpocząłem śpiew z gitarą«, albo za pomocą pompatycznej peryfrazy – »Tu, w braterstwie z mą gitarą, śpiewać zaczynam«”. Pierwsza wersja, dowodzi Borges, tak śmieszna i powolna, jest niemal literalna. Cytowany wers w przekładzie Agaty Kornackiej: „Tu mój śpiew się rozpoczyna / i gitary dźwięk rozbrzmiewa” (J. Hernández 2015: 25)

dzieła *Hydriotaphia* siedemnastowiecznego angielskiego pisarza i medyka Thomasa Browne'a, jak wykazał Javier Marías, nie tylko „jest równie piękny jak niedokładny”, ale, co osobliwe, zawiera wtręty i ustępy, których nie ma w tekście oryginalnym; w istocie przekład jest apokryfem (J. Marías 2012).

„Nasze Listy Zebrane okażą się może kiedyś encyklopedycznym przyczynkiem do Teorii Tłumaczenia” [84]<sup>25</sup> – napisał **Stanisław Lem** do swojego amerykańskiego tłumacza Michaela Kandla. Istotnie, w obszernej korespondencji obejmującej lata 1972 – 1987, autor *Solaris* zawarł liczne refleksje nad przekładem literackim, które jednak nie składają się na jakąś spójną, rozwiniętą teorię, stanowiąc raczej luźne komentarze, sformułowane z reguły w kontekście angielskich wersji Kandla.

Zacznijmy od lemowskiej wizji tłumacza. Pisarz nie do końca jest pewien, czy tłumacz powinien ukryć swoją osobowość; stwierdza tylko, robiąc aluzję do angielskiego przysłowia, że dopiero po smaku puddingu poznaje się, czy był dobry [58]. Z drugiej strony, Lem sceptycznie podchodzi do tłumaczy obdarzonych zbyt mocną indywidualnością, bowiem taki tłumacz nie tyle przekłada tekst, co go parafrazuje, nadzbyt mocno nasycając go własną osobowością. To tylko pozorne odrzucenie zasady *widzialności tłumacza*, jako że Lem przestrzega zarazem przed „»amerykanizacją« zbyt usilną wszelkiego tekstu” [82], jak i przed »polonizacją« pisarzy amerykańskich, bowiem prowadzi to do odkształcenia tłumaczonego utworu. Lem wyznaje tedy zasadę „żadnej ulgowej taryfy, żadnych ułatwień dla czytelnika, żadnego sprzyjania czytelnikowi (...)” [233]. Pisarz podkreśla płynne granice między swobodą a ograniczeniami, jakim podlega tłumacz: „wolność tłumacza, w zakresie zdań, fraz, ustępów, albo jest niewolą w zakresie »Gestalt« dzieła, albo też nie możemy już mówić o tłumaczeniu” [81]. Dla Lema właśnie przekłady Kandla spełniają ów postulat: „przekłady Pana należą do najdalszych od oryginału w leksykografii i we frazeologii, lecz do najbliższych duchem” [607]. Innymi słowy, wedle autora *Solaris* przekład za pomocą innych środków, odmiennego rozłożenia akcentów, może osiągnąć te same lub zbliżone efekty<sup>26</sup>. W rezultacie możliwe jest tłumaczenie dorównujące wersji oryginalnej, czego przykładem jest *The Futurological Congress*, jako że „(...) oryginał polski i Pana wersja są równorzędne” [622].

Z powyższych uwag rysuje się model idealnego przekładu<sup>27</sup>, który musi zachować tożsamość dzieła, oszczędnie operując ekwiwalentami i paralelnymi odpowiednikami, bo w przeciwnym razie, przestrzega Lem, dojdzie do całkowitej relatywizacji: jeden Gogol dla Rosjan, drugi dla Australijczyków, a jeszcze inny dla Niemców. A przecież nie istnieje „nic takiego jak jedyny możliwy dobry przekład tekstu oryginalnego” [154–156]. Fakt, że Lem domagał się, by jego dzieła zawsze tłumaczone były zawsze z oryginału, można uznać za ogólne prawo dotyczące przekładu.

---

<sup>25</sup> Wszystkie cytaty tu i dalej z wydania S. Lem 2013: przy cytatach w nawiasach kwadratowych podaję tylko stronę.

<sup>26</sup> W jednym z wywiadów Lem powiedział: „przekłady moich utworów zawsze zależały od inwencji moich tłumaczy” (I. Csicsery-Ronay 1986).

<sup>27</sup> Lem przedstawia go w formie niemal matematycznego modelu, w którym rozważa takie elementy, jak: zadowolenie lub niezadowolenie autora, tłumacza i opinii publicznej. Ów model dopuszcza różne opcje, od „stanu idealnego” do „stanu doskonałego ujemnie” [86].

Listy do Kandla dają wgląd w rozmaite kwestie techniczne postulowane przez Lema. Najczęstszym przedmiotem rozważań są tu neologizmy, zasada wierności wobec oryginału i nieprzekładalność.

Autor *Cyberiady* snuje rozważania nad funkcjonowaniem neologizmów w różnych systemach językowych. A wszak neologizmy to z jednej strony kluczowy element poetyki lemowskiej, a z drugiej, ważny element w przekładach jego dzieł na angielski. Lem przyznaje, że nie jest pewien, czy „(...) polski język lepiej znosi znaczną obfitość, gęstwę neologizmów niż angielski (...)” [328].

Problem dosłowności i wierności wobec przekładu pojawia się w ocenie angielskiej wersji *Kongresu futurologicznego*. Pisarz akceptuje drobne zmiany i odstępstwa, czy wręcz udoskonalenia „(...) umożliwiające przez Pana pomysłowość (...)” [236] i stwierdza: „nie zależy mi bowiem na literalnej i werbalnej tożsamości, byłoby to po prostu nonsensowne” [236].

A przecież, w kwestii zachowania lub odejścia od dosłowności w przekładzie, Lem nie do końca jest konsekwentny. Z jednej strony, daje tłumaczowi swobodę, z drugiej, niepokoi go zbytne odejście od oryginału. Zacytujmy fragment listu, w którym pisarz ustosunkowuje się do przekładu *Wielkiego lania (Bajki robotów)*: „Ja sam, nie będąc bez winy, usilnie zachęcałem Pana do niedosłowności w pracach, do popuszczania cugli, do nieokiełznania w stylu. Jednakowoż widzę, że byłem nieostrożny” [73–74]. Oto główny zarzut kierowany pod adresem Kandla: „(...) pan mi kwiaty stylistyczne niekiedy przycina (...)” [74]. Powraca częsty w korespondencji motyw różnic między językiem polskim i angielskim. Chodzi nie tylko o cytowany przykład, który dowodzi, że polszczyzna, w przeciwieństwie do języka angielskiego, dobrze czuje się w stylistyce barokowej. Lem podkreśla odmienną tonację obu języków, ich „potencję zwięzłości” [85], co pozwala przy tym ocenić jakość przekładu. Pisarz sugeruje porównanie liczby słów w obu wersjach, przy uwzględnieniu ewentualnych opuszczeń: tekst angielski powinien być krótszy od polskiego, a jeśli jest odwrotnie, „(...)znaczy to, że coś z przekładem kiepsko” [85].

Lem nie odrzuca przy tym całkowicie kwestii nieprzetłumaczalności i jako przykład podaje opowiadania z tomu *Maska*: „mam pełną świadomość nieprzetłumaczalności tej historii na żaden obcy język, może nawet z rosyjskim inclusive (mam na myśli trudności lingwistyczne, nie żadne inne)” [259]. Przyznaje zatem, że istnieje coś, co można nazwać „(...) pryncypialną i nieusuwalną strefą nieprzekładalności pewnych fraz z polskiego na angielski (...)” [75], tym niemniej, kontynuuje, „istnieją inne strefy, w których dyskusja może okazać się płodna (...)” [75]. Innymi słowy, jest to zachęta do debaty między autorem i tłumaczem, czy wręcz, postulat ścisłej współpracy obu stron.

Portugalski noblista **José Saramago** nie stworzył własnej teorii przekładu; raczej dzieli się swoimi luźnymi przemyśleniami, w których więcej jest poetyckich metafor niż sprecyzowanych idei. Zawarł je w krótkiej, zaledwie jednostronicowej nocie pt *Traduzir (O tłumaczeniu; J. Saramago 2009)*. Dla Saramago przekład jest zawsze działaniem dwoistym, które implikuje relację interkulturową. „Pisać znaczy tłumaczyć” (*escrever é traduzir*), dowodzi portugalski pisarz, nawet jeśli piszemy w języku ojczystym, ponieważ w akcie tworzenia przenosimy i utrwalamy to, co widzimy i

czujemy. Czy inaczej, pisarz wyrażając swoją wizję rzeczywistości już dokonuje swego tłumaczenia, przy czym owa wizja zawarta w jego utworze jest tylko dalekim echem przeżyć i doświadczeń pisarza, a nadto jest ona wtłoczona w konwencjonalny system znaków. Zadanie tłumacza polega na przeniesieniu na inny język (a najpierw na swój własny) tego, co w oryginalnym dziele i języku już było „przetłumaczone”, to znaczy konkretny obraz rzeczywistości społecznej, historycznej, ideologicznej, kulturowej, która jest obca dla tłumacza, podobnie jak forma wyrażenia tego obrazu. Tekst oryginalny jest tylko jednym z możliwych „przekładów” doświadczanej przez autora rzeczywistości, zaś tłumacz musi przekształcić „tekst–przekład” w „przekład–tekst”, jednocześnie wiernie zachowując „miejsce skąd przychodzi i miejsce dokąd idę” (*o lugar de onde veio e o lugar para onde vai*). Dialog między autorem i tłumaczem, między tekstem *który jest* i tekstem, *który się staje*, dokonuje się nie tylko pomiędzy dwiema różnymi osobowościami, które muszą się dopełnić, ale nade wszystko jest spotkaniem dwóch kultur, które muszą się rozpoznać.

Teoretykiem i zarazem praktykiem przekładu był **Italo Calvino**. Własną teorię przekładu zawarł włoski pisarz w licznych wykładach i esejach publikowanych na przestrzeni kilku dekad, szczególnie podkreślając fakt, że przekład równoważny jest wnikliwej, starannej lekturze<sup>28</sup>. Refleksje Italo Calvino, zawarte zwłaszcza w *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), składają się na swoiste vademecum tłumacza, ale przede wszystkim określają relacje między autorem a tłumaczem:

„Przekład jest sztuką: przejście od jakiegoś tekstu literackiego, jakkolwiek jest jego wartość, do innego języka, zawsze wymaga czegoś na kształt cudu” (I. Calvino 2014/2015: 86); „Tłumacz literacki to ten, kto całkowicie oddaje się grze, polegającej na tłumaczeniu tego, co nieprzetłumaczalne” (I. Calvino 2014/2015: 86); „Jakże często, kiedy czytam pierwszą wersję tłumaczenia własnego tekstu przedstawioną przez mojego tłumacza, lektura budzi we mnie poczucie dziwności: to wszystko rzeczywiście ja napisałem? Jak mogłem być tak banalnie płaski i mdły?” (I. Calvino 2014/2015: 86); „Dodałbym, że dla autora wnikliwa analiza przekładu własnego tekstu i dialog z tłumaczem są najlepszym sposobem lektury, pełnego zrozumienia tego, co się napisało i dlaczego” (I. Calvino 2014/2015: 87); „Głęboko wierzę we współpracę między autorem i tłumaczem. Zaczyna się ona od momentu, gdy tłumacz zadaje autorowi pytania, nim jeszcze on dokona adjustacji tłumaczenia, co możliwe jest tylko w wypadku paru języków, co do których autor może się wypowiedzieć. (Tłumacz, który nie ma żadnych wątpliwości, nie może być dobrym tłumaczem: ja najpierw oceniam tłumacza na podstawie pytań, jakie mi stawia)” (I. Calvino 2014/2015: 88).

Italo Calvino zaznacza ponadto, że obok autora i tłumacza pojawia się trzeci, ważny czynnik – wydawca – a zatem bez względu na talent i kompetencje tłumacza, jego pracę musi sprawdzić, zdanie po zdaniu, ktoś, kto porówna wersję oryginalną i przekład, aby omówić z tłumaczem wszelkie dyskusyjne kwestie (I. Calvino 2014/2015: 88).

W jednym z wywiadów Italo Calvino stwierdził:

---

<sup>28</sup> Zob. Italo Calvino *Sul tradurre* (1963) i *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982) [w:] I. Calvino 2002.

Uważam, że interwencja autora jest kluczowa. Każde dzieło jest swoistym wymuszeniem na języku, skłonieniem go do wypowiedzenia tego, co język potoczny nie wypowiada. Tłumacz musi odtworzyć ten zabieg. Niejednokrotnie przekłady dają jedynie bladą namiastkę dzieła oryginalnego. Możemy z tego wyciągnąć dwa wnioski: albo będziemy czytać wyłącznie w języku oryginału, albo uczynimy wszystko, by przekład oddał to, co wykracza poza dosłowne przedstawienie. Wolę to drugie rozwiązanie (cyt. za G. Grossi 2015: 201).

Włoski pisarz wypowiadając się jako tłumacz, zauważył, że najistotniejszy dla przekładu problem nieprzetłumaczalności należy rozwiązać poprzez strategię „twórczego przekładu” (*la traduzione inventiva*), w duchu twórczej transpozycji proponowanej przez Romana Jakobsona w poezji (cyt. za G. Grossi 2015: 201). Powinnością tłumacza jest inwencja, czy raczej, *re-inwencja* dzieła: nie powinien tłumaczyć słowa po słowie, ani oddać oryginalnego układu słów w tekście, bowiem tekst stanie się wówczas nazbyt trudny i nabierze dla czytelnika obcego wydźwięku (cyt. za G. Grossi 2015: 202). Innymi słowy, przekład jest *re-kreacją* i im mniej będzie dosłowny, tym lepszy może okazać się rezultat końcowy. Jeżeli oba języki mają odmienne korzenie – jak włoski i angielski – ten cel jest łatwiejszy do osiągnięcia, gdy jednak chodzi o tę samą rodzinę językową – np. włoski i francuski – pokusa kalki jest silniejsza, a zatem trudniej o dobry przekład (cyt. za G. Grossi 2015: 202).

A jednak w tłumaczeniach francuskich dzieł Itala Calvino czasem inwencja tłumacza wychodzi poza intencje autora, czego przykładem jest przekład tytułu *Il cavaliere inesistente* (*Rycerz nieistniejący*), w pierwszej wersji – *Le chevalier irréel* – co spotkało się ze zdecydowanym protestem pisarza. W liście z 9 czerwca 1961 roku do francuskiego wydawcy (Seuil) czytamy: ”Nigdy nie mówiłem, że rycerz jest nierzezywisty. Mówiłem, że nie istnieje, a to duża różnica” (M. Wood 2013: 215).

Komentarz autora dowodzi, jak bardzo tytuł powiązany jest z przesłaniem utworu. Calvino twierdzi, że słowo „irrealny” przeczy wyłożonej w książce koncepcji istnienia, akcentując problem realności i złudzenia, co nie ma nic wspólnego z intencjami autora (M. Wood 2013: 215–216). W ostatecznej wersji francuskiej książka ukazała się pod tytułem *Le Chevalier inexistant* (Paryż 1962).

**Zbigniewa Herberta** należałoby zaliczyć zarówno do „okazjonalnych” tłumaczy, jak i teoretyków przekładu. Jego dorobek translatorski jest skromny, chociaż obejmuje autorów czterech różnych kręgów językowych: literaturę rosyjską (Borys Pasternak), niemieckojęzyczną (Max Frisch), francuską (André Frenaud) i anglosaską (Joseph Conrad, Sylvia Plath)<sup>29</sup>. Równie przypadkowe są luźne refleksje poety nad sztuką przekładu, które formułuje zarówno w swojej korespondencji, jak i w poezji. Przytoczmy dwa komentarze o całkowicie sprzecznej wymowie, co wynika być może z dystansu wielu lat dzielących oba cytowane niżej sądy. Najpierw, jeszcze w latach pięćdziesiątych, Herbert pisze wiersz *O tłumaczeniu wierszy* (*Hermes, pies i gwiazda*), w którym ze zjadliwą ironią porównuje tłumacza poezji do „trzmieła niezgrabnego”, usiłującego nadaremnie spiąć kwiatowy nektar:

---

<sup>29</sup> Zob. Z. Herbert 2008b: 67–68.

Do środka dąży / gdzie aromat i słodycz jest / i choć ma katar / i brak mu smaku  
/ jednak dąży / aż bije głową / w żółty słupek / i tu już koniec / trudno wnikać  
/ przez kielich kwiatów / do korzeni / więc trzmiel wychodzi / bardzo dumny / i  
głośno brzęczy: / byłem w środku (Z. Herbert 2008a: 129).

Niemal czterdzieści lat później, tym razem w liście do swojego francuskiego tłumacza, Jacquesa Burko, Herbert umieści na równi pracę autora i tłumacza: „zawsze uważałem, że praca autora i tłumacza są równorzędne, pierwszy musi mieć trochę inwencji, ale drugi musi swobodnie, tak jak Pan to robi, chodzić w gorsecie cudzej frazy”<sup>30</sup>.

Teorie przekładu **Milana Kundery** można odtworzyć na podstawie dwóch jego szkiców: *Sześćdziesiąt pięć słów (Sztuka powieści)* i *Zdanie (Zdradzone testamenty)*. Z pierwszego tekstu, „prywatnego słownika” pisarza – gdzie już na wstępie autor akcentuje niefortunne doświadczenia z tłumaczami, a nadto wagę, jaką przywiązuje do tłumaczeń swoich dzieł wobec odcięcia go od czeskich czytelników – możemy odnotować dwie podstawowe reguły postulowane przez Kunderę: po pierwsze, należy odrzucić ideę „płynnego przekładu”, bowiem dobry tłumacz winien zachować niecodzienne i oryginalne zwroty (M. Kundera 2015a: 164); po drugie, przekład winien zachować wszystkie powtórzenia oryginału, co dotyczy konkretnych słów i zwrotów, a wszak „tłumacze mają bzika na punkcie powtórzeń” (M. Kundera 2015a: 168). Tym samym, pojawia się zasadnicza dla Kundery reguła wierności wobec oryginału: tylko wierny przekład jest piękny, dowodzi czeski pisarz (M. Woods 2006: 4 i 42).

W drugim wspomnianym eseju Kundera przytacza trzy różne francuskie przekłady urywku z rozdziału trzeciego *Zamku* Kafki oraz oryginał i tłumaczenie dosłowne, i na tej podstawie formułuje kolejne vademecum tłumacza (M. Kundera 2015b: 122–134): tłumacz winien kierować się zasadą dosłowności i wierności; winien wstrzymać się od „synonimizacji”, a zastępowanie słów to wszak „tępienie myśli oryginalnej” (M. Kundera 2015b: 123); tłumacz musi zachować wszelkie powtórzenia („Konieczność zachowania powtórzenia”, „Melodyczne znaczenie powtórzenia”, „Umiejętność powtórzenia”, „Piękno powtórzenia”; M. Kundera 2015b: 127, 128, 129–130); tłumacz powinien zachować „osobisty styl autora”, odrzucając częstą praktykę „obiegowego pięknego stylu” (M. Kundera 2015b: 125); musi oddać styl autora, powstrzymując się od zbędnego z bogacenia słownictwa w przekładzie; jest zobligowany do zachowania oryginalnej składni i interpunkcji, co w wypadku tłumaczenia prozy Kafki oznacza odwzorowanie „długiego oddechu wyobraźni” (M. Kundera 2015b: 131), czyli zachowanie stylu autora – brak dwukropków, niewiele średników, zamiana kropek na przecinki, nieliczne akapity, unikanie przypisów od tłumacza. Dopiero wtedy przekład odtworzy wiernie „długi i upajający lot Kafki” (M. Kundera 2015b: 133).

Teoria przekładu według Kundery miała decydujący wpływ na losy jego książek za granicą i na relacje z tłumaczami. Kundera jest autorem, który poddaje szczególnie ścisłej i obsesyjnej kontroli przekłady swych dzieł. Pisane pierwotnie po czesku utwory, od 1993 roku pisane są już po francusku. W latach 1985–1987 Kundera podjął

---

<sup>30</sup> List z 15–16 stycznia 1995 roku. Cyt za A. Franaszek 2018: II, 146.

się korekty francuskich tłumaczeń swoich wczesnych dzieł i uznał je za wersje ostateczne. I chociaż francuskie przekłady nie zastąpiły całkowicie czeskich pierwowzorów jako nowe oryginały, to jednak stały się podstawą do edycji angielskojęzycznych oraz innych wydań.

Równie powikłane były losy przekładów angielskich. Kundera odrzucił pierwszą wersję *Żartu* (*The Joke*, 1969). Wskazywał na liczne opuszczenia i zaakceptował dopiero tłumaczenie Michaela Henry'ego Heima z roku 1982, który przełożył także *Życie jest gdzie indziej* (1980) i *Niežność lekkość bytu* (1984). Później jednak autor zgłosił zastrzeżenia do tej wersji, która, po poprawkach autorskich, została anulowana i zastąpiona nową, opublikowaną w 1992 roku. Warto dodać, że wersja ta powstała bez wiedzy i zgody tłumacza, którego autor oskarżył o to, że „jest wiarołomny” (*unfaithful*; R. Wechsler 1998: 94–104). W sumie powstało pięć angielskich wersji *Żartu*, a ostateczna znacznie odbiega od czeskiego oryginału. Zastrzeżenia do *The Joke* w wersji Heima Kundera umieścił w *Słowie od autora* (luty 1992), poprzedzającym „ostateczną” wersję powieści, o czym informuje adnotacja w stopce książki: „Definitive version fully revised by the author” (M. Kundera 1992)<sup>31</sup>. Czytamy w *Słowie od autora*, że pisarz nie rozpoznał w tekście własnego dzieła; zamieszczone tam słowa dalekie są od tego, co sam napisał, składnia jest zmieniona, podobnie jak fragmenty refleksyjne, pomieszane są głosy narratorów–postaci, zniekształcone portrety bohaterów, ironia przeobraziła się w satyrę. W istocie, nie tyle jest to przekład, co „przekład–adaptacja”, dopasowanie tekstu do gustów epoki i odbiorcy kraju przeznaczenia, ale i do gustów samego tłumacza, a to zabieg, zaznacza autor, „dla mnie nie do zaakceptowania” (M. Kundera 1992: Vii–ix. Zob. także M. Kundera 2015a: 141). Jak widać, Kundera w żadnym wypadku nie zgodziłby się z teorią skoposu.

Konflikt z tłumaczem dotyczył także *Księgi śmiechu*: Kundera zażądał nowej angielskiej wersji powieści, przy czym podstawą przekładu miała być nie wersja czeska, ale francuska. W latach dziewięćdziesiątych autor nadzorował i korygował wszystkie dotychczasowe angielskie przekłady dokonane pierwotnie na podstawie wersji czeskich: tym samym zostały one gruntownie przerobione w oparciu o wersje francuskie (M. Woods 2006: 2)<sup>32</sup>.

Wszechobecność autora w procesie przekładu, jego upór i determinacja w odniesieniu do tłumaczeń jego dzieł, a wreszcie pojęcie „zdrady translatorskiej”, to raczej wyjątkowy przypadek w relacjach między pisarzem a jego tłumaczem. Kundera wychodzi z założenia, że dzieło należy bezwarunkowo do autora, on je firmuje i tylko on ponosi za nie odpowiedzialność. A to oznacza, że autor ma pełne prawo narzucać tłumaczom swoje zdanie; w istocie tłumacz jest tylko skrybą – *le scripteur*, mówiąc językiem Rolanda Barthesa (R. Barthes 1984: 64) – zajmującym się transkrypcją tekstu, a nie artystą, co tym bardziej daje autorowi prawo do interwencji. Dzieło jest swoistym monolitem, obdarzonym niezmienną, nienaruszalną formą. Proces przejmowania roli tłumacza nakłada się zatem u Kundery na proces modyfikowania i poprawiania tekstu w trzech różnych językach: czeskim, francuskim i angielskim. I tak,

<sup>31</sup> W stopce zaznaczono, że Copyright na angielski przekład należy do wydawcy.

<sup>32</sup> Nota bene, w polskim wydaniu *Księgi śmiechu i zapomnienia* figuruje adnotacja „tekst przekładu uzgodniony z autorem” (M. Kundera 2013).

pracując nad francuska wersją *Nieśmiertelności*, autor przerobił czeski oryginał, zaś tłumaczenie angielskie, pierwotnie dokonane na podstawie tekstu czeskiego, po ukazaniu się francuskiej wersji zostało doń dopasowane (R. Wechsler 1998: 216).

W rezultacie Kundera dochodzi do takiego oto pesymistycznego wniosku: „na lekturze, sprawdzaniu, poprawianiu moich dawnych i nowych powieści w tych paru językach, w których czytam, strawiłem ładny kawałek życia...” (M. Kundera 2015a: 141–142). Jest to, paradoksalnie, wyznanie niemocy i bezradności pisarza, a raczej, daremności przekładu, skoro tłumacz uzurpuje sobie status pisarza i nie tyle wypacza, co pisze na nowo utwór, całkowicie sprzeczny z duchem oryginału. „Ułożył powieść od nowa” – skomentował z sarkazmem Kundera efekt pracy autora pierwszej angielskiej wersji *Żartu* (M. Kundera 2015a: 141).

Przytoczmy, jako kontrargument, komentarz angielskiego tłumacza Kundery – M. Henry’ego Heima:

Z reguły unikam konsultacji z autorem: nazbyt wiele pytań z pewnością naruszy zaufanie autora do tłumacza. A poza tym nie wypada zadrećcać autorów. Oni zrobili swoje, a teraz nasza kolej – i powinność – zrobić to, co do nas należy. Do autorów należy tworzenie nowych dzieł, a nie grzebanie się w tym, co zrobił albo czego nie zrobił tłumacz. Jeśli mam problem, którego nie potrafię rozwiązać zwykłymi sposobami, idę do kompetentnego *native speaker*a. I tylko wtedy, gdy ten okaże się bezradny, rozważam kontakt z autorem, ale nawet wówczas nigdy nie pytam o tłumaczenie jakiegoś wątpliwego słowa lub fragmentu, a tylko proszę o wyjaśnienie (*Opening Up the World...* 2012).

Całkowicie odmienny pogląd na relacje między autorem a tłumaczem ma **Juan Goytisolo**. Hiszpański prozaik postuluje bliskość obu stron, bo tylko to zapewnić może jakość przekładu. Sam przez blisko trzydzieści lat ściśle współpracował ze swoimi tłumaczami.

Sądzę, że między pisarzem a tłumaczem jest wiele punktów styecznych, co dotyczy zwłaszcza dzieł literackich (...). Moje kontakty z tłumaczami z czasem przekształciły się w bliską przyjaźń (...). Zgłaszają problemy, wspólnie je omawiamy, a czasem zachęcam ich do swobodnego traktowania tekstu, bo przekład nie zawsze jest dosłowny (...). Wszyscy wybitni tłumacze są twórcami; tłumaczenie Carlosa Fuentes’a czy Grassa to ogromne dzieło twórcze (C. Monserrat 1999).

Goytisolo, sam wyjątkowo płodny autor, doczekał się różnojęzycznych wersji niemal czterdziestu swoich utworów. Dodajmy, że w Polsce ukazały się tylko trzy jego dzieła: *Popołudnia trędowatych* (*Juegos de manos*, 1954), *Znaki tożsamości* (*Señas de identidad*, 1966) i *Makbara* (*Makbara*, 1980).

**Umberto Eco**, należący do tego samego pokolenia co Milan Kundera i Juan Goytisolo, stworzył teorie przekładu inspirowane w znacznym stopniu jego własną praktyką translatorską, jako tłumacza Raymonda Queneau i Gérarda de Nerval.

Według włoskiego pisarza tłumaczyć, to „powiedzieć niemal tę samą rzecz w innym języku” (*dire quasi la stessa cosa in un'altra lingua*; U. Eco 2012: 7). Kluczowe zatem jest słowo „niemal”, a nie „to samo”, bowiem, dowodzi dalej Eco, nie mówi się nigdy tego samego, skoro można powiedzieć niemal to samo. O tym, jak bardzo owo



*quasi* podlega modyfikacjom, decyduje strategia negocjacji (*negoziazione*). Przekład polega więc na negocjacji, na umowie między autorem i tłumaczem. Eco głosi negocjacyjną definicję przekładu, choć dopuszcza możliwość straty absolutnej, kiedy tłumacz z konieczności ucieka się do przypisu. Owe straty także podlegają negocjacji i mogą być uzgodnione między autorem i tłumaczem, czego przykładem są liczne skróty w angielskiej wersji *Imienia róży*. Tłumaczenie rozumiane jest jako negocjacja: z autorem (przy czym, w wypadku autora nieżyjącego, tłumacz powinien negocjować z „widmem autora”, czy inaczej, z „autorem wpisanym”), z tekstem oryginalnym, z wyobrażonym, modelowym czytelnikiem, a także z wydawcą. Eco zachęca swoich tłumaczy, by dostosowali tekst do wymogów zrozumienia przez czytelnika, wybierając jeśli to konieczne rozwiązania niewierne wobec oryginału, ale wierne wobec intencji tekstu, co czasem okazuje się lepsze od oryginału i uwzględnione jest przez autora w kolejnych edycjach włoskich (De Santis, 2017: 37). Teoria przekładu według Eco zawiera jeszcze jeden ważny element wypływający z formuły „albo tłumaczyć, albo być tłumaczonym” (*o avere tradotto o essere stato tradotto*; cyt. za De Santis, 2017: 37). Włoski pisarz postuluje tym samym nie tylko umiejętności praktyczne teoretyka jako tłumacza, ale także jego doświadczenie jako autora tłumaczonego na język obcy i ściśle współpracującego ze swoim tłumaczem. Innymi słowy, modelowa teoria przekładu winna być dziełem pisarza–tłumacza.

**Javier Marías** wprawdzie sformułował własną teorię przekładu w odniesieniu do prozy – wyłożył ją między innymi w szkicu *La traducción como fingimiento y representación* (1993) – ale w wypadku tego poczytnego hiszpańskiego prozaika szczególnie uderzającą cechą jest ścisły związek między przekładami a własną twórczością. Przekłady takich autorów, jak Thomas Browne, Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, stały się inspiracją dla hiszpańskiego prozaika, elementem składowym jego literackiego języka, stylu i słownictwa, ukształtowały jego wyobraźnię literacką. Hiszpański pisarz potrafił wzbogacić własny język czerpiąc z języka źródłowego, który przeniknął i zmodyfikował jego własny sposób wypowiedzi. W prozie Maríasa odnaleźć można liczne mniej lub bardziej ukryte aluzje i cytaty do tekstów, które tłumaczył, zwłaszcza Browne’a, Sterne’a i Nabokova (zob. G. Wood 2012: 1–17). Sam autor nie ukrywa, że inspirował się borgesowską strategią odkrywania i „zawłaszczania” innych twórców. W jego refleksji nad przekładem literackim nieustannie wyczuwa się cień jego wielkiego, argentyńskiego poprzednika: „Przekład jest tajemniczą rzeczą, o czym już mówił Borges i wielu innych: jak to się dzieje, że tekst pozostaje taki sam po utracie tego, co umożliwiło jego powstanie – języka – a żadne zawarte w przetłumaczonym tekście słowo nie wyszło spod pióra autora. A przecież nadal uważamy, że to ten sam tekst” (J. G. Vásquez 2011). Marías wielokrotnie powtarzał, że przekład jest znakomitym ćwiczeniem literackim: „uważam, że to najlepszy sposób, aby opanować sztukę pisania, znacznie lepszy nawet niż czytanie” (Marías 2009). Podkreśla także, jak wiele zawdzięcza swojej pracy translatorskiej: „(...) rezultatem moich przekładów, jak zauważyłem w swojej prozie, była giętkość i lekkość stylu” (cyt. za G. Wood 2012: 10). Marías twierdzi, że są pisarze, od których można wiele się nauczyć, bardziej niż od innych, co nie znaczy

gorszych. Są autorzy, którzy pomagają tłumaczowi, bowiem choć są trudni, mają swoisty rytm, melodykę w swojej prozie, którą tłumacz „zaraża się”, jeśli tylko zdoła ją uchwycić. Innymi słowy, tłumacz „wpasowuje się w ową muzykalność, w ową melodię” (J. G. Vásquez 2011). Marías przyznaje, że doświadczył tego tłumacząc Conrada i Thomasa Browne’a, ale, co wymowne, najwięcej nauczył się przekładając Laurence’a Sterne’a i choć był dopiero początkującym tłumaczem, miał wówczas zaledwie dwadzieścia parę lat, ta lekcja po wielu latach nie została zapomniana.

Marías zauważa, że nie ma zasadniczej różnicy między tłumaczeniem i pisaniem, choć, co oczywiste, w wypadku przekładu stopień swobody jest mniejszy; tłumacz w przeciwieństwie do pisarza skazanego na inwencję dysponuje poczuciem pewności, bowiem stoi wobec tekstu oryginalnego, którego nie musi wymyślać, ale do którego „zmuszony jest w pełni się dopasować” (J. G. Vásquez 2011). Rolę tłumacza można porównać do instrumentalisty, który zrazu boryka się z problemami interpretacji utworu muzycznego, ale zawsze przecież dysponuje partyturą. Owa partytura odpowiada w akcie tworzenia wstępniemu szkicowi, czy też brudnopisowi utworu, innymi słowy, ów brudnopis pełni rolę tekstu oryginalnego dla tłumacza.

Z drugiej strony, jak czytamy w szkicu *La traducción como fingimiento y representación*, Marías przyznaje wprawdzie, że tłumacz w pewien sposób staje się drugim autorem tekstu i podobnie jak Umberto Eco twierdzi, że autor traci status instancji nadrzędnej, determinującej ostateczną wymowę dzieła, ale zarazem dodaje: „przetłumaczony utwór nie jest i nie może być dokładnie tym samym, co utwór napisany przez autora: uniemożliwia to już sama brutalna modyfikacja, implikowana przez zmianę języka, co powoduje, że to nie jest ten sam utwór (J. Marías 2007: 350).

Zatem oryginał i przekład nie mogą być tożsame. Paradoksalny status przekładu polega na tym, że „ma on swoją rację bytu w tekście oryginalnym, który go umożliwił i zniewala jednocześnie” (J. Marías 2007: 343). W cytowanym wyżej tomie esejów znalazł się także wymowny komentarz Marías’a do jego przekładu *Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a (*Mi libro favorito*), w którym czytamy, że ulubioną książką hiszpańskiego pisarza jest *jego Tristram Shandy*, to znaczy tekst w *jego* wersji, a Sterne *według* Marías’a musi różnić się, co oczywiste, od oryginału.

Podobnie jak José Saramago hiszpański pisarz zakłada, że tekst oryginalny zawiera wizerunek autora i wyraża jego ogląd świata, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w przekładzie. Tym samym, przekład to zabieg polegający na przeniesieniu znaczenia wyrażonego w pewnych znakach na inne, w ten sposób, że ten pierwotny czy też oryginalny sens poprzez zadziwiającą modyfikację polegającą na jego przejściu z jednego języka do drugiego nadal będzie, co paradoksalne, ten sam, nadal będzie, nazwijmy to, *rozpoznawalny* (J. Marías 2007: 340–341).

Pisarz dowodzi, że przekład ma w sobie coś z fikcji powieściowej. Jest rodzajem przedstawienia, jest iluzją (*fingimiento*). Odbiorca czytając przekład jest wprawdzie świadomy, że nie czyta oryginalnego autora, ale w pewien sposób kieruje się iluzją, że ma do czynienia z tekstem oryginalnym. Relacja między czytelnikiem a tłumaczem polega na swoistej grze pozorów ze strony tłumacza i na *suspension of disbelief*, czy też gotowości czytelnika do bycia oszukiwanym.

Trudno uznać za spójną teorię przekładu proponowaną przez hiszpańskiego pisarza, ale bez wątpienia niezmiennie jedna teza wybija się na pierwszy plan: Marías określając przekład jako dzieło literackie nobilituje tłumacza i stawia go na równi z autorem, wszak „tłumacz jest nie tylko uprzywilejowanym czytelnikiem, ale także uprzywilejowanym pisarzem” (Marías 2008).

Skoro zatarły się granice między „literaturą oryginalną” i „tłumaczoną”, a często najwybitniejsi pisarze tworzą najbardziej wyróżniające się i uznawane przekłady (Even-Zohar 1990: 46–47), to szczególnej wagi nabierają także koncepcje przekładu głoszone przez samych twórców. Stają się one istotnym dopełnieniem i rozwinięciem teorii translatorskich, bowiem akcentują to, co owe teorie często pomijają: przekład literacki powstaje w ramach dialogu między autorem i tłumaczem.

## 2. Autor i tłumacz

### Wprowadzenie

Wzajemne relacje między autorami a tłumaczami sytuują się między dwiema skrajnościami: ścisłą współpracą, bardzo często naznaczoną stosunkami przyjacielskimi a niechęcią, czasem wręcz wrogością, prowadzącą do nieustających spięć i konfliktów. Odrębny przypadek dotyczy pisarzy niezainteresowanych przekładami swoich dzieł; z reguły są to autorzy bestsellerów, co bynajmniej nie wyklucza ich współpracy z tłumaczem. Z drugiej strony, istnieje spora rzesza tłumaczy preferujących samodzielną, niczym nieograniczoną pracę translatorską, wolną od nacisków autora. Kluczową kwestią jest tu pytanie, czy tłumacz jest współautorem, czy cieniem pisarza? (por. C. Buffagni/ B. Garzelli/ S. Zanotti 2011: 86).

Jeżeli przyjmiemy pierwszą opcję („nierozłączna diada”), to tłumaczenie staje się dziełem obu stron, a ową relację autor–tłumacz określa przyjaźń, wzajemne zrozumienie, szacunek, zaufanie, ścisła współpraca. Tłumacz jawi się w oczach autora jako *wspólnik* (João Guimarães Rosa)<sup>33</sup> i ktoś, kto zasługuje na najwyższą pochwałę: „poradził sobie Pan z tym cudownie” (Wisława Szymborska)<sup>34</sup>, „jestem dumny z ciebie i z naszej wspólnej pracy” (Julio Cortázar)<sup>35</sup>.

Ważnym czynnikiem jest tu, ma się rozumieć, znajomość danego języka przez autora. Mamy tu całą gamę możliwości, pomijając rzecz oczywista, przypadki całkowitej nieznajomości języka docelowego. Na przykład Wisława Szymborska była w stanie ocenić wyłącznie przekłady niemieckie, Stanisław Lem – angielskie i niemieckie, Zbigniew Herbert – niemieckie, angielskie, francuskie i rosyjskie, Julio Cortázar – angielskie i francuskie, Vladimir Nabokov, podobnie jak jego rówieśnik, Jorge Luis Borges – angielskie, francuskie i niemieckie, zaś Guimarães Rosa, brazylijski prozaik i poliglota – przekłady na niemal dwadzieścia różnych języków. Znajomość języka oryginału po stronie tłumacza także dopuszcza nieograniczoną liczbę możliwości. Przytoczmy tylko dwa skrajne przypadki: z jednej strony dwaj francuscy tłumacze – Valéry Larbaud, tłumacz Jamesa Joyce’a, który tłumaczył z angielskiego, włoskiego, niemieckiego i hiszpańskiego oraz Jean-Jacques Villard, tłumacz Guimarães Rosy, który przekładał z angielskiego, niemieckiego, holenderskiego i portugalskiego<sup>36</sup>. Z drugiej strony, mamy anegdotyczny przypadek tłumacza, o którym opowiada Milan

---

<sup>33</sup> List João Guimarães Rosy z 28 października 1963 roku do włoskiego tłumacza Edoardo Bizzarri. Cyt. za: Silva de Carvalho, L/ Holanda, Silvio. 2011: 7.

<sup>34</sup> Rękopis listu Wisławy Szymborskiej do Karla Dedeciusa, z 30 listopada 1971 roku (Archiwum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach).

<sup>35</sup> List Julia Cortázara z 17 sierpnia 1973 roku do francuskiej tłumaczki Laure Guille Bataillon: *J. Cortázar. Cartas*, III, 1531.

<sup>36</sup> Jednym z najbardziej wszechstronnych tłumaczy był z pewnością amerykański slawista Michael Henry Heim, który przekładał z rosyjskiego, czeskiego, serbskiego, chorwackiego, niemieckiego, holenderskiego, węgierskiego i francuskiego.

Kundera: przełożył on *Žart* nie znając słowa po czesku, a zapytany przez autora, jak zdołał przetłumaczyć tę powieść, odpowiedział, że dokonał tego „dzięki telepatii serc” (M. Kundera 2015a: 141).

Z perspektywy tłumacza, współpraca z autorem może być niezwykle korzystna, dając możliwość konsultacji i objaśnień, ale także niezwykle kłopotliwa, paraliżująca ich pracę, nie wspominając o stresie: „z drugiej strony, żyjący autorzy mogą być nieużyteczni, trudni, zbyt wymagający lub nierozsądni” (R. Wechsler 1998: 205).

Autor może udzielić tłumaczowi wszelkiego typu informacji, dotyczących kwestii językowo-stylistycznych, odniesień historycznych lub topograficznych, aluzji i konotacji często bardzo osobistych. Może jednak nazbyt ingerować w przekład, zmuszając tłumacza do ustępstw, narzucając własną interpretację. Osobną kwestią jest znajomość języka docelowego: co oczywiste, najczęściej to tłumacz zna go lepiej od autora. Odczytanie tekstu, wydobycie jego znaczeń, możliwych konotacji, skojarzeń to wszak rola wnikliwego czytelnika, czyli tłumacza. Wspomina o tym Umberto Eco w *Glossach do „Imienia róży”* – wcześniej mówił o tym Borges – dowodząc, że „nic bardziej nie cieszy autora powieści, niż takie próby odczytania tekstu, jakie jemu nie przychodziły nawet do głowy, a które podpowiadają mu czytelnicy” (U. Eco 1985: 289). Nawet jeśli autor odrzuca taką lub inną interpretację, konkluduje włoski pisarz, „niemniej jednak powinien zachować milczenie” (U. Eco 1985: 289), a owa reguła mogłaby stanowić fundament dialogu między autorem a tłumaczem.

Także dla samych autorów, o czym była wcześniej mowa, tłumacz często okazuje się być wnikliwym interpretatorem i korektorem, który skłania pisarzy do usuwania błędów, niezręczności czy sprzeczności w tekście oryginalnym. Tłumaczenie, co istotne, pozwala autorowi spojrzeć świeżym okiem na swoje dzieło, przeczytać je ponownie, z dystansu, i dokonać poprawek. Tym samym, autor odkrywa na nowo tekst, z przekładem i poprzez przekład. Tak rodzi się dialog na linii autor–tłumacz (por. C. Buffagni/ B. Garzelli/ S. Zanotti 2011: 86).

W rezultacie tłumacz, dowodzi francuski pisarz i biograf Pierre Assouline, przestaje pełnić rolę pośrednika, czy wręcz sługi, stając się współautorem, współtwórcą, który rości sobie prawo do ujawnienia się (P. Assouline 2011: 106), co odsyła nas ponownie do teorii „widzialności” tłumacza według Lawrence’a Venuti. Nota bene, wspomniany wcześniej Pierre Assouline, który w studium *La condition du traducteur* (2011) analizuje z rozmaitych punktów widzenia problemy tłumaczy literackich, całkowicie pominął kluczowe zagadnienie, które będzie rozwinięte w niniejszej książce, a mianowicie korespondencję autorów i ich tłumaczy.

A zatem przekład literacki wyznacza przestrzeń inwencji i kreatywności dla tłumacza, stając się nie tylko interpretacją dzieła, ale także, jak dowodził Italo Calvino, jego re-kreacją.

Konieczność współpracy między autorem a tłumaczem postulowało, jak widzieliśmy wielu pisarzy, ale dotyczy to także tłumaczy, badaczy i krytyków literackich (zob. M. Sáenz 2013: 19; C. Buffagni/ B. Garzelli/ S. Zanotti 2011: 86–87). Jest truizmem stwierdzenie, że autor najlepiej wyjaśni swoje intencje tłumaczowi, a zarazem będzie najbardziej surowym sędzią i wnikliwym adiustatorem, sczytującym skrupu-

latnie własny tekst w obcym brzmieniu: Vladimir Nabokov, Günter Grass, João Guimarães Rosa, Umberto Eco, Milan Kundera, Julio Cortázar, Don de Lillo, Juan Goytisolo...

## Nierozłączne diady

Istnieje spora grupa wybitnych tłumaczy, którzy „wyspecjalizowali” się w przekładach dzieł wybranego autora, co oczywiście nie znaczy, że ich działalność translatorska ograniczała się do jednego autora, choć można wskazać i takie przypadki. Co wymowne, niemal zawsze mamy do czynienia z wieloletnią przyjaźnią autora i tłumacza, która ma ogromny wpływ na sam przekład, bowiem z jednej strony tłumacz wspierany jest przez autora komentarzami i wskazówkami – życzliwość i pomoc autora niewątpliwie rzutują na efekt pracy translatorskiej – a z drugiej, związki przyjacielskie w szczególności sposób obligują tłumacza do wypracowania perfekcyjnego przekładu, a jest to na przykład częsty motyw listów Karla Dedeciusa i Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej.

Te więzi wzmacnia dodatkowo wspólna biografia, jak w wypadku Maureen Freely, amerykańskiej tłumaczki Orhana Pamuka, która znalazła w pisarzu swoje *alter ego*, a tego typu diada mogła szczególnie zbliżyć do siebie dwoje ludzi przyjaźniących się od dzieciństwa: „Kiedy razem przemierzaliśmy świat książki, on [Pamuk] zdawał się otwierać drzwi, odsłaniając miejsca nigdy wcześniej nie pokazywane obcym. To nie tłumacz, ale ukryte we mnie widmo powieściopisarza doceniało te uprzywilejowane wyprawy” (M. Freely 2009).

Listę owych diad, zaprzyjaźnionych duetów, zaczniemy od pisarzy polskich: Władysław Reymont – Franck Louis Schoell (francuski); Wisława Szymborska – Karl Dedecius (niemiecki), Stanisław Barańczak i Clare Cavanagh (angielski), Pietro Marchesani (włoski); Zbigniew Herbert – David Weinfeld (hebrajski), Czesław Miłosz (angielski), Karl Dedecius (niemiecki); Stanisław Lem – Michael Kandel (angielski); Czesław Miłosz i Tadeusz Konwicki – Richard Lourie (angielski); Jerzy Pilch – Bill Johnston (angielski).

Uzupełnijmy tę wrywkową listę o wybranych pisarzy obcych: Gabriele D’Annunzio, James Joyce, George Orwell i ich francuscy tłumacze, kolejno – Georges Hérelles, Valéry Larbaud i René-Noël Rimbault; Joseph Conrad – Aniela Zagórska (polski) oraz Georges Jean-Aubry i André Gide (francuski); Ezra Pound i niemiecka tłumaczka Eva Hesse; Jorge Luis Borges i amerykański tłumacz Norman Thomas di Giovanni, a także Nestor Ibarra i Roger Caillois (francuski); pisarze latynoamerykańskiego boomeru (Julio Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa) i amerykański tłumacz Gregory Rabassa; Umberto Eco i Italo Calvino – amerykański tłumacz William Weaver; António Lobo Antunes – Dominique Nédellec (francuski); Peter Handke – Georges-Arthur Goldschmidt (francuski), a także Eustaquio Barjau (hiszpański); Antonio Tabucchi i szwajcarski pisarz i tłumacz Bernard Comment; Haruki Murakami i amerykański tłumacz J. Philip Gabriel; Orhan Pamuk i jego amerykańska tłumaczka Maureen Freely.

Dla zilustrowania powyższych uwag przedstawmy pokrótce współpracę (przyjaźń) między tłumaczami a wybranymi autorami, przy czym *diada* w niektórych przykładach rozrasta się do *grupy społecznej*, a raczej, translatorskiej.

**Eva Hesse** należy do grona najważniejszych tłumaczy niemieckich, przekładających współczesną poezję anglojęzyczną. Tłumaczyła takich autorów jak Ezra Pound, T. S. Eliot, e.e. cummings, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Archibald MacLeish, Langston Hughes, Robert Frost. Szczególne związki łączyły ją z **Ezra Poundem**. Hesse była jedną z najlepszych interpretatorek dzieła poety. Napisała o nim książkę *I love, therefore I am. The unknown Ezra Pound*, była wydawcą i opatrzyła przedmową publikację *New Approaches to Ezra Pound* (1969). Eva Hesse tłumacząc na niemiecki *Cantos* zebrała ogromną dokumentację źródłową, na której opierał się amerykański poeta, stając się nie tylko tłumaczką, ale najważniejszą badaczką poezji Pounda, swoistą alfą i omegą, do której odwoływali się wszyscy badacze twórczości poety (C. Terrell 1980: X).

Wieloletnia korespondencja – obejmująca ponad dwieście listów<sup>37</sup> – była także wyrazem głębokiej przyjaźni między poetą i tłumaczką, zapoczątkowanej w 1958 roku. Refleksja Ewy Hesse nad poetyką Pounda obrazuje zarazem skalę trudności stojących przed tłumaczem:

Pound wskazuje na trzy elementy poezji, które w różnym stopniu poddają się tłumaczeniu. Melopoeia, która sprawia, że brzmienie wiersza kreuje znaczenia wykraczające poza »sensy« słów, co często jest nieprzekładalne i może udać się tylko dzięki łutowi szczęścia. Phanopoeia, zdolność języka do tworzenia obrazów – co wedle Pounda zawsze jest osiągalne, pod warunkiem, że trzymasz się precyzyjnego obrazu. Trzecim elementem jest logopoeia – »taniec intelektu pośród słów« – gry językowe, które jesteś w stanie odtworzyć. To były trzy elementy, do których dążyłam. To nie to samo, co tłumaczenie prozy, ale często nie rozumie się owego wymiaru języka” (De Rachewiltz 2014: 13).

Według Ewy Hesse przekłady poezji Pounda wymagają specyficznej strategii translatorskiej, opartej na ścisłej współpracy obu stron: poeta i tłumacz pracują na wirtualnym tekście, który obydwoje próbują aktualizować we własnym języku. Każdy wiersz staje się tym samym dziełem otwartym, ulegającym rozwinięciu. Kluczowym elementem tej strategii jest proces *idioplasty*, „proces zachodzący w umyśle czytelnika, w którym język wiersza daje początek obrazowaniu, które z kolei tworzy ogólną strukturę znaczenia” (E. Hesse 1969: 16).

**Jorge Luis Borges** należał do pisarzy zgodnie współpracujących z tłumaczami i często, wszak sam był tłumaczem, chwalił obcojęzyczne wersje swoich utworów („tłumaczono je bardzo dobrze”; J. L. Borges.1975), a krytycznie oceniał jedynie przekłady niemieckie (por. J. L. Borges 2000: 14). Wysoko cenił francuskie przekłady Nestora Ibarry i Rogera Caillois oraz angielskie **Thomasa Normana di Giovanni**. W tym ostatnim przypadku, co dotyczy także innych poetów amerykańskich, szczególnie uznanie zyskały angielskie wersje jego sonetów; co wymowne, argentyński pisarz,

---

<sup>37</sup> Eva Hesse Archive, Bavarian American Academy.

dowodząc, że niemożliwe jest dosłowne tłumaczenie sonetu, podkreślał, że owe wersje są daleko idącymi modyfikacjami oryginału i właśnie dlatego są tak udane” (J. L. Borges 1975). Tolerancja Borgesa wobec przekształcenia oryginału zaczyna się już od obcojęzycznych tytułów jego dzieł. Pierwsze przekłady *Fikcji* ukazywały się niezmiennie pod tytułem „Labirynty” (*Labyrinthes*, 1953; *Labiryntys*, 1962; *Labyrinthe*, 1962), co spotkało się z zadowoleniem argentyńskiego pisarza, który wręcz uznał, że wrodzoną sobie autoironią, że tak należało postąpić, bowiem „tytuł oryginalny był nieco błady, pozbawiony kolorytu” (J. L. Borges 2000: 9).

Szczególne miejsce wśród tłumaczy Borgesa zajmuje Norman Thomas di Giovanni. Pierwszy raz pisarz spotkał młodego na wówczas, bo trzydziesto kilkunastoletniego amerykańskiego tłumacza w 1967 roku, prowadząc wykłady na Uniwersytecie Harvarda. Spotkanie dało początek wieloletniej przyjaźni i ścisłej współpracy. Norman Thomas di Giovanni stworzył wraz z autorem *Fikcji* wyjątkowo zgrany i znakomicie rozumiejący się duet. Sam Borges wspomina, że kiedy wspólnie pracowali nad przekładem angielskim lub nową wersją jakiegoś wiersza lub prozy, dokonywało się swoiste zespolenie w jednego twórcę – autora i tłumacza: „kiedy pracujemy razem, stajemy się jednością. Jesteśmy dwoma umysłami dążącymi do tego samego celu” (J. L. Borges 2015: 110. Zob. także Di Giovanni 2011).

W swoich wspomnieniach *In Memoriam* Di Giovanni przytacza słowa siedemdziesięcioletniego Borgesa, który powtarzał, że jest szczęśliwy, mając u boku własnego tłumacza, z którym stworzył dziesięć czy dwanaście tomów swoich dzieł<sup>38</sup>.

Di Giovanni zwraca uwagę na ciekawe zjawisko decydujące zarówno o specyfice stylu Borgesa, jak i o łatwej adaptacji jego dzieł na język angielski, zaś analogii można szukać w polskich wersjach dzieł Josepha Conrada. Chodzi o wpływ angielszczyzny na argentyńskiego pisarza: „nadaje on hiszpańszczyźnie wydźwięk anglosaski. Borges ulega dopełnieniu w wersji angielskiej, jego dzieło całkowicie spełnia się po angielsku” (J. L. Borges 2015: 143). Obaj byli przeciwnikami dosłownego przekładu i Di Giovanni szczególnie cenił sobie swobodę, jaką dawał mu autor *Fikcji*: „Szkoda, że nie wszyscy tłumacze mogą pracować ramię w ramię z autorem. Bardzo pomogło mi poczucie swobody w pracy nad oryginałem; Borges zawsze mnie upomina: proszę to zrobić po swojemu, bez skrepowania” (J. L. Borges 2015: 119). Borges – zachęcając swojego tłumacza do przekładania nie tylko tego, co autor powiedział, ale i tego, co chciał powiedzieć – bardzo przypomina Ezra Pound, który w niemal identycznych słowach pouczał swoją niemiecką tłumaczkę, Evę Hesse: „do diabła, nie tłumacz tego, co napisałem; tłumacz to, co zamierzałem napisać” (De Rachewiltz 2014: 13). Jeszcze ambitniejsze zadanie postawił Pablo Neruda przed swoim tłumaczem, szkockim poetą Alastair Reid<sup>39</sup>: „nie tłumacz moich wierszy – chcę, żebyś je udoskonalił” (J. Campbell 2008).

Wytropiony przez Javiera Mariása „kreatywny” przekład *Hydriotaphia* Thomasa Browne’a, o czym była mowa wcześniej, dowodzi, że Borges jako tłumacz miał – tu

---

<sup>38</sup> N. Thomas di Giovanni, *In Memory of Borges* [w:] Di Giovanni 2011.

<sup>39</sup> Alastair Reid tłumaczył także poezje Borgesa, m.in.: *Złoto tygrysów* i *La Rosa Profunda*.



pojawiają się dwie opcje – swobodny i czasem wręcz niefrasobliwy stosunek do oryginału albo też był prekursorem teorii skoposu.

Borges i Di Giovanni stworzyli własną strategię współpracy. Najpierw tłumacz opracowywał roboczą wersję angielską, którą później omawiał z autorem. Czytał, zdanie po zdaniu, najpierw tekst oryginalny, a potem angielski – cała rozmowa była nagrywana – nalegając na pełne zrozumienie tekstu i intencji autora. Dalszy etap polegał na wygładzaniu wersji angielskiej, przy czym tłumacz szczególną wagę przywiązywał do tonacji i stylu. Następnie odczytywał autorowi poprawiony tekst angielski, ale już bez odwoływania się do oryginału (J. L. Borges 2015: 120). Wymowne, że przekład Di Giovanniego często inspirował Borgesa i skłaniał do wprowadzenia poprawek lub uzupełnień w wersji oryginalnej w późniejszych edycjach, czego przykładem jest dodanie nowego zdania w zakończeniu opowiadania *Pojedynek* (*El duelo*) i dodany fragment dialogowy w noweli *Spotkanie* (*El encuentro*), a także korekty w pozostałych opowiadaniach z tomu *Raport Brodiego*, „w których Borges, w miarę jak tłumaczyliśmy, dostrzegał nowe możliwości (...)” (J. L. Borges 2015: 109). Te zmiany zostały wprowadzone w trzecim i czwartym wydaniu *El informe de Brodie*. Autorskie korekty, dokonane pod wpływem angielskiej wersji, dotyczyły także wierszy Borgesa. Niektóre jego teksty w wersji angielskiej dość znacznie odbiegają od wersji oryginalnej. I tak, *Księga istot zmyślonych* (*The Book of Imaginary Beings*) – zawierająca adnotację „Revised, enlarged and translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author” – została poszerzona o kilka nowych tekstów, poświęconych latynoamerykańskiemu bestiariuszowi<sup>40</sup>.

Przytoczmy jeszcze jedną refleksję amerykańskiego tłumacza:

Ktoś mi mówił, nie jestem pewien, czy w formie pochwały czy zarzutu, że moje przekłady są klarowniejsze niż oryginały. Ktoś inny powiedział, że Borges i ja nie powinniśmy poprawiać błędów w jednym z opowiadań, ponieważ te błędy są zachwycające. Błędy te wytknęli nam skrupulatni redaktorzy z *New Yorkera*, ale Borges ani myślał je korygować w naszym przekładzie, wręcz zachęcał mnie do wprowadzenia ich do przyszłych edycji hiszpańskich (...). Raz jeszcze powtórzę, że wszystkie przekłady powstały w bezpośredniej współpracy z autorem, którego powszechnie uważano za geniusza literackiego – ale najwyraźniej nie wtedy, gdy zasiadał ze mną, aby przekładać swoje dzieła na angielski (Di Giovanni *The Borges Papers*).

**Vladimir Nabokov** należy do tych pisarzy, którzy szczególnie aktywnie uczestniczyli w procesie przekładu swoich dzieł, w tym wypadku na angielski i francuski. W latach trzydziestych sam zresztą próbował tłumaczyć swoją prozę na angielski, ale już w następnej dekadzie zrezygnował z autorskich przekładów. Jak pisał w jednym z listów z 1935 roku: „Tłumaczenie własnych tekstów jest przedsięwzięciem okropnym, jak badanie rękawiczką własnych wnętrzności; prowadzi to do odkrycia, że najlepszy słownik nie jest twoim przyjacielem, ale obozem wroga” (cyt. za P. Casanova 2017: 212).

W okresie „amerykańskim” pisarza, kiedy przekłady z rosyjskiego na angielski

---

<sup>40</sup> J. L. Borges/ M. Guerrero 1970: 51–52, 98–101, 145–146.

dokonywane były w latach 1959–1972, Nabokov domagał się od tłumaczy dosłownego tłumaczenie z rosyjskiego i właśnie te wersje były dla Nabokova punktem wyjścia do autorskich poprawek i korekt<sup>41</sup>. W obfitej korespondencji z jego tłumaczami na angielski wielokrotnie wraca temat wierności wobec wersji oryginalnej i prawo autora do ingerencji w pracę tłumacza. Krytyczne uwagi autora na temat angielskich przekładów jego powieści pojawiły się znacznie wcześniej, bo już w latach trzydziestych. I tak, autor nie szczędził epitetów na temat przekładu *Camera obscura*. W liście z 22 maja 1935 roku do wydawcy Waltera Hutchinsona napisał: „[przekład] był niedokładny, bezkształtny, niechlujny, pełen błędów i luk, pozbawiony wigoru i polotu, osadzony w tak nudnym, płaskim angielskim, że nie mogłem go doczytać do końca”<sup>42</sup>.

W przekładach na angielski Nabokov stosował trzy strategie dotyczące wyboru tłumacza: winien to być ktoś spolegliwy, z kręgu przyjaciół pisarza; tłumaczem powinien być członek rodziny (przypadek syna pisarza, Dimitri); ktoś obcy, kto zaakceptuje wszystkie autorskie ingerencje. Fakt, że Nabokov nie chciał sam tłumaczyć swoich dzieł można tłumaczyć obawą przed pokusą gruntownego przerobienia oryginału – to doświadczenie, w kilka dekad później, przypadnie w udziale Milanowi Kunderze – lub też brakiem czasu i pragnieniem całkowitego poświęcenia się pisarstwu.

„Tym samym, Nabokowowi – jego postulatami i wymaganiami twórczym – całkowicie odpowiadał model współpracy, polegający na tym, że zewnątrzni tłumacze wykonują niewdzięczne i czasochłonne zadanie dosłownego tłumaczenia, a pisarz interweniuje tylko na końcu procesu, zastrzegając sobie absolutne prawo do modyfikowania, poprawiania i przerabiania tekstów tłumaczy” (O. Anokhina 2016: 115).

Strategia zastosowana przy przekładach na angielski nie sprawdziła się w tłumaczeniach na francuski. W tym wypadku pisarz zdecydował, że podstawą tłumaczenia mają być przejrzone i poprawione przez niego wersje angielskie.

Kryteria wyboru owych tłumaczy określają zarazem wzorcowy model tłumacza według Nabokova:

Przede wszystkim musi mieć taki sam talent lub przynajmniej podobny rodzaj talentu, co autor, którego wybiera (...). Po drugie, musi dogłębnie znać oba narody i oba języki, które wchodzi w grę, i musi mieć pełną wiedzę, z wszelkimi szczegółami, dotyczącą stylu i metod jego autora; łącznie ze społecznym kontekstem słów, ich użyciem, historią i właściwym epoce kontekstem. Prowadzi to do trzeciego punktu: mając genialny talent i wiedzę, musi on posiadać dar mimikry i wcielić się w rolę prawdziwego autora, odtwarzając z najwyższą wiarygodnością jego postawę i formę wypowiedzania się, działania i sposób myślenia” (V. Nabokov 1981: 319).

Korespondencja z francuskimi tłumaczami, a także poprawki autorskie wprowadzone do ich przekładów, obrazują skalę udziału autora w procesie tłumaczenia, ale

---

<sup>41</sup> Korzystam z publikacji Olgi Anokhiny *Vladimir Nabokov and His Translators* (O. Anokhina 2016: 111–129).

<sup>42</sup> Cyt. za Ch. Raguet-Buvart *Camera Obscura...* Autorem pierwszego angielskiego przekładu powieści (1936) był Winifred Roy. Autor tak bardzo był niezadowolony z tłumaczenia, że w 1938 roku opublikował powieść we własnym przekładzie pod nowym tytułem – *Laughter in the Dark* (*Śmiech w ciemności*).

także wywołany tym konflikt z dwoma francuskimi tłumaczami – Maurice'em-Edgarem Coindreau i Raymondem Girard. Wymowny jest list Coindreau do Nabokova, z 6 stycznia 1964 roku, w którym najpierw określone są obowiązki tłumacza wobec autora, a potem sprecyzowane powinności autora wobec tłumacza:

Powinność tłumacza kończy się tam, gdzie zaczyna się autor, powinność, którą rządzi jedna reguła: niech tłumacz będzie mistrzem swojej własnej składni i słownictwa. ... Proszę ograniczyć się do korygowania błędów semantycznych, które z pewnością popełniłem. ... Dlatego też nie wprowadzę żadnych zmian do mojego tekstu, chyba że mamy do czynienia z przypadkiem jawnie błędnego tłumaczenia (cyt. za O. Anokhina 2016: 117).

Riposta pisarza była równie napastliwa. W liście z 14 stycznia 1964 roku Nabokov odpisał, że współpracował z sześćdziesięcioma tłumaczami, z niektórymi bardzo ściśle, i wbrew sugestiom Coindreau proces translatorski i prawa tłumacza są mu doskonale znane i nie podlegają dyskusji: „tym niemniej, istnieją przypadki graniczne, gdzie nasze prawa nachodzą na siebie” (cyt. za O. Anokhina 2016: 119).

Nabokov z oburzeniem odrzucał oskarżenia go o *barbarisms*, dowodząc, że przekład Coindreau jest nieprecyzyjny. Podkreślał, że do niego jako autora należy ostatnie słowo. Tak zakończyła się współpraca pisarza z Coindreau, zaś pisarz zlecił kolejne przekłady Raymondowi Girard, który przełożył na francuski powieść *Dar*. Współpraca układała się zrazu harmonijnie; pisarz chwalił znakomity poziom przekładu i wierność wobec oryginału. Niebawem jednak w listach do tłumacza mnożył zastrzeżenia i uwagi na temat nieprecyzyjności i niezręczności stylistycznych, co dowodzi, jak skrupulatnej korekcie autor poddawał francuski tekst. Listy Nabokova, wypełnione szczegółowymi uwagami i wskazówkami, bardzo przypominają te, które, niemal w tym samym czasie kierował João Guimarães Rosa do swoich tłumaczy na niemiecki, francuski, angielski, włoski i hiszpański.

Współpraca z Nabokovem była z pewnością wielkim przywilejem, ale oznaczała także pracę pod presją, w ściśle określonych ramach swobody, a o jej granicach zawsze decydował sam pisarz. Tym samym nie do końca sprawdza się reguła, że autoprzekład jest skutecznym sposobem autorów na zachowanie kontroli nad przekształceniami własnych tekstów (P. Casanova: 2017: 215).

Własne zasady współpracy autora z tłumaczem realizował **Italo Calvino** ze swoim wieloletnim angielskim tłumaczem **Williamem Weaverem**, który, pod czujnym okiem włoskiego pisarza, przełożył na angielski niemal wszystkie jego dzieła, a także utwory Umberto Eco. Trwająca ponad dwadzieścia lat relacja zawodowa i zarazem przyjacielska między autorem a tłumaczem oparta była na bardzo głębokim wzajemnym poszanowaniu (por. G. Grossi 2015: 200). Po raz pierwszy spotkali się w 1960 roku, a następne, bardzo częste spotkania, odbywały się najpierw w paryskim, a potem rzymskim domu Calvina. Tak wspomina tę współpracę William Weaver:

Najpierw przedstawiłem mu kluczowe problemy; czasami jego sugestie były naprawdę trafne, ale czasami... nie bardzo, i bynajmniej się nie sprawdzały. Z nas dwóch z pewnością ja znałem angielski lepiej niż on, więc od razu mogłem się zorientować, że coś nie brzmi dobrze po angielsku. Czasami zmieniał wersję włoską, wymowę pewnych fragmentów, aby udoskonalić wersję angielską. W

sumie, moglibyśmy spokojnie rozważać różne rozwiązania, które należało przyjąć. Calvino nigdy się nie złościł ... przynajmniej na mnie (cyt. za G. Grossi 2015: 200–201).

W eseju *Calvino and His Cities* William Weaver pisze:

W czasie naszej długiej współpracy bywało, że Calvino i ja nie zgadzaliśmy się ze sobą (...), ale gdy pracowaliśmy nad *Niewidzialnymi miastami*, panowała harmonia, tak jak powinno być w wypadku książki, która jest czystą muzyką (...). Tłumaczenie Calvina jest ćwiczeniem równie słuchowym, co słownym. Nie polega na zamianie jakiegoś włoskiego rzeczownika na angielski odpowiednik, ale raczej na uchwyceniu kadencji, rytmu – czasami regularnego, czasem celowo rozchwianego (...). Często wstawałem od biurka, krążyłem po pokoju i głośno sprawdzałem słowa, wsłuchiwałem się w ich brzmienie, ich tempo, bacząc też na ciszę (W. Weaver *Calvino...*).

**García Márquez** w eseju pod wymownym tytułem *Los pobres traductores buenos* (*Biedni dobrzy tłumacze*) napisał: „Ktoś powiedział, że tłumaczenie to najlepszy sposób czytania. Myślę też, że najtrudniejszy, najbardziej niewdzięczny i najgorzej opłacany” (García Márquez 1982). Kolumbijski noblista utrzymywał bardzo bliskie i serdeczne kontakty ze swoimi tłumaczami. Komentując tę współpracę zauważył, że kierowane do niego pytania są w istocie takie same, bez względu na język docelowy; niektóre wątpliwości tłumaczy dotyczą nie tyle sensu konkretnych słów, co wymowy, jaką przypisał im pisarz, „bowiem wiele słów ma rozmaite znaczenia, a przy tym autor często nadaje im wymiar metaforyczny” (cyt. za J. F. Merino 2015).

Najpierw, gdy ukazywały się kolejne przekłady na znane mu języki – francuski, włoski i angielski – skrupulatnie odpowiadał na pytania tłumaczy i podsuwał rozwiązania. Potem jednak, w miarę rosnącej popularności, przekładów było tak wiele, że stracił zainteresowanie i pozostawił swe książki własnemu losowi (por. J. F. Merino 2015).

Tak kolumbijski pisarz komentował przekłady swoich książek:

Nie ma dla mnie nic nudniejszego, niż czytanie własnych książek w przekładach na trzy języki, które rozumiem. Odnajduję siebie wyłącznie w wersji hiszpańskiej. Tym niemniej, przeczytałem parę książek przełożonych na angielski przez Gregory’ego Rabassę i muszę przyznać, że parę fragmentów spodobało mi się bardziej niż w wersji oryginalnej. Czytając przekłady Rabassy odnosi się wrażenie, że tłumacz nauczył się książki na pamięć, a potem napisał ją od nowa po angielsku: jego wierność znacznie odbiega od potocznie rozumianej dosłowności (García Márquez 1982).

Pisarz szczególnie chwalił Rabassę za unikanie przypisów, które są „chybionym zabiegiem, ale niestety często stosowanym przez kiepskich tłumaczy” (García Márquez 1982).

W cytowanym eseju kolumbijski noblista wyraża wątpliwość, czy autor może być zadowolony z tłumaczenia, bowiem w każdym słowie, w każdym zdaniu, w każdym podkreśleniu w powieści ukrywa się tajemna intencja, którą zna tylko autor. To dlatego właśnie „tak konieczny jest udział autora w procesie powstawania przekładu” (García Márquez 1982).

Interesujące spostrzeżenie Gregory Rabassa dotyczące angielskich wersji utworów kolumbijskiego pisarza przywołuje na myśl angielskie wersje dzieł Borgesa. Tłumacz dowodzi, że upodobanie kolumbijskiego noblisty do „jego” *One Hundred Years of Solitude* wynika ze specyfiki języka angielskiego: „(...) Ta książka powinna być napisana po angielsku, a ja tylko próbowałem naprawić to niedopatrzenie. W moim mistycznym przeczuciu Gabo miał już przygotowane angielskie słowa skrywające się za hiszpańskimi i jedyne, co musiałem zrobić, to wydobyć je z ukrycia” (G. Rabassa 2005: 43). W innym miejscu tłumacz stwierdził, że język Garcii Marqueza jest tak klarowny, że „(...) jego proza po prostu prowadzi tłumacza” (cyt. za T. Hoeksema 1978). Amerykański tłumacz, mając tak bogate doświadczenie w tłumaczeniu klasyków latynoamerykańskiego boomu, najbardziej jednak cenił sobie współpracę z Julio Cortazarem, podkreślając pomoc i współdziałanie argentyńskiego pisarza, w mniejszym stopniu z Mario Vargasem Llosą, który znacznie gorzej znał angielski, a nadto peruwiański pisarz miał zwyczaj kwestionować niektóre zdania w wersji Rabassy, wskazując na ich prawdziwą wymowę, gdy tymczasem tłumacz użył dokładnego angielskiego ekwiwalentu (T. Hoeksema 1978).

Rabassa, w przeciwieństwie do Lawrence’a Venutiego, sceptycznie odnosi się do *widzialności tłumacza*, czy wręcz do teorii translatorskich: „Nie jestem pewien, czy mam jakąkolwiek technikę. Z pewnością nie stosuję żadnej strategii (...) i nie jestem pewien, czy mam właściwe podejście, czy też nie. To jest naprawdę bardzo proste: po prostu siadam do pracy z arkuszem papieru i słownikiem pod ręką” (cyt. za T. Hoeksema 1978).

**Günter Grass** to kolejny przykład wnikliwego czytelnika i krytyka przekładów swoich dzieł. Niemiecki pisarz szczegółowo omawiał z tłumaczami każdą swoją książkę, sprawdzał tłumaczenie strona po stronie, zwracając szczególną uwagę na zamieszczone w swoich powieściach wiersze, dialogi zapisane w dialekcie i fragmenty szczególnie odznaczające się walorami brzmieniowymi. Pisarz wyjaśniał swoim tłumaczom neologizmy, zwroty idiomatyczne i dialektyczne, przysłowia, aluzje, cytaty i realia zawarte w swoich powieściach.

Postulat *bezpośredniej współpracy* głoszony przez niemieckiego pisarza przybrał formę nie tylko korespondencji z tłumaczami, ale przede wszystkim spotkań i seminariów translatorskich, które odbywały się bezpośrednio po publikacji oryginałów, w latach 1978–2011, z udziałem kilkudziesięciu tłumaczy na różne języki. Nikt przed Grassem nie podjął tego typu współpracy z tłumaczami. Seminaria poświęcone były nie tylko objaśnieniom i wskazówkom pisarza, ale także stwarzały możliwość dyskusji między tłumaczami, do czego namawiał Grass, czy wręcz uzgadniania między sobą wersji obcojęzycznych.

Céline Letawe, belgijska tłumaczka z niemieckiego na francuski i translatorolog z Uniwersytetu w Liège, opisała szczegółowo protokół z pierwszego i z ostatniego seminarium (C. Letawe, 2016: 130–144). Pierwsze kolokwium – badaczka opatrzyła ten fragment swojego artykułu znaczącym tytułem *From collaboration to control* – poświęcone było powieści *Turbot*, zaś wątpliwości tłumaczy dotyczyły rozmaitych zagadnień, od neologizmów, aluzji, cytatów, zwrotów idiomatycznych po przysłowia,

dialekty i realia opisane w powieści. Grass zachęcał tłumaczy do poszukiwania ekwiwalentów we własnym języku i kulturze, ale przede wszystkim do tego, by stanęli na scenie jako autorzy tekstu. A zatem, głosząc tezę *collaborative translation* Grass postulował zarazem *widzialność tłumacza*, rozumianą także jak najbardziej dosłownie. Z najwyższym uznaniem o bliskiej współpracy Grassa z tłumaczami wyrażał się jego tłumacz włoski (Claudio Groff) i amerykański (Michael Henry Heim), którzy zwracali uwagę na możliwość wniknięcia w intencje autora, wręcz utożsamiania się z nimi, co pozwalało na wyeliminowanie arbitralnych interpretacji.

Swoistym wariantem owej sesji wyjazdowej autora i tłumacza jest przypadek **Julia Llamazaresa**, także bardzo zaprzyjaźnionego ze swoimi tłumaczami. Hiszpański prozaik znalazł oryginalny sposób, by zaznajomić niemieckiego tłumacza swojej pierwszej powieści *Luna de lobos (Wilczy księżyc)* z regionalnymi nazwami roślin i prac rolniczych, z czym nie radził sobie tłumacz: zabrał go na wycieczkę krajoznawczą po regionie będącym scenerią tej powieści (J. Llamazares 2011: 20).

**Umberto Eco** należał do tych autorów, którzy szczególnie nobilitowali tłumacza: „nie ma obecnie bardziej surowego i wybrednego czytelnika od tłumacza, który musi ważyć każde słowo” (cyt. za De Santis 2017: 38). To tłumacz jednak koryguje autora, poprawia jego błędy, usuwa sprzeczności, czego przykładem jest drugie wydanie *Imienia róży* (2011), gdzie autor usunął błędy dostrzeżone przez tłumaczy.

Umberto Eco konsekwentnie stosował wobec tłumaczy swoją strategię *negoziazione*, a wszystkie przekłady jego dzieł – zostały przełożone na ponad czterdzieści języków – powstawały przy ścisłej współpracy autora. Pisarz nie tylko kontrolował przekłady, ale także toczył z tłumaczami długie debaty i podsuwał im rozwiązania (G. Grossi 2015: 11–12). Należał do tych pisarzy, którzy chętnie udzielają rad, ale ostateczną decyzję pozostawiają tłumaczowi.

Eco miał od początku stałe, zaprzyjaźnione grono tłumaczy: Burkhard Kroeber (Niemcy), Jean-Noël Schifano (Francja), Imre Barna (Węgry), Elena Kostioukovich (Rosja), Helena Lozano Miralles (Hiszpania), Adam Szymanowski (Polska)<sup>43</sup>.

Przekłady Williama Weavera – Amerykanina, który kilkadziesiąt lat mieszkał we Włoszech – są przykładem perfekcyjnej współpracy między autorem i tłumaczem. *The Name of the Rose* (1983) powstała przy ścisłej współpracy z pisarzem, znającym nota bene znakomicie język angielski. *The Name of the Rose* znacznie różni się od oryginału, bowiem pod naciskiem amerykańskiego wydawcy autor i tłumacz skrócili powieść o dwadzieścia cztery strony, usuwając przede wszystkim rozbudowane cytaty łacińskie. Co wymowne, amerykański tłumacz zwracał szczególną uwagę na rytm zdania i walory brzmieniowe tekstu. Jak stwierdził w jednym z wywiadów:

Myślę, że słuch ma z tym wiele wspólnego i to jak najbardziej dosłownie. Często głośno czytam moje tłumaczenie. Zwykle nawet bywa poprawne technicznie, ale nie brzmi dobrze. Brakuje rytmu i może po prostu trzeba postawić gdzieś przecinek lub coś w tym rodzaju (cyt. Za R. Dixon 2015: 91).

Ogromny sukces powieści był po części zasługą Weavera, który później przełożył

---

<sup>43</sup> Adam Szymanowski przełożył m.in. *Imię róży* (1980), *Wyspa dnia poprzedniego* (1994), *Wahadło Foucaulta* (1998), *Baudolino* (2000) i zbiór felietonów *Diariusz najmniejszy* (1995).

*Wahadło Foucaulta, Wyspę dnia poprzedniego, Baudolino* i tomy eseistyczne włoskiego pisarza.

Kolejnym angielskim tłumaczem pisarza został Richard Dixon i to on był autorem *The Prague Cemetery*. Wymowne, że wielu innych tłumaczy Eco korygowało błędy oryginału: tłumacz holenderski wykazał sprzeczność w datach, niemiecki – błędy w imionach postaci, rosyjski – pomyłki w nazwach paryskich ulic. Wszystkie korekty tłumaczy spotkały się ze zrozumieniem i akceptacją pisarza, co znalazło odzwierciedlenie w kolejnych edycjach jego dzieł („edizioni riveduta e corretta”), zwłaszcza *Imienia róży*, gdzie błędy autorskie „(...) w niektórych tłumaczeniach mogły być już usunięte” (cyt. za De Santis 2017: 38).

**Petera Handke** – austriackiego pisarza, dramaturga, tłumacza, reżysera i scenarzysty filmowego – łączą z tłumaczami wielorakie więzi, zarówno przyjacielskie, jak i profesjonalne, co dotyczy zwłaszcza jego hiszpańskiego i francuskiego tłumacza. Pierwszy z nich, Eustaquio Barjau, nie tylko przetłumaczył dwadzieścia utworów austriackiego noblisty i był jego wieloletnim przyjacielem, ale nadto wystąpił jako aktor w filmie Handkego *Nieobecność* (1992). Francuski tłumacz, pisarz i eseista Georges-Arthur Goldschmidt, tłumacz dwudziestu pięciu utworów Handkego, także zaprzyjaźniony od lat z pisarzem, napisał monografię *Peter Handke* (Paryż 1988). Z kolei Handke przełożył i poprzedził słowem wstępnym autobiograficzną opowieść Georges-Arthur Goldschmidta *Odosobnienie* (1991). Dodajmy, że syn tłumacza, Didier Goldschmidt, nakręcił film *Ville étrangère* (1988), który jest adaptacją filmową mikropowieści Handkego *Godzina prawdziwych odczuć*. Georges Arthur Goldschmidt w swojej monografii o Handke napisał o nim jako o tłumaczu:

„Tłumaczenie odgrywa bardzo ważną rolę w dziele literackim Handkego, a jego przekłady z francuskiego, słoweńskiego czy amerykańskiego są integralną częścią jego dzieła literackiego; tłumaczył jedynie autorów, którzy wzbogacili jego własną wizję rzeczywistości i zawsze wybierał ich sam, polecając swoim wydawcom” (G. A. Goldschmidt 1988: 176).

W cytowanej monografii Georges Arthur Goldschmidt zamieścił interesującą refleksję Petera Handke. Dotyczy ona wprawdzie przemyśleń austriackiego pisarza wokół przekładu tomiku poetyckiego *Le Nu perdu* René Chara, ale obrazuje także ściśle związki między pisarzem a tłumaczem, między czytaniem a tłumaczeniem:

Cztery lata temu zacząłem tłumaczyć *Le Nu perdu* René Chara. Na początku byłem jedynie czytelnikiem (...). Dzięki René Char zdałem sobie sprawę, że do tej pory nie nauczyłem się czytać; zwykłem pochłaniać strony zamiast spowolnić [*ralentir*] lekturę, rozważając prostą kombinację słów (...). Czytanie autora w ten właśnie sposób stawało się jego tłumaczeniem. Więc odważyłem się przetłumaczyć René Chara (G. A. Goldschmidt 1988: 189).

Ideę „nierozłącznej diady” najpełniej wyraża termin *closelaboration*, wymyślony przez Guillermo Cabrera Infante. Tak kubański pisarz określił swoją „bliską współ-

pracę” z amerykańską tłumaczką Suzanne Jill Levine<sup>44</sup>. Owa aktywna rola autora w powstawaniu przekładu zaznaczona jest w anglojęzycznych wersjach utworów Cabrery Infante. „Translated from the Spanish by Suzanne Jill Levine with the author” (cyt. za A. Cordingley/ Frigau Manning 2016: 95) – brzmi nota poprzedzająca *Infante’s Inferno (La Habana para un infante difunto)*. Z kolei pierwsza powieść kubańskiego pisarza *Tres tristes tigres (Trzy stroskane tygrysy)*<sup>45</sup>, jedna z najwybitniejszych powieści latynoamerykańskiego boomu i zarazem najtrudniejsza do przekładu, z uwagi na niekończące się gry językowe, kolokwializmy i neologizmy, opatrzona jest następującą notą: „Translated from the Cuban by Donald Gardner and Suzanne Jill Levine in collaboration with the author”<sup>46</sup>. Dodajmy na marginesie, że nieco inaczej owa współpraca wyglądała z perspektywy tłumaczki – Suzanne Jill Levine – która określiła Cabrerę Infante jako „(...) egocentrycznego autora, który chciał kontrolować tekst, strona po stronie, we wszystkich jego tłumaczeniach” (M. C. Guzmán 2000).

Współpraca (przyjaźń) między pisarzem a tłumaczem odbywa się na rozmaitych płaszczyznach: od korespondencji, debat i seminariów translatorskich po prywatne spotkania, wycieczki krajoznawcze i powiązania towarzysko-rodzinne. Zawsze jednak funkcjonowanie owych diad układa się na osi wyznaczonej przez dwa bieguny. Z jednej strony, otwarta przestrzeń inwencji, swobody i kreatywności tłumacza, a z drugiej, przestrzeń, niemniej przyjazna, lecz ograniczona kontrolą i dominacją autora.

## Zemsta tłumacza

Nie tylko diada – przyjacielski tandem – wyznacza miejsce, rolę i status tłumacza. Istnieją wszakże liczne przykłady tłumaczy krytykowanych, poniżanych lub zapomnianych albo niedocenionych. Tłumacza może spotkać ze strony autora zarzut „wiarołomstwa” i „zdrady”, czego doświadczył tłumacz Kundery – Michael Henry Heim – albo może wręcz zapłacić najwyższą cenę za bycie tłumaczem, czego dowodzi tragiczny los Hitoshi Igarashi, japońskiego tłumacza *Szatańskich wersetów* Salmana Rushdiego. To oczywiście skrajne przykłady. Bardziej reprezentatywny jest przypadek Normana Thomas di Giovanni, tłumacza Borgesa, który został skazany na milczenie, a jego przekłady na przemiał.

Po śmierci Borgesa prawa autorskie i prawa do przekładów jego dzieł przejęła

---

<sup>44</sup> Suzanne Jill Levine, amerykańska tłumaczka i wykładowca Uniwersytetu Kalifornijskiego. Tłumaczyła utwory Adolfo Bioy-Casaresa, Guillermo Cabrera Infante, Julia Cortáza, Carlosa Fuentesa. Była także tłumaczką i przyjaciółką Manuela Puiga, autorką monografii o argentyńskim pisarzu (*Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*, 2000). Zob. Lilly Library Manuscript Collections, Indiana University, Bloomington: <http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/index.php?p=levine>.

<sup>45</sup> W wersji angielskiej *Three Trapped Tigers*. Powieść ukazała się w polskim przekładzie pod tytułem *Trzy pstre tygrysy* (Universitas, Kraków 2016).

<sup>46</sup> Już na początku utworu („Advertencia”) autor ostrzega czytelnika, że „ta książka napisana jest po kubańsku”.



wdowa po pisarzu, María Kodama. Na mocy jej decyzji z rynku wydawniczego zostały wycofane tłumaczenia Normana Thomasa di Giovanni – nie tylko jego przekłady, ale, co ważniejsze, również wersje anglojęzyczne Borgesa tworzone wspólnie przez autora i tłumacza – i jego rolę przejął Andrew Hurley, jako jedyny tłumacz na angielski i tylko w jego przekładzie ukazują się obecnie angielskie wersje opowiadań Borgesa<sup>47</sup>. Dodajmy na marginesie, że także wydawnictwo Gallimard musiało przełamać opór Marii Kodamy, aby opublikować francuską edycję dzieł wszystkich pisarza<sup>48</sup>. Losy Normana Thomasa di Giovanni to szczególnie przypadek ubezwłasnowolnienia tłumacza. Jak komentuje tłumacz na swojej stronie internetowej: „za moimi plecami zostałem wyprowadzony za drzwi (jeśli taka osobliwa metafora jest dopuszczalna) i jednocześnie zostałem wyrzucony z historii, z życia Borgesa” (Di Giovanni *The Borges Papers*. Por. także H. Nesbitt 2010).

Czy tłumacz skazany jest na niepowodzenie w starciu z autorami, agentami literackimi, wydawcami? Wzmiankowany wcześniej Brice Matthieussent w swojej powieści *Zemsta tłumacza* (*Vengeance du traducteur*, 2009) dowodzi, że tłumacz może posłużyć się tajemną bronią, biorąc przykład ze swoich modeli (przeciwników?) – pisarzy.

Powieść *Zemsta tłumacza* zrodziła się z traumatycznego doświadczenia tłumacza podczas pracy nad przekładem *Imprezy u Geralda* Roberta Coovera. Trudno się dziwić desperacji Brice’a Matthieussenta: zawarte w listach natarczywe uwagi, korekty i zmiany, które Coover nieustannie wprowadzał do opracowanej przez Matthieussenta francuskiej wersji powieści, doprowadziły tłumacza do załamania nerwowego (por. M. Sáenz 2013: 21).

Matthieussent buntuje się przeciwko układowi pana i niewolnika, gdzie autor jawi się jako „właściciel, pan i mistrz, który przyjmuje w salonach na piętrze”, zaś tłumacz, jako jego sługa, pracujący w suterenie dla sławy twórcy (B. Matthieussent 2009: 13).

Niełatwo streścić tę powieść, z uwagi na nakładające się poziomy narracyjne i nadawców – autorów i tłumaczy. Mamy zatem powieść francuską, która udaje tłumaczenie napisanej po angielsku powieści o amerykańskim tłumaczu, który z kolei przekłada powieść francuskiego autora *N.d.T* (*Note de traducteur* – Przypis tłumacza). Główną postacią jest złośliwy i dowcipny amerykański tłumacz, David Grey, który podejmując się przekładu z francuskiego na angielski powieści pod tytułem *Translator’s Revenge* napisanej przez pisarza nazwiskiem Abel Prote, dokonuje swoistego „ojcóbójstwa”, eliminując autora i na jego miejsce umieszczając siebie, tłumacza. Początkowe rozdziały *Vengeance du traducteur* to puste strony opatrzone są tylko gwiazdkami, odsyłaczami do przypisów tłumacza, który krytykuje przekładaną przez siebie powieść i zarazem wyjaśnia, dlaczego był zmuszony wprowadzić tak wiele poprawek do oryginału. Jego zemstę zapowiada już tytuł pierwszego rozdziału, w którym „Tłumacz zjawia się na scenie” (*Où le traducteur entre en scène*). Nie kryje on

---

<sup>47</sup> Por. J. L. Borges, *Collected Fictions*, Penguin Books, 1998. Zbiór zawiera wszystkie opowiadania, od tomu *Powszechna historia nikczemności* po *Pamięć Szekspira*. Wymowne, że nazwisko tłumacza figuruje już na pierwszej stronie okładki.

<sup>48</sup> J. L. Borges, *Œuvres complètes*, t. I i II. „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris: Gallimard, 2010.

niechęci wobec tłumaczonej książki i jej autora. Dekonstrukcja „tłumaczonej” powieści zaczyna się od usuwania przymiotników i przysłówków, potem całych akapitów, wreszcie stron. Pozostają zatem tylko przypisy tłumacza, dopiski, komentarze, glosy objawiające narastający bunt wobec autora; tłumacz snuje gniewne refleksje nad swoją mizerną kondycją milczącego sługi, odwołując się do metafory pionka manipulowanego przez autora. W swej pasji „tłumacz” zastępuje często formułę „NdT” takimi zwrotami jak „Nez du Tapir” (Nos Tapira) albo „Nique de Tarzan” (Gest Tarzana), lub „Non-lieu du Toupilleur” (Umorzenie frezera) [B. Matthieussent 2009: 15, 16, 19]. Zbuntowany narrator–tłumacz, porte parole prawdziwego autora, osiągnąwszy „status reproduktora tekstowego” (B. Matthieussent 2009: 229), może z dumą oświadczyć, że zemsta dokonana się, a on zajął miejsce autora.

Ostatecznie powieść *Vengeance du traducteur* zostaje wydana we Francji pod nazwiskiem „tłumacza”, zaś za zgodą wydawcy i amerykańskiego pisarza, który pogodził się z utratą praw do własnej książki, inny francuski tłumacz podjął się przekładu, tym razem wiernego, *Translator’s Revenge*. Zakończenie jest paradoksalnym powrotem do punktu wyjścia, bowiem wzmiankowany nowojorski wydawca nabył prawa do powieści „tłumacza” i do przekładu jej na angielski i wydania w USA.

Ta osobliwa, labiryntowa powieść nasycona refleksjami nad istotą przekładu i rolą tłumacza, tka misterną siatkę łączącą czytelnika, autora, tłumacza i postać fabularną. „Prawdziwy” przekład *Vengeance du traducteur* na angielski (*Revenge of the Translator*)<sup>49</sup> wprowadza kolejną sekwencję fabularną, bowiem autorka tego przekładu – Emma Ramadan – także i własną osobę umieściła w tłumaczonej przez siebie powieści, co przyznała z wyraźną satysfakcją w jednym z wywiadów (P. Turner 2019).

Przykładem innych „ludycznych” prowokacji tłumacza wobec autora jest powieść *Les nègres du traducteur* (2004) **Claude’a Bleton**<sup>50</sup>. Tytuł jego powieści jest aluzją do *ghost writer* i zarazem do *Dziesięciu małych Murzynków* Agathy Christie (*Tłumacz i jego Murzyni*). Bohaterem powieści jest niejaki Aaron Janvier, sfrustrowany niedoszły pisarz, który postanowił zostać tłumaczem literatury hiszpańskiej. „Zdałem sobie sprawę, że nigdy nie zostanę autorem i że najlepszym rozwiązaniem jest skopiowanie tego, co napisali inni. Oto początek prawdziwego powołania leniwego próżniaka: zostanę tłumaczem” (C. Bleton 2004: 11).

Wkrótce jednak, zniecierpliwiony opieszałością swoich hiszpańskich autorów – publikujących, według tłumacza, za mało, bowiem zajmują się tylko drobnymi przyjemnościami życia, zwłaszcza jedzeniem i piciem – postanawia przejąć inicjatywę, nadto zde gustowany swoją wieczną rolą pośrednika. Najpierw podsuwa autorom pomysły fabularne, a potem sam zaczyna dopisywać całe partie tekstu do niedokończonych przez nich utworów. Tłumacz upojony jest wolnością, po raz pierwszy to, co

---

<sup>49</sup> Brice Matthieussent, *Revenge of the Translator*. Tłum. Emma Ramadan, Deep Vellum, 2018.

<sup>50</sup> Claude Breton jest dyrektorem Collège International des Traducteurs Littéraires d’Arles i tłumaczem literatury hiszpańskojęzycznej; przełożył dzieła takich autorów, jak: Leopoldo Alas (Clarín), Alvaro Cunqueiro, José Manuel Fajardo, Antonio Muñoz Molina, Fernando Savater, Juan José Saer, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán. *Les nègres du traducteur* jest jego pierwszą powieścią.

pisze, nie jest przekładem, a jego słowa są „słowa mi na wolności”, podlegając wyłącznie jego twórczej wyobraźni.

Odtąd ja pisałem powieści (przetłumaczone z hiszpańskiego), które następnie przekazywałem autorom, a oni musieli je tylko podpisać i napisać w swoim języku, w terminie określonym przeze mnie i ich wydawcę, tak, aby jedna i druga wersja mogła ukazać się jednocześnie w obu krajach (C. Bleton 2004: 71).

Hiszpańscy pisarze (Claude Bleton nie zdecydował się jednak na wprowadzenie prawdziwych nazwisk) z początku są zachwyceni tym rozwiązaniem, w pewnym momencie jednak jeden z autorów przeciwstawia się tej usurpacji.

Powiały pierwsze porywy rebelii i pewnego dnia hasło do buntu rzucił Juan Borrego Borrego, odmawiając napisania powieści, którą wcześniej przetłumaczyłem” (C. Bleton 2004: 13). Ta decyzja kosztuje go życie: pisarz ginie z ręki swojego tłumacza. Zastraszeni autorzy poddają się woli tłumacza: „W ten sposób, krok po kroku, oczyszczałem hiszpańską elitę intelektualną ze wszystkich buntowników, zachowując wokół siebie tylko pisarzy pokornych, uległych moim wymaganiom, można powiedzieć, skrojonych na miarę, którzy teraz zgłaszali się do mnie, by dowiedzieć się, co zamierzają napisać” (C. Bleton 2004: 22). Dochodzi do całej serii zbrodni doskonałych – pozorowany wypadek, utonięcie, uduszenie – a przed ukończeniem i wydaniem jakiejś powieści już gotowy jest jej przekład, a nawet przekłady oryginałów hiszpańskich, które nie mogły być wydane, z tej prostej przyczyny, że ich autorzy zostali uśmierceni. Raz jeszcze, tym razem w formie ludycznej, powraca kwestia przekładu górującego nad tekstem oryginalnym: „Krytycy nadal chwalili jakość i wierność moich przekładów, często nawet uznając francuski tekst za bardziej treściwy i, »jak by to powiedzieć, silniej oddziaływały« niż teksty oryginalne (C. Bleton. 2004: 20).

Następuje nobilitacja tłumacza i degradacja twórców do roli: „skrybów”, „pisarczyków” i „pisarczyn” (*plumitifs, écrivillons, scribouillards*; C. Bleton. 2004: 93, 121, 123). Dodajmy, że hiszpański przekład tej czarnej powieści, dzieło aż pięciu tłumaczy (powieść liczy nie więcej niż sto pięćdziesiąt stron), ukazał się tuż po wydaniu francuskiego oryginału, a wkrótce potem, w 2006 roku, pojawił się też włoski przekład – *I negri del traduttore* (*Entretien avec Claude Bleton* 2010).

Claude Bleton, podobnie jak cytowany wcześniej jego kolega, stawia pytanie, czy tekst może istnieć bez autora, a jego zwątpienie sięga dalej i dotyczy także wydawców, tłumaczy i krytyków literackich. Niewykluczone, że refleksje te prowadzą nas do kolejnego wariantu tezy o *śmierci autora* Rolanda Barthesa, od której zaczął się ten rozdział.

### 3. Korespondencja autorów i tłumaczy: wybór

#### Wprowadzenie

Korespondencja jako płaszczyzna współpracy pisarzy i tłumaczy często pomijana jest w teoriach translologicznych i niedoceniana w badaniach literackich. A jednak przykładów owej korespondencji, nie cofając się (z wyjątkiem pierwszej diady) poza ramy XX wieku jest co niemiara, żeby wymienić tylko parę przykładów: listy Gabriele D'Annunzio do Georges Hérnelles, Jamesa Joyce'a do Valery Larbaud, Ezra Pounda do Evy Hesse, Wystana Hugh Audena do Kurta Heinricha Hansena, George'a Orwella do René-Noël Raimbault, Vladimira Nabokova do Maurice'a-Edgara Coindreau, Williama S. Burroughsa do Kathariny i Petera Behrens, Michela Butora do Lee Fahnestock, Güntera Grassa do Ivana Ivanji i Vladimira Kafki, Umberto Eco do Williama Weavera, Guimarães Rosy do Curta Meyer-Clasona, Julio Cortáзара do Gregory'ego Rabassy i Paula Blackburna.

Korespondencja pisarzy i tłumaczy mogłaby złożyć się na wielotomową edycję, która dotąd tylko częściowo została opublikowana. A jest to jednak ważny element spuścizny po wielu wybitnych twórcach i jednocześnie interesujący zapis doświadczeń i praktyk translatorskich, przechowywany w archiwach i bibliotekach europejskich, ale przede wszystkim amerykańskich (Princeton Firestone Library, Beinecke Rare Book and Manuscript w Yale University, Howard Gotlieb Archival Research Center w Boston University czy Lilly Library Manuscript Collections w Indiana University). Ograniczmy się tylko do ostatniego przykładu. Kolekcja rękopisów *Lilly Library* w Bloomington<sup>51</sup> zawiera imponująca liczbę manuskryptów i dokumentów – listy, utwory literackie, przekłady, szkice, artykuły, wywiady, wykłady, materiały audiowizualne – w tym korespondencję pisarzy i tłumaczy, głównie autorów amerykańskich (Ezry Pounda, Williama S. Burroughsa, E. Williama Gosse, Wystana Hugh Audena, Saula Bellowa), ale także Milana Kundery, Manuela Puiga, José Camilo Celi, Heinricha Bölla, Michela Butora, Umberto Eco i wielu innych.

Jeśli chodzi o twórców polskich, przykładem inedita może być korespondencja Zbigniewa Herberta przechowywana w Bibliotece Narodowej w Warszawie<sup>52</sup>. Niezwykle obszerne archiwum listów poety zawiera korespondencję z jego tłumaczami na angielski (Czesław Miłosz, John i Bogdana Carpenter), francuski (Jacques Burko), włoski (Pietro Marchesani), niemiecki (Karl Dedecius, Klaus Staemmler), litewski (Tomas Venclova), węgierski (Gömöri György), serbski (Peter Vujičić)<sup>53</sup>. Nadal nie-

---

<sup>51</sup> Lilly Library Manuscript Collections, Indiana University, Bloomington: <http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/subject/translations.html>.

<sup>52</sup> Z. Herbert 2008b: 165–197.

<sup>53</sup> Archiwum poety zawiera także korespondencję z Lore Ditzen, autorki filmu dokumentalnego o Herbercie (1969). Obszerne cytaty z listów Herberta znajdziemy w dwutomowej biografii poety opracowanej przez Andrzeja Franaszka (A. Franaszek 2018).

opublikowana jest korespondencja Wisławy Szymborskiej z jej tłumaczami – na niemiecki, włoski i angielski – przechowywana w krakowskiej Fundacji Wisławy Szymborskiej i w Archiwum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach. Kolejne inedita to korespondencja Witolda Gombrowicza z jego tłumaczami na hiszpański, znajdująca się w archiwach Beinecke Rare Book and Manuscript Library Uniwersytetu Yale.

Przedstawiony w tym rozdziale wybór korespondencji – mikroantologia listów ośmiu (ściślej, dziewięciu) różnych pisarzy – obejmuje okres ponad stu lat: **Gabriele D’Annunzio** i jego francuski tłumacz Georges Hérelle (wybór listów z lat 1891–1931); **Wladyslaw Reymont** i francuski tłumacz Franck Louis Schoell (trzydzieci listów pisarza z lat 1919–1925); **Joseph Conrad** i jego kuzynka i t  maczka Aniela Zagórska (1920–1925); **George Orwell** i francuski t  macz René-No  l Raimbault (wybór listów z lat 1934–1935); dwaj zaprzyja  znieni portugalscy poeci i zarazem t  macze – **Jorge de Sena** i **Eugénio de Andrade** (wybór korespondencji z lat 1949–1978); **Witold Gombrowicz** i meksykański pisarz i t  macz Sergio Pitol (siedemnaście listów pisarza, od maja 1966 do października 1967 roku) oraz kataloński poeta i t  macz Gabriel Ferrater (listy datowane od maja 1965 do września 1967); **Stanislaw Lem** i jego amerykański t  macz Michael Kandel (korespondencja z lat 1972–1987); **Zbigniew Herbert** i t  macz na hebrajski David Weinfeld (osiem listów poety, od maja 1984 do marca 1991 roku).

Pisarze równych narodowości – wloskiej, polskiej, angielskiej i portugalskiej. Dziewie  c odmiennych osobowości, dzieł, wizji przekładu i modeli epistolarnych. Sze  c odmiennych języków przekładu – francuski, polski, portugalski, hiszpański, angielski i hebrajski – a także rozmaite relacje autora z t  maczem, od czysto formalnych po serdeczne i przyja  cielskie, od zgodnej współpracy po spory i polemiki.

## **Gabriele D’Annunzio – Georges Hérelle (1891–1931)**

Świadectwem serdecznych i zarazem burzliwych relacji między autorem i jego t  maczem jest korespondencja między Gabriele D’Annunzio i jego francuskim t  maczem Georges Hérelle, który był także etnografem i filozofem<sup>54</sup>. To wla  nie Hérelle w roku 1892 odkrył dla Francji wloskiego pisarza. Trwajaca kilka dekad korespondencja obrazuje ewolucj   wzajemnych stosunków, od wzorcowej diady po gwałtowne zerwanie.

Z korespondencji wylania się szczególne pojmowanie przekładu przez wloskiego pisarza: „Po tysia  kroć moje zdania przet  maczony dosłownie, s  wo po s  wie, brzmiaby doskonale, nawet po francusku”; „dzieło przet  maczony *nie może* stać się integralną cz  sci   literatury narodowej, ale musi zachowa  c swoje oryginalne

---

<sup>54</sup> *D’Annunzio    Georges Hérelle, correspondance*, présentée par Guy Tosi, Paris, Deno  l, 1946. Wersja wloska : *Carteggio D’Annunzio-Hérelle (1891–1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, casa editrice Rocco Carabba, 2004. Opieram się gównie na publikacji Muriel Gallot *D’Annunzio et son traducteur:    la recherche d’un „alter ego”* (M. Gallot 2011 : 81–89), skąd także pochodzą cytaty z korespondencji.

piętno, być może *wbrew* geniuszowi narodu, które je przyjmuje”. To ostatnie sformułowanie, co oczywiste, odnosi się do Francji.

D’Annunzio postulował z jednej strony tłumaczenie dosłowne, wręcz transparentne (*alla lettera*), a z drugiej, niemal całkowite połączenie się w jedną całość dwóch osobowości : pisarza i jego tłumacza. A zatem oba teksty – włoski oryginał i wersja francuska – powinny być lustrzanym odbiciem. Komentując przekład powieści *Triumf śmierci* D’Annunzio pisze w liście do Hérelle z 30 listopada 1893 roku: „szczerze mówiąc, byłoby lepiej, gdyby Pan tłumaczył dosłownie, zachowując zdanie w oryginalnej formie, jeśli tylko ta forma *nie narusza* francuskiej składni”. Z kolei w liście z 2 maja 1894 roku czytamy: „odtąd pańskie nazwisko będzie na zawsze powiązane z moim: odtąd, we Francji, jesteśmy *jedną osobą*”.

Pierwszy przekład Hérelle’a, *L’Intrus*, ukazuje się w tym samym roku, co oryginał – *L’innocente* (*Niewinne*), wydany najpierw, pod tym właśnie tytułem, w odcinkach, w piśmie *Le Temps*, między wrześniem a listopadem 1892 roku. Podobnie rzecz się ma z powieścią *Il trionfo della morte* (*Triumf śmierci*), która, jak pisze autor do wydawcy (30 listopada 1893 roku), zostanie wydana niebawem we Francji, bowiem tłumaczenie posuwa się równolegle do oryginału („la traduzione va di pari passo con la produzione originale”). Warto nadmienić, że również pierwsza powieść włoskiego pisarza – *Il piacere* (*Rozkosz*) – ukazała się w wersji Hérelle’a pod zmienionym tytułem – *L’Enfant de volupté*. Nota bene, ten sam tytuł – *Dziecko rozkoszy* – zachował pierwszy polski przekład dokonany przez Aleksandrę Callier na podstawie wersji Hérelle’a (*Przegląd Tygodniowy*, 1896). Dopiero drugie tłumaczenie, Józefa Ruffera, powstało na podstawie wersji oryginalnej i nosi tytuł *Rozkosz* (Lwów 1906)<sup>55</sup>.

Czytamy w liście pisarza z 27 października 1894 roku:

Chciałbym szybko rozstrzygnąć kwestię tytułu *Il piacere*. Znalazłem rozwiązanie, które jest według mnie do przyjęcia: w jego zmysłowości zawarty jest pierwiastek ascetyczny, co widać u Sperellego. Oto ów tytuł: dziecko rozkoszy. Prawda, że kojarzy się z określeniami w stylu Pisma Świętego: „Dziecko Światła, Dziecko Ciemności itd.?”

Poemat tragiczny *Sogno di un tramonto d’autunno* (1897) obrazuje kolejny aspekt relacji między autorem a jego tłumaczem. D’Annunzio przesłał sztukę Hérelle’mu w formie rękopisu niechlujnie przepisanego przez kopistę i usprawiedliwiając się brakiem czasu, poprosił listownie tłumacza, by ten przekładając tekst na francuski skorygował jednocześnie liczne błędy zawarte w oryginale (por. J. Woodhouse 2001: 178).

Pisarz często wykorzystywał wersję francuską, aby zmienić, często radykalnie, tekst oryginału, a nadto miał zwyczaj poprawiania francuskiego przekładu swoich powieści, ani nie informując, ani nie prosząc o zgodę tłumacza. I tak, autor wykorzystuje francuską wersję *Rozkoszy*, by wprowadzić gruntowne zmiany do oryginału. Na tej samej zasadzie wprowadzone zostaną korekty do powieści *Giovanni Episcopo*, co autor tłumaczy, w liście z 14 listopada 1894 roku, „koniecznością usunięcia pewnych

---

<sup>55</sup> O polskich przekładach D’Annunzia zob. J. Szymanowska 2010.

nazbyt ostrych słów [*parola aspra*] odnoszących się do nauki, które zdają się niestosowne”.

Hérelle często dopiero po publikacji francuskiej wersji dowiadywał się o licznych zmianach i poprawkach autorskich w jego własnym przekładzie, co skomentował z przekąsem: „Przekonałem się, że autor dokonał wielu zmian w moim tekście po to, by poprawić *moją* wersję. Zdaję sobie sprawę, że większość tych zmian nie dotyczy *mojej* wersji, ale *jego*”.

Przekład powieści *Ogień* wywołał ostrą polemikę między autorem i tłumaczem. Hérelle zdecydowanie odrzucił poprawki naniesione przez autora, nazywając je „*corrections malheureuses*”. Pisał do autora 18 maja 1900 roku: „albo używa Pan francuskich słów, które nie są w stanie wypowiedzieć po francusku tego, co chciał Pan wyrazić, albo używa barbarzyńskich konstrukcji, które sprawiają, że tekst przypomina tłumaczenie nieporadnego ucznia”.

W liście z 13 grudnia 1904 roku, nawiązując do tragedii w trzech aktach *La figlia di Iorio* (*Córka Joria*), D’Annunzio pisze: „podobnie jak w przekładach moich powieści, tu i tam wprowadziłem zmiany w tekście; jestem wielce zobowiązany za pańską absolutną wierność, ale sądzę, że – jako autor – mam prawo, jeśli uznam za konieczne, przerobić jakiś fragment utworu”.

To właśnie francuska wersja *La figlia di Iorio* doprowadziła do zerwania stosunków między autorem i tłumaczem. D’Annunzio zdecydowanie odrzucił *La Fille de Jorio*, pisząc w liście z 5 marca 1905 roku: „struktura rytmiczna została całkowicie zatracona w przekładzie”.

Różnicę zdań, a potem konflikt między autorem a tłumaczem można wyjaśnić niezwykle oryginalnym stylem D’Annunzia – jego obrazowością, zmysłowością, muzycznością – z trudem poddającym się przekładowi lub po prostu temperamentem i osobowością włoskiego pisarza. Niewykluczone także, że brak porozumienia miał głębsze przyczyny i wynikał z „konfliktu między dwoma różnymi modelami językowymi – francuskim i włoskim” (G. Gullace 1966: 42), a zatem chodziłoby o odmienne „ducha” (*genius*) obu języków. Ową regułę można uogólnić na inne przykłady, śledząc rozmaite drogi – w sensie języka, poetyki, stylu, słownictwa, ekwiwalentów – prowadzące od tekstów źródłowych do tekstów docelowych.

W ostatnich latach XIX wieku i w pierwszych dekadach wieku XX francuska krytyka bardzo niejednoznacznie osądzała przekłady Hérelle’a (zob. G. Gullace 1966: 40–43). Zrazu uznawany był za oficjalnego tłumacza D’Annunzia, a jego przekłady oceniano jako znakomite. Potem jednak głosy krytyki podzieliły się. Z jednej strony chwalono zadziwiająco wierność wobec oryginału lub, przeciwnie, doceniano udane adaptacje, z drugiej, zarzucano tłumaczowi, że francuski czytelnik poznaje nie prawdziwego D’Annunzia, ale pisarza „*revu, abrégé et atténué par M. Hérelle*”<sup>56</sup>. Z jednej strony, uznawano przekłady Hérelle’a za wybitne, a z drugiej, za zdradę wobec oryginalnych wersji. Spory o francuskie wersje dzieł włoskiego pisarza raz jeszcze potwierdzają oczywistą tezę o czysto subiektywnej, często zadziwiająco sprzecznej oce-

---

<sup>56</sup> „Przejrzanego, skróconego i złagodzonego przez Pana Hérelle”: G. Gullace 1966: 41.

nie pracy tłumacza, pomijając, rzecz jasna, przypadki ewidentnych błędów i przeinażeń ze strony tłumacza.

Jeszcze jedną kwestię dotyczącą przekładów D'Annunzia można uznać za osobliwą regułę dotyczącą niektórych innych twórców. Włoski pisarz, tak skrupulatny i krytyczny wobec francuskich wersji swoich dzieł, wykazywał całkowitą obojętność wobec tłumaczeń na inne języki (por. G. Gullace 1966: 43).

## Władysław Reymont – Franck Louis Schoell (1919–1925)

Franck-Louis Schoell, adresat listów Władysława Reymonta, nauczył się języka polskiego w czasie pobytu w szpitalach i obozach jenieckich w Niemczech, w latach 1915–1916<sup>57</sup>. Jedną z jego pierwszych lektur byli *Chłopi* Reymonta. Zachwycił się, jak pisze, imponującymi pejzażami, malowniczymi scenami prac rolnych i rojowskiem życia wiejskiego. „(...) Można uznać to dzieło – dowodził Schoell – za najbardziej bodaj kompletny i być może najbardziej ludzki dokument o chłopie na przestrzeni dziejów” (cyt. za F. Ziejka 2015:131). Polska końca XIX wieku okazała się „bajecznie egzotyczna dla młodego Francuza” (B. Miazgowski 1967: 50). Schoell zamierzał przetłumaczyć całą powieść, ale francuski wydawca, Gustaw Payot, zażądał od tłumacza znacznych skrótów. W rezultacie powstała jednotomowa kompilacja *Jesieni i Zimy*, ale nawet ta okrojona wersja nie doczekała się wydania. Dopiero Nagroda Nobla dla Reymonta doprowadziła do francuskiej edycji całości *Chłopów*, w latach 1925–1926.

Pierwsze listy, datowane na rok 1919, Reymont wysyłał ze Stanów Zjednoczonych, gdzie wówczas przebywał, zarówno on, jak i jego adresat, zaś po pięcioletniej przerwie korespondencja została wznowiona i listy z lat 1924–1925 nadawał pisarz z Warszawy, Zakopanego, wielkopolskiego Kołaczkowa i z Nicei.

W listach pisarza, oprócz ogólnikowych pochwał, brak jakichkolwiek uwag do przekładu, z kolei tłumacz nie konsultował z autorem swoich wątpliwości. Wprawdzie sprawa adiustacji francuskiej wersji kilkakrotnie wracała w korespondencji, ale bez rozstrzygnięć i ostatecznie korekty przekładu podjął się ojciec tłumacza, prof. Teodor Schoell, nauczyciel języka niemieckiego.

Kolejnym paradoksem jest fakt, że Reymont nie znał dobrze francuskiego. Pisze w liście z 22 czerwca 1919 roku: „tak słabo umiem po francusku, że nie ośmielam się pisać do Sz. Pana w tym języku” [20]<sup>58</sup>. Potrafił jednak ocenić wartość przekładu, co wszakże nawet dzisiaj jest zjawiskiem dość powszechnym wśród pisarzy nieznających dobrze języka docelowego: „(...) przeczytałem uważnie i o ile wystarcza moja

---

<sup>57</sup> Biografię Francka-Louisa Schoella przedstawia T. Jodełka-Burzecki 1983. Wszystkie cytaty z listów za B. Miazgowski 1967. W nawiasie kwadratowym podano strony.

<sup>58</sup> W swoich wspomnieniach pt. *Kontakty francuskie Wł. St. Reymonta* Franck-Louis Schoell pisze z ciepłą ironią o Reymoncie, że jego znajomość francuskiego ograniczała się do słowa „herbata”, gdy zasiadał w kawiarni i „kapelusz”, gdy stamtąd wychodził (B. Miazgowski 1967: 61).



znajomość francuszczyzny, przekład Pański jest bardzo wierny, a przy tym robi wrażenie prostoty, czyli możliwie najlepiej oddaje oryginał” [21]. Pierwsze listy pisarza zdominowane są utyskiwaniami na francuskiego wydawcę Pivota. Reymont nie szczędzi mu gorzkich słów, twierdząc, że „stosunki wydawnicze francuskie nawet w porównaniu z naszymi w Polsce, są dla autorów bardzo nędzne i prosto niewolnicze” [30]. Dopiero dzięki Nagrodzie Nobla pisarz mógł wymóc na francuskim wydawcy pełną, czterotomową edycję *Chłopów*, tak jak wcześniej miało to miejsce w wypadku wersji niemieckiej i angielskiej.

Nieustające skargi pisarza na swój stan zdrowia to najczęstszy motyw korespondencji. Kolejne listy są zapisem niedomagań, kryzysów zdrowotnych, osłabienia, braku energii: „to mnie dobija” (B. Miazgowski 1967: 34), pisze w liście z Nicei, 25 stycznia 1925 roku. Nie dziwi zatem melancholijny komentarz autora *Chłopów*:

Nagroda Nobla spadła na mnie prawdziwym gromem niespodzianki, gdyż pomimo kandydatury urzędowo postawionej przez Akademię Krakowską nie przypuszczałem możliwości zwycięstwa (...). Nie narzekam za [sic!] zwycięstwo, ale nie dało mi ono takiej radości, jaką myślałem, że przynosi. Jakże, chory jestem, bez sił, cóż mi po sławie i pieniądzach. Los zadrwił sobie ze mnie [30].

A jednak nawet ostatnie listy pisarza dowodzą, jak bardzo troszczył się Reymont o losy swoich utworów za granicą. W czerwcu 1925 roku z entuzjazmem przyjmuje zakończenie amerykańskiej edycji *Chłopów*<sup>59</sup>, ponagla francuskiego wydawcę, który w tym samym czasie dopiero obiecuje wydanie drugiego tomu, a wreszcie z nadzieją przyjmuje propozycję francuskiej ekranizacji powieści. Projekt reżysera Etienne Arnaud nie został jednak zrealizowany, a polska ekranizacja zdecydowanie nie przypadła do gustu pisarzowi: „w Polsce zrobili i wyświetlali, ale tak nędznie, iż film nie miał powodzenia i sromotnie upadł” [38].

Wdzięczność autora, jakże częsty motyw korespondencji pisarzy i tłumaczy, wielokrotnie przewija się w listach Reymonta. Pisze z Warszawy, 25 maja 1925 roku: „(...) Drogi Panie, ściskam i z całej duszy jeszcze raz dziękuję za wszystkie prace i starania koło „Chłopów”. Powodzenie ich to Wasza w zupełności zasługa” [36]. Słowa podziękowania wrócą raz jeszcze w ostatnim liście, napisanym na dwa tygodnie przed śmiercią pisarza, z 20 listopada 1925 roku: „Naturalnie przeczytałem go jednym tchem, wspaniały, z całego serca dziękuję za tłumaczenie. Podziwiam wprost ścisłość wewnętrzną i ogrom pracy” [44]. W tym samym liście, Reymont donosząc Schoellowi o śmierci Żeromskiego („uwielbiałem go”; 44), przepowiada: „teraz bowiem na mnie przychodzi kolej umierania” [44].

Listy pisarza do tłumacza obrazują pogłębianie się przyjaźni i wzajemnego szacunku. Zza ówczesnej konwencji epistolarnej przebijają serdeczne nuty. Reymont kilkakrotnie zaprasza Schoella do siebie, wypytuje o zdrowie jego, a także „Pani i ślicznych dziewczynek” [42]. Wiarygodnie i spontanicznie brzmią słowa: „czuję do Was tyle sympatii i mam tak wiele szczerej wdzięczności i admiracji, że z radością przyjmuję każdy Wasz list i wiadomość” [42]; słowa, których echo powróci w wiele lat

---

<sup>59</sup> Powieść *The Peasants*, w przekładzie Michała Dziewickiego, ukazała się nakładem wydawnictwa Knopf w Nowym Jorku, w latach 1924–1925.

później w korespondencji z tłumaczami wielu wymienionych wyżej pisarzy.

Z cytowanych listów nie dowiemy się, jakie problemy translatorskie miał Schoell, a uwagi warsztatowe dotyczące przekładu *Chłopów* znajdziemy jedynie w jego wstępie do pierwszego francuskiego wydania *Jesieni*, a także, niemal pół wieku później, w listach wysłanych do autora wydania krytycznego *Chłopów*, Tomasza Jodełki-Burzeckiego. We wspomnianych listach, datowanych na rok 1972, Schoell dokonuje korekty swojego przekładu, dysponując oczyszczoną i poprawioną wersją oryginału (T. Jodełka-Burzecki 1983: 374–379). Wróćmy do wzmiankowanego wyżej wstępu (B. Miazgowski 1967: 110–128):

Ważną rzeczą było, by styl przekładu francuskiego nie był akademicki. Składnia polskiej gwary ludowej jest niesłychanie swobodna, nieprawidłowości są w niej częste, dużo dosadnych wyrażeń, nie brak słów rubasznych. Staraliśmy się zachować dość dokładnie te cechy charakterystyczne oryginału. Czasem pokusa była wielka, by oddać dane wyrażenie gwarowe polskie przez odpowiednie wyrażenie gwarowe normandzkie czy beauceńskie, bo to byłoby jak gdyby daniem im duszy chłopów z Normandii czy Beauce. Język tu zastosowany jest potoczny, włościański. Ale nie chcieliśmy mu dać żadnego zabarwienia regionalnego. Dzięki temu, pochlebiamy sobie, nie sprawi on trudności żadnemu Francuzowi, niezależnie od tego, czy pochodzi on z Artois czy Prowansji, z miasta czy ze wsi [126].

Warto zestawić ten komentarz z opinią innego tłumacza francuskiego, który w kilkadziesiąt lat później przekładał powieść pozornie bardzo odległą od *Chłopów* – *Wielkie pustkowia* (*Grande Sertão: Veredas*, 1956) João Guimarães Rosy. Pozornie, bowiem mimo ogromnej różnicy stylu, języka, formy i, co oczywiste, realiów, zarówno „powieść o ziemi” polskiego, jak i brazylijskiego pisarza stawia przed tłumaczem podobne problemy dotyczące adekwatnego oddania niuansów gwarowych. Francuski tłumacz, Jean-Jacques Villard, wybrał strategię, którą odrzucił jego starszy kolega, tłumacząc Reymonta. Aby oddać klimat brazylijskiego Sertonu, gdzie toczy się akcja *Wielkiego pustkowia*, Villard zainspirował się mową wieśniaków z rodzimej Normandii, co spotkało się z pełną aprobatą pisarza<sup>60</sup>. A przecież zapewne i Schoell podpisałby się pod tą oto deklaracją Villarda, tyle, że odniesienia do Brazylii należałoby zastąpić Polską: „Jestem zafascynowany przekładami, ale nigdy dotąd nie odczuwałem tak ogromnej radości, tłumacząc pańskie książki, dzięki którym mogę żyć w innym klimacie, w kraju, który pokochałem jak własny... i, w głębi serca, po części, jest nim naprawdę”<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> List Jean-Jacques Villarda do João Guimarães Rosy, z 28 grudnia 1962 roku. Cyt. za Martinez de Aguiar 2011: 58.

<sup>61</sup> List Jean-Jacques Villarda do João Guimarães Rosy, z 12 listopada 1963 roku. Cyt. za Martinez de Aguiar 2014: 174.

## Joseph Conrad – Aniela Zagórska (1920–1925)

Zdzisław Najder we wstępie do wydanej przez siebie korespondencji Josepha Conrada zauważa, że listy pisarza „umożliwiają wgląd w psychikę jednego z najniezwykłych ludzi, jakich znają dzieje literatury światowej” (Z. Najder 1968: 5)<sup>62</sup>. Listy są prezentacją lektur pisarza, jego poglądów filozoficznych, politycznych i społecznych, ale nade wszystko ważnym przyczynkiem do interpretacji jego twórczości.

Korespondencja Conrada interesuje nas przede wszystkim w kontekście przekładu jego dzieł, a zatem skupimy się na jego listach do Anieli Zagórskiej, ale uwzględnimy również wybrane listy do innych adresatów, zawierające odniesienia do tłumaczeń.

Spokrewniona z pisarzem Aniela Zagórska była popularyzatorką i tłumaczką większości jego dzieł. Przez wiele dekad to właśnie w jej wersji polski czytelnik poznawał dzieła Conrada i dopiero w ostatnich latach zaczęły ukazywać się jego utwory w nowych polskich wersjach, których celem było usunięcie błędów i przeinaczeń popełnionych przez Zagórską<sup>63</sup>.

Pisarz dzieli się wrażeniami z lektur, przesyła tłumacze wycinki recenzji i książki pisarzy angielskich do ewentualnego przekładu.

Listy Conrada do Anieli Zagórskiej są niezwykle ciepłe i rodzinne:

(...) Nie możecie wiedzieć – czym jesteście w moim życiu, do jakiego stopnia moje uczucia, moje myśli i wspomnienia skupiają się około Was i Waszych dzieci” [107]; „Przebac ten krótki list po tak długim milczeniu, a o przywiązaniu moim do Ciebie nie sądz *ami* z jednego, ani z drugiego, ale tylko *selon la charité de votre coeur et la largeur de votre esprit*” [317]; „Ty bardzo dobra dla mnie jesteś, moja Aniello, a ja Ci bardzo wdzięczny jestem, chociaż zachowuję się *comme un brute*” [342]; „Nie wątp, najmilsza kuzynko i przyjaciółko, o naszych gorących uczuciach dla Ciebie. Ja zwracam się myślą do Ciebie codziennie i zawsze jestem Twoim (niestety, starym i już niedołężnym), ale wiernym i kochającym Konradem [369].

Wyczuwa się w tych listach szczerą troskę i empatię, jak na przykład w liście z 12 kwietnia 1898 roku: „Dzięki Ci za list, który odczytałem ze smutkiem i który zbliża mnie do Twojego cierpienia; mogąc dzielić Twoje uczucia i troski, nie czuję się taki samotny! Mam wrażenie, że cierpienie zbliża mnie jakoś do Ciebie” [109].

Wzruszające są listy, w których pisarz wyraża wdzięczność za przesłane mu prezenty. W ciepłych słowach pisarz dziękuje Zagórskiej za pamiątki rodzinne przesłane mu z okazji srebrnego wesela: „te pamiątki będziemy cenić nie tylko dlatego, że pochodzą od Was obu, ale i ze względu na osoby Waszych drogich zmarłych, których my również zachowujemy głęboko w pamięci” [331]. W odpowiedzi na przesłany przez Zagórską swój portret Conrad pisze: „pozwól, że Cię ucałuję w oba policzki za

---

<sup>62</sup> We wprowadzeniu do korespondencji Conrada korzystam ze wstępu Z. Najdera do tego opracowania. O ile nie zaznaczono inaczej wszystkie listy cytowane są według tej edycji. W nawiasie po cytacie numer listu.

<sup>63</sup> Na temat krytycznego omówienia przekładów Zagórskiej zob. Z. Najder 1975.

ten, pomimo wszystko cenny prezent” [340].

W listach do Zagórskiej uderza nadto szczerłość i otwartość pisarza. W liście z 2 czerwca 1924 roku czytamy: „Nie pracuję – nie mogę pracować. To mnie dość niepokoi, ale niech to pozostanie wyłącznie między nami” [396].

Kwestia przekładów pojawia się dość często w korespondencji, ale niewiele jest konkretnych, technicznych wskazówek pod adresem tłumaczki. Zaczniemy jednak od problemu praw autorskich, bowiem Conrad, nie tylko w korespondencji z Zagórską, kilkakrotnie z naciskiem zaznacza, że to właśnie ona dysponuje prawami na tłumaczenia polskie i rosyjskie. Najpierw w liście z 10 kwietnia 1920 roku Conrad przekazał Anieli Zagórskiej prawa autorskie do tłumaczeń swojej prozy:

Daję Ci moje najlepsze, najzupełniejsze prawo rozporządzania tłumaczeniem wszystkich dzieł moich na polski język. Jesteś upoważnioną udzielać lub odmawiać pozwolenia i decydować wszystkie sprawy odnoszące się do tej materii, kierując się własnym sądem i decydując w moim imieniu [317].

Potwierdzi to w następnym liście (24 grudnia 1920 roku): „dałem Ci wszystkie prawa autorskie na Polskę i Rosję” [323].

Podobnie jak w listach innych pisarzy kierowanych do zaprzyjaźnionych tłumaczy powtarzają się w tej korespondencji pochwały dla tłumacza, wdzięczność i satysfakcja autora z przekładu: „powtarzam: wierzę w Ciebie – pod każdym względem” [317]. W cytowanej korespondencji, w okresie 1920–1925, dominują komentarze do przekładu *Szaleństwa Almayera*<sup>64</sup>:

Zadowolony jestem, że sprawa tłumaczenia Almayera została już zdecydowana. Nie mam żadnych wątpliwości, że Twoje tłumaczenie jest doskonałe [340]; „Zaczynam od dyktowania i powiedzenia Ci po angielsku, jakie są moje wrażenia z przekładu *Almayera*, którego egzemplarz otrzymałem dwa dni temu. Odczytałem go dwa razy z wielką uwagą, starannością i krytycznym nastawieniem. Jestem bardzo zadowolony, a nawet więcej niż zadowolony. O ile mogę osądzić, atmosfera oddana jest doskonale i zapewniam Cię, że bardzo jestem Ci wdzięczny za tak wierną interpretację mojej pracy” [360]; „Co do tłumaczenia [*Szaleństwo Almayera*], to każde słowo pochwały jest więcej niż zasłużone. Jestem dla Ciebie pełen podziwu i wdzięczności [363].

W liście z 10 kwietnia 1920 roku Conrad, dając wytyczne tłumacze, prezentuje zarazem swój pogląd na przekład: „Powiem Ci (po francusku), że moim zdaniem lepiej parafrazować niż przekładać” [317]. W tym samym liście czytamy:

Moja angielszczyzna nie jest wcale literacką. Piszę idiomatycznie. Używam języka potocznego, który przecież stanowi najlepszą obronę przed »kliszami«. Należy więc znajdować odpowiedniki. Pod tym względem, moja droga, proszę Cię, byś się kierowała raczej swoim wyczuciem niż surową sumiennością [317].

Jak wynika z korespondencji, tylko tytuł polskiej wersji wspomnianej powieści

---

<sup>64</sup> Listy: 317 (10.04.1920), 331 (21.08.1921), 340 (14.12.1921), 360 (30.12.1922), 361 (19.01.1925), 363 (12.02.1923).

budzi wątpliwości pisarza: „W sprawie tytułu, co myślisz o tłumaczeniu *Fantazja Almayera*? To jest możliwe. Po angielsku wyraz *Folly* daje się zastosować do budynku także. Po polsku obłąd nie daje się tak zastosować. *A's Folly* jest głupi tytuł, który w żadnym innym języku nie można oddać” [317]. W pisany po angielsku liście z 21 sierpnia 1921 roku („Piszę po angielsku, bo dzisiaj jest mi tak łatwiej”; 331), autor wraca do kwestii tytułu: „Zgadzam się oczywiście z góry na wszystkie zmiany i modyfikacje, które w czasie pracy uznasz za stosowne wprowadzić. *Córka Almayera* może być doskonałym tytułem, szczególnie z punktu widzenia czytelników” [331].

Powyższy cytat dowodzi, że Conrad należał do grupy autorów „spolegliwych”, którzy pozostawiają tłumaczowi pełną swobodę.

Jedynie list z 12 lutego 1923 roku zawiera zastrzeżenia autora dotyczące przekładu:

Z wielką uwagą odczytałem *Szaleństwo Almayera*. Mam tylko jedną sugestię co do ostatniego wiersza, gdzie Abdulla wylicza przymioty Allacha. Czy można by to dać po polsku dużymi literami, jak poniżej? »..... szeptem imię Allacha, Łaskawego! Miłosiernego!« [Cytat zachowany po polsku]<sup>65</sup>. Chodzi mi o to, że Abdulla recytuje dobrze mu znaną formułę mechanicznie, i gdyby można było ten efekt odtworzyć, również po polsku, wrażenie byłoby wierniej oddane. Gdyby Ci się to jednak wydawało nieprzyjemne wzrokowo lub dźwiękowo, to proszę Cię, zostaw, jak było. I tak jest dość wiernie [363].

Ogromna życzliwość, serdeczność, zaufanie, jakim Conrad obdarza Zagórską, czyni z autora i tłumacza wzorcową diadę:

Twoje osiągnięcie jest godne podziwu — oto prawdziwy dar Twojej wiernej, nieocenionej przyjaźni i Twego przywiązania” [374]; „Zawsze też czułem, że mnie dobrze rozumiesz” [340]; „Znam Ciebie. Wierzę w Ciebie. Naprawdę, Conrad widziany oczyma Anieli nie będzie znów taki zły” [317]; „Mam wielkie zaufanie do Twoich zdolności, a szczególny rodzaj Twojej umysłowości jest mi ogromnie bliski [340].

André Gide i Gérard Jean-Aubry to kolejni adresaci w korespondencji Conrada, związani z francuskimi wersjami jego dzieł. Autor *Lochów Watykanu* pojawia się w biografii literackiej Conrada w kilku rolach. Jest jego tłumaczem (*Tajfun*), osobą „doprowadzającą tłumaczenia” (19–85) i wydawcą (*Jądro ciemności*, *Lord Jim*), ale nade wszystko entuzjastą prozy Conrada.

O ile w pierwszych latach korespondencji Conrad zwraca się do Gide’a w dość ceremonialnej formie – „Mój drogi Panie”, o tyle później pojawi się zwrot znamionujący bliskie relacje między obu pisarzami – „Najdroższy Mistrzu i Przyjacielu”. Ale to G. Jean-Aubry – pisarz, tłumacz, pierwszy biograf Conrada i wydawca jego listów – w ostatnich latach życia Conrada będzie jednym z „(...) najbliższych i najserdeczniejszych znajomych Conrada” (Z. Najder 2014: 638). Potwierdzenie znajdziemy w wywiadzie, którego Jean-Aubry udzielił w roku 1925 Jarosławowi Iwaszkiewiczowi:

---

<sup>65</sup> Cytat w wersji oryginalnej: „(...) In a solemn whisper he breathed out piously the name of Allah! The Merciful! The Compassionate” (J. Conrad 1923: 208).

„niektóre listy do mnie są w całym znaczeniu tego słowa listami intymnymi” (J. Iwaszkiewicz 1925). Kilka lat wcześniej Jean-Aubry złożył hołd Conradowi w nocy od tłumacza poprzedzającą francuską edycję nowel w tomie *Wśród prądów*: „(...) pragniemy wyrazić autorowi, którego darzymy szczerym podziwem i serdeczną przyjaźnią, naszą szczególną wdzięczność” (G. Jean-Aubry 1921: 8).

Z przytoczonych przez Zdzisława Najdera listów do Gide’a i Aubry’ego wybierzmy kilka, w których mowa jest o przekładach.

O niezwyklej wdzięczności Conrada wobec Gide’a dowodzi list z 18 listopada 1915 roku, w którym nadawca kreśli jedynie „parę słów tylko, by podziękować Panu za list, który ogrzał mi serce” [19–85]. Autor *Lorda Jima* pisze dalej: „Jestem w trakcie rekonwalescencji po ataku gościca w prawej dłoni; który sprawił, że piszę z trudem. Jestem szczęśliwy, że będzie Pan dozorował tłumaczenia. Pan osobiście! Nie wiem wprost, jak mam wyrazić moją wdzięczność” [19–85].

List pisarza z 19 maja 1916 roku oprócz utyskiwań na zdrowie i wzmianek o kampanii wojennej starszego syna, Borysa, zawiera dłuższy fragment dotyczący tłumaczeń. Najpierw Conrad wyraża zachwyt obietnicą przełożenia *Młodości* i *Jądra ciemności*, a następnie komentuje francuski przekład *Victory (Zwycięstwo)*, którego podjęła się, na wniosek Gide’a, Isabelle Rivière<sup>66</sup>. Ów okres przygotowywania przekładu „(...) przysporzył Gide’owi niemal tyle samo pracy, co Conradowi napisanie tego utworu”<sup>67</sup>. Spór między Isabelle Rivière a Gidem doprowadził do zerwania współpracy. Tłumaczka buntowała się przeciwko ingerencji Gide’a w jej przekład, pisarz z kolei ostro krytykował ów przekład, nie szczędząc epitetów: „naszpikowany niestosownymi zwrotami, niezręcznościami, kakofonią i obrzydliwościami” (cyt. za R. West 1996: 89).

Wróćmy do listu Conrada:

Przesyłając wyrazy podziękowania i szacunku dla mojej bardzo sumiennej tłumaczki [Isabelle Rivière], pozwalam sobie dołączyć pewną drobną uwagę: pomimo że utwór jest dość swoisty, to styl jest prawie zawsze idiomatyczny. Można więc wiernie mnie przekładać, szukając odpowiednich idiomów francuskich. Na przykład: jeśli napisałem, powiedzmy, że pewien *Mr X had taken his own life* [»Pan X odebrał sobie życie«], najwierniejszym tłumaczeniem byłby idiom francuski: *Monsieur X s’était donné la mort*. Prawdą jest, że można by powiedzieć: *s’était ôté la vie*, ale idiom najprostszy i najdosadniejszy jest zawsze najwłaściwszy. Natomiast dosłowne przełożenie: *Monsieur X avait pris sa propre vie*, wydaje mi się niemożliwe [186].

Mizoginizm Gide’a i jego uprzedzenia do tłumaczek szły w parze z postulatem Conrada – jak czytamy w liście do Gide’a – by jego dzieło było interpretowane w „męskim duchu” (*des esprits masculins*; R. West 1996: 24)<sup>68</sup>. Ta kwestia pojawiła się

---

<sup>66</sup> Żona Jacquesa Rivière, pisarza i dyrektora „La Nouvelle Revue française” w latach 1919–1925.

<sup>67</sup> Frederick R. Karol, *Conrad and Gide: A Relationship and a Correspondence*, „Comparative Literature”, 39.2 (1977). Cyt. za J. H. Stape 1990: 155.

<sup>68</sup> Warto przytoczyć kontrargument w postaci opinii Marii Dąbrowskiej, dotyczącej przekładu *Smugi cienia* J. S. Kornilowiczowej: „(...) Najlepszymi tłumaczami tak na wskroś męskiej

ponownie przy francuskim przekładzie *Złotej strzały*, co obrazuje korespondencja między sierpniem a listopadem 1919 roku. Gide wyznaczył jako tłumaczkę swoją znajomą, Mme Maus, z kolei Conrad obstawał przy G. Jean-Aubry, oponując przeciw udziałowi kobiety w tłumaczeniu tej powieści (Z. Najder 2014: II, 624). Spór otwiera list Conrada z 20 sierpnia 1919 roku, w którym autor przesyła Gide'owi *Złotą strzałę*, „(...) dar wynikły z przyjaźni, którą tak bardzo cenię, i z podziwu, który stał się już nieodłączną częścią mnie samego” [310]. Następnie, nawiązując do przekładów Aubry'ego, pyta Gide'a o jego opinię: „Aubry ma wielką chęć przetłumaczyć tę książkę. Co Pan o tym myśli? Świetnie mu się powiodło z czterema opowiadaniem z *Wśród prądów*, a i ten tom leży całkowicie w jego możliwościach” [310].

Opisanie dalszego ciągu dziejów *La Flèche d'or* znajdziemy w liście Conrada do Jean-Aubry'ego, z 14 października 1919 roku: „Otrzymałem właśnie list od Gide'a, w którym mnie zawiadamia, że jakaś baba wywojowała *Strzałę* do tłumaczenia. Będę protestował ze wszystkich sił. On mnie rzuca na żer całej zgrai bab, które urządzają mu sceny (sam to mówił). Nudzi mnie to wszystko” [313].

List skierowany do Gide'a (4 listopada 1919 roku) dotyczy polemiki wokół *Tajfuna* i *Jadra ciemności* między Gide'em a belgijskim pisarzem i tłumaczem André Ruytersem, który w 1925 roku przełożył na francuski drugą z wymienionych powieści. Conrad chwali Gide'a za „wyjątkową skrupulatność”, aby dalej przejść do ataku, powołując się na charakter i tonację swego dzieła, wypaczoną przez francuskie przekłady. Przytoczmy dłuższy fragment tego listu:

Jeśli moja twórczość posiada wyraźny charakter, to właśnie dzięki męskości w sposobie wyrazu, w ekspresji. Tego nikt nie zaprzecza. A Pan rzuca mnie kobietom! Sam Pan pisze w swoim liście, że koniec końców tłumaczenie jest interpretacją. Otóż zależy mi na tym, by być interpretowanym przez umysły męskie. To całkiem normalne. Sądzę, że mam prawo domagać się tego, podobnie jak pozwoliłem sobie to uczynić w wypadku *Złotej strzały* (...). Szczerze mówiąc jednak, drogi Panie, kiedy Joseph Conrad zwraca się po długich wahaniach z uzasadnioną prośbą na temat bliski jego sercu, nie odpowiada mu się w tym tonie. »Pewna pani porwała tę książkę« (!) a Pan, André Gide, nic na to nie może poradzić! Winien Pan był powiedzieć „piękna” pani — to doskonale by pasowało (...). Drogi Pan długo mi mówi o swoich trudnościach, o trudnościach Ruytersa, pani Rivière. Mówi Pan o tym jak do człowieka, którego to musi bardzo interesować, którego umysł i serce zaprzątnięte są powodzeniem tłumaczenia; kiedy jednak chodzi o moje własne uczucia, mówi Pan »o pewnej pani, która porwała«... I to ma mi wystarczyć! Myślałby kto, że bierze mnie Pan za głupca. Nie raczy Pan nawet powiedzieć, że uważa ją Pan za zdolną dobrze się wywiązać z tego tłumaczenia. Mówi Pan jedynie, że M. Aubry ją zna! Cóż mnie to obchodzi? Niewątpliwie zna on wiele osób, o których nigdy nie słyszał. List Pański, który właśnie powtórnie odczytałem, bardzo mnie zaniepokoił. Czy chce mi Pan dać do zrozumienia, że nie zamierza Pan już zajmować się sprawą tłumaczenia? Jeśli o to idzie, nie będę się sprzeciwiał. Proszę jedynie o definitywną odpowiedź tak lub nie — jak to powinno mieć miejsce między mężczyznami [314].

---

prozy Conrada są kobiety: Aniela Zagórska i Jadwiga Sienkiewiczówna-Korniłowiczowa”. Cyt. za S. Zabierowski 2008: 153.

Uzupełnijmy ten kipiący gniewem list innym, którego adresatem jest wprawdzie Jean-Aubry i nosi późniejszą datę, ale dotyczy tej samej sprawy. W pozbawionym dokładnej daty liście („Jour de l’An 1920”) Conrad donosi adresatowi, że Gide ostatecznie zgodził się, aby Aubry podjął się tłumaczenia *Złotej strzały*, a ponadto zaakceptował francuski tytuł *Within the Tides* (*Wśród prądów*): „tytuł En Marge des Marées podoba się Gide’owi” (L. Davies/ G. M. Moore 2005: VIII, 4)<sup>69</sup>. Problem francuskiego tytułu tego zbioru porusza Jean-Aubry w nocy od tłumacza, pisząc, że zamiast wierniejszej wersji „Entre flot et jusant” (Między przypiływem a odpływem), zdecydował się, za zgodą autora, na nieznaczne odstępstwo od tytułu angielskiego, jako że „En Marge des Marées” także oddaje intencje autora (G. Jean-Aubry 1921: 8).

Problemy translatorskie pojawiają się sporadycznie w korespondencji Conrada także z innymi respondentami, na przykład w listach do Bruna Winawera<sup>70</sup>.

W liście z 10 sierpnia 1921 roku Conrad pisze, że nie mogąc znaleźć tłumacza sztuki Winawera *Księga Hioba* (*komedja nuda w 3 aktach*) sam podjął się przekładu („Rad byłem, mogąc zrobić dla Pana tłumaczenie jako gest Przyjacielski (...)” [330]).

Tak pisarz komentuje swój przekład owej sztuki: „Zauważy Pan niewątpliwie, że tłumaczenie jest ściśle idiomatyczne; proszę mi zaufać, że idiomy są zastosowane całkowicie prawidłowo oraz zgodnie z Pana artystyczną intencją (...). W jednym lub dwu miejscach zauważy Pań pewne skróty w dialogach, ale nic istotnego nie zostało pominięte” [330]. Sztuka nie została jednak wystawiona.

Z kolei list Conrada z 23 października 1921 roku dotyczy projektu Winawera polskiej adaptacji scenicznej *Tajnego agenta*. W liście pisarz zaznacza, że już sam dokonał przeróbki dramatycznej w czterech aktach, przy czym dodaje: „(...) Szczerze mówiąc nie zależy mi na tym, czy *Tajny agent* dostanie się na scenę, czy nie. Całkowicie mnie już przestał interesować (...)” [335]. Conrad sugeruje komediopisarzowi wspólny przekład z Anielą Zagórką, powołując się na jej prawa autorskie do tłumaczeń na polski. Ostatecznie współpracowniczką Winawera została Otolia (Zubrzycka) Retinger, która latem 1914 roku towarzyszyła Conradowi w podróży do Polski (L. Davies/ G. M. Moore 2005: VIII, 67).

Zacytujmy na koniec bardzo zwięzłą teorię przekładu według Conrada. Przede wszystkim pisarz jest przekonany, że „żaden autor nie jest nigdy zadowolony z przekładu własnego utworu” [330]. Kolejna uwaga odnosi się wprawdzie do przekładów Maupassanta, ale można zapewne potraktować ją jako ogólną zasadę: „(...) Trzy konieczne warunki dobrego tłumaczenia M [Maupassanta]. *Imprimis* – musi być idiomatyczne, *secundo* – musi być idiomatyczne i wreszcie – musi być idiomatyczne. W idiomie bowiem jest jasność języka, jego siła i obrazowość – pod tym ostatnim rozumieniem możliwość wywoływania obrazów przez uporządkowane słowa” [151]<sup>71</sup>. Wy-mowne, że w wielu listach Conrada przewijają się sformułowania „styl idiomatyczny” [186] i „tłumaczenie ściśle idiomatyczne” [330], określające jego własną poetykę i rozumienie przekładu.

---

<sup>69</sup> Wspomniany list pominięty jest w cytowanej tu edycji Najdera.

<sup>70</sup> Bruno Winawer (1883–1944), polski autor pochodzenia żydowskiego, komediopisarz, prozaik, poeta, felietonista, tłumacz, autor popularnych komedii obyczajowych.

<sup>71</sup> Z listu Conrada do Forda Madoxa Hueffera (Forda), z czerwca 1902 roku.



## George Orwell – René-Noël Rimbault (1934–1935)

Wydana w roku 2006 publikacja *George Orwell. Correspondance avec son traducteur René-Noël Rimbault* obejmuje, pośród wielu innych dokumentów, dwadzieścia listów wymienionych między Georgem Orwellem a jego pierwszym tłumaczem na francuski, René-Noël Rimbault, od października 1934 do grudnia 1935 roku<sup>72</sup>. Korespondent angielskiego pisarza był profesorem literatury w liceum w Le Mans, pisarzem, tłumaczem i malarzem. Rimbault tłumaczył Uptonu Sinclair i Williama Faulknera; jego przekład *Azylu*, który ukazał się w 1933 roku, w dwa lata po publikacji oryginału, zapoczątkował całą serię przekładów Faulknera na francuski (*Sartoris*, *Punkt zwrotny*, *Absalomie*, *Absalomie*, *Intruz* i *Przypowieść*). Po raz pierwszy Rimbault zetknął się z twórczością Orwella w roku 1934, gorąco polecając Gallimardowi wydanie debiutanckiej powieści angielskiego pisarza *Na dnie w Paryżu i w Londynie*. W październiku 1934 roku Rimbault napisał list do Orwella, informując go o przekładzie powieści na francuski, której nadał dość osobliwy tytuł – *La Vache Enragée*<sup>73</sup>. Pierwszy list tłumacza pisany był po francusku, co Rimbault uzasadniał statusem Orwella jako „vieux parisien” (cyt. za N. Dib 2006: 227). Listy Orwella, z wyjątkiem dwóch, pisane były także po francusku.

W odpowiedzi na list Rimbaulta Orwell (list z 9 października 1934 roku) przestrzegając tłumacza, że zmierzy się z wieloma problemami. W dalszej części listu pisarz studził zapał Rimbaulta, który wyraził chęć przetłumaczenia *Birmańskich dni*; argumentował, że powieść opisująca brytyjskich kolonizatorów w Birmie nie zainteresuje francuskiego czytelnika. Powieść jednak, w przekładzie innego tłumacza, ukazała się w 1946 roku w wersji francuskiej pod tytułem *Tragédie birmane*. Mimo planów, które snuł w liście pisarz, André Malraux nie opatrzył przedmową żadnej z tych dwóch powieści. W liście z 29 listopada 1934 roku Orwell z pełnym podziwem zdziwieniem przyjął wiadomość, że Rimbault przekładał prozę Williama Faulknera. Parafrazując Szekspira nadaje tłumaczowi miano *the nonpareil among translators*, bowiem według niego nie ma trudniejszego pisarza do przekładu niż Faulkner.

Rimbault był przykładem skromności i pokory (co nie zawsze u tłumaczy idzie w parze ze zdolnościami translatorskimi), jako że w odpowiedzi na pochwały Orwella napisał: „O nie, niestety! Nie jestem szekspirowskim „niezrównanym” [tłumaczem]. Jeden z waszych poetów nazwał mnie *a smiling rainbow*. Wystarczy mi rola łącznika, tęczowego i eterycznego, która w pełni mnie zadowoli” (cyt. za N. Dib 2006: 229–230).

W grudniu 1934 roku tłumacz przesłał autorowi pierwsze próbki, wraz z listą zmian, dotyczących głównie strony językowej paryskiej części powieści. Wszystko po to, pisał, by uzyskać przekład „doskonały i rzeczywiście godny [Orwella]” (cyt. za

<sup>72</sup> O ile nie zaznaczono inaczej cytaty z listów pochodzą z edycji *George Orwell* 2011.

<sup>73</sup> Pierwotnie tłumacz zaproponował tytuły *La Mouise* (Ubóstwo) i *Confessions d'un mouisard* (Wyznania nędzarza), aby ostatecznie zdecydować się na *La Vache enragée* (dosłownie: wściekła krowa, a w wyrażeniu „manger de la vache enragée” – prowadzić nędzne życie). W późniejszych francuskich edycjach powieść ukazała się pod tytułem *Dans la dèche à Paris et à Londres*.

N. Dib 2006: 228). Wcześniej tłumacz prosił o wyjaśnienie kolokwializmów i zwrotów żargonowych, które wydawca angielski usunął z powodów cenzuralnych, zaś Raimbault przywrócił w wersji francuskiej. Pierwsza część tej autobiograficznej powieści opisuje losy narratora, który mieszka w paryskiej dzielnicy slumsów i podejmuje się dorywczej pracy jako pomywacz w restauracji hotelowej; stąd też ten fragment powieści obfituje w wyrażenia slangowe.

List Orwella z 3 stycznia 1935 roku zawiera podziękowania za przekład *Na dnie w Paryżu i w Londynie*: „Chcę Panu gorąco podziękować za tak świetnie wykonaną pracę przy tłumaczeniu *Down and Out*. Mogę szczerze powiedzieć, unikając pochlebstw, że jestem nie tylko zachwycony, ale także niezmiernie zadziwiony, widząc, jak dobrze czyta się tekst w przekładzie”. Następne zdanie listu zawiera największy komplement, jaki może spotkać tłumacza: „Jeśli chodzi o część paryską, przyznam szczerze, że jest ona lepsza po francusku niż po angielsku (...)”.

W miarę zacieśniania się więzów przyjacielskich między Orwellem a Raimbault – kolejny niezmienny motyw w korespondencji pisarzy i tłumaczy – w listach pojawiają się inne wątki, zarówno literackie, polityczne, jak i lingwistyczne: różnice między literacką angielszczyzną a żargonem angielskim i amerykańskim, kolonializm, dyskryminacja rasowa, cenzura, wyzysk robotników. Mimo gotowości obu stron do kontynuowania współpracy (przekład powieści *Birmańskie dni*) Raimbault z przyczyn osobistych, poruszony tragiczną śmiercią swojej siedemnastoletniej córki, wstrzymał działalność translatorską.

Warto przybliżyć ten epizod tak, jak został utrwalony w korespondencji, bowiem oddaje on osobowość angielskiego pisarza – mimo przyjacielskich deklaracji, wyraźny dystans i chłód wobec respondenta – czego zresztą dowodzą nazbyt oficjalne podpisy pod listami: „Eric A Blair”. 9 listopada 1935 roku Raimbault zawiadomia listownie Orwella o tragicznej śmierci swojej córki. Odpowiedź przychodzi dopiero po sześciu tygodniach. Ten list Orwella, z 22 grudnia, sprawia osobliwe wrażenie. Na początku pisarz przeprosza za długie milczenie spowodowane najpierw pracą nad nową powieścią, a potem obowiązkami przedświątecznymi. W następnym zdaniu Orwell usprawiedliwia się, że tym razem pisze po angielsku – „(...) bowiem nie jestem pewien, czy zdołam w pełni wysłowić się po francusku”. Po tej zapowiedzi, wbrew oczekiwaniom, pojawiają krótkie kondolencje: dwa dość zdawkowe zdania wyrażające żal nadawcy. Zaraz potem Orwell porusza sprawy wydawnicze i wyraża smutek, że *Na dnie w Paryżu i w Londynie* źle się sprzedaje. Pozostawmy bez komentarza dwa zdania umieszczone na tej samej stronie listu: „jest mi bardzo przykro z powodu tej smutnej wiadomości o śmierci pańskiej córki”; „Przykro mi, że *La Vache Enragée* nie sprzedaje się”.

Paradoksalny jest przypadek Raimbault jako tłumacza. Mimo ogromnego dorobku translatorskiego pozostał *a smiling rainbow*, tłumaczem niezwykle skromnym, ale przede wszystkim niedocenionym. Zdołał przełożyć tylko jedną powieść Orwella, a jako tłumacz i promotor Williama Faulknera we Francji pozostał w cieniu Maurice-Edgara Coindreau.

## Jorge de Sena – Eugénio de Andrade (1949–1978)

Korespondencja Jorge de Sena i Eugénio de Andrade – dwóch zaprzyjaźnionych wybitnych poetów i zarazem tłumaczy portugalskich – jest nietypowym dziełem epistolarnym, mamy tu bowiem do czynienia z dwoma równorzędnymi respondentami, którzy prowadzą ze sobą debatę literacką.

Jorge de Sena jest autorem przekładów głównie z języka angielskiego, m.in.: *Koniec romansu* i *Pociąg do Stambułu* Grahama Greene, *Słońce też wschodzi* oraz *Stary człowiek i morze* Ernesta Hemingwaya, *Dzikie palmy* Williama Faulknera, *Dola człowieka* André Malraux, a także antologie poezji, w tym wiersze Konstandinosa Kawafisa i Emily Dickinson (*Jorge de Sena, tradutor*). Eugénio de Andrade tłumaczył dzieła Safony, Federica Garcíi Lorki, Buero Vallejo, Jorge Luisa Borgesa, a z kolei jego poezja była tłumaczona na dziesięć języków, w tym w Hiszpanii na kastylijski, kataloński, asturyjski (bable) i baskijski.

Korespondencja obu poetów z lat 1949–1978 składa się na społeczno-polityczny i literacki obraz Portugalii w drugiej połowie XX wieku. O tym, jak przełomową rolę odegrały te listy w literaturze portugalskiej, przekonują słowa José Saramago: „Obawiam się, że jeśli kiedyś zostanie opublikowana korespondencja Seny, połowa parnasu literackiego w Portugalii legnie w gruzach” (*De José Saramago* 1978).

Portugalski Noblista również korespondował z Jorge de Sena i chociaż listy dotyczyły przede wszystkim spraw edytorskich, Saramago przyznaje, że to osobowość poety była najważniejszym powodem korespondencji: „kto kiedykolwiek otrzymał list od Jorge de Sena, wie, że poza bezpośrednim motywem wysłania owego listu, zawsze tkwi w nim inny motyw, który obsesyjnie powraca w całej jego korespondencji: obraz jej autora” (*De José Saramago* 1978).

Z listów Jorge de Sena do Eugénio de Andrade wyłania się autoportret poety świadomego uwikłania się w sprzeczności, bowiem z jednej strony odrzuca on sukces i uznanie jako rzecz śmieszną i powierzchowną, a z drugiej, łaknie triumfu: „W kwestii chwały jestem, przyznaję szczerze, człowiekiem pełnym sprzeczności (...). Tak, wszystko zadaje mi ból: całe życie byłem tym samym chłopcem, zapomnianym i rzuconym na łaskę rodziców, spragnionym uwagi i miłości, tkwiąc zawsze pomiędzy samotnością a obecnością innych” (list z 25 maja 1969 roku; *Carta de Eugénio de Andrade...* 2017). Za owym „uma sede de triunfo, de mundo a meus pés” („pragnieniem triumfu, świata u moich stóp”; *Carta de Eugénio de Andrade...* 2017) można dostrzec cień największego klasyka portugalskiego XX wieku: Fernando Pessoa.

Obaj poeci w swoich listach komentowali i recenzowali wzajemnie swoje tomiki poetyckie, ale także przekłady, zwłaszcza antologie poezji. W liście z 21 maja 1969 roku z zachwytem pisze Eugénio de Andrade do swojego przyjaciela-poety o jego przekładach Konstandinosa Kawafisa: „Twoje tłumaczenie jest niezrównane /.../. Dokonałeś cudu. I możesz potwierdzić, wspierany przez Goethego, że nie istnieje wielki poemat, którego nie można by przetłumaczyć (...)” (*Carta de Eugénio de Andrade...* 2017).

Przedmiotem wielu listów była monumentalna antologia poezji światowej w wyborze i tłumaczeniu Jorge de Sena pt. *Poesia de 26 Séculos* (1970–1971). Na ową

„Poezję 26 stuleci” – tytuł jest autorstwa Eugénio de Andrade – składały się dwa tomy: pierwszy obejmował poezję od Archilocha do Calderona, a drugi, od Bashō Matsuo do Nietzschego. W liście do Eugénio de Andrade, z 2 października 1970 roku, poeta–tłumacz tak skomentował swoją pracę nad antologią, krytykując zarazem opieszałość wydawcy: „Niedawno prosiłem cię w liście, abyś przesłał mi wiadomości, i abyś nadal pozostał odbiorcą moich wściekłych przekładańców [*minhas fúrias tradutórias*]. Tłumaczę wszystko, co zawsze chciałem tłumaczyć – a skoro książka nadal nie jest wydana – nie ustaję w tej pracy; a to św. Jan od Krzyża albo John Clare, a to Puszkina albo Lermontow” (cyt. za J. Meirim 2017).

W swoich listach, także w korespondencji z włoskim tłumaczem i poetą Carlo Vittorio Cattaneo, Jorge de Sena postuluje maksymalną wierność wobec oryginału, zaś za największą wadę tłumaczy uznaje to, że nie są oni „w zadawalającym stopniu poetami” (cyt. za J. Meirim 2017)<sup>74</sup>. Dla Jorge de Sena tłumaczyć, znaczy znajdować ekwiwalenty, odpowiedniki brzmieniowe w języku portugalskim tego, co wypowiedziane jest w innych językach. Uzupełnieniem refleksji translatorskiej Jorge de Sena jest zawarty w jednym z listów komentarz jego respondenta, Eugénio de Andrade, do przekładów Emily Dickinson (Sena 1979): „Jest cała seria wierszy, które dzięki Tobie uzyskały portugalską formę, za sprawą perfekcyjnego przeniesienia na nasz język. Na tym polega przekład, prawda?” (cyt. za J. Meirim 2017).

Podsumowując korespondencję obu portugalskich poetów i tłumaczy warto podkreślić rolę, jaką Jorge de Sena przypisywał sztuce epistolarnej dowodząc, że „listy, które piszę, są zawsze dziełem twórczym, mimo że pocztowym” (cyt. za J. Meirim 2017). Co ciekawe, niemal identycznego sformułowania użył Julio Cortázar, także nadając listom wymiar dzieła literackiego: „w każdym z nich pozostawiłem wiele z siebie samego” (*J. Cortázar Cartas*: I, 132).

## Witold Gombrowicz – Sergio Pitol / Gabriel Ferrater (1966–1967)

Listy pisane przez Witolda Gombrowicza i Sergia Pitola<sup>75</sup> są niezwykle krótkie, wręcz oschłe. Siedemnaście listów wysłanych przez Sergia Pitola z Xalapy (Meksyk) i z Warszawy<sup>76</sup> nie zawiera, co wymowne, żadnych wątpliwości i pytań związanych z przekładem na hiszpański *Dzienników*, nad którymi pracował wówczas Pitol, choć,

---

<sup>74</sup> Na temat włoskich przekładów Jorge de Sena Zob. Fazenda Lourenço 1987: 93–96.

<sup>75</sup> W. Gombrowicz 2015. Wszystkie cytaty z korespondencji Gombrowicza w moim przekładzie: A.E.

<sup>76</sup> Sergio Pitol w latach sześćdziesiątych przebywał w Warszawie jako attaché kulturalny ambasady Meksyku. Spędził w Polsce w sumie sześć lat, w okresie 1963–1966 i 1972–1975. Pitol tłumaczył m.in. Jerzego Andrzejewskiego, Kazimierza Brandysa i Bruno Schulza. Jego przekłady Gombrowicza obejmują następujące utwory: *Dziennik argentyński* (1968), *Kosmos* (1969), *Dziewictwo* (1970), *Bakakaj* (1974), *Transatlantyk* (z K. Piekarcem, 1986). W Polsce ukazało się bardzo niewiele utworów Pitola: powieść *Dźwięk fletu* i tomiki opowiadań – *Każdy ze swoim piekłem* oraz *Przedślubne spotkanie*.

jak czytamy, tłumacz regularnie przysyłał autorowi próbki przekładu. W listach dominują utyskiwania na argentyńskiego wydawcę – Sudamericana – zwlekającego z wypłatą honorariów. Odnotujmy z korespondencji tylko dwa fragmenty: Pitol z najwyższym uznaniem wyraża się o dziele Gombrowicza („Pańskie dzieło jest dla mnie genialne. Bez wątplenia najbardziej genialne w całej współczesnej literaturze polskiej”; 9 maja 1966 roku). Z kolei krytycznie oceniając francuską wersję *Dzienników* Pitol twierdząc, że jest „nazbyt wygładzona” i „rozumowa”, pisze: „pański styl lepiej wpasowuje się w hiszpańszczyznę” (20 czerwca 1966 roku). Co ciekawe, ta uwaga dotyczy także języka polskiego jako takiego, „(...) który zdolny jest oddać tę samą porywczosć za pomocą podobnych odcieni znaczeniowych i składni, a to za sprawą obfitości zdrobnień, zgrubień, pejoratywów, itd.”.

Gombrowicz skierował do Pitola także siedemnaście listów pisanych po hiszpańsku, z wyjątkiem pierwszego. Ów pierwszy list, w którym pisarz prosi tłumacza, by podjął się przekładu *Dzienników* dla Sudamericana, kończy się dość niefrasobliwym dopiskiem: „przepraszając za dziurę w liście wypaloną nieopatrzonym papierosem, łączę ukłony i wyrazy uznania” (25 maja 1966 rok). Dopiero w trzecim liście Gombrowicz stawia kluczowe dla przekładu pytanie: „Jest Pan Argentyńczykiem? Jakiej jest Pan narodowości? W przekładzie należy posłużyć się językiem mniej lub bardziej neutralnym, wspólnym zarówno dla Argentyny, jak i Hiszpanii” (9 lipca 1966 rok). Dodajmy, że w owym czasie Pitol, jeden z najważniejszych dwudziestowiecznych meksykańskich prozaików i eseistów, dopiero zaczynał swoją karierę translatorską i pisarską. Już wtedy podjął się przekładów polskich autorów, a w trakcie korespondencji z Gombrowiczem ukończył hiszpańską wersję *Sklepów cynamonowych* i pracował nad przekładem *Popiołów*, co pisarz skwitował w liście z 10 października 1966 roku kąśliwą uwagą: „Nie podoba mi się Pana pomysł tłumaczenia *Popiołów* (...). To już dość przebrzmiały utwór”. Pisarz, wybierając fragmenty *Dziennika* do przekładu, uspakaja tłumacza: „Chcę tylko przeczytać Pana przekład. Proszę się nie obawiać, jestem z natury cierpliwy i nie utrudnię Panu pracy. To konieczne” (14 listopada 1966 rok). Gombrowicz niewiele daje wskazówek tłumaczowi: „(...) Skoro już zaczął Pan mój *Dziennik*, proszę przemyśleć mój stosunek do sztuki etc., bardzo odbiegający od panujących obecnie tendencji. Ważne, żeby Pan uświadomił sobie, w czym czuje się najlepiej i co najbardziej odpowiada pańskim upodobaniom” (24 stycznia 1967 rok).

Cytowana korespondencja z lat 1966–1967 dotyczyła przede wszystkim przekładów Gombrowicza na hiszpański, których miał podjąć się wówczas niemal nieznanymi trzydziestotrzyletni Meksykanin mieszkający w Warszawie. Listy obrazują zarazem początki twórczości Pitola i jego fascynacji Gombrowiczem. Otóż w jednym z listów polski pisarz prosi swojego tłumacza o przesłanie próbki jego własnego utworu. W odpowiedzi (list z 17 sierpnia 1966 roku) Pitol wysłał tomik opowiadań *Los climas*. Autor *Ferdydurke* w liście z 23 grudnia 1966 roku pisze:

Właśnie przeczytałem pańskie opowiadania. Pierwsze wrażenie bardzo pozytywne; jest w tej prozie wewnętrzne pulsowanie, wibracja, napięcie; w sumie ma Pan niewątpliwie talent, ale radziłbym odejść od współczesności, od monologu wewnętrznego, od rozwlekłych fraz, itd. I od problematyki... Proszę poszukać innych postaci, sytuacji, itd. Proszę się nie bać, to Pana wzbogaci. Niektóre strony są znakomite.

Po latach meksykański pisarz wielokrotnie będzie wracał do Gombrowicza. W eseju *W cieniu Witolda Gombrowicza (A la sombra de Witold Gombrowicz)* podkreśla ogromny wpływ polskiego pisarza na własną twórczość, wspominając, że od lat prowadzi nieustający dialog z jego książkami. Podkreśla zwłaszcza obecność Gombrowicza w swojej powieści *Domar a la divina garza* (1988), choć w innym miejscu – w eseju *El sueño de lo real* – meksykański pisarz rozszerza ten ślad na pozostałe dwie powieści tryptyku (*Tríptico del carnaval*): *El desfile de amor* (1984) i *La vida conyugal* (1991). W tym właśnie szkicu wymienia Gombrowicza, który obok Gogola i H. Bustosa Domecq (czyli spółki autorskiej Borges – Bioy Casares), zainspirował go do napisania tryptyku: „milczący albo oczywisty hołd złożony niektórym z moich opiekuńczych bogów” (S. Pitol 2013). Dodajmy, że także dzienniki pisane przez Pitola noszą ślady inspiracji gombrowiczowskich.

Korespondencja Gombrowicza z Gabrielem Ferraterem<sup>77</sup> przypomina listy do Pitola z tego samego okresu: autor *Ferdydurke* wysłał pisane po francusku listy związane, konkretne, dotyczące kwestii wydawniczych i promocyjnych swojego dzieła w Hiszpanii; nie komentuje tłumaczenia, unika cieplejszych tonów, zadawałajac się zdawkowymi pozdrowieniami. Bardziej emocjonalne tony pojawiają się dopiero wtedy, gdy *Pornografii* zagrozi interwencja hiszpańskiej cenzury<sup>78</sup>. Gombrowicz rzadko mówi o sobie, jak na przykład w liście z 21 kwietnia 1966 roku: „Mój drogi Ferrater: proponuję przejść do tej bardziej przyjacielskiej formuły. Jestem w godnym pożalowania stanie. Pada deszcz, nęka mnie astma. Nie ma pośpiechu”.

Gombrowicz jawi się w swoich listach jako osoba pragmatyczna; w istocie bardziej zainteresowany jest zaistnieniem wersji hiszpańskich, niż ich jakością. Korespondencja odśladania zarazem chłodną kalkulację pisarza, dla którego wersje hiszpańskie, z przyczyn oczywistych, są niemal tak ważne jak francuskie, stąd lawirowanie między tłumaczami – Pitolem i Ferraterem – a nade wszystko między dwoma wydawnictwami – barcelońskim Seix Barral i argentyńską Sudamericana.

Gabriel Ferrater poznał Gombrowicza w Vence, w maju 1965 roku, kiedy uzgadniał z nim, jako dyrektor literacki Seix Barral, kwestię praw do hiszpańskiej edycji *Pornografii*. Można domniemywać na podstawie listów Ferratera do Gombrowicza, że przekład powieści został dokonany nie z oryginału, ale na podstawie wersji francuskiej i niemieckiej<sup>79</sup>, choć z korespondencji wynika, że Ferrater posiłkował się także

---

<sup>77</sup> Gabriel Ferrater i Soler (1922–1972) kataloński poeta, tłumacz, krytyk literacki. Tłumaczył na hiszpański i kataloński z niemieckiego, szwedzkiego, angielskiego i francuskiego. Przekład *Pornografii* jest jego jedynym tłumaczeniem polskiego autora.

<sup>78</sup> W jednym z dokumentów hiszpańskiego Ministerstwa ds. Informacji i Turystyki, pod datą 26 lipca 1965 roku, w uzasadnieniu zgody na druk powieści czytamy: „Zawiera kilka nieco lekceważących i krytycznych aluzji do religii i katolickich obrzędów. Z uwagi na to, że nie są to daleko idące aluzje, przy tym zamieszczone w książce trudnej, pozostającej poza kręgiem zwykłych czytelników, MOŻNA AUTORYZOWAĆ” (W. Gombrowicz 2011–2012: Aneks 92).

<sup>79</sup> W „Bibliografii utworów Witolda Gombrowicza wydanych w języku hiszpańskim” w opisie *La seducción* zaznaczono, że przekład Ferratera dokonany został z francuskiego, z kolei w edycji *Pornografía* (Barcelona 2002) – z języka polskiego: R. Gombrowicz 2004: 310.

podręcznikami do gramatyki i słownikami języka polskiego. W jego liście z 25 lipca 1965 roku czytamy: „Jestem pogrążony bez reszty w podręcznikach do gramatyki i słownikach języka polskiego, no i w pańskich dziełach. Powoli zaczynam rozszyfrowywać polski tekst – co oczywiście nie oznacza, że »znam polski« (...). Jeśli Pani Ciechowski [Stanisława Cichowska?] istotnie mogłaby czytać tekst literacki i wyjaśnić mi różne niuanse znaczeniowe, sądzę, że wówczas udało by się dobrze przełożyć Pana dzieła”. O możliwości adiustacji tekstu przez bliżej nieznaną panią Ciechomską tłumacz informował już wcześniej, w liście z 11 czerwca 1965 roku, wyrażając nadzieję, że „(...) po korekcie z mojej strony, doszlibyśmy do rzeczywiście wiernego tłumaczenia”. Ferrater ma nadzieję, że powinna wystarczyć rudymenarna wiedza o polszczyźnie: „(...) moja minimalna znajomość polskiego, pozbierana z podręczników gramatyki” (list z 14 marca 1967 roku).

Pisarz sceptycznie podchodzi do ambitnych planów tłumacza: „Podziwiam pańską odwagę: uczyć się polskiego! Ale obawiam się, że nawet Pana zdolności językowe nie pomogą w rozwiązaniu trudności przekładowych” (list niedatowany)<sup>80</sup>. Co wymowne jednak, sama idea przekładu nie z oryginału ale z wersji francuskiej lub niemieckiej nie budzi zastrzeżeń Gombrowicza, co zresztą jest znamienne dla stosunku pisarza do obcojęzycznych wersji jego dzieł.

W istocie Ferrater tłumaczy z języka, którego nie zna, czy inaczej, kierowany uwielbieniem dla twórczości Gombrowicza, dokonuje przekładu – zacytujmy ponownie Milana Kunderę – „dzięki telepatii serc”. Ferrater wskazuje w liście do Gombrowicza na znaczne różnice między wersją francuską i niemiecką a oryginałem *Pornografii*, co pisarz komentuje w cytowanym wyżej, niedatowanym liście: „Są na pewno spore różnice między poszczególnymi przekładami. Nie jestem w stanie sprawdzać wszystkiego. Wprawdzie przejrzałem francuską wersję *Pornografii*, ale niedokładnie i w pośpiechu. Chyba wykreśliłem tylko parę słów, które źle brzmiały po francusku; już więcej nie pamiętam”. W tym samym liście pisarz wyjaśnia, że w wersji hiszpańskiej *Ferdydurke* z 1947 roku wprowadził liczne autorskie zmiany<sup>81</sup>, zaś wersja niemiecka (1960) powstała na podstawie polskiego oryginału, a z kolei francuska (1958), autoryzowana przez autora, opiera się na edycji hiszpańskiej z 1947 roku. Warto w tym miejscu zacytować komentarz argentyńskiego pisarza Ricarda Piglia, apologetę

---

<sup>80</sup> List napisany został między końcem lipca a początkiem grudnia 1965 roku.

<sup>81</sup> We wstępie (1946) do pierwszej edycji hiszpańskiej *Ferdydurke* Gombrowicz pisze: „Przekład jest moim dziełem i jedynie z daleka przypomina tekst oryginalny. Język *Ferdydurke* stwarza tłumaczowi ogromne problemy, a ja nie znam zbyt dobrze hiszpańskiego” (W. Gombrowicz 1964/1983: 266). Istotnie, kiedy porównamy pierwszy akapit powieści w obu wersjach, zauważymy, że – chociaż tekst hiszpański dość wiernie oddaje oryginał – autor dokonał kilku skrótów: usunął drugie zdanie, skrócił trzecie, a co najważniejsze skreślił całą drugą połowę pierwszego akapitu, od zdania „Był to lęk nieistnienia...”. Por. wydanie polskie (W. Gombrowicz 1994: 5) i cytowane wyżej argentyńskie (W. Gombrowicz 1964/1983: 16). Jak wiadomo, o czym sam autor wspomina w dalszej części wstępu, w opracowaniu hiszpańskiej wersji powieści brał udział niemal dwudziestoosobowy komitet przekładowy ferdydurkistów, któremu przewodniczył kubański pisarz Virgilio Piñera (W. Gombrowicz 1964/1983: 266–267).

Gombrowicza, który uznał *el Ferdydurke argentino* za „jedno z najbardziej osobliwych dzieł naszej literatury” i zauważył, że „w argentyńskiej wersji *Ferdydurke* język hiszpański doprowadzony jest niemal do granicy rozerwania, rozkołatany i sztuczny, przypomina język przyszłości” (R. Piglia 2001: 49)<sup>82</sup>.

Przekład francuski *Ferdydurke* (1958), choć sygnowany przez Brone (Roland Martin) jest w istocie wspólnym dziełem autora i tłumacza. Podobnie jak wersja hiszpańska, *Ferdydurke* w edycji francuskiej bardziej przypomina, nawiązując do komentarza Rolanda Martina, adaptację, czy raczej nową wersję oryginału<sup>83</sup>. To kolejny paradoks dotyczący przekładu dzieł Gombrowicza, a konkretnie, jego współpracy z tłumaczem. Z jednej strony casus Rolanda Martina i wielomiesięczna wspólna praca nad przekładem: „Czytając moje tłumaczenie zdanie po zdaniu, zatrzymywał się nad wszystkim, co wydawało mu się nieoczywiste. Omawialiśmy każdy punkt” (R. Gombrowicz 2004: 116). Dziesięć lat wcześniej na tej samej zasadzie powstała hiszpańska wersja *Ślubu*, w istocie wspólne dzieło autora i tłumacza, Alejandra Rússsovicha<sup>84</sup>. A z drugiej strony, casus Sergia Pitola i Gabriela Ferratera, i niemal całkowite *désintéressement* autora wobec dokonań tłumaczy.

W liście z 15 grudnia 1965 roku Ferrater wyraża pragnienie przetłumaczenia *Ferdydurke* na kataloński, „(...) mój prawdziwie ojczysty język”. Do tego samego pomysłu wraca tłumacz w półtora roku później, w liście z 4 maja 1967 roku: „chciałby jak najszybciej zabrać się za katalońską wersję *Ferdydurke*: to będzie dla mnie wielka przyjemność, bo już mi obmierzły przekłady na hiszpański”. Projekt spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem: „Zgodziłem się na propozycję wydania *Ferdydurke* po katalońsku. To zaszczyt dla mnie; mieć przekłady na kataloński!” (23 września 1967 rok)<sup>85</sup>. Tymczasem przekład *Pornografii* opóźnia się i mimo zapewnień Ferratera, że praca posuwa się bardzo szybko (list z 4 maja 1967 roku), Gombrowicz coraz bardziej zaniepokojony jest zwłoką i to właśnie w tym kontekście pojawia się nazwisko drugiego tłumacza na hiszpański – Sergia Pitola.

Jak czytamy w listach Ferratera, tłumacz mozolnie zagłębia się w prozę Gombrowicza, czytając pierwszy *Dziennik* i stwierdza, że język i styl tekstu jest znacznie prostszy niż w powieści, a lektura *Dziennika*, a ściślej, jego przekładu, „(...) pozwala mi szybko zaznajomić się z pańskim słownictwem i zasadami kompozycji” (list z 20 lipca 1965 roku).

Ten sam list jest okazją dla Ferratera, by ponownie wrócić do rozbieżności w przekładzie niemieckim i francuskim *Pornografii*, a także licznych opuszczeń, zarówno słów, jak i całych fragmentów, czym zbulwersowany jest tłumacz. Dodajmy,

---

<sup>82</sup> Por. *Nota o przekładzie Ferdydurke* (Argos, Buenos Aires 1947); przedruk w R. Gombrowicz 2004: 96.

<sup>83</sup> „Pracując w ten sposób z Gombrowiczem, mogliśmy zrobić tłumaczenie, które nie odpowiadało wiernie oryginałowi, ale było tłumaczeniem autorskim. Nie było dosłowne, ale odpowiadało duchowi dzieła”: R. Gombrowicz 2004: 117.

<sup>84</sup> Alejandro Rússsovich, *Tłumaczenie „El casamiento”* [w:] R. Gombrowicz 2004: 139–144.

<sup>85</sup> Katalońska wersja *Pornografii*, w przekładzie Doroty Szmidt, ukazała się w roku 1986 nakładem barcelońskiego wydawnictwa Edicions 62.



że lektura *La seducción* daje aż nazbyt wiele przykładów tych praktyk<sup>86</sup>.

W liście z 21 kwietnia 1966 roku Gombrowicz „z wielkim entuzjazmem” przyjmuje propozycje Ferratera przełożenia na hiszpański fragmentów *Dziennika* na podstawie wersji francuskiej lub niemieckiej. Pisarz proponuje, by zacząć od rozdziału XVIII (*Mar del Plata, 1956*) i – „jeśli rezultat, jak mam nadzieję, będzie dobry” – sugeruje kontakt z edytorem *Sudamericana*, co znaczyłoby, że Ferrater podjąłby pracę dla wydawnictwa konkurującego z *Seix Barral*<sup>87</sup>. Sergio Pitol miałby tłumaczyć dalsze partie *Dziennika*, tyle, że z wersji oryginalnej: „tak czy owak potrzebny mi tłumacz z polskiego, jako że trzeba przełożyć kilka rozdziałów z drugiego tomu mojego *Dziennika*”. W tym czasie meksykański pisarz i tłumacz od kilku lat przebywał w Warszawie i dobrze znał język polski. A zatem część *Dziennika* miała być tłumaczona bezpośrednio z oryginału, a część z wersji obcojęzycznej, co raz jeszcze dowodzi, że Gombrowicz przykładał większą wagę do publikacji swoich utworów niż do jakości przekładów. Z drugiej strony, lektura listów Ferratera z tego okresu świadczy o tym, że kwestie warsztatowe związane z przekładem w ogóle nie pojawiły się w korespondencji. Gombrowicz nie był wymagającym autorem wobec obu tłumaczy na hiszpański, przeciwnie, nader pobieżnie sprawdzał przekłady, a raczej, jedynie „rzucił okiem”, jak sugeruje list Ferratera z 4 maja 1967 roku dotyczący *La seducción*: „przesyłam kopię, aby mógł Pan rzucić nań okiem”. W kilka dni później, kiedy przekład *Pornografii* był już na ukończeniu, pisarz w liście z 8 maja zapewnia tłumacza, że nie będzie nazbyt dociekliwy: „proszę przesłać mi tylko parę stron, to mi wystarczy”.

Mimo zapewnień Ferratera przekład *Pornografii* nadal nie jest gotowy. Pisze Gombrowicz 23 września 1967 roku wyraźnie poirytowany opieszałością tłumacza:

Co się dzieje z *Pornografią*? Według umowy powinna ukazać się w lipcu 1966. No cóż, mamy wrzesień 1967. Nie mogę już dłużej czekać. Już wcześniej pisałem Panu, że przekład posuwa się zbyt wolno. Należy chyba poważnie zastanowić się nad tą kwestią, aby w przyszłości moje wydania w Hiszpanii ukazywały się szybciej. To dla mnie ważne.

*Pornografía (La seducción)* była pierwszym polskim utworem w ramach prestiżowej serii „Biblioteca Breve” (pozycja 269), która obejmowała współczesną prozę światową i zasłynęła z promocji latynoamerykańskiego boomu. Gombrowicz jednak nie był zadowolony i miał zastrzeżenia do noty o sobie na ostatniej stronie okładki. Nim ukończono druk książki w lutym 1968 roku, autor pisze do Carlosa Barrala list (19 stycznia 1968 roku) który, z uwagi na pełną urazy tonację, mógł skojarzyć się dyrektorowi barcelońskiego wydawnictwa z argentyńskim przydomkiem Gombrowicza – *el Conde Witoldo*:

---

<sup>86</sup> Przykładem mogą być dwie pierwsze strony rozdziału 11 („Nazajutrz Siemian zjawił się na obiad”). Ferrater opuścił kilkanaście linijek tekstu, nie wspominając już o skreślaniu pojedynczych słów i przeinaczaniu zdań, zaś cały jego tekst odbiega od stylu i języka Gombrowicza. Por. W. Gombrowicz 1987: 121–123 i W. Gombrowicz 1968: 185–187.

<sup>87</sup> Na początku 1968 roku przedmiotem sporu między obu wydawnictwami stał się *Kosmos*, który autor, mimo wstępnych ustaleń z barcelońskim wydawnictwem, przeznaczył dla *Sudamericana*.

1) Moja pozycja w Europie przypomina nieco sytuację Borgesa. Mam swoich miłośników i fanatyków, wydaje się mnie po japońsku, katalońsku i fińsku... W ostatnim czasie zdobyłem ogromny rozgłos, a wielu krytyków uznaje mnie za jednego z najlepszych pisarzy światowych. O tym ani słowa.

2) *Pornografia* parodią tradycyjnej powieści, a zwłaszcza literatury pornograficznej? Rozumiem intencje autora noty, ale moja literatura nie potrzebuje takich obrońców. Wystarczy napisać, że chodzi o powieść, która do tematu młodzieńczego Erosa podchodzi poważnie, w sposób głęboki i nowatorski (co jest wszak czystą prawdą). W sumie uważam, że ten komentarz jest zbyt banalny. Zasluguję na coś lepszego. Jeśli doda Pan dodatkowy komentarz, np. wstęp, to wystarczy, ale jeśli nie, proszę zrehabilitować na nowo ten tekst<sup>88</sup>.

Jest swoistym paradoksem, że w wypadku obu tłumaczy na hiszpański tylko częściowo sprawdziła się teza, którą zawarła Pascale Casanova w *Światowej republice literatury*, nawiązując właśnie do Gombrowicza. W cytowanym już wcześniej komentarzu badaczka dowodziła, że jeżeli niemożliwy jest autoprzekład, tłumacz obarczony jest, z jednej strony rolą sobowtóra autora, a z drugiej, jego promotora i pośrednika w drodze ku centrom literackim. Zapewne jeszcze w latach czterdziestych, kiedy powstawała hiszpańska wersja *Ferdydurke* i *Ślubu*, Gombrowicz zgodziłby się bez zastrzeżeń z komentarzem francuskiej badaczki, ale niemal dwadzieścia lat później, w odniesieniu do Gabriela Ferratera i Sergia Pitola, zgodziłby się jedynie z drugą częścią tego zdania.

## Stanisław Lem – Michael Kandel (1972–1987)

(...) Nie wiadomo, czy Kandel będzie uwiekopomniony w przypisach do Lemo-logii, czy raczej Lem w przypisach do Kandlistyki (...) – zażartował Stanisław Lem w liście z 30 maja 1974 roku do swojego amerykańskiego tłumacza [237]<sup>89</sup>.

Michael Kandel – amerykański autor prozy SF, sławista, wydawca i tłumacz<sup>90</sup> – zajmuje szczególne miejsce na liście diad autor – tłumacz, zyskując miano „awatara” Lema<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> W ostatecznej wersji noty na czwartej stronie okładki *La seducción* czytamy: „PORNOGRAFIA jest parodią, a raczej, niezwykle zabawną grą rozmaitych parodii, które mieszczą się, niczym ruskie baby, jedna w drugiej. Jest parodią przede wszystkim dziewiętnastowiecznej, tradycyjnej powieści (...) i parodią fascynacji współczesnej literatury wobec erotyzmu, a zwłaszcza wobec pełnego rozterek młodzieńczego erotyzmu”. Dodajmy, że powieść poprzedza siedmiostronicowy wstęp autora, powtórzony za francuską edycją z 1962 roku.

<sup>89</sup> Zob. przypis 25.

<sup>90</sup> Kandel przełożył, m.in. takie utwory Lema, jak: *Cyberiada*, *Bajki robotów*, *Dzienniki gwiazdowe*, *Doskonała próżnia*, *Kongres futurologiczny*, *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Tłumaczył ponadto Pawła Huelle, Andrzeja Stasiuka i Andrzeja Sapkowskiego.

<sup>91</sup> „(...) Dr Kandel had to become a sort of avatar of Lem (...)” – napisał we wstępie do angielskiej wersji *Cyberiad* Christopher Priest, brytyjski pisarz SF (Ch. Priest 2014: ix).

Listy Lema do tłumacza obejmują okres piętnastu lat (od 13 stycznia 1972 do 15 stycznia 1987), choć zdecydowana ich większość przypada na lata siedemdziesiąte. Obejmują rozległe spektrum tematów, od literatury, przekładów, filozofii, religii, polityki po sprawy czysto prywatne, wręcz intymne. W istocie, i tym listy Lema różnią się od typowej korespondencji autorów i tłumaczami, są nieraz rozbudowanymi esejami, przybliżającymi sylwetkę pisarza i jego twórczość. Rzadko można znaleźć w listach innych pisarzy tak szczegółowe autokomentarze i interpretacje własnego dzieła, tak zróżnicowane w formie listy – od szkicu po introspekcję i wyznanie – a wreszcie tak spontaniczną i emocjonalną tonację, którą obrazuje strona graficzna listów, rojących się od podkreśleń, wykrzykników, majuskuł i rysunków na marginesie.

Zanim przejdziemy do problematyki angielskich wersji dzieł Lema, naszkicujmy wrywkowy z konieczności autoportret pisarza.

Lem świadomy jest własnych sprzeczności: jest racjonalistą („nieco zrozpaczo-nym”; 79), ale zarazem odczuwa „głód absolutu” [14], jest rozdarty między empirią a metafizyką, w swojej filozofii jest „zupełnie anachroniczny i zupełnie nowożytny” [222]. Bolesnie odczuwa wszechobecność zła wpisanego w systemy polityczne, porusza go ludzka głupota w świecie, w którym, „mamy uszkodzoną granicę pomiędzy Normą i Szaleństwem” [417].

Lem sceptycznie wyraża się o współczesnej sztuce, która „tknięta lekkim wariac-twem, zjada własny ogon” [39]; zarzuca krytykom nieumiejętność wartościowania dzieł literackich, zaś czytelników oskarża „o lenistwo, o inercję” [628]. Krytycznie ocenia prozę SF; szczególnie ceni Dostojewskiego, a z polskich autorów Witkacego, ale nade wszystko Gombrowicza. Lem definiując posłannictwo literatury, ma na myśli także własną twórczość, postuluje „literaturę rozpoznającą człowieka od wnętrza niejako (...), literaturę sondującą człowieka, egzemplifikującą człowieka, współczu-jącą człowiekowi” [534]. W owej wizji literatury Lem deklaruje optymizm: „utwory cenne, wyobcowane jakimkolwiek zbiegiem politycznych czy niepolitycznych oko-liczności, nie giną (...)” [243].

Najwięcej znajdziemy w listach refleksji nad własną ars poetica, a także szczegó-łowe autointerpretacje poszczególnych utworów; wszak jednym z celów korespon-dencji było ukierunkowanie i jednocześnie ułatwienie pracy Michaelowi Kandlowi. Owych kluczy interpretacyjnych – w sensie nawiązań, stylizacji i aluzji literackich – jest w listach bardzo wiele. I tak na przykład, *Pamiętnik znaleziony w wannie* „to jest oczywiście Kafka, ale przepuszczony przez Gombrowicza” [41], *Cyberiada* – „(...) to Pasek, przepuszczony przez Sienkiewicza i wyśmiany przez Gombrowicza” [43]. Wszystkie utwory tłumaczone przez Kandla zostały opatrzone autokomentarzem. A zatem, w wierszu Elektrybałta z *Wyprawy pierwszej (Cyberiada)* konieczne jest uchwycenie proporcji pomiędzy matematyką i aluzją (...) mitologiczno-płciową (...)” [77]; tekst *Wyprawy drugiej (Cyberiada)* powinien „/,,/ drgać między pseudoscjenty-ficznością wypowiedzi i autoironią (...)” [74]; „*Kongres* jest jakąś parabolą konsumpcyjnego społeczeństwa (...)” [210]. Pisarz, świadomy trudności translatorskich, wy-czerpująco omawia, wyjaśnia i interpretuje *Pamiętnik znaleziony w wannie*, *Kongres futurologiczny*, *Dzienniki gwiazdowe*, *Cyberiade*, *Maskę*, *Katar*.

Lem objaśnia swój styl i mechanizm tworzenia neologizmów, wartościuje własne

utwory, snuje projekty literackie. Stwierdza z lekką autoironią: „niekiedy w samej rzeczy cała moja perfidia w tym, żeby pisać poważnie, udając, że robię żarty” [220]. Niekiedy pobrzmiwa w tych refleksjach, coraz bardziej narastająca w listach, nuta pesymistyczna: pisarz świadomy jest, że czytelnik musi borykać się z „moimi bardzo skomplikowanymi tekstami, z tą machiną superstylizacji, żeby szukał przejścia przez mój labirynt lingwistyczny, w którym tyle tropów pokrętnych, odbić, wypaczonych tajemnic (...)” [628].

Jednym z częstych tematów listów, co tyczy zagadnień translatorskich, są problemy i trudności z przełożeniem tekstów Lema na angielski. Już w jednym z pierwszych listów do Kandla (1 lutego 1972 roku) autor *Solaris* pisze: „te moje gry językowe są niewątpliwie krzyżem pańskim tłumaczy” [20]. Dotyczy to zwłaszcza *Cyberiad*, „(...) ze względu na zupełnie inaczej umieszczone w angielskim możliwości igrania językiem – aniżeli w polskim” [43]. Trudności, jakie miał Kandel podczas pracy nad *The Cyberiad*, pojawiają się najczęściej w korespondencji; ponownie wraca to samo ostrzeżenie: „(...) z tym wierszem [Elektrybałta] też będzie Pan miał krzyż pański!” [62]. Pisarz już wcześniej przestrzegał Kandla przed trudnościami wynikającymi z nałożenia się w tej książce bajki i nauki, stąd sugestia, by tłumacz polegał raczej na własnej inwencji: „(...) tu musi Pan być wynalazcą, a nie tłumaczem!” [136]. Kolejna przestroga dotyczyła *Kongresu futurologicznego*, który „(...) jest właściwie nieprzekładalny (...)” [129]. Wiele miejsca w korespondencji poświęca Lem neologizmom w *Kongresie*. Weźmy jako przykład dialog Tichego z profesorem Trottelnreinem, w którym pojawia się zbitka: śmietnisko – śmioty – dużo śmieci – *wszechśmiot*. Pisarz ubolewa: „lecz myśl o tym, że Pan się męczy w zw. z Wszechśmiotem, sprawia mi przykrość” [228], toteż sugeruje własne rozwiązanie: *cosmess* – zbitkę *cosmos* i *mess* (bałagan). Ostatecznie tłumacz wybrał słowo *macrotrash* [232], co autor zaakceptował<sup>92</sup>.

Cytowany przykład jednego z neologizmów w *Kongresie* naprowadza nas na temat najobszerniej poruszany w korespondencji: autorskie sugestie, korekty, wyjaśnienia, polemiki z tłumaczem. Zacznijmy jednak od oceny przekładów Kandla. Lem w niemal każdym liście komplementuje swojego tłumacza; jest wręcz „rozpieszczony dobrymi tłumaczeniami” [72] i czuje „dozgonną wdzięczność” [483] wobec swojego tłumacza, który wykazuje się „znakomitym uchem” [98]. Jak widać, pochwała tłumacza – w wypadku Kandla niewątpliwie szczerą i spontaniczną – jest częstym motywem w listach autorów do tłumaczy.

Pochwały dla Kandla idą w parze z krytyką, niekiedy bardzo ostrą, przekładów innych tłumaczy. Lem uznał za „niezbyt doskonałą” [355] wersję hiszpańską *Kongresu*<sup>93</sup>; określił jako fatalne próbki tłumaczeń przesłane przez niemieckiego wydawcę; odesłał niemieckiemu tłumaczowi *Doskonałą próżnię* („ducha z niej wypuścił – ducha zgubił – bez polotu (...)”; 105), a nadto uznał, że „przekład *Cyberiad* francuski jest czymś tak strasznym, że trudno uwierzyć (...)” [20], jest wręcz „hańbą i skanda-

---

<sup>92</sup> Np. w wersji hiszpańskiej – *Cosmovertedero* (*vertedero* – śmietnisko): S. Lem 1981.

<sup>93</sup> Pierwsze hiszpańskie wydanie *El congreso de futurología*, tłum. Melitón Bustamante, Barcelona 1975.

lem” [627]. Trudno się zatem dziwić, że w już w pierwszym liście wysłanym do Kandla (13 stycznia 1972 rok) Lem stwierdził – powtarzając nieświadomie analogiczny komentarz Julia Cortázar – że „(...) zawsze wolałem nie mieć żadnych przekładów niż bardzo wiele marnych (...)” [16].

Niezwykle przychylna ocena przekładów Kandla bynajmniej nie powstrzymała autora *Cyberiady* przed wnikliwą analizą, korektą i nieraz krytyką dokonań amerykańskiego tłumacza. Lem bardzo uważnie szczytuje przesłane mu próbki tekstów, przy czym jego zastrzeżenia dotyczą bardzo szerokiego wachlarza zagadnień, od tytułu tekstu<sup>94</sup>, pojedynczych słów i zdań po tonację i sposób odczytania danego utworu. W *Wyprawie drugiej* (*Cyberiada*) zarzuca tłumaczowi opuszczenia w tekście, nadużywanie terminologii matematycznej i barokowego stylu. W *Wielkim laniu* wypomina Kandlowi zbyt mocno zaakcentowaną tonację ironiczną. W przekładzie *Cyberiady* Lem, w odniesieniu do neologizmów, stara się wyperswadować tłumaczowi zbytnią wierność wobec oryginału. Także w wypadku innych tekstów zachęca tłumacza do inwencji przy tworzeniu neologizmów. Sporo krytycznych uwag zebrał *Memoirs Found in a Bathub* (*Pamiętnik znaleziony w wannie*). Lem krytykuje tłumacza nie tylko za nadmierne skróty i odejścia od oryginału; przede wszystkim podważa zastosowanie tonacji groteskowej, a także zlekceważenie tak istotnego w poetyce Lema drobiazgowego realizmu opisów. Przy okazji autor komentując *Pamiętnik* zwraca uwagę na stylizację na Gombrowicza, wyjaśnia podteksty poszczególnych fragmentów. Przykład *Pamiętnika* uwidacznia zarazem odmienne odczytanie tekstu przez autora i tłumacza. Kandel uznał, że narracja oryginału jest „zbyt »na serio« i że ją trzeba było »odpoważnić« (...)” [93], akcentując farsę kosztem tragedii, z czym zdecydowanie nie zgodził się autor. Pozostając przy *Pamiętniku*, wypunktujmy jeszcze jeden ogólny zarzut wobec tłumacza: Kandel niepotrzebnie dążył do „retuszowania” tekstu, do „usuwania »zbędnych utrudnień«” [212]. W tej kwestii autor wyraźnie uchylił się od schlebienia czytelnikom i podkreśla, że bynajmniej nie spodziewa się „bestsellerowej kariery dla mych tytułów /...” [212].

Listy Lema dowodzą, jak bardzo autor troszczył się o angielskie wersje swoich dzieł. Trudno się zatem dziwić, że korespondencja obfituje nie tylko w korekty i poprawki, ale także w liczne sugestie, wskazówki, wyjaśnienia. Nie przypadkiem powtarza się w listach zdanie: „Chciałbym w miarę moich małych możliwości dopomóc Panu [w przekładzie *Cyberiady*, 43]; „(...) postaram się sparafrazować każdą niejasność” [*Kongres*, 214]. Wskazówki autora są bardzo różnorodne. Lem podsuwa tłumaczowi możliwe źródła inspiracji w tłumaczeniu na przykład *Kongresu futurologicznego* (*Dzienniki* Samuela Pepysa), w przekładzie lemowskiej stylizacji na staropolszczyznę (Geoffrey Chaucer). Najczęściej jednak pomoc autora dotyczy konkret-

---

<sup>94</sup> Tytuł zbioru *Bajki robotów* został przetłumaczony nie jako *Fables for Robots* – Lem zamierzał uniknąć skojarzeń z SF – ale w duchu szekspirowskim (cytat z *Otella*), jako *Mortal Engines* [429–430]. W wersji hiszpańskiej książka ukazała się najpierw jako *Fábulas de robots* (Barcelona 1977), a później pod osobliwym tytułem *El breviarario de los robots* (Barcelona 1982, 1983), zaś we Francji pod przewrotnym tytułem *Bajki nierdzewne* (*Contes inoxydables*, Paris 1981).

nych rozwiązań. I tak, w obszernym fragmencie listu z 8 maja 1972 roku pisarz podsuwa liczne sugestie językowe do *Cyberiady*: użycie „idiomatyki nowożytnej strategii” [46], wyrażenia slangowe, „słownictwo cybernetyczno-fizykalne” [47], język prawniczy, język not dyplomatycznych, itd. W liście z 30 sierpnia 1973 roku, w odpowiedzi na wątpliwości Kandla, zamieszcza długą listę wyjaśnień osobliwych słów z *Cyberiady*: „herboryzują się”, „srebrne nici fanfar”, „młot na rozum”, „samograj z rybkami” [158–159].

Sugestie autora dotyczą również edycji amerykańskich dzieł Lema. Autor na przykład proponuje dokonanie selekcji opowiadań z *Dzienników gwiazdowych*; z dużą dozą samokrytyki sugeruje usunięcie *Podróży dwudziestej czwartej*, „(...) bo jest naiwna intelektualnie i literacko też marna” [224].

Komentarz Lema zawarty w liście z 17 czerwca 1974 roku chyba najtrafniej charakteryzuje korespondencję z Michaeliem Kandlem: „Przestrzeń między piszącym i papierem wypełniona jest otchłaniami fałszu, pokrętności, cały freudyzm nieraz siedzi w niej schowany, i listy, jakie sobie piszemy nawzajem, są zacnym wysiłkiem sprawowania tej przestrzeni do zera” [244].

## Zbigniew Herbert – David Weinfeld (1984–1991)

W korespondencji Zbigniewa Herberta z tłumaczami szczególne miejsce zajmuje David Weinfeld. Ten urodzony w Limanowej w 1937 roku tłumacz, historyk literatury hebrajskiej, wykładowca Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, przekładał na hebrajski Czesława Miłosza, Ryszarda Krynickiego, Wisławę Szymborską, Adama Zagajewskiego i Ryszarda Kapuścińskiego.

W pierwszym liście, z 9 maja 1984 roku, Herbert, nawiązując do wydanego w roku 1984 tomu *Pan Cogito i inne wiersze*, pierwszego przekładu jego wierszy w Izraelu w tłumaczeniu Weinfelda, dziękuje tłumaczowi za trud włożony w przekład: „Nie jest to z mojej strony przesadą jeśli powiem, że – nasza (bo i Pana i moja) książeczka w języku, który dla wszystkich ludzi kultury – jest święty. Miałem już sporo tłumaczeń, ale tłumaczenie Pana wzruszyło mnie prawdziwie” [7]<sup>95</sup>.

Weinfeld w liście z 15 września 1984 roku kreśli zwięźle swoją biografię, a następnie pisze o entuzjastycznym przyjęciu wierszy Herberta w Izraelu; tekstów wydanych bez praw autorskich, korzy się tłumacz, i jednocześnie usprawiedliwia ze swej „zardzewiałej polszczyzny”.

W odpowiedzi (1 lutego 1985 roku) Herbert mówi o „chwalebnym piractwie” [11] i zapewnia tłumacza, że jego polszczyzna jest „przeciwnie, giętka i żywa” [12].

W korespondencji z lata 1986 roku stopniowo rysuje się plan wizyty poety w Izraelu. Pisze Herbert (10 października 1986 roku): „Pewien mój znajomy mawiał: trzeba

---

<sup>95</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania R. Krynicki 2009; strony według tej edycji. David Weinfeld przełożył następujące zbiory Herberta: *Pan Cogito i inne wiersze* (1984), *Raport z oblężonego miasta* (1990), *Elegia na odejście* (1990), *Apokryfy holenderskie* (1997), *Epilog burzy* (1998), *Martwa natura z wędzidłem* (2008).

mieć swoją Jerozolimę, której się nigdy nie zobaczy. Ale moja prymitywna wyobraźnia domaga się konkretnego” [17]. Herbert cytuje dalej „swojego ulubionego poetę, Borgesa” we własnym przekładzie: „Któż mi powie, czy nie krążysz / W zbłąkanym labiryncie wiekiuistych rzek / Mojej krwi, o Izraelu?” [18]<sup>96</sup>.

Dwa listy poety do tłumacza, pierwszy wysłany z Jerozolimy, datowany na maj 1991 roku i drugi, wysłany z Paryża 9 czerwca tego samego roku, zawierają relację z trwającej miesiąc wizyty poety w Izraelu. Warto przytoczyć słowa, które Herbert wypowiedział po hebrajsku podczas uroczystości wręczenia mu Nagrody Jerozolimy: „Człowiek z dalekiej Polski przynosi Wam słowa i uczucia wielkiej sympatii i solidarności, w złym i dobrym, w smutku i radości. Życzę wszystkim ludziom dobrej woli mieszkającym na tej pięknej, umęczonej świętej ziemi – pokoju. Niech Was Bóg błogosławi” [55]. Herbert niezbyt zainteresowany był świętymi miejscami w Jerozolimie, bowiem głównym celem jego „podróży apostołskiej” była Masada, ostatnia twierdza powstania żydowskiego przeciw Rzymowi, której obrońcy popełnili zbiorowe samobójstwo.

W liście wysłanym z Paryża Herbert podsumowuje wrażenia z podróży do Izraela: „wszelako dusza wędruje jeszcze po Jerozolimie, oderwana od ciała, a więc nie cierpi” [23]. W tym samym liście poeta z irytacją komentuje artykuł w *The Jerusalem Post* dotyczący jego pobytu w Jerozolimie, w którym poezja Herberta określona została jako „skrajnie złośliwa i depresjonująca”, a tłumaczenia na hebrajski jego wierszy jako „bezbarwny przekład”. Pod wpływem impulsu kończy list prośbą do Weinfelda, by nie drukował jego poezji ani w prasie, ani w wydawnictwach.

Publikacja *Zbigniew Herbert. David Weinfeld. Listy* oprócz korespondencji zawiera ponadto interesujący rozdział pt. *David Weinfeld o Zbigniewie Herbercie*, w którym tłumacz komentuje recepcję poezji Herberta w Izraelu i jej wpływ na młodych poetów izraelskich. Weinfeld wskazuje na te cechy poezji Herberta, które szczególnie oddziaływały na młodych twórców: tonacja, powściągliwość, umiarkowanie, metafora i ironia („Ta ironia, która jest przeważnie drugą stroną bólu”). W tym samym fragmencie książki znajdziemy krótki komentarz do przekładów. Według Weinfelda poezja Herberta, w przeciwieństwie do wierszy Mirona Białoszewskiego, jest przekładalna, tym niemniej zdarzają się „trudności wprawiające tłumacza w stan lekkiej melancholii” [36]. Tłumacz, komentując problemy z przekładem *Martwej natury z wędzidłem*, nie potrafił na przykład rozstrzygnąć, o jaką barwę chodzi w sformułowaniu „zółcie egipskie” i „kaprak”<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Fragment pochodzi z wiersza *A Israel (Do Izraela)* z tomu *Elogio de la sombra (Pochwała cienia)*. W wersji oryginalnej: „Quién me dirá si estás en el perdido / Laberinto de ríos seculares / De mi sangre, Israel?” (J. L. Borges 1987: 338). Także drugi wiersz w tym samym zbiorze – *Israel* – jest poetycką reminiscencją pierwszej, dziesięciodniowej wizyty Borgesa w tym kraju, w 1969 roku.

<sup>97</sup> „Gasły ostatnie cierpkie zółcie, zółcie egipskie (...). Skala barw mieści się między ochrą i umbrą z dodatkiem kapraku” (Z. Herbert 1993: 12–13). Dla porównania francuska wersja nieco uproszczająca oryginał: „Les derniers jaunes acides, les jaunes égyptiens s'éteignaient (...). L'échelle des couleurs se situe entre ocre et terre d'ombre, avec une addition de mauve” (Z. Herbert 2012).

Poetyckim podsumowaniem podróży do Izraela i przyjaźni Herberta z Davidem Weinfeldem jest wiersz *Kamień w Jeruzalem*: „Chciałbym / jeśli to / nie za duży / zaszczyt / mieć grób w / Jeruzalem”. Dalej przywołany jest jego przyjaciel–tłumacz: „niech / jeśli łaska / zjawią się / na pogrzeb / Dawid mój / cierpliwy nauczyciel / mowy proroków” (Z. Herbert 2013: 6).

\*\*\*

Pomijając casus Gombrowicza, przytoczone w tym rozdziale listy raz jeszcze przekonują, że diada autor– tłumacz opiera się na więzach przyjacielskich, choć niejednokrotnie są one narażone na spory i animozje, co dowodzi konflikt między Conradem a Gide’em, na tle mizoginicznym, czy też finansowym, jak w przypadku Lema i Kandla<sup>98</sup>, lub wręcz kończą się zerwaniem (D’Annunzio i Hérelle).

Listy pisarzy dowodzą, że każdy z nich stosował właściwe sobie metody pracy z tłumaczem. Albo takiej współpracy, w rozumieniu konsultacji z tłumaczem, nie było (Reymont i Gombrowicz), albo dotyczyła nieznacznych tylko korekt autorskich (przekłady Anieli Zagórskiej) lub bardzo skrupulatnych uwag, zastrzeżeń i poprawek autora (D’Annunzio, Lem). Także walory literackie różnicują cytowaną korespondencję. Są tu zatem krótkie, zdawkowe i formalne listy Gombrowicza, korespondencja o czysto dokumentalnej wartości w przypadku Reymonta, a także Conrada, który niezbyt troszczył się o styl i kompozycję swoich listów (por. Z. Najder 1963: 13), a wreszcie niezwykle wartościowe literacko listy Lema. To właśnie korespondencja autora *Solaris* najpełniej odsłania osobowość twórcy i jednocześnie szkicuje portret jego tłumacza, ale nade wszystko stanowi znakomite wprowadzenie do jego twórczości, a trudno odnaleźć te zalety w opublikowanych w ostatnich latach listach naszych wybitnych twórców<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Konflikt, rychło jednak zażegnany, pojawił się między czerwcem a lipcem 1977 roku i dotyczył honorariów Kandla za przekłady dzieł Lema.

<sup>99</sup> Przykładem jest korespondencja Wisławy Szymborskiej z Kornelem Filipowiczem (W. Szymborska 2016) i Zbigniewem Herbertem (W. Szymborska 2018).



## 4. Listy trzech pisarzy

### *Zdałam się całkowicie na Pana odczucie: Wisława Szymborska*

*On [Karl Dedecius] Cię tak pięknie tłumaczy*<sup>100</sup>.

W ostatnich dekadach polska poezja dwukrotnie została uhonorowana Nagrodą Nobla: Czesław Miłosz (1980) i Wisława Szymborska (1996). A przecież dla czytelnika obcojęzycznego poezja ta jawi się z pewnością jako zjawisko egzotyczne, wywodzące się z literatury peryferyjnej, z trudnego i mało znanego języka. A zatem, jakie są przyczyny owego sukcesu, międzynarodowego uznania i popularności? Sądzę, że do sławy obu naszych noblistów przyczyniły się nie tylko wartości literackie i artyzm tej poezji, ale także znakomici tłumacze, bez których udziału wybitni polscy poeci – a było ich w ostatnim półwieczu niemało, wśród nich potencjalni nobliści, żeby wspomnieć tylko Zbigniewa Herberta – byłiby całkowicie nieznani za granicą<sup>101</sup>.

Jeśli przypadek Czesława Miłosza można uzasadnić kontekstem politycznym Nagrody i faktem, że poeta był także świetnym tłumaczem, a nadto mieszkał od 1961 roku na stałe w USA, sprawując funkcję wykładowcy literatur słowiańskich w Berkeley i na Harvardzie, to casus krakowskiej poetki jest odmienny. Szymborska wielokrotnie powtarzała, że poznała wybitnych tłumaczy, a z niektórymi nawiązała stosunki przyjacielskie i właśnie owa przyjaźń, serdeczne relacje, wzajemne zrozumienie i bezpośrednie kontakty przyczyniły się do rozśławienia jej twórczości w świecie, praktycznie nieznaney poza krajem aż do początków lat sześćdziesiątych<sup>102</sup>. A zatem te szczególne związki łączące poetkę z jej tłumaczami i udział autorki w powstawaniu przekładów jej dzieł doprowadziły w dużej mierze do przyznania jej Nagrody Nobla, co przyznała to sama poetka<sup>103</sup>.

Punktem wyjścia naszych rozważań będzie korespondencja poetki z tłumaczami na niemiecki (Karl Dedecius), angielski (Stanisław Barańczak i Clare Cavanagh) oraz

---

<sup>100</sup> List Zbigniewa Herberta do Wisławy Szymborskiej z 24 grudnia 1971 roku (W. Szymborska 2018: 78).

<sup>101</sup> Proza Olgi Tokarczuk to całkowicie odmienny przypadek. Do promocji jej książek (do daty ogłoszenia Nagrody Nobla jej proza była przełożona przez 90 tłumaczy na 37 języków) przyczynili się nie tyle tłumacze, co mass media, wydawcy i krytycy (A. Rasińska-Bóbr/E. Wojciechowska/ I. Kaluta 2019).

<sup>102</sup> „Poezja Szymborskiej miała to szczęście, że trafiały się przekłady kongenialne”: Wojciech Ligęza, „Wstęp” do: W. Szymborska 2016c: CCLVII.

<sup>103</sup> Komentarz poetki podczas pierwszej konferencji prasowej po werdykcie Akademii Szwedzkiej dotyczył jej szwedzkiego tłumacza, Andersa Bodegård, ale w istocie można go rozszerzyć na wszystkich prezentowanych poniżej tłumaczy: „Bodegård jest znakomitym tłumaczem i pewnie dzięki niemu tu dziś w ogóle rozmawiamy. Inaczej kończyłabym w spokoju swój wierszyk”. Cyt. za: A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 280.

włoski (Pietro Marchesani). W archiwach poetki nie zachowały się niestety żadne listy do jej kilkunastu tłumaczy hiszpańskich<sup>104</sup> – prawdopodobnie nie było takiej korespondencji – tym niemniej, do analizy przekładów liryki Szymborskiej włączymy również wersje hiszpańskie. Wykorzystałem niepublikowaną dotąd i mało znaną korespondencję poetki, którą kilka lat temu (2015–2016) udostępniły mi dwie instytucje: Fundacja Wisławy Szymborskiej w Krakowie i Archiwum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach, które zawiera archiwum osobiste Dedeciusa, w tym 150 tek z listami pisanymi przez twórców polskich i niemieckich<sup>105</sup>.

Zacznijmy od prezentacji sylwetek wspomnianych tłumaczy.

**Karl Dedecius** (1921–2016) był niemieckim tłumaczem i propagatorem literatury polskiej w Niemczech. Zajmował się nadto eseistyką, literaturoznawstwem i teorią przekładu. Jego pierwszym przekładem liryki polskiej był wydany w 1959 roku tomik *Lekcja ciszy*. W roku 1980 założył w Darmstadt Niemiecki Instytut Kultury Polskiej. Opublikował kilkadziesiąt antologii i tomów indywidualnych pisarzy. Był edytorem 50-tomowej serii *Biblioteka Polska*, obejmującej literaturę polską od średniowiecza po współczesność. Łącznie przetłumaczył ponad 300 poetów i prozaików, w tym Mickiewicza, Miłosza, Szymborską, Różewicza, Leca, Herberta, Wojtyłę. Jego najbardziej znaczącym dziełem jest siedmiotomowa *Panorama literatury polskiej XX wieku*<sup>106</sup>.

**Stanisław Barańczak** (1946–2014), poeta, krytyk literacki, tłumacz poezji, teoretyk przekładu: jeden z najważniejszych twórców Nowej Fali, działacz Komitetu Obrony Robotników. W roku 1981 wyemigrował do USA, gdzie objął katedrę języka i literatury polskiej na Uniwersytecie Harvarda. Tłumaczył z angielskiego, rosyjskiego i litewskiego. Jest autorem przekładów z angielskiego takich twórców, jak William Szekspir (25 dramatów), Emily Dickinson, e.e. cummings, John Keats, Thomas Stearns Eliot, Wystan Hugh Auden, Seamus Heaney oraz kilku antologii poezji anglosaskiej. Tłumaczył na angielski poezje Zbigniewa Herberta i – wraz z Clare Cavanagh, amerykańską slawistką, tłumaczką i krytykiem literackim – Wisławy Szymborskiej, Wspólnym ich dziełem były tomiki: *Map: Collected and Last Poems*; *Here; Monologue of a Dog*; *View with a Grain of Sand: Selected Poems*; *Nonrequired Reading: Selected Prose*. Po śmierci Barańczaka Cavanagh wydała ostatni tom poetycki Szymborskiej – *Enough*<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> W pierwszej kolejności należy wymienić następujących tłumaczy: Elżbieta Bortkiewicz, Gerardo Beltrán, Abel A. Murcia, Bogdan Piotrowski, Ana María Moix, Jerzy Wojciech Sławomirski. Także różni tłumacze przekładali wiersze Szymborskiej na portugalski (Portugalia i Brazylia) oraz francuski. O zaskakująco skromnej liczbie edycji dzieł poetki we Francji mówi Piotr Kamiński, który przetłumaczył na francuski *O śmierci bez przesady* (*De la mort sans exagerer*) i *Jacyś ludzie* (*Je ne sais quelles gens*): „Francja od dawna nie lubi poezji, a już wyjątkowo – poezji w tłumaczeniu” (Cyt. za M. Gliški 2012).

<sup>105</sup> <https://www.ub.europa-uni.de/pl/benutzung/bestand/kda/kbestand/index.html#dedecius>.

<sup>106</sup> Zob. szczegółowy biogram Karla Dedeciusa [w:] K. Dedecius *Biografia* oraz K. Kuczyński 2017.

<sup>107</sup> „(...) Stanowimy z Clare coś w rodzaju tandemu, ciągnącego w stronę amerykańskiego czytelnika kolejne przyczepki załadowane współczesną liryką polską”: S. Barańczak 1991: 80.

**Pietro Marchesani** (1942–2011) był włoskim polonistą, promotorem kultury polskiej we Włoszech, tłumaczem literatury polskiej na język włoski<sup>108</sup>. Od roku 1992 prowadził Katedrę Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie w Genui. Przybliżył włoskim czytelnikom twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Konwickiego, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Sławomira Mrożka, Wisławy Szymborskiej<sup>109</sup>.

Szymborska nie mogła, jak Julio Cortázar, a zwłaszcza Guimarães Rosa, śledzić uważnie, jak wiernie przekładane są jej utwory. Nie знаła angielskiego i włoskiego; znała tylko niemiecki i francuski, a w istocie jej korekty dotyczą wyłącznie przekładów Karła Dedeciusa. Ale poetka sama była świadoma, że jej znajomość niemieckiego była powierzchowna; jak przyznała w jednym z listów do Dedeciusa, „bardzo mało znam język niemiecki”.

Jak tworzyły się przyjacielskie związki między poetką a tłumaczami? Początki nie były łatwe, nacechowane dystansem i nieufnością Szymborskiej. Pierwszy kontakt nawiązała poetka z Karlem Dedeciusem, który tłumaczył jej wiersze już na progu lat sześćdziesiątych. Jeszcze przed Nagrodą Nobla tłumacz przełożył na niemiecki niemal sto siedemdziesiąt utworów. „Była chłodna i ufności nabierała bardzo powoli” – wyznaje Dedecius (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 269). A przecież oficjalna formuła w korespondencji – „Szanowna Pani” – wkrótce została zastąpiona zwrotem „Kochana Wisławo” albo „Kochana Wisiu”. Przyjaźń poetki z tłumaczem trwała pięćdziesiąt lat, a w kolejnych listach Dedeciusa pojawia się coraz częściej bardzo osobista tonacja<sup>110</sup>.

Zacytujmy kilka urywków z tej korespondencji:

Kochana Wisławo, poczta od Ciebie to najskuteczniejsze lekarstwo. Uczę się cierpliwości – i powolnego chodzenia po ziemi” (14 stycznia 2004 roku); „O tobie pamiętam, Ciebie czytam w dzień i noc (...)” (2 września 2009 roku); „Coraz trudniej mi czytać i pisać – ale nie do Ciebie” (7 września 2009 roku); „Odczyłem się pisaniam, mało czytam (oprócz Twoich pocztówek), nic nie tłumaczę (lipiec 2010).

Szczególnie owa *radość pisania* tak bardzo go fascynowała Dedeciusa<sup>111</sup>. Te same,

---

<sup>108</sup> Pisze o nim inny wybitny włoski polonista. Luigi Marinelli: „(...) Marchesani stał się prawdziwym alter ego Wisławy Szymborskiej, jej menadżerem i ambasadorem, ale przede wszystkim największym włoskim znawcą i popularyzatorem autorki *Ludzi na moście*” (L. Marinelli 2013: 9).

<sup>109</sup> Lista włoskich wydań Szymborskiej we wstępie Pietra Marchesaniego do włoskiej edycji tomiku *Sól*: W. Szymborska 2009b: 13.

<sup>110</sup> Tym bardziej zadziwia fakt, że Dedecius nie wspomina o Szymborskiej w swojej najbardziej chyba znanej książce *Notatnik tłumacza*. Natomiast wielokrotnie wzmiankuje poetkę w wywiadach, a pytany o najtrudniejszych do przekładu autorów, odpowiada: „Bez wątplenia – Wisława Szymborska. Jej język jest bardzo zwięzły. Niemiecki zaś dyktuje zupełnie inne reguły. Zawiera wiele rodzajników. One rozciągają wiersz i spowolniają jego rytm” (K. Kuczyński 2011: 32).

<sup>111</sup> „Radości pisania” odpowiada „radość tłumaczenia” poezji Szymborskiej. Zaakcentował to szwedzki tłumacz, Anders Bodegård, przygotowując swoją mowę pożegnalną podczas

bardzo osobiste akcenty znajdujemy w listach włoskiego tłumacza: „Pani błyskotliwość, dowcip i bezpośredniość jakoś mi się wkradły do serca i czuję nostalgię. Trudno, takie jest nasze życie; było, minęło...” (22 lipca 2000).

Analizując przekłady Szyborskiej zauważyć można zasadnicze różnice w strategii translatorskiej przyjętej przez tłumaczy. Tłumaczenia duetu Barańczak / Cavanagh i przekłady Dedeciusa stanowią tu jakby dwa bieguny. W pierwszym wypadku dominuje poetycka kreacja i swoboda interpretacyjna, co jest zrozumiałe, bowiem chodzi o przekłady znakomitej poetki dokonane przez innego znakomitego poetę. Z kolei w drugim, zachowana jest wierność wobec oryginału i dokładność (chciało by się powiedzieć, ostrożność), chyba że język docelowy domaga się innych rozwiązań. Komentuje w jednym z listów (bez daty) Dedecius:

Co do tych [tłumaczeń], to staram się o maksymalną dosłowność – ale ze względu na właściwości języka jestem od czasu do czasu zmuszony – jak mi się wydaje w interesie wiersza niemieckiego – zgrzeszyć: (jak by się wydawać mogło patrzącemu „gołym okiem”. Proszę sprawdzić, gdzie moja licentia poetica zbyt daleko idąca, gdzie być może zachodzą nieporozumienia (błąd w odczytaniu itp).

Czasem rym staje tłumaczowi na drodze tam, gdzie polski i niemiecki nie współgrają ze sobą, i wtedy Dedecius konsultuje się z autorką, by ta pozwoliła mu „zgrzeszyć”, słowo skądinąd trafnie charakteryzujące podejście niemieckiego tłumacza do sztuki przekładu. Cytowany poniżej fragment jego listu z 1 czerwca 1994 roku dotyczy zbioru *Koniec i początek*:

Mam małe pytanie: w całym tomie znajdują się dwa albo trzy wiersze, w oryginale dyskretnie rymowane. Próbowałem to zrobić podobnie po niemiecku, ale wtedy wychodzi to tylko na koszt ważniejszej poezji, zdań i myśli. Czy pozwolisz, że w tych dwóch wypadkach zrezygnujemy z rymów, bo i tak przytłaczająca część tych wierszy będzie nierymowana?

Podziw dla poezji Szyborskiej jest jednym z najczęstszych motywów w listach od tłumaczy. Pisze Stanisław Barańczak: „co za piękne i mądre wiersze ni stąd ni zowąd w tej naszej błyskawicznie brzydzącej i głupiejącej epoce!” (22 maja 1992 roku). W innym liście wyznaje: „Ma Pani zupełnie niesamowity dar pisania wyłącznie ważnych, niezbędnych utworów, każdy z nich jest o czymś, mówi coś zaskakującego z zarazem korespondującego z tym, co się samemu myśli, tak że czytelnik co chwila wali się dłonią w kolano i wykrzykuje: »No, właśnie...!«” (23 grudnia 1986 roku). Barańczak, jeden z najwybitniejszych, współczesnych polskich poetów, mógł w pełni

---

pogrzebu poetki: „Co powiedzieć? Miałem ochotę przywołać »szczęście«, słowo, którego poetka używała oszczędnie i nie bez ironii. Pomyślałem, że powiem o szczęściu tłumacza; o śledzeniu jej odkrywczego wzroku i pewnej ręki, o szukaniu i znajdowaniu w głowie i sercu szwedzkich odpowiedników. Uczucie szczęścia obejmowało także wspomnienie spotkań z nią – korespondencje, rozmowy, chwile”: Anders Bodegård, „Jak czytano Szyborską w Szwecji” (*Szyborska na świecie* 2013: 44).

docenić sztukę poetycką Szymborskiej<sup>112</sup>.

List Dedeciusa z 29 czerwca 1995 roku nie tylko objawia serdeczne relacje między poetką a tłumaczem, ale również swoistą aurę poetycką, która niewątpliwie była efektem częstych kontaktów z wierszami krakowskiej poetki:

Kochana Wisławo, po pierwsze – jak przy świeżo transportowanym, czerwonym winie – przeczekałem odpowiednią ilość dni, aż się wino przestanie pienić, osad opadnie na dno, a alkohol nabierze swojego uspokojonego już aromatu i smaku – zostawiłem Ciebie po tych wielu splendorach (...) i wdrapuję się na Twoje wysokie progi (trzecie?, czwarte piętro?), ażeby u Twoich stóp złożyć, oczywiście na klęczkach, najserdeczniejsze gratulacje z okazji i bez okazji, i w ogóle.

Dedecius wielokrotnie występuje w korespondencji nie tyle jako tłumacz, co zaufany przyjaciel i pocieszyciel Szymborskiej. Na wiadomość o śmierci Kornela Filipowicza, długoletniej miłości poetki, Dedecius pisze wzruszający, pełen ciepłych słów list z 18 marca 1990 roku<sup>113</sup>:

Bezgraniczny smutek, ból – tak długo się znaliśmy, przeszło 30 lat, taka stara i sprawdzona była nasza przyjaźń (...). Pod koniec życia, w starości, dochodzi człowiek (późno, późno) do przekonania, że w sumie dla nas osobiście (w bilansie życia) nie jakaś udana książka, garstka genialnych wierszy odegrały decydującą rolę (...), ale właśnie poszczególni, wyjątkowi ludzie, Ludzie z dużej litery. Wiem jak bardzo Ci będzie Go brak. Bo mnie też. Ściskam Cię, bez słów.

Wymowny jest list z 30 maja 1997 roku, napisany w pół roku po przyznaniu poetce Nagrody Nobla, w którym Dedecius pociesza poetkę, poruszoną ostrą krytyką ze strony Marcela Reich-Ranickiego, najbardziej wpływowego krytyka literackiego w Niemczech. To on właśnie, w jednym z wywiadów na pytanie o Wisławę Szymborską odpowiedział prowokacyjnym pytaniem: „A to dobra poetka?” (cyt. za A. Kuźniak/A. Tuszyńska 2008). Pisze Dedecius:

Droga Wisiu, nie przejmuj się tym, co niepoważni i psychicznie chorzy awanturnicy, jak M. R-R. o poezji w ogóle i o szansach Twojej w szczególności, piszą, bo to są ich osobiste kompleksy, które z rzeczywistością nie mają nic wspólnego. Niemieckie głosy prasy są nadal entuzjastyczne.

---

<sup>112</sup> Uzupełnieniem tego listu jest recenzja Barańczaka z tomiku *Ludzie na moście*: „(...) Olsniewający pomysłowością wiersz rozwija się z konceptu, który w gruncie rzeczy k a ż d e m u z n a s m ó g ł b y p r z y j ś ć d o g ł o w y” (S. Barańczak 1986: 134). Cytowany wcześniej włoski polonista i tłumacz, Luigi Marinelli, zwrócił uwagę na jeszcze inną cechę poezji Szymborskiej: „W jej wierszach każdy może się rozpoznać. Ja sam, tłumacząc je, myślę sobie: jak to możliwe, że ona tak dobrze mnie zna? Jak to się dzieje, że opisuje moje uczucia, moje życie” (L. Marinelli 2013: 12).

<sup>113</sup> Interesującym zapisem tego związku jest korespondencja poetki z Kornelem Filipowiczem, w której Szymborska, nawet manifestując swoją miłość, nie gubi właściwego sobie ironicznego dystansu: „Kocham cię; a nawet lubię; jesteś najpiękniejszy, najlepszy, najmądrzejszy; a nawet bardzo miły; już niedługo będę z powrotem!” (W. Szymborska 2016a: 360).

Inny list Dedeciusa (12 marca 1998 roku) ma całkowicie odmienną tonację i świadczy o ogromnej popularności poetki: „Droga Wisławo, przed adoratorami nie ma ratunku. Znów jeden z nich dedykuje Ci wierszyk i prosi mnie o przyjęcie roli postyliona d’amour”<sup>114</sup>.

Dedecius nie zapomina jednak o swojej profesji i przypomina poetce, że to on ma wyłączność na tłumaczenia niemieckie jej dzieła:

Jeśli chodzi o mnie, to mam nadzieję, że pozostaniesz mi wierna, mnie i naszej umowie z roku 1968, o moich ekskluzywnych prawach tłumaczenia na język niemiecki. Nie lubię tłoku w translatorskich przedpokojach (16 października 1996 roku).

Ten sam wątek przewija się w korespondencji Barańczaka, który występuje w imieniu swoim i Clare Cavanagh o wyłączność na przekłady angielskie, a zarazem podkreśla swoje zalety translatorskie: „Wydaje nam się – zupełnie obiektywnie rzecz traktując – że nasze wersje są lepsze i że stać nas na przełożenie wszystkich Twoich najlepszych wierszy (...)” (22 maja 1992 roku).

A przecież korespondencja jest nade wszystko świadectwem zmagania tłumaczy, przekładających wiersze poetki. Nic zatem dziwnego, że Marchesani potrzebował aż dziesięciu lat na przełożenie całej twórczości Szymborskiej (por. A. Małyszkievicz 2013: 320). Skarży się włoski tłumacz w liście z 4 maja 2000 roku do poetki:

Przy tej okazji będzie Pani mogła uczynić mi wszystkie zarzuty, i wyrzuty, związane z moim przekładem Pani wierszy. Na swoją obronę mogę z góry rzec, że zrobiłem wszystko, co w mojej mocy, i że często doprowadzała mnie Pani do rozpacz, i w związku z tym Pani również powinna mieć wyrzuty sumienia.

Zacytujmy ponownie włoskiego tłumacza; tym razem fragment pochodzi z wywiadu prasowego:

To była dość ciężka praca. Na przykład taki wiersz ‘Urodziny’. Tłumaczyłem go prawie pięć miesięcy. Pamiętam, jak w wydawnictwie narzekali: »Brakuje jednego wiersza! Wszystko inne gotowe, wszystko leży!«. Podobnie było z ‘Moralitetem leśnym’. Sama pani Wisława dwa razy mnie ostrzegęła: »Uważaj, bo to jest wiersz nieprzetłumaczalny«. Szymborska lubi mieć kontakt ze swoimi tłumaczami, uzgadniać z nimi zawartość tomików, ich tytuły. Są języki, angielski, niemiecki, szwedzki, w których słyszy, czy przekład jest dobry. Ale teraz zaczęli ją tłumaczyć na koreański i japoński, i tu już jest całkiem bezbronna (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęśna 2012: 282).

Dodajmy, że po lekturze włoskiej wersji *Urodzin* z tomu *Wszelki wypadek* nie dziwi komentarz poetki, cytowany przez Pietra Marchesani w jednym z wywiadów: *Ma sai, Pietro, mi piace più in italiano che in polacco!* (cyt. za A. Małyszkievicz 2013: 319). W tym samym wywiadzie Marchesani przyznaje – wbrew obiegowym sądom, opartych na pozornej prostocie tej poezji – że dla tłumacza „należy ona do jednych z najtrudniejszych” (Ibidem: 321).

---

<sup>114</sup>Ten sam motyw dotyczący adoratorów poetki, tym razem we Włoszech, odnajdziemy w korespondencji Pietra Marchesani, na przykład w liście z 2 lipca 2004 roku.

Oto wspomniany wiersz w trzech wersjach językowych:

<p><b><i>Urodziny</i></b></p> <p><i>Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata: moreny, mureny i morza i zorze, i ogień i ogon i orzel i orzech – jak ja to ustawię, gdzie ja to położę? Te chaszczę i paszczę i leszczę i deszczę, bodziszki, modliszki – gdzie ja to pomieszczę? Motyle, goryle, beryle i trele – dziękuję, to chyba o wiele za wiele.</i></p>	<p><b><i>Compleanno</i></b></p> <p><i>Tanto mondo d'un tratto da tutto il mondo: morene, murene e marosi e mimose, e il fuoco e il fuco e il falco e il frutto – come e dove potrò mettere il tutto? Queste foglie e scaglie, questi merli e tarli, lampioni e scorpioni – dove sistemarli? Lapilli, mirtilli, berilli e zampilli – grazie, ma ce n'è fin sopra i capelli.</i></p> <p><i>[Przełożył Pietro Marchesani]</i></p>
<p><b><i>Birthday</i></b></p> <p><i>So much world all at once – how it rustles and bustles! Moraines and morays and morasses and mus- sels, The flame, the flamingo, the flounder, the feather – How to line them all up, how to put them to- gether? All the tickets and crickets and creepers and creeks! The beeches and leeches alone could take weeks. Chinchillas, gorillas, and sarsaparillas – Thanks do much, but all this excess of kindness could kill us.</i></p> <p><i>[Przełożyli Stanisław Barańczak i Clare Cavanagh]</i></p>	<p><b><i>Cumpleaños</i></b></p> <p><i>Cuánto mundo ha venido de todo el mundo: morrenas y murenas, mares y morago, auroras, arcoiris, águilas y astrago. ¿Dónde ponerlo todo? Dios mío, ¿qué hago? Esos llandes, lloredos, lluvias y llubinas, esas Hacas y llamas, ¿cómo las hacinas? Berilos, gorilas, trémolos y mirlos. Gracias, no sabría cómo digerirlos.</i></p> <p><i>[Przełożyli Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski]</i></p>

Ale w istocie włoski tłumacz nawet nie kryje swojej pasji polegającej na zmierzeniu się z największymi problemami przekładowymi. W kartce z życzeniami urodzinowymi dla poetki (2 lipca 2009 roku) dodaje w post scriptum życzenia dla siebie: „sobie zaś, przy tej okazji, życzymy nowych zachwycających utworów przysparzających tłumaczom kolejnych cruces interpretum”.

Dedecius, Barańczak, Cavanagh, Marchesani nie tylko tłumaczą perfekcyjnie utwory Szymborskiej, z polotem i zarazem wiernie, z zachowaniem melodyjności wiersza. W ich listach zwraca uwagę szczególna dbałość, z jaką podejmują się tego zadania, oddając wszystkie niuanse znaczeniowe, zwroty frazeologiczne, grę słów, rymy, kadencje, ironię, humor, a także ich głębokie przesłanie filozoficzne. Wszak chodzi tu nie tylko o wybitną poetkę, ale także o podziwianą i zaprzyjaźnioną osobę, co ilustruje, na przykład, list Barańczaka (15 listopada 1992 roku), który w tych oto słowach komentuje przekłady na angielski, dokonane wraz z Clare Cavanagh: „(...)

jak dbamy o zachowanie rymów, kalamburów, dowcipów itd, nawet gdy w płaszczyźnie dosłownych znaczeń trzeba coś zmienić lub zmodyfikować”. Barańczak jest jednak w pełni świadomy, że „(...) dążenie tłumacza do znalezienia odpowiedników dla wszystkich igraszek słownych i frazeologicznych Szymborskiej wydaje się na pierwszy rzut oka marzeniem ściętej głowy!” (S. Barańczak 1991: 92). Z kolei Marchesani zwracał uwagę na fakt, że „aspekt fonetyczno-muzykalny jest treścią tej poezji. Istnieje tu ścisły związek między aspektem semantycznym i brzmieniowym” (cyt. za A. Małyżkiewicz 2013: 323).

W innym liście, pochodzącym z tego samego okresu, Barańczak pisze:

„Tłumaczymy Cię z rymami, grammi słów, kalamburami itp., wszystko jak trzeba; są to oczywiście przybliżone odpowiedniki, ale zapewniam Cię, że o jak największą bliskość i odpowiedniość naprawdę dbamy, a cały wiersz jako taki iskrzy się odkryciami w angielskiej wersji tak jak i w polskiej. W »Cebuli« np. oryginał popchnął nas w stronę całej orgii naukowo i filozoficznie brzmiących neologizmów pochodzących od słowa „onion” i wyszło to naprawdę wspaniale (...). W tej ostatniej [*Mozaika bizantyjska*] mieliśmy okazję do pobawienia się archaiczną angielszczyzną i brzmi to analogicznie dostojnie a zarazem zabawnie jak w oryginale” (15 września 1992 roku).

W korespondencji wzmiankowane są dwa wiersze poetki. Przytoczmy ich urywki:

<p><b><i>Cebula</i></b></p> <p><i>Co innego cebula. Ona nie ma wnętrzości. Jest sobą na wskroś cebulą, do stopnia cebuliczności. Cebulasta na zewnątrz, cebulowa do rdzenia, mogłaby wejrzeć w siebie cebula bez przerażenia.</i></p>	<p><b><i>The onion</i></b></p> <p><i>The onion, now that's something else. Its innards don't exist. Nothing but pure onionhood fills this devout onionist. Oniony on the inside, onionesque it appears. It follows its own daimonion without our human tears.</i></p> <p><i>[Barańczak i Cavanagh]</i></p>
<p><b><i>La cebolla</i></b></p> <p><i>La cebolla es diferente. De vísceras, es carencia. Es cebolla hasta la médula, a la cebollil potencia. Cebolluda hasta el meollo, acebollada por fuera, puede calar sus adentros con mirada certera.</i></p> <p><i>[Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski]</i></p>	<p><b><i>La cebolla</i></b></p> <p><i>La cebolla es otra historia. No tiene entrañas la cebolla. Es cebolla cebolla de verdad, hasta el colmo de la cebollosidad. Por fuera cebolluda, cebollina hasta la médula, podría escuchar su interior la cebolla sin temor.</i></p> <p><i>[Carlos Marrodán Casas]</i></p>



<p><b>Mozaika bizantyjska</b></p> <p>– <i>Małżonko Teotropio.</i>  – <i>Małżonku Teodendronie.</i>  – <i>O jakżeś piękna, wąskolica moja.</i>  – <i>O jakżeś urodziwy, sinousty mój.</i>  – <i>Wdzięcznieś znikoma</i>  <i>pod szatą jak dzwon,</i>  <i>którą zdejmować</i>  <i>hałas na całe cesarstwo.</i>  – <i>Wybornieś umartwiony,</i>  <i>mężu mój i panie,</i>  <i>wzajemny cieniu cienia mego.</i></p>	<p><b>A Byzantine Mosaic</b></p> <p>„<i>O Theotropia, my empress consort.</i>”  „<i>O Theodendron, my consort emporer.</i>”  „<i>How fair thou art, my hollow-cheeked beloved.</i>”  „<i>How fine art thou, blue-lipped spouse.</i>”  „<i>Thou art so wondrous frail</i>  <i>beneath thy bell-like gown,</i>  <i>the alarum of which, if but removed,</i>  <i>would waken all my kingdom.</i>”  „<i>How excellently mortified thou art,</i>  <i>my lord and master,</i>  <i>to mine own shadow a twinnèd shade.</i>”  <p>[<i>Barańczak i Cavanagh</i>]</p> </p>
<p><b>Mosaico bizantino</b></p> <p>—<i>¡Oh, Teotropía, mi real esposa!</i>  —<i>¡Oh, Teodendrón, mi real esposo!</i>  —<i>¡Qué hermosa eres, tú, la de finas mejillas!</i>  —<i>¡Qué delicado eres, tú, el de lívidos labios!</i>  —<i>Cuan prodigiosa liviandad la tuya bajo tu acampanada estola, quitártela sería provocar algardas en el imperio entero.</i>  —<i>Cuánta exquisitez rebosa tu aflicción, mi dueño y señor, sombra ceñida a mi sombra.</i>  <p>[<i>Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski</i>]</p> </p>	

Inny komentarz Barańczaka, pochodzący tym razem nie z korespondencji, ale z jednego z wywiadów, dotyczy rozmaitych problemów translatorskich w twórczości krakowskiej poetki:

Najwięcej kłopotu, a zarazem oczywiście najwięcej uciechy, sprawiły mojej amerykańskiej współtłumaczce Clare Cavanagh i mnie te wiersze, które czynią odkrywczy użytek ze słowotwórstwa, frazeologii albo fonetyki. Przykładem olśniewającego wykorzystania fonetyki jest »Koloratura«, wiersz skądinąd głęboki, refleksja nad istotą sztuki, nad stosunkiem piękna do konwencji itd. A jednocześnie jest to i wiersz dowcip, i wiersz fajerwerk. On brzmi tak, jakby był napisany po włosku, czy nawet, jakby był przetłumaczony z włoskiego na polski dla potrzeb opery. W przypadku »Koloratury« poetka doprowadziła swoich tłumaczy, zanim wreszcie byliśmy w stanie uznać swój przekład za w miarę gotowy, do kilkunastu naprawdę poważnych migren (cyt. za A. Bikont/ J. Szczesna 2012: 275).

<p style="text-align: center;"><b>Koloratura</b></p> <p><i>Stoi pod peruczką drzewa, na wieczne rozsypanie śpiewa zgłoski po włosku, po srebrzystym i cienkim jak pajęczka wydzielina. Człowieka przez wysokie C kocha i zawsze kochać chce, dla niego w gardle ma lusterka, trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka i drobiąc grzanki do śmietanki karmi baranki z filiżanki filutka z filigranu. Ale czy dobrze słyszę? Biada! Czarny się fagot do niej skrada. Ciężka muzyka na kruczych brwiach porywa, lamie ją wpół ach – Basso Profondo, zmiłuj się, doremi mane thekel fares!</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Coloratura</b></p> <p><i>Poised beneath a twig-wigged tree, She spill her sparkling vocal powder: Slippery sound silvers, silvery Like spider's spittle, only louder. Oh yes, she Cares (with a high C) For Fellow Humans (you and me); For us she'll twitter nothing bitter, She'll knit her fitter, sweeter glitter, Her vocal cords mince words for us And crumble croutons, with crisp crunch (lunch for her little lambs to munch) Into a cream-filled demitasse. But hark! It's dark! Oh doom too soon! She's threatened by the black bassoon! It's hoarse and coarse, it's grim and gruff, It calls her dainty voice's bluff— Basso Profundo, end this terror, Do-re-mi mene tekel et cetera!</i></p> <p style="text-align: right;"><i>[Barańczak i Cavanagh]</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Trinos</b></p> <p><i>Bajo la peluca de una encina suelta las eternas notas y trina, notas italianas desliza por lianas finas cual si hiladas por una araña. Con un mi de pecho mima mimosa a mil oídos de color de rosa, espejillos brillan en su garganta, triples mínimas de sílabas canta, migas de laminas y golosinas la muy picara en sus jicaras chinas cria con neblinas de fililí. Pero ¿qué oigo? ¡Ay de mí! El fagot triste ya está aquí. La música ceñuda y grave la agarra y encierra con llave. Basso Profondo, ¡ten piedad!, do—re—mi, ¡mane, thecel, phares!</i></p> <p style="text-align: right;"><i>[Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski]</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Coloratura</b></p> <p><i>Dritta sotto la parrucca di fronde del suo canto il suono spande, le sillabe in italiano, in un sottile, argenteo filo di ragno. Ama e amar sempre vuole con il do acuto il Dio d'amore, per lui nella gola ha specchietti, triplica in trilli terzi di parolette e sminuzzando crostini nella crema nutre le pecorelle di porcellana la birichina di filigrana. Ma sento bene? Che male ha fatto? Un nero fagotto le si appressa quatto. Musica grave sulle ciglia corvine la trascina, la spezza a metà ah – Basso profondo, abbi pietà do re mi mené techel parsin.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>[Pietro Marchesani]</i></p>

Wiele listów od tłumaczy poświęconych jest problemom technicznym przekładu. Tłumacze proszą autorkę o wyjaśnienie znaczenia poszczególnych utworów albo sformułowań, niuansów semantycznych. Wyrazy przyjaźni i podziwu przeplatają się z wahaniem i wątpliwościami: jaki znaleźć trafny ekwiwalent, właściwy wers, który odda cały urok i wielość znaczeń poezji Szymborskiej? A zatem mogliby tłumacze

powtórzyć za credo poetki, że także przekład, a nie tylko „tworzenie polega na tym, że się wyszarpuje jakąś część rzeczywistości (...)” (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 190). W liście z 11 lipca 1988 roku pyta Barańczak:

Byłbym zapomniał: czy mogłaby nam Pani wyjaśnić, co to jest ‘tłuk pięściowy’ (w »Rozpoczętej opowieści«)? Roboczo przełożyłem to jako rodzaj maszyny używanej w kamieniołomach, kopalniach itd, ale gdyby miało chodzić raczej o np. taran obłętny, proszę tylko o słówko.

Możemy się domyślać, że chodzi o „pięściak”, kamienne narzędzie z epoki paleolitu, a zatem w wersji angielskiej powinno pojawić się słowo *a hand axe*. Jak widać nawet najlepszym tłumaczom zdarzają się błędy. Wiersz, zaczynający się od słów *Na urodziny dziecka świat nigdy nie jest gotowy / Jeszcze nasze okręty nie powróciły z Winlandii. / Jeszcze przed nami przełęcz św. Gotharda*, stylizowany jest na heksametr i ukazuje wielką historię – ekspedycje, wojny, podboje – która niweczy i miazdży „mikrohistorię”, los zwykłych, pospolitych ludzi.

Zacytujmy urywek wiersza w kilku wersjach językowych:

**Rozpoczęta opowieść:** *Wyczerpał się nam zapas opatrunków, zapalek, argumentów, tłuków pięściowych i wody.*

**A Tale Begun:** *We've run out of bandages, matches, hydraulic presses, arguments, and water [Stanisław Barańczak i Clare Cavanagh].*

**Un relato empezado:** *Se nos ha agotado la reserva de vendajes, de fósforos, argumentos, prensas hidráulicas y agua [Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski].*

**Un racconto iniziato:** *Si è esaurita la nostra scorta di bende, fiammiferi, argomenti, amigdale e acqua [Pietro Marchesani].*

Wspomniany wyżej błąd, zarówno w tłumaczeniu angielskim, jak i hiszpańskim, ewidentnie razi w kontekście całego wersu. W przekładzie Marchesaniego, który uniknął tego błędu, pojawiają się dodatkowe, oparte na aliteracji, efekty brzmieniowe.

Nieprzekładalność wielu wierszy Noblistki to kolejny problem, z którym musieli zmierzyć się tłumacze, o czym świadczą ich listy. Zacytujmy parę przykładów. W liście z 15 listopada 1992 roku Barańczak komentuje sekwencję neologizmów w wierszu *Kloszard*, odwołujących się do bestiarium w fantasmagorycznej wizji paryskiej katedry Notre Dame:

<i>Odkamieniają się szare chimery (fruwalne, niżły, malpierce i ćmięta, grzaby, znienacki, głowy samonogie, wieloractwo, gotyckie allegro vivace)</i>	<i>Recobran vida las quimeras grises (volátidos, cangrifones, monógargos, grifoaves, gargolotes, prontogrifos, cabezópodos, otros especimenes, allegro vivace gótico)</i> <i>[Elzbieta Bortkiewicz]</i>
---	--

<p><i>The gray chimeras (to wit, bulldogryphons, hellephants, hippopotoads, croakodilloes, rhinocerberuses, behemammoths, and demonopods, that omnibestial Gothic allegro vivace) unpetrify.</i></p> <p>[Barańczak i Cavanagh]</p>	<p><i>Le grigie chimere (volatti, nanocchi, babbuoni e falenidi, ranarri, repenti, cefalopodi, multiformità, gotico allegro vivace) si depietrificano.</i></p> <p>[Pietro Marchesani]</p>
--	---

W liście z 14 sierpnia 1997 roku Barańczak skarży się poetce, że nieprzekładalny jest początkowy fragment wiersza *Sen*, ze zbioru *Sól*):

*Mój poległy, mój w proch obrócony, mój ziemia,  
przybrawszy postać, jaką ma na fotografii:  
z cieniem liścia na twarzy, z muszlą morską w ręce,  
wyrusza do mojego snu.*

Nie sposób przełożyć na angielski – twierdzi tłumacz – sformułowania *mój ziemia*; „(...) jak to oddać po angielsku, w języku, w którym nazwy rzeczy nie mają rodzaju gramatycznego” (14 sierpnia 1997 roku). Tym niemniej Pietro Marchesani przyjął wyzwanie, po prostu pomijając komentowany przez Barańczaka urywek:

**Sogno**  
*Il mio caduto, il mio tornato polvere,  
assunto l'aspetto che ha nella fotografia:  
sul viso ombra di foglia, conchiglia nella mano,  
si avvia verso il mio sogno.*

W tym samym liście Barańczak cytuje nieprzekładalny fragment wiersza *Notatka (Sól): Ubyliśmy zwierzętom. Kto ubędzie nam*. Dowodzi, że „(...) nie ma angielskiego słowa, które by oddało pełnię znaczeń *ubyc komuś*, zachowując przy tym konieczną lapidarność”. Istotnie, mnożą się tu kolejne sensy i subtelnosci znaczeniowe: „ubyc” (czegoś komuś zabraknie, czegoś jest coraz mniej), „ubYTEK”, „ubYwanie”, „wymieranie”, „pomniejszanie”, „ubój”... Co robić, pyta tłumacz, ze zwrotem *Był sobie raz*. *Wymyślił zero (Wiersz ku czci, Sól)*, skoro w języku angielskim są dwa osobne słowa na „raz” i jedno z nich da się użyć na początku, ale potem nie może już funkcjonować w swojej drugiej roli, jako wynalazca zera<sup>115</sup>. Uwagę Barańczaka można też odnieść do wersji włoskiej, gdzie zwrot *C'era una volta* nie oddaje podwójnego znaczenia *był sobie raz*.

<sup>115</sup> Wiersz – *Poem in honor* – został jednak przetłumaczony: *So he once was. He invented zero...* (W. Szyborska 2015d: 100).

<i>Wiersz ku czci</i>	<i>Poesia in onore</i>
<p><i>Był sobie raz. Wymyślił zero. W kraju niepewnym. Pod gwiazdą dziś może ciemną. Pomiędzy datami, na które ktoś przysięgnie. Bez imienia nawet spornego. Nie pozostawiając poniżej swego zera żadnej myśli złotej o życiu, które jest jak.</i></p>	<p><i>C'era una volta. Inventò lo zero. In un paese incerto. Sotto una stella oggi forse scura. Tra date su cui nessuno mai giurerà. Senza un nome, neppure controverso. Senza lasciare al di sotto del suo zero nessuna massima sulla vita che è come.</i>  <i>[Pietro Marchesani]</i></p>

Kwestię nieprzekładalności wierszy Szymborskiej podsumował Barańczak w jednym ze swoich esejów, a w jego obrazowym objaśnieniu wyczuwa się dwugłos wytrawnego tłumacza i zarazem poety:

Poezja naprawdę znakomita jest z reguły możliwa tylko we własnym języku poety, prawda; zarazem jednak wielki wiersz można by przyrównać do czegoś w rodzaju dżungli, wabiącej tłumacza w swoje głębie z siłą, której nie podobna się oprzeć. I ta pociągająca siła powoduje, że tłumacz przedziera się mozolnie, jak przez zwalone pnie, przez różnice kultur, tradycji, doświadczeń społecznych i języków, aby u końca drogi czasem stwierdzić, że zgubił się kompletnie, a czasem – że ekspedycja miała jednak jakiś sens (S. Barańczak 1991: 93).

Wróćmy do korespondencji. Często komentarze tłumaczy nawiązują do licznych w utworach poetki kalamburów. Zacytujmy początkowy urywek wiersza *Nicość* (*Wszelki wypadek*):

*Nicość przenicowała się także i dla mnie.  
Naprawdę wywróciła się na drugą stronę.  
Gdzież ja się to znalazłam –  
od stóp do głowy wśród planet,  
nawet nie pamiętając, jak mi było nie być.*

Wersja angielska, opracowana przez Clare Cavanagh, tuż przed śmiercią Barańczaka, ukazała się w „The New York Review of Books”, w lipcu 2014 roku (W. Szymborska 2015d: 191):

*Nothingness unseamed itself for me too.  
It turned itself wrong side out.  
How on earth did I end up here—  
head to toe among the planets,  
without a clue how I used not to be.*

Oto tłumaczenie hiszpańskie w wersji Elżbiety Bortkiewicz:

*La nada se puso del revés también para mí.  
De verdad se volvió patas arriba.  
¿Dónde me hallaba de pronto?  
Entre planetas de la cabeza a los pies,  
sin recordar cómo era no ser.*

Wersja angielska, podobnie jak hiszpańska, nie oddaje istoty oryginału. *Unseam* kojarzy się jedynie z czynnością sprucia lub rozprucia czegoś, zaś hiszpańskie *se puso del revés* (odwrócić lub przewrócić na drugą stronę) ma zbyt ogólnikowy wydźwięk. Tymczasem Szymborska wprowadza grę słów, splatając słowo „nicość” z czasownikiem „przenicowała” (spruć i odwrócić tkaninę na lewą stronę, odwrócić, przekręcić, przeinaczyć). Tym samym, zastosowana w wierszu metafora, charakterystyczna dla poetyki Szymborskiej, łączy to co jednostkowe, konkretne, codzienne, z tym, co abstrakcyjne, kosmiczne, metafizyczne.

Zanim przejdziemy do listów skierowanych przez Szymborską do tłumaczy, które zawierają nie tylko wyjaśnienia i sugestie, ale nadto interesujący wizerunek poetki, zacytujmy wyjaśnienie przekazane szwedzkiemu tłumaczowi, Andresowi Bodegård, dotyczące interpretacji wiersza *Utopia*: „Zapytałem ją: »Jak chcesz, żebym to czytał?« – »Wiesz Andrzejku, moje wiersze to jest naturalne oddychanie«. To zdanie pomagało mi przez cały czas w tłumaczeniu jej wierszy” (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 278). Z jednej strony, komentarz Szymborskiej jest kluczem do zrozumienia jej poezji, a z drugiej, dowodzi serdecznych stosunków z tłumaczami, o czym świadczy spolszczona i zdrobniła forma imienia tłumacza.

Szymborska jest świadoma trudności i wyzwań, przed którymi stoją jej tłumacze, tym bardziej, że sama była tłumaczką poezji i przekładała z języka niemieckiego i francuskiego<sup>116</sup>. W jednym z pierwszych listów skierowanych do Dedeciusa, z datą 30 listopada 1971 roku, poetka komentuje z sarkazmem swoje doświadczenia translatorskie:

Sama z własnej praktyki przekładowej wiem, ile czasu i inwencji taka robota [przekład] wymaga. A byłam przecież w o wiele lepszym niż Pan położeniu, bo tłumaczyłam z francuskiego samych nieboszczyków, którzy z natury rzeczy nie mogli zgłaszać do mojej pracy żadnych zastrzeżeń – tylko o zastrzeżeniach tu mówię, bo na pochwały chyba nie miałiby ochoty... .

W listach poetki, pisanych zwłaszcza do Dedeciusa, powtarzają się wyrazy uznania. Co wymowne, podziw autora dla tłumaczy jest niezmiennym elementem korespondencji nie tylko Szymborskiej, ale także wielu innych twórców cytowanych w tej książce.

„Tłumaczenia – czytamy w liście do niemieckiego tłumacza – jak podobieństwo u dobrego portrecisty – model nie może narzekać” (7 marca 1972 roku). Komentując niemiecką wersję wiersza *Tomasz Mann*, wyrażającego zadziwienie różnorodnością i osobliwością bytów, poetka dodaje: „Cudownie dał Pan sobie radę z tymi wszystkimi dziwotworami!” (7 marca 1972 roku). Poniżej, obok oryginału, wersja angielska i hiszpańska wiersza:

---

<sup>116</sup> Szymborska przekładała głównie poetów francuskich XVI i XVII wieku, a także Charlesa Baudelaire’a i Alfreda de Musset.

<p><b>Tomasz Mann</b></p> <p><i>Drogie syreny, tak musiało być, kochane fauny, wielmożne anioły, ewolucja stanowczo wyparła się was. Nie brak jej wyobraźni, ale wy i wasze pletwy z głębi dewonu, a piersi z aluwium, wasze dłonie palczaste, a u nóg kopytka, te ramiona nie zamiast, ale oprócz skrzydeł, te wasze, strach pomyśleć, szkieletki – dwu- tworki nie w porę ogoniaste, rogate z przekory albo na gapę ptasie, te zleпки, te zrostki, te składanki – cacanki, te dystychny rymujące człowieka z czapłą tak kunsztownie, że fruwa i nieśmiertelny jest, i wszystko wie – przyznacie chyba same, że byłby to żart i nadmiar wiekuisty, i kłopoty, których przyroda mieć nie chce i nie ma.</i></p>	<p><b>Thomas Mann</b></p> <p><i>Dear mermaids, it was bound to happen. Beloved fauns and honorable angels, evolution has emphatically cast you out. Not that it lacks imagination, but you with your Devonian tail fins and alluvial breasts, your fingered hands and cloven feet, your arms alongside, not instead of, wings, your, heaven help us, diphyletic skeletons, your ill-timed tails, horns sprouted out of spite, illegitimate beaks, this morphogenetic potpourri, those finned or furry frills and furbelows, the couplets pairing human/heron with such cunning that their offspring knows all, is immortal, and can fly, you must admit that it would be a nasty joke, excessive, everlasting, and no end of bother, one that mother nature wouldn't like and won't allow.</i></p> <p><i>[Barańczak i Cavanagh]</i></p>
<p><b>Thomas Mann</b></p> <p><i>Estimadas sirenas, así debió suceder, queridos faunos, muy honorables ángeles, la evolución ha renegado enérgicamente de vosotros. Imaginación no le falta, pero vosotros y vuestras aletas devónicas y vuestros pechos de aluvión, vuestras palmas dactiladas y vuestras pezuñas, aquellos brazos no en lugar de, sino al lado de las alas, vuestros, ¡miedo da pensarlo!, esqueletos birormes con rabos intempestivos, cornudos por despecho, o bien tramposamente pajariles, esos cuajos, esas concrecencias, esos puzzles-chirimbolos, esos dísticos que hacen rimar al hombre con la garza con tanto primor que el pobre vuela, es eterno y lo sabe todo –reconoced que en conjunto sería todo un chiste, y un exceso constante, y crearía problemas que la naturaleza no quiere tener y no tiene.</i></p> <p><i>[Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski]</i></p>	

W innym liście do Dedeciusa sama autorka zwraca uwagę na pułapki i trudności, które tłumaczom sprawia jej poezja:

Najwięcej kłopotu sprawiłam Panu pewnie tymi zwrotami potocznymi, na które nakładam w wierszu jakiś drugi, niepotoczny sens. W większości wypadków

poradził sobie Pan z tym cudownie, a czasem musiał zrezygnować ze znalezienia niemieckiego odpowiednika, co najzupełniej rozumiem (30 listopada 1971 roku).

Poetka niejednokrotnie prosi Dedeciusa o wybaczenie, że coś sugeruje lub próbuje narzucać i zarazem zaznacza, że ma pełne zaufanie do tłumacza: „reszta uwag to rzecz drobnych retuszów, których może Pan zupełnie nie brać pod uwagę – zresztą nie wszystko bywa przetłumaczalne” (3 marca 1972 roku). W tym samym liście czytamy: „Jeśli gdzieś tam coś źle zrozumiałam, proszę wybaczyć. Z góry czuję się przez Pana przekonana, że w większości wypadków nie mam racji”. I dalej: „Wybór wierszy? Zdałam się całkowicie na Pana odczucie”. A jednak w dalszej części tego listu poetka prosi tłumacza o umieszczenie kilku jej ulubionych wierszy, „(...) które mnie jakoś ściślej umieszczają w miejscu i czasie”. Dalej pojawiają się tytuły: *Obóz głodowy pod Jasłem*, *Spis ludności*, *Pieta*, *Jeszcze*, *Niewinność*.

Gdy dwadzieścia lat później powróci kwestia wyboru wierszy, Szymborska zwróci się do Dedeciusa już nie jak do tłumacza, z którym współpracuje, ale jak do serdecznego przyjaciela, który sam powinien dokonać selekcji tekstów. Czytamy w liście z 16 stycznia 1994 roku: „Najważniejsze jest przecież to, na co Ty masz ochotę. Szkoda mi Ciebie, żebyś tłumaczył coś bez przekonania, na siłę, czy tylko »z grzeczności«. Dlatego zasugeruję ci kilka tytułów bez najmniejszego nacisku (...). Ale jeszcze raz proszę, nie rób nic, jeśli coś ci się nie podoba”.

List poetki do Dedeciusa, z 30 listopada 1971 roku, zawiera największą pochwałę, jaką może przekazać autor swojemu tłumaczowi: „Na początek proszę przyjąć szczerze podziękowania za trud przekładowy, który u Pana staje się trudem twórczym(...) . Nie sądzę, żebym w jakimkolwiek innym języku miała lepsze przekłady.(...) W większości wypadków poradził sobie Pan z tym cudownie”. Jak zobaczymy dalej, niemal wierne echo tego listu odnajdziemy w korespondencji innego autora – João Guimarães Rosy.

Nie zawsze jednak poetka chwali swoich tłumaczy. Przeciwnie, czasem zdecydowanie odrzuca proponowane warianty, a zwłaszcza odejścia od oryginału. Nalega, by tłumacze podążali wiernie za polską wersją. Podkreśla walory brzmieniowe i rytmiczne swojej poezji lub zawartą tam wielość znaczeń. Te korekty autorskie dowodzą, jak ważną rolę odgrywają bezpośrednie kontakty między autorem a tłumaczem. Raz jeszcze odwołajmy się do korespondencji z Karlem Dedeciusem, bo tylko w tych listach autorka komentuje przekład swoich wierszy. Szymborska, w liście z 20 marca 1969 roku, kategorycznie odrzuca niemiecki tytuł *Ich, Cassandra (Ja, Kasandra)*, którym tłumacz opatrzył tom jej wierszy. Argumentuje, że jest zbyt rozwlekły i „kolumnowy” i kłóci się z kameralnym charakterem jej wierszy, a nadto „narzuca ton kategoryczny, którym przemawiam dość rzadko” i „czy to dobrze, że tytuł zapowiada więcej niż jest? Wolałabym, żeby zapowiadał mniej...”.



<p style="text-align: center;"><b>Monolog dla Kasandry</b></p> <p><i>To ja, Kasandra. A to jest moje miasto pod popiołem. A to jest moja laska i wstążki prorockie. A to jest moja głowa pełna wątpliwości[...]. Wyszło na moje. Tylko że z tego nie wynika nic. A to jest moja szmatka ogniem osmalona. A to są moje prorockie rupiecie. A to jest moja wykrzywiona twarz. Twarz, która nie wiedziała, że mogła być piękna.</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Monólogo para Casandra</b></p> <p><i>Soy yo, Casandra. Y ésta es mi ciudad bajo las cenizas. Y éste es mi bastón y éstas mis cintas de profeta. Y ésta es mi cabeza llena de dudas. [...] Yo tenía razón. Sólo que eso no significa nada. Y éstas son mis ropas chamuscadas. Y éstos, mis trastos de profeta. Y ésta, la mueca de mi rostro. Un rostro que no sabía que pudiera ser hermoso. [Abel Murcia i Gerardo Beltrán]</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Soliloquy for Cassandra</b></p> <p><i>It's me, Cassandra. And this is my city covered with ashes. And this is my rod, and the ribbons of a prophet. And this is my head full of doubts [...] I was proved right. So what. Nothing comes of it. And this is my robe scorched by flames. And these are the odds and ends of a prophet. And this is my distorted face. The face that did not know its own beauty. [Barańczak i Cavanagh]</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Monologo per Cassandra</b></p> <p><i>Sono io, Cassandra. E questa è la mia città sotto le ceneri. E questi i miei nastri e la verga di profeta. E questa è la mia testa piena di dubbi [...] È andata come dicevo io. Solo che non ne viene nulla. E questa è la mia veste bruciacchiata. E questo è il mio ciarpame di profeta. E questo è il mio viso stravolto. Un viso che non sapeva di poter essere bello. [Pietro Marchesani]</i></p>

W innym liście, z 30 listopada 1971 roku, Szymborska krytykuje niemiecki tytuł *La Pologne* nadany wierszowi Słowka (– *La Pologne ? La Pologne ? Tam strasznie zimno, prawda?*) i pisze: „wolałabym tytuł mniej eksponowany, jakim są słówka /w znaczeniu słówek, które się wkuwa przy nauce obcego języka/”. A jednak, może wbrew intencjom autorki, pierwsze skojarzenie czytelnika wiąże się raczej z „małymi, nieznacznymi słowami”, a sens „słownikowy” tytułu pozostaje na dalszym planie. Tak zinterpretował ten tytuł Pietro Marchesani: *Piccole parole*. W wersji hiszpańskiej, a także angielskiej Barańczaka i Cavanagh, tytuł zachowuje pierwotny sens: kolejno, *Vocabulario* i *Vocabulary*.

Tytuł tomiku – *Salz (Sól)* – spotkał się z uznaniem poetki. Tak uzasadniał swój wybór Dedecius (list bez daty): „Bo to słowo jest i jędrne, krótkie, odpowiada charakterowi wierszy Pani – no i po niemiecku brzmi prawie że adekwatnie: SALZ. Chyba że ma Pani inne sugestie, życzenia...”. W cytowanym wcześniej liście z 30 listopada 1971 Szymborska odpowiada: „Na tytuł »Saltz« zgadzam się z przyjemnością, ja w każdym razie nic w tej chwili innego nie wymyśle. Tytuł jest krótki, w poezji chyba jeszcze nie używany, a tym samym jeszcze nie »poetyczny« – a wszakże poetyczności nie lubimy chyba oboje”.

W liście z 3 marca 1972 roku poetka wprowadza poprawki do wiersza *Klassiker (Klasyka) – Kilka grud ziemi, a będzie zapomniane życie./ Muzyka wyswobodzi się z okoliczności./ Ucichnie kaszel mistrza nad menuetami* – a konkretnie krytykuje przekład wersu *do mysich brzuchów trafią listy biednej matki*: „U mnie »listy biednej matki« – u Pana »do biednej matki«. Wołałabym, żeby to były listy od a nie do”<sup>117</sup>. I kolejna uwaga: „U mnie »czasy...[ chwalić Boga,] nie są jeszcze romantyczne« u Pana »są jeszcze przedromantyczne«. *Vorromantisch* jest określeniem może zbyt literacko-historycznym, wziętym z podręcznika, co trochę zawęża sprawę”.

Czasem Szymborska wyjaśnia Dedeciusowi sens poszczególnych zwrotów, jak na przykład w liście z 3 marca 1972 roku, w którym rozwija ostatni wers wiersza *Listy umarłych: Najgorliwsi wpatrują się nam ufnie w oczy, / bo wyszło im z rachunku, że ujrzą w nich doskonałość*. „U mnie – zaznacza – »bo wyszło im z rachunku«, czyli wyliczyli sobie, wykalkulowali, nabrali pewności – naturalnie z całości wiersza wynika, że była to pewność mylna”. Kolejna uwaga dotyczy wiersza *Das Gerippe eines Salamanders (Szkielet jaszczura)*. Tytuł niemiecki jest oczywiście błędny, wszak – tłumaczy poetka – „salamandra to jaszczurka raczej mała, a mnie chodzi o jaszczura, czyli olbrzymiego gada kopalnego”. Dalej poetka komentuje niemiecką wersję *Przemówienia w biurze znalezionych rzeczy (Vorsprache im Fundbüro)* i wyjaśnia, że zwrot „rozstap się niebo” (*Zgasło mi raz na zawsze parę gwiazd, rozstap się niebo*) „jest trawestacją okrzyku »rozstap się ziemio«. Wołamy tak, kiedy coś nam zginęło i czego żadnym sposobem odnaleźć nie można”<sup>118</sup>. Boję się, że »Offne dich Himmel« tej sytuacji nie odzwierciedla. Może się mylę?”. Dedecius miał kłopot z tytułem tomiku *Sto pociech*. Zdecydował się na *Hundert Freuden*, co nie oddaje wymowy oryginału. Poetka, przyznając, że „to wielki kłopot, bo »sto pociech« znaczy emocjonalnie co innego (...)”, szczegółowo wytłumaczyła sens tego określenia i zilustrowała przykładami. Ostatecznie pozostawiła tłumaczowi wolną rękę, zaznaczając, że „w poszukiwaniu określenia o podobnej tonacji może Pan odejść zupełnie od »pociech« i liczby stu”. Tytuł w ostatecznej wersji nie został zmieniony. Pozostali tłumacze na swój sposób usiłowali poradzić sobie z tym dylematem, wybierając słowo kojarzące się z czymś pociesznym, zabawnym, żartobliwym: *No End of Fun; Mil alegrías, un encanto; Cent consolations ou Cent blagues; Uno spasso; Tem piada*. Szwedzki tłumacz Anders Bodegård, nie mogąc uporać się z tym tytułem, w ogóle zrezygnował z przekładu wiersza. Przytoczone przykłady dowodzą, że bywają tytuły nieprzekładalne<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> W wersji włoskiej: *Le lettere della povera madre finiranno in pancia ai topi*. W wersji angielskiej: *His poor mother's letters will line the stomachs of mice*.

<sup>118</sup> Pisownia oryginalna.

<sup>119</sup> Jeszcze większym wyzwaniem dla tłumaczy jest tytuł wiersza *W zatrząsieniu*. Zacytujmy komentarz Andersa Bodegård: „Gdy zabrałem się do tłumaczenia jednego z jej nowych wierszy, »W zatrząsieniu«, Wisława przysłała mi kartkę, w której przeprosza za tytuł. Rzeczywiście, to był twardy orzech do zgryzienia. Ten tytuł oznacza przecież zarówno zachwianie równowagi, jak i miarę ilości. W końcu jakoś wybrnąłem” (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 278). Bodegård, jak się wydaje, dokonał nadinterpretacji utworu, który wyraźnie sugeruje bezmiar, tłum, ciżbę ludzką. Szwedzki tytuł – *Vimmelkantig* – jest bardzo

W tym samym liście poetka komentuje niemiecki przekład wiersza *Dwie małpy Bruegla (Die zwei Affen von Breughel)*:

<p><b><i>Die zwei Affen von Breughel</i></b></p> <p><i>So sieht er aus, mein großer Traum von der Reifeprüfung: Im Fenster sitzen zwei angekettete Affen,(...) Ich werde in Menschheitsgeschichte geprüft. Ich stottere und stocke. Der eine Affe hört mir ironisch zu, begafft mich stier, der andere tut, als nicke er ein – erst als die Frage fällt, das Schweigen beginnt, sagt er mir vor mit leisem Kettengeklirr.</i></p>	<p><b><i>Dwie małpy Bruegla</i></b></p> <p><i>Tak wygląda mój wielki naturalny sen: siedzą w oknie dwie małpy przykute łańcuchem, (...) Zdaję z historii ludzi. Jąkam się i brnę. Małpa, wpatrzona we mnie, ironicznie słucha, druga niby to drzemie – a kiedy po pytaniu nastaje milczenie, podpowiada mi cichym brząkaniem łańcucha.</i></p>
<p><b><i>Bruegel's two monkeys</i></b></p> <p><i>This is what I see in my dreams about final ex- ams: two monkeys, chained to the floor, sit on the win- dowsill,(...) The exam is the history of Mankind. I stammer and hedge. One monkey stares and listens with mocking dis- dain, the other seems to be dreaming away – but when it's clear I don't know what to say he prompts me with a gentle clinking of his chain. [Barańczak i Cavanagh]</i></p>	

nieokreślony (światło, oszołomiony, zawrotny, przyprawiający o zawrót głowy, przytłumiony), w porównaniu z jednoznacznym tytułem niemieckim (*Im Gewimmel*), włoskim (*Nella moltitudine*) i angielskim (*Among the multitudes*). Nieco odmienny i chyba najbardziej adekwatny jest tytuł, który wybrał hiszpański tłumacz, Gerardo Beltrán: *Una del montón*. W zwrocie tym mamy słowo *montón* (obfitość, mnogość, zbiorowisko) i zwrot *una del montón* (jedna z wielu, niczym się nie wyróżniająca, przeciętna).

Pisze Szymborska: „Wolałabym zamiast »gibt er mir Zeichen« szkolne »podpowiada«. Podpowiada się szeptem i tutaj ten szept zastąpiony jest brząkaniem łańcucha”<sup>120</sup>. Następny komentarz dotyczy wiersza *Miłość szczęśliwa (Glückliche Liebe): Glückliche Liebe. Ist das normal, / ernst zu nehmen, ist das nützlich – / was hat die Welt von zwei Menschen, / die die Welt nicht sehen? (...). Glückliche Liebe. Muß das sein? (Miłość szczęśliwa. Czy to jest normalne, / czy to poważne, czy to pożyteczne – / co świat ma z dwojga ludzi, / którzy nie widzą świata? (...). Miłość szczęśliwa. Czy to jest konieczne?)*<sup>121</sup>. Krakowska poetka przytacza dwa wersy – *kto by chciał zostać w kręgu oraz jak o skandalu z wysokich sfer Życia* – i domaga się zamiany słowa: „W przekładzie tu i tam występuje słowo *der Kreis* w dwóch różnych znaczeniach, co może być trochę mylące”<sup>122</sup>. Szymborska kwestionuje także przekład *Wspaniałe dzieci rodzą się bez jej pomocy (Prächtige Nachkommen werden ohne sie geboren)*: „»Prächtige Nachkommen« brzmią nieco zbyt surowo, może znajdzie się bliższy odpowiednik moich »dzieci«, słówko figlarniejsze, bardziej familiarne?”. Dedecius w wersji ostatecznej zdecydował się na *Prächtige Kinder*, co też nie oddaje w pełni uroku słowa „dzieci”, tak bogatego w skojarzenia w polskiej tradycji. Trudno też uznać za „słówko figlarniejsze” rozwiązanie przyjęte przez Barańczaka i Cavanagh: *Perfectly good children are born without its help*; z kolei wersja Elżbiety Bortkiewicz znacznie bliższa jest oryginałowi: *Magníficos bebés nacen sin su ayuda*.

Następne uwagi autorki odnoszą się do prozy poetyckiej Pogoń (*Verfolgung*). Chodzi tu o zwrot „ist göttlich” w urywku *Od wieków znam ich talent do znikania w porę, ich boską nieuchwytność za rogi, za ogon, za rąbek szatki rozdętej w odlocie*. Pisze Szymborska: „Owo »ist göttlich« brzmi jak konkluzja całego zdania. Wolałabym żeby »boski« odnosiło się tylko do »nieuchwytności« /Nichtzufassen/<sup>123</sup>. Może zresztą się mylę, za mało znam budowę niemieckiego zdania”. Co ciekawe, poetka przyznaje, że przygotowując tomik do edycji niemieckiej skorygowała ostatni urywek, *to cień – nazbyt mój własny, bym czuł się u celu*. Po czym dodaje: „informuję dla porządku, a Pan z tą informacją zrobi co zechce”.

<sup>120</sup> Renata Przybycień, tłumaczka poezji Szymborskiej na portugalski, analizując ten wiersz wskazała na pułapki czyhające na tłumacza usiłującego przełożyć dosłownie tekst. W przekładzie dosłownym na portugalski wers *Malpa, wpatrzona we mnie, ironicznie słucha*, brzmiałby – *Macaco olhado em mim ironicamente ouve* – a jest to po portugalsku zdanie absurdalne. Tłumaczka proponuje taki oto przekład tego wersu: *Um macaco, olhos fixos em mim, ouve com ironia* (R. Przybycień 2013: 32–33). Podobne rozwiązanie znalazła dla hiszpańskiej wersji Elżbieta Bortkiewicz: *Un mono mirándome, escucha irónico* (W. Szymborska 2015c: 44).

<sup>121</sup> W wersji Barańczaka i Cavanagh: *True love. Is it normal / is it serious, is it practical? / What does the world get from two people / who exist in a world of their own? (...). True love. Is it really necessary?* (W. Szymborska 2015d: 189–190). Tłumaczenie Pietra Marchesaniego: *Un amore felice. È normale? / È serio? È utile? / Che se ne fa il mondo di due esseri / che non vedono il mondo? (...). Un amore felice. Ma è necessario?* (W. Szymborska 2016d).

<sup>122</sup> Oba wersy w tłumaczeniu Barańczaka i Cavanagh: *Who'd want to stay within bounds?; like a scandal in Life's highest circles* (W. Szymborska 2015d: 190). W wersji włoskiej Pietra Marchesaniego: *Chi vorrebbe restare più nel cerchio? ; come d'uno scandalo nelle alte sfere della Vita* (W. Szymborska 2016d).

<sup>123</sup> Pisownia oryginalna.

Szyborska podsuwa Dedeciusowi rozmaite rozwiązania, przy czym niezmiennie upowaznia go do znalezienia własnego ekwiwalentu. Na przykład w *Prologu komedii* (*Prolog zu eine Komödie*) zaznacza, że w zdaniu *Hodował róże przez u zwykle* „chodzi tu o częsty i bardzo rażący błąd ortograficzny”. Proponuje wprowadzenie *ß* do słowa *rose* i pyta Dedeciusa, czy to właściwy ekwiwalent: „Jeśli nie, to upoważniam Pana do wyboru innego kwiatka, takiego co kryłby w sobie możliwość straszliwszego błędu”<sup>124</sup>. Druga uwaga dotyczy zdania *Chodził z Ziemią u nogi, uśmiechnięty, pomalutku, jak dwa i dwa to dwa – szczęśliwy*: „»Wie zwei und zwei gleich vier« – a właśnie że gleich zwei, bo nawet ten rachunek jest tu absurdalny”. W tym miejscu przychodzi na myśl złośliwy komentarz rosyjskiego tłumacza Szyborskiej – Asara Eppel – na temat skrupulatności jego niemieckiego kolegi: „Może Dedecius jako Niemiec wszystko przelicza, na przykład ile jest »o« i »ą«, i innych krągłości w jakiejś zwrotce, ja nie analizuję, tylko wsłuchuje się w przyjemność dźwięku” (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęśna 2012: 273).

Kolejny wiersz opatrzony uwagą to *Jestem za blisko* (*Zu nah*). Chodzi o fragment: *Jestem za blisko, / za blisko. Słyszę syk / i widzę połyskliwą łuskę tego słowa, / znie-ruchomiła w objęciu*. Czytamy w liście: „Znowu niestety onomatopeje: »Za blisko, za blisko. Słyszę syk<sup>125</sup> / i widzę...«. Za blisko istotnie syczy jak wąż, natomiast »zu nah« nie syczy wcale. Może lepiej całe zdanie po prostu wykreślić – jak Pan sądzi?”. Barańczak i Cavanagh trafnie oddali intencje autorki: *I am too close, / too close, I hear the word hiss / and see its glistening scales as I lie motionless / in his embrace*. Równie udana jest wersja hiszpańska Elżbiety Bortkiewicz: *Estoy demasiado cerca, / demasiado cerca. Oigo el silbido / y veo la escama reluciente de esta palabra, / petrificada en abrazo*. Język włoski, jak zauważyła sama poetka, wyjątkowo wiernie oddaje efekty brzmieniowe, nic zatem dziwnego, że wersja Pietra Marchesaniego jest znakomita: *Troppo, / troppo vicina. Sento il sibilo / e vedo la squama lucente di questa parola, / immobile nell'abbraccio*.

Wróćmy do komentarzy Szyborskiej. Nieco zdumiewa wyjaśnienie do wiersza *Złote gody* (*Goldene Hochzeit*), a konkretnie do wersu – *Kto z kogo tutaj skórę zdarł?* – bowiem zwrot idiomatyczny ma tu przecież sens jednoznaczny, dotyczący uderzającego podobieństwa. Tymczasem Dedecius nadał temu urywkowi inną wymowę, sugerując oszukańczą transakcję<sup>126</sup>. Poetka wyjaśnia sens zwrotu, podaje różne przykłady, ale na koniec, co wymowne, stwierdza: „Choć właściwie, czy ja wiem, chyba Pana wersja jest także do całości dobrze dopasowana”. Tym samym, mamy przykład reinterpretacji własnego tekstu, inspirowanej propozycjami tłumacza; przypadek, jak widzieliśmy, powtarzający się u wielu pisarzy.

Innym przykładem korekty autorskiej jest wiersz *Wrażenia z teatru*, skorygowany

<sup>124</sup> W tłumaczeniu Abła A. Murcia: *Criaba rosas con dos erres* („Hodował róże przez dwa r”). W tłumaczeniu Marchesaniego: *Coltivava le rose con una „z”*.

<sup>125</sup> Słowo *syk* jest w rękopisie podkreślone i opatrzone wyżej słowem *wykrzyknik*, a nadto na marginesie, przy zwrocie *zu nah*, jest dopisek (*ah!*).

<sup>126</sup> W wersji Barańczaka i Cavanagh (*Golden Anniversary*): *Who's flayed the other one alive?* (Kto kogoś żywcem obdarł ze skóry?). W wersji Abła A. Murcia: *¿Quién le arrancó la piel a quién aquí?* (Kto kogo obdarł tu ze skóry?).

przez poetkę po adjustacji *Eindrücke aus dem Theater*. Chodzi o ostatnią strofę utworu, gdzie, jak zauważyła autorka, *podniosłe opadanie kurtyny*, koliduje z *ręką*, która *kwiat podnosi*:

Za blisko są te słowa obok siebie w odrębnych funkcjach. Zmieniłam więc czynność ręki, teraz ona »po kwiat sięga«. Pan szczęśliwie wyminął tę rafę z podnoszeniem, ale za to identyczna rzecz zaszła z opadaniem. »Fallen des Vorhangs« – i wkrótce potem »fallengelassene Schwert«. Może da się przełożyć ów »upuszczony miecz« tak, żeby nie było w nim »fallen«?<sup>127</sup>.

<i>Eindrücke aus dem Theater</i>	<i>Wrażenia z teatru</i>
<p><i>Für mich ist das wichtigste in einer Tragödie der sechste Aufzug: die Auferstehung vom Schlachtfeld der Bühne, das Zupfen an den Perücken, Gewändern, das Entfernen des Dolchs aus der Brust, das Lösen der Schlinge vom Hals, der muntere Auftritt in einer Reihe mit dem Gesicht zum Parkett.</i></p> <p><i>Verbeugung, einzeln, gemeinsam: die weiße Hand auf der Wunde des Herzens, die Knickse der Selbstmörderin, das Nicken geköpfter Häupter (...)</i></p> <p><i>Wahrhaft erhaben aber ist das Fallen des Vorhangs und was man noch durch den unteren Spalt sieht: da hebt eine Hand die Blume eilig vom Boden, dort eine andere das liegengelassene Schwert. Erst dann erfüllt sich die unsichtbare dritte ihre Verpflichtung: sie schnürt mir die Kehle.</i></p>	<p><i>Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty: zmartwychwstanie z pobojowisk sceny, poprawianie peruk, szatek, wrywanie noża z piersi, zdejmowanie pętli z szyi, ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi twarzą do publiczności.</i></p> <p><i>Ukłony pojedyncze i zbiorowe: biała dłoń na ranie serca, długanie samobójczyni, kiwanie ściętej głowy (...).</i></p> <p><i>Ale naprawdę podniosłe jest opadanie kurtyny i to, co widać jeszcze w niskiej szparze: tu oto jedna ręka po kwiat śpiesznie sięga, tam druga chwytą upuszczony miecz. Dopiero wtedy trzecia, niewidzialna, spełnia swoją powinność: ściska mnie za gardło.</i></p>

W tym samym, bardzo obszernym liście z 30 listopada 1971 roku, Szyborska wprowadza korekty do wiersza *Dworzec (Bahnhof)* i odrzuca sformułowanie *Inzwischen war mein Koffer verlorengegangen* ([*Oboje wymienili / nie nasz pocałunek, / ] podczas czego zginęła / nie moja walizka*): „(...) Otóż nicht mein /»nie moja

<sup>127</sup> Ten sam dylemat, co Dedecius miała tłumaczka na portugalski – Regina Przybycień. W jej wersji (*Impressões do teatro*) we wskazanym przez Szyborską fragmencie istotnie powtarza się dwukrotnie owo „opadanie”: *Mas o mais sublime è o cair do pano (...). / Acolá outra apanha a espada caída*. Zob. *Noite dilacerada* 2010: 37. W wersji hiszpańskiej Elżbiety Bortkiewicz tego powtórzenia nie ma: *Pero lo verdaderamente solemne es la bajada del telón (...). / Allí, otra mano recoge la espada caída* (W. Szyborska 2015c: 111).

walizka«/. Nie było mnie na tym dworcu, więc i moja walizka nie mogła tam zginąć”<sup>128</sup>. Druga uwaga dotyczy ostatniego urywku wiersza – *Gdzie indziej. / Gdzie indziej. / Jak te słówka dzwięczą*<sup>129</sup>: „Bo rzeczywiście słowo »gdzieindziej« wydaje jakby dźwięk dzwoneczka”<sup>130</sup>. Autorka odrzuca słowo „woanders” i proponuje „nicht hier”, aby na końcu, z charakterystyczną dla siebie autorską spolegliwością, stwierdzić: „Przepraszam za te sugestie, które mogą się Panu wydać śmieszne i niezgrabne, ale to z chęci ratowania sensu tych ostatnich linijek. Wiem, że onomatopeiczne efekty są właściwie nieprzetłumaczalne”.

Przytoczmy, z tego samego listu, komentarz do jeszcze jednego wiersza w przekładzie Dedeciusa – *Autorenabend (Wieczór autorski)*. Oto trzecia strofa tego wiersza w kilku wersjach językowych<sup>131</sup>:

<p style="text-align: center;"><b><i>Wieczór autorski</i></b></p> <p><i>Nie być bokserem, być poetą, mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy, z braku muskulatury demonstrować światu przyszłą lekturę szkolną – w najszcześniejszym razie – o Muzo. O Pegasie, aniele koński.</i></p>	<p style="text-align: center;"><b><i>Serata d'autore</i></b></p> <p><i>Non essere un pugile, essere un poeta, avere una condanna ai valéry forzati, in mancanza di muscoli mostrare al mondo poesiole da leggeresi a scuola – tutt'al più – o Musa. O Pegaso, angelo equino.</i> <i>[Pietro Marchesani]</i></p>
<p style="text-align: center;"><b><i>Velada poética</i></b></p> <p><i>No ser púgil, ser poeta, vivir condenado a esproncedas forzados, a falta de músculos exhibir al mundo –en el mejor de los casos!– futuras lecturas escolares, ¡oh, Musa!, ¡oh, Pegaso, ángel acaballado!</i> <i>[Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski]</i></p>	<p style="text-align: center;"><b><i>Velada literaria</i></b></p> <p><i>No ser un púgil, ser un poeta con un veredicto condenado a duros Norwid y a falta de músculos enseñar al mundo –en el mejor de los casos– una futura lección escolar. Oh Musa, Oh Pegaso, ángel ecuestre.</i> <i>[Xaverio Ballester]</i></p>

<sup>128</sup> Wersja angielska: [*While they kissed / with not our lips, / ] a suitcase disappeared, / not mine. W wersji włoskiej czytamy: [Si sono sciambiati / un bacio non nostro, / intanto si ] è perduta / una valigia non mia.*

<sup>129</sup> W rękopisie listu nad tym słowem pojawia się odręczny dopisek: *dudnią (jakby dźwięk)*.

<sup>130</sup> Zacytujmy inne wersje językowego tego fragmentu. *La estación de ferrocarril: En el paraíso perdido /de la posibilidad. / En otra parte. / En otra parte. / Como suenan estas palabritas* [Bogdan Piotrowski]; *La stazione: Nel paradiso perduto / della probabilità. Altrove. / Altrove. / Come risuona questa parolina*” [Pietro Marchesani]; *La gare: Au paradis perdu / de la probabilité. / Ailleurs / ailleurs. Combien résonnent ces mots* [Piotr Kamiński].

<sup>131</sup> Wersja niemiecka po korekcie autorskiej.

<p><b>Lectura</b></p> <p><i>No ser un boxeador, ser un poeta, con una condena a poemas forzados, y a falta de músculos mostrarle al mundo —en el mejor de los casos— una lectura escolar en el futuro. Oh Musa. Oh Pegaso, ángel equino. [Gerardo Beltrán]</i></p>	<p><b>Poetry reading</b></p> <p><i>Oh, not to be a boxer but a poet, one sentenced to hard shelleying for life, for lack of muscles forced to show the world the sonnet that may make the high-school read- ing lists with luck. O Muse, O bobtailed angel, Pegasus. [Barańczak i Cavanagh]</i></p>
<p><b>Soirée poétique</b></p> <p><i>Ne pas être boxeur, être poète, se trouver condamné à vingt ans de rimbauds, jeter à la face du monde, faute de musculature, de Lagarde et Michard quelques pages futures, dans le meilleur des cas – ô Muse. Ô Pégase, / ange chevalin [Piotr Kamiński]</i></p>	<p><b>Autorenabend</b></p> <p><i>Kein Boxer zu sein, Poet zu sein, verurteilt zu sein zu lebenslänglichen Norwids aus Mangel an Muskulatur der Welt die künftige Schullektüre vorzuführen, im günstigsten Fall. O Muse, Pegasus, Engel unter den Pferden. [Karl Dedecius]</i></p>

Wiersz wprowadza ironiczny kontrast między sławą, jaką cieszy się bokser, a żalnym losem poety. W cytowanej strofie pojawia się zdanie *Nie być bokserem, być poetą, / mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy*, nawiązujący do zwrotu „wyrok skazujący na ciężkie roboty” albo „roboty przymusowe”. Tym samym nazwisko Norwida, w liczbie mnogiej i pisane z małej litery, zastępuje słowo „ciężkie roboty”. Szymborska – w czym przypomina nieco Julia Cortázar – najpierw chwali tłumacza, by potem go zganić:

Pięknie uporał się Pan z »ciężkimi norwidami« zastępując je Hölderlinem. Mimo to, proszę przywrócić Norwida! Wiem, że jest osobą czytelnikom niemieckim nieznaną, ale czy wypada mi zrzekać się własnych tradycji literackich tylko dlatego, żeby wiersz zagranią łatwiej się podobał?.

W ostateczności, radzi autorka, „może dać odnośnik króciutki kto zacz ten Norwid? Czy nie jest to możliwe?”<sup>132</sup>.

Raz jeszcze porównajmy te listy z przedstawioną dalej korespondencją Julia Cortázara. Nie tylko widać różnicę w podejściu autora do przypisów od tłumacza – niechętny ze strony argentyńskiego pisarza i przychylny ze strony polskiej poetki – ale nade wszystko zaznacza się dystans w relacjach z tłumaczami. Niewątpliwie bardzo przyjazny w obu wypadkach, ale o ile Cortázar momentami potrafił być brutalnie

<sup>132</sup> Komentarz Karla Dedeciusa w pewien sposób dopełnia cytowany list: „Nierzadko zdarza się, że w nowym języku wiersz wymagałby komentarzy, a że ja komentarzy do wierszy nie lubię, po heretycku przekładam »ciężkie norwidy« na »ciężkie Büchnery«” (cyt. za A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 269).



szczery w swoich sądach, to Szymborska, niezwykle kobieca i łagodna, nigdy nie zdobyła się na ostrzejszą krytykę swoich tłumaczy.

Wróćmy do uwag autorki do *Autorenabend*. W delikatnej formie poetka strofuje tłumacza za przekład wyrażenia *anioł koński*: „(...) wydaje mi się, że mój nieszczęsny »anioł koński« przestaje być śmieszny jako »Pferdeengel«. Jeśli tak jest rzeczywiście, to może lepiej wyjdzie tu »aniele wśród koni«, »aniele pomiędzy końmi«, »aniele końskiego rodu« czy jakoś tak”.

Przypatrzmy się, jak rozwiązali oba te problemy inni tłumacze. Zaczniemy od *ciężkich norwidów*. Barańczak i Cavanagh, starając się dostosować swoją wersję do czytelnika anglosaskiego, zastąpili Norwida angielskim poetą romantycznym Shelleyem, wymyślając oryginalny neologizm *shelleying*, który, zgodnie z wymową oryginału, nawiązuje do zwrotu „to be sentenced to hard labour”, kojarząc się z czymś wymuszonym, ciężkim, trudnym. Także pozostali tłumacze szukali ekwiwalentu kulturowego. Jerzy Sławomirski i Ana María Moix zastąpili Norwida hiszpańskim poetą romantycznym José de Espronceda, wybór, przyznajmy dość kontrowersyjny, zaś tłumacz francuski zdecydował się na Arthura Rimbaud. Ten sam tłumacz, z niewiadomych powodów, zastąpił zwrot *lektura szkolna* nazbyt lokalnym odpowiednikiem (... *de Lagarde et Michard quelques pages futures*), nawiązującym do popularnego podręcznika szkolnego dwóch francuskich autorów. Pietro Marchesani poszedł w ślady francuskiego tłumacza i zastąpił Norwida innym hermetycznym poetą francuskim – Paulem Valéry: *avere una condanna ai valéry forzati*. Gerardo Beltrán zdecydował się na metonimię: *poemas forzados* (przymusowe / ciężkie wiersze). Przy wersji oryginalnej pozostał Xaverio Ballester i Elżbieta Bortkiewicz, tyle, że pierwszy tłumacz dodał wyjaśniający przypis, zaś tłumaczka słowo *norwid*, w liczbie pojedynczej, zapisała kursywą.

W przypadku *aniola końskiego* tłumacze zdecydowali się na uproszczoną formę. W wersjach hiszpańskich powtarzają się synonimy słowa *koński* (*acaballado, equestre, equino*), podobnie jak w wersji francuskiej (*ange chevalin*) i włoskiej (*angelo equino*). Z kolei w przekładzie angielskim występuje oryginalne i zabawne określenie pegaza – *bobtailed angel* (anioł ogoniasty). Dylematy tłumaczy raz jeszcze odsyłają nas do odmiennych kontekstów kulturowo-językowych, a ściślej, do mnogości wyrażen w naszej tradycji powiązanych z koniem, które są przywołane w wierszu, żeby tylko wymienić parę przykładów: końska twarz, końska kuracja, końska dawka, końskie zdrowie, końskie zaloty, koński ogon, itd.

List poetki do Dedeciusa z 30 listopada 1971 roku, z którego pochodzi większość przytoczonych wyżej komentarzy autorki, kończy formuła niejako podsumowująca wymowę jej listów: „List znów jest długi, ale jak Pan widzi, autorka rozpisuje się szeroko o drobiazgach. Bo tak naprawdę, to żywi do Tłumacza najczystsze uczucie wdzięczności”.

Z drugiej strony, od tłumaczy, padają podobne słowa, a nadto wyrazy satysfakcji z dobrze wykonanego zadania. Pisze do poetki Pietro Marchesani (22 lipca 2000 roku) zapewniając, że jego studenci uwielbiają jej wiersze: „Trafia Pani do ich serc i umysłów. Wtedy mój (wielki) trud wydaje mi się doceniony. Do czegoś przydałem się!

To niemała satysfakcja dla tłumacza”. Z kolei listy Barańczaka są mniej osobiste, bardziej rzeczowe; wprawdzie nie brakuje w nich wyrazów uznania i sympatii dla poetki, ale dominują informacje na temat publikacji, promocji i recepcji jej dzieł w USA.

Osobiste, wręcz intymne treści, a nie tylko kwestie przekładowe, najpełniej przejawiają się w listach Dedeciusa, najbardziej zaprzyjaźnionego z krakowską poetką. Raz jeszcze zacytujmy list–wyznanie osiemdziesięciodziewięcioletniego tłumacza, pisany odręcznie, momentami nieczytelny, z datą „lipiec 2010”:

(...) A ja po prostu choruję na dziwną niechęć. Rodzaj apatii (...), chaos w głowie, rezultat milczenia i bezruchu (...). Odpoczywam, bo pracować się już nie chce. Starym (i młodym) wiernym przyjaciółom pozostaję wierny. Tobie najbardziej. Czuję że powoli gasnę. To jest wszystko (tzn. mało). Uściski serdeczne bardzo od Karola.

„Była wyjątkową kobietą, wspaniałą, bardzo ciepłą, wielkoduszną”: taki portret Szymborskiej nakreślił jeden z jej tłumaczy hiszpańskich, Gerardo Beltrán<sup>133</sup>. Niemal identyczny obraz poetki znajdziemy w korespondencji pozostałych tłumaczy: Karla Dedeciusa, Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh, Pietra Marchesaniego. Listy Wisławy Szymborskiej są świadectwem przyjaźni, serdecznych relacji i ścisłej współpracy między poetką i jej tłumaczami. Jest czymś zadziwiającym i wyjątkowym we współczesnej literaturze, że twórczość Szymborskiej swobodnie przekracza wszelkie bariery językowe, kulturowe, geograficzne, że jest czytana, rozumiana i podziwiana zarówno przez wymagających odbiorców, jak i całkiem przypadkowych, nienawykłych do lektury wierszy. Szczególnie zdumiewające są opinie różnojęzycznych krytyków i tłumaczy, którzy zgodnie przyznają, jak świetnie poezja krakowskiej autorki wpasowuje się w ramy obcych kultur i języków<sup>134</sup>. Dla Holendrów w Szymborskiej jest coś z ducha ich kraju, bowiem jak holenderscy malarze lubi się przyglądać małym rzeczom z różnych stron i w różnym oświetleniu. We Włoszech stała się „(...) być może najpopularniejszą »włoską« poetką” (L. Marinelli 2013; 8); jej wiersze weszły w krwiobieg żywego języka. „Ona weszła do krwiobiegu Izraela” – powtórzy jej tłumacz na hebrajski – a „jej poezja świetnie »siedzi« w hebrajskim”, zaś krytycy amerykańscy nie chcieli wierzyć, „że te wiersze nie zostały pomyślane po angielsku”<sup>135</sup>.

W jednym ze swoich listów do krakowskiej poetki (15 listopada 1992 roku) Stanisław Barańczak niezwykle celnie podsumował z jednej strony sztukę przekładu (Szymborskiej), a z drugiej, poetykę i posłannictwo jej twórczości, szerzej, misję wybitnych poetów:

Zawsze byłem zdania, że tłumaczenie pozwala najlepiej zrozumieć, jak wiersz jest zbudowany i jak funkcjonuje, ale teraz widzę dodatkowo, że tłumaczenie

---

<sup>133</sup> Zapis prywatnej rozmowy z tłumaczem – A. E.

<sup>134</sup> Poniższy fragment zacerpnałem częściowo z: A. Bikont/ J. Szczęsna 2012: 274 i 282. Zob. także W. Ligęza „Noblistka i szeroki świat (o przekładach i zagranicznej recepcji)” [w:] W. Szymborska 2016c: CCLII–CCLXIII oraz *Szymborska na świecie* 2013. W tymże numerze specjalnym „Nowej Dekady Krakowskiej” ( 4/5, 2013) omówiona jest recepcja poezji Szymborskiej we Włoszech, Francji, Szwecji i w krajach hiszpańskojęzycznych.

<sup>135</sup> Cytat z listu Stanisława Barańczaka, z 18 sierpnia 1995 roku.

pozwała też, lepiej niż jakakolwiek inna metoda rozgryzania tekstu, zrozumieć, dlaczego pewni poeci są wydelegowani na ten świat przez coś, co możemy sobie nazwać Opatrznością, Przeznaczeniem, Ślepym Przypadkiem, albo Koniecznością dziejową, wszystko jedno – wydelegowani po to, żeby nam pomagać w formułowaniu pytań, które niestety musimy zadawać tym z Dużej Litery Pisającym Mocom, ponieważ tak się składa, że Moce traktują nas w sposób na ogół dość paskudny, a zawsze – niezrozumiały.

## ***Przyjaciel i kronopio: Julio Cortázar***

*Przekładasz mnie wspaniale i ze swadą (...) i jestem dumny z ciebie i z naszego wspólnego dzieła*<sup>136</sup>

Opublikowana przez wydawnictwo Alfaguara korespondencja Julia Cortáзара obejmuje lata 1937–1984. Edycja jest znaczącym uzupełnieniem biografii i twórczości argentyńskiego pisarza. Z jednej strony jest „jego prawdziwą autobiografią” [I, 17], dziennikiem intymnym; ukazuje sylwetkę pisarza – z jego pasjami, upodobnieniem do literatury i muzyki, lekturami, podróżami, przyjaźniami, działalnością polityczną, a z drugiej, jest dziennikiem literackim, w którym pisarz komentuje swoje dzieło, a także twórczość innych autorów.

Cortázar traktował swoje listy w sposób szczególny. Nie były one dla niego przekazem „ulotnych i przypadkowych informacji”, ale swoistym rytuałem, rodzajem twórczości, „niemal sakralnym obrzędem”. „W każdym z nich pozostawiłem wiele z siebie samego” [I, 132]<sup>137</sup>. Cytowany tu fragment listu do zaprzyjaźnionego argentyńskiego pianisty i lekarza, Luisa Gagliardi, z 2 czerwca 1942 roku, jest jednym z tych tekstów Cortáзара, w którym pisarz formułuje własną teorię gatunku – epistolarnego – podobnie jak później zrobi to z teorią poezji, opowiadania fantastycznego, czy powieści politycznej. W liście Cortázar podkreśla, że mimo świadomości ulotności tej formy wypowiedzi, „(...) jeśli całkowicie im [listom] się oddaję (...), to dlatego, że pisząc je spontanicznie, bez żadnego szkicu lub brudnopisu, przemieniam je w najbardziej autentyczną ekspresję mego jestestwa” [I, 133]. Pisarz z ironią wyraża się o starannie obmyślanych i wyczelowanych „listach literackich”; on sam, zasiada do maszyny i „(...) daje upust wartkiej rzece myśli i uczuć” [I, 133].

---

<sup>136</sup> List Julia Cortáзара z 17 sierpnia 1973 roku do francuskiej tłumaczki Laure Guille Bataillon [III, 1531]. Wszystkie cytaty pochodzą z edycji *Julio Cortázar. Cartas* (por. bibliografia na końcu książki). Po cytacie, w nawiasie kwadratowym, numer tomu i strona. Listy Cortáзара, pisane po hiszpańsku i /lub po francusku i angielsku, przekładam na język polski, pozostawiając tylko w uzasadnionych przypadkach wersję oryginalną. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie polskie cytaty z dzieł Cortáзара podaję w tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej.

<sup>137</sup> Wymowne, że Zbigniew Herbert w swojej korespondencji pochodzącej z tego samego okresu formułuje podobną myśl: „bardzo lubię pisać listy i myślę, że jest to taka sama sztuka jak pisanie wierszy” (List do J.Turowicza; Toruń, 6 XII 1950: cyt za A. Franaszek 2018: I, 189).

Na korespondencję Cortáзара składa się niemal półtora tysiąca listów, skierowanych do pisarzy, wydawców, tłumaczy, filmowców, malarzy, filozofów, krewnych i przyjaciół autora. Wśród tych pierwszych adresatów figuruje przede wszystkim Mario Vargas Llosa i José Lezama Lima, a nadto, García Márquez, Octavio Paz, Tomás Eloy Martínez, Jorge Edwards.

W istocie tylko kilka listów do pisarzy godnych jest odnotowania, z uwagi na interesujące komentarze Cortáзара, bowiem większość korespondencji dotyczy problemów politycznych, głównie sytuacji na Kubie i kwestii łamania praw człowieka w Ameryce Łacińskiej. Odnotujmy dwa listy argentyńskiego pisarza. Pierwszy, skierowany do Octavia Paza (31 lipca 1956 roku), jest wnikliwą analizą refleksji meksykańskiego pisarza nad istotą poezji, zawartych w esejach z tomu *El arco y la lira*, która „od początku do końca nieustannie zmierza ku bogactwu, głębi, pięknu” [I, 337]. Drugi list, do Maria Vargasa Llosy, z 15 sierpnia 1965 roku, zawiera wrażenia z lektury maszynopisu *Zielonego domu* (powieść ukazała się dopiero w następnym roku). Cortázar bardzo chwali utwór peruwiańskiego kolegi, dostrzega precyzyjną i oryginalną kompozycję („z technicznej perspektywy *Zielony dom* jest cudowny”; II, 926] i „niezwykle złożoną strukturę *muzyczną*” [II, 927], która upodabnia powieść do poematu symfonicznego, ale zarazem, z pełną szczerością, wytyka kilka niedociągnięć. Krytykuje nazbyt malowniczy tytuł, luźno związany z treścią powieści, a także sposób przedstawienia jednego z głównych bohaterów utworu, Anselma – właściciela tytułowego domu publicznego – który jest postacią nieprzekonującą i nazbyt literacką według argentyńskiego pisarza. Zauważa też, że druga część powieści jest nieco gorsza od pierwszej, ale, zastrzega się, że być może wynika to z ogromnej ekspresji i różnorodności wątków w pierwszej połowie, co powoduje, że czytelnik czuje się trochę „jak zбитy pies”... [II, 928].

Spośród kilkuset adresatów listów interesują nas szczególnie tłumacze dzieł Cortáзара. Niektórzy są tylko wzmiankowani, jak autorzy wersji francuskiej (Françoise Campo-Timal)<sup>138</sup> i angielskiej (Elaine Kerrigan, Suzanne Jill Levine). Wśród adresatów figurują dwie polskie tłumaczki – Zofia Chądzyńska i Marta Jordan. Tym niemniej, ograniczając się do korespondencji bezpośrednio dotyczącej przekładów, znajdziemy jedynie listy do czterech tłumaczy: Edith Aron, Laure Guille Bataillon, Gregory Rabassa i Paul Blackburn. Skupimy się zatem na tych właśnie tłumaczach.

Osobliwy jest przypadek niemieckiej tłumaczki Edith Aron i od niej zaczniemy. To właśnie ona była, jak można przypuszczać, pierwowzorem Magi z *Gry w klasy* i partnerką pisarza do 1953 roku. Aron przetłumaczyła na niemiecki dwa zbiory opowiadań, ale autor nie był zadowolony z jej przekładów<sup>139</sup>. W liście z 1964 roku do argentyńskiego wydawcy Francisca Porrúa pisarz komentuje złośliwie: „albo Edith

---

<sup>138</sup> Françoise Campo-Timal (1938–1992) była, obok Laure Guille Bataillon, współtłumaczką książek: *Tango raz jeszcze* (*Nous l'aimons tant, Glenda*), *Niewpory* (*Heures indues*), *Autonauci z kosmostrady* (*Les autonaves de la cosmoroute*) oraz wyboru opowiadań (*Nouvelles*, Gallimard, 1993).

<sup>139</sup> Edith Aron przełożyła dwa tomy opowiadań: *Das besetzte Haus*, 1971 (*Zajęty dom*) i *Der andere Himmel*, 1973 (*Inne niebo*).

zapomniała niemieckiego, albo nigdy go dobrze nie opanowała” [II, 770]<sup>140</sup>. W tym samym liście dowodzi, że jej wersje tekstów ”rozpaczliwie kuleją”, a sama tłumaczka wykazuje „poważne braki w sferze kultury” [II, 771]<sup>141</sup>.

Całkowicie odmienny stosunek miał pisarz do swojej francuskiej tłumaczki Laure Guille Bataillon i obu tłumaczy amerykańskich: Paula Blackburna i Gregory’ego Rabassy. Choć z całą trójką łączyła pisarza wieloletnia przyjaźń – korespondencja zdominowana jest prywatnymi sprawami – tematyka translatorska ma różny wydźwięk w zależności od adresata. Owszem, w listach do całej trójki Cortázar nie szczędzi pochwał, wyrażając najwyższe uznanie dla ich pracy translatorskiej, a jednak z listów widać wyraźnie, że czasem jego uwagi i zastrzeżenia ograniczają się do drobnych korekt (Laure Guille Bataillon) albo są nieliczne, choć zasadnicze (Gregory Rabassa), albo są bardzo szczegółowe i obszerne (Paul Blackburn). Dodajmy, że właśnie przekłady na francuski i angielski, a obu językami, zwłaszcza pierwszym, Cortázar władał znakomicie, powstały przy ścisłej współpracy z autorem<sup>142</sup>. Autorem, dodajmy, który przecież także był tłumaczem, świadomym, że owa profesja obarczona jest ryzykiem przypadkowości i omyłności<sup>143</sup>.

**Laure Guille Bataillon**, do której pisarz skierował siedemnaście listów w latach 1959–1983, przełożyła na francuski najważniejsze książki Cortázara: *Bestiarium*, *Koniec zabawy*, *Tajemna broń*, *Opowieści o kronopiach i famach*, *Gra w klasy*, *Dla wszystkich ten sam ogień*, *W osiemdziesiąt światów dookoła dnia*, *62. Model do składowania*, *Ośmiościan*, *Nikt, byle kto*, *Tango raz jeszcze*, *Los reyes*, *Autonauci z kosmostrady*<sup>144</sup>.

Już w listach z lat pięćdziesiątych pisarz zaznaczył, że to właśnie Laure Guille Bataillon upatrywał sobie jako swoją tłumaczkę i tylko ona ma wyłączność na jego teksty we Francji: „(...) co tyczy Francji, ty jesteś moją tłumaczką i francuscy wydawcy, jeśli zamierzają coś publikować, to tylko w *twojej* wersji” [I, 411]. Uznanie dla jej pracy translatorskiej pisarz wyraził także w listach do innych adresatów: „Laure Guille, moja znakomita tłumaczka i przyjaciółka, która zna mnie na wylot i świetnie umie ze mną współpracować” [II, 1117].

---

<sup>140</sup> Edith Aron (1928), wprawdzie urodziła się w Niemczech, ale wkrótce wraz z rodziną wyemigrowała do Buenos Aires, a potem, w roku 1950, do Paryża.

<sup>141</sup> Jako replikę potraktujmy fragment wywiadu z Edith Aron, który opublikował argentyński dziennik *Clarín*: „(...) Cortázar mnie zdradził. Wyrządził mi wielką krzywdę. Tłumaczyłam na niemiecki jego opowiadania i nagle zerwano ze mną umowę (...). Z jego winy; twierdził, że nie jestem przygotowana. Bardzo mnie skrzywdził jako tłumaczkę. Nie jestem Magą (...). Pomylił mnie z postacią powieściową. Nadal z bólem myślę o tym wszystkim. Nie rozumiem tego...”: *Edith Aron* 2013.

<sup>142</sup> „Jego angielski jest całkiem dobry, a przy tym jest on wnikliwym czytelnikiem”, mówił o pisarzu Gregory Rabassa (T. Hoeksema 1978).

<sup>143</sup> „Przypadkowość i omyłność jak nigdzie indziej jest domeną tłumacza (...)” (Cortázar 1995).

<sup>144</sup> Laure Guille Bataillon (1928–1986) była jedną z najważniejszych tłumaczek i promoterek literatury latynoamerykańskiej we Francji. W jej dorobku, oprócz dzieł Cortázara, są utwory takich autorów, jak: Juan José Saer, Antonio di Benedetto, Jorge Luis Borges, Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Antonio Skármeta. Zob. hasło „Laure Bataillon” [w:] MEET 2009–2019.

Brakuje w korespondencji pisarza komentarzy do *Marelle*, francuskiego przekładu *Gry w klasy* – można założyć, że pisarz kontaktował się z tłumaczką bezpośrednio, w Paryżu – zachowały się jednak opinie, bardzo pochlebne, na temat *Livre de Manuel (Książki dla Manuela)*, wyrażane w kolejnych listach Cortázar z roku 1973: „Przekładasz mnie wspaniale i ze swadą (nieodzowną w książce takiej jak ta) i mam wrażenie, że wszystko bardzo dobrze brzmi po francusku (...). Jeszcze raz dziękuję za twoją pełną wrażliwością pracę, za twoje niesamowite zrozumienie mojego stylu pisania (...). Wyszło bardzo pięknie i jestem dumny z ciebie i z naszego wspólnego dzieła” [III, 1531]<sup>145</sup>.

W dziesięć lat później z równie szczerym uznaniem pisarza spotkają się *Les Autonautes de la cosmoroute*. Ten reportaż z ponad miesięcznej podróży Południową Autostradą z Paryża do Marsylii, został napisany wspólnie przez Cortázar i jego żonę, Carol Dunlop. Przekład francuski *Autonautów z kosmostrady* był dziełem zbiorowym – Laure Guille Bataillon i Françoise Campo-Timal – i opierał się na ścisłej współpracy między autorami a tłumaczkami, a przy tym, to szczególnie przypadek w twórczości Cortázara, wersja francuska powstawała równoległe do wersji oryginalnej.

Laure Guille Bataillon była dla pisarza nie tylko zaufanym tłumaczem, ale także wnikliwym krytykiem literackim jego dzieła, a na jej opinii bardzo zależało autorowi, co zaznaczył w pisanim tym razem po francusku liście z 24 września 1969 roku: „twoja opinia zawsze się dla mnie bardzo liczyła, ponieważ wypływa z podwójnej lektury i z wrażliwości wobec stylu” [III, 1358]. W tym samym liście Cortázar wyraził radość z pochlebnych sądów tłumaczki na temat powieści *62. Model do składania*, a nadto, informując o ostatniej korekcie *Ostatniej rundy*, niepokoił się, czy książka spotka się z jej przychylnym przyjęciem.

Co zadziwiające, w całej tak obszernej korespondencji autor wprowadził zaledwie jedną, drobną korektę do przekładów francuskiej tłumaczki. Uwaga odautorska dotyczy opowiadania *Orientation des chats (W orbicie kotów)* ze zbioru *Tango raz jeszcze*. Narrator opowiadania żyje w świecie, którego ramy wyznaczają dwie najważniejsze dla niego istoty: jego ukochana – Alana, której osobowości nie potrafi zgłębić – i kot Ozyrys. Cortazarowskie „przejście” dokonuje się w momencie, gdy uwagę narratora i Alany, podczas zwiedzania galerii obrazów, przykuwa jedno z płócien, które przedstawia kota – uderzająco podobnego do Ozyrysa – spoglądającego przez okno. Kontemplując ten obraz narrator ma wizję swoistego trójkąta, utworzonego przez niego samego, Alanę i Ozyrysa. Choć Cortázar, jak zawsze, bardzo chwali tłumaczenie („jest bardzo piękne”; V, 289), to jednak ma zastrzeżenia do akapitu kończącego opowiadanie, a konkretnie, do wyrazu *une chose* („rzecz” lub „coś”) w zdaniu *une chose que personne d’autre qu’eux ne pouvait voir... (rzecz, którą nikt poza nimi nie mógł widzieć...)*. Autor podkreśla abstrakcyjność tego zwrotu w oryginale – *lo que (donde*

---

<sup>145</sup> Wymowne, że niemal identyczne sformułowanie znajdziemy w liście brazylijskiego pisarza João Guimarães Rosa do jego włoskiego tłumacza Edoardo Bizzarri: „Proszę pytać, bez ceregieli; każda wątpliwość jest inspirująca. We dwojkę, razem, będziemy silni, niezwyciężeni. Pan wszakże nie jest nawet tłumaczem. Jesteśmy »wspólnikami«, o tak, i zawsze musi nam towarzyszyć inwencja i kreacja. Mając Pana przy sobie niczego się nie obawiam!” (Cyt. za Silva de Carvalho/ S. Holanda 2011: 7).

*nadie podía ver lo que ellos veían...*), natomiast słowo *choso* narzuca czytelnikowi nazbyt konkretny obraz tego, co widzą bohaterowie. W tekście oryginalnym, kontynuuje pisarz, ten motyw jest znacznie bardziej ogólny i szerszy, a nadto, obejmując nawet narratora, do końca pozostaje niedookreślony. Autor proponuje: *ce que [to co] personne d'autre qu'eux ne pouvait voir, ce que voyaient seulement...* [V, 289]<sup>146</sup>.

List z 20 marca 1966 roku dotyczy nie tyle przekładu, co wahania pisarza, czy warto przekładać tekst, który będzie niezrozumiały dla francuskiego czytelnika. Chodzi o opowiadanie *Kogucik (Torito)* z tomu *Koniec zabawy*. Ten utrzymany w formie monologu wewnętrznego autopoportret boksera, wzorowany jest na słynnym w latach trzydziestych Justo Suárezie, argentyńskim bokserze, podziwianym przez Cortázarą i jego rodaków. Pisarz kwestionuje włączenie tego opowiadania – w którym według niego prawdziwym bohaterem jest wyłącznie język, żargon *lunfardo* – do edycji francuskiej, a nadto dowodzi, że przedstawiona tam fabuła może jedynie wzruszyć i wzbudzić sentyment Argentyńczyków do tamtej epoki, a nie przemówi do czytelnika francuskiego<sup>147</sup>. *Torito* pod oryginalnym tytułem, ukazał się dopiero w roku 2005 w tłumaczeniu Françoise Rosset, w edycji *Fin d'un jeu*, wydawnictwa Gallimard.

Gregory Rabassa – „jego najlepszy i najważniejszy tłumacz na angielski” [I, 18] – przełożył *Grę w klasy (Hopscotch)*, *Książkę dla Manuela (A Manual for Manuel)*, *62. Model do składania (62. A Model Kit)*, a także ostatnie zbiory opowiadań Cortázarą<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> „De alguna manera sentí que el triángulo se había roto; cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente” (Cortázar 2009c: 15–16). „Je sentis, d'une certaine façon, que le triangle s'était cassé, lorsque Alana tourna sa tête vers moi le triangle n'existait plus, elle était allée vers ce tableau mais n'en étais pas revenue, elle était restée du côté du chat à regarder au-delà de la fenêtre une chose que personne d'autre qu'eux ne pouvait voir, ce que voyaient seulement Alana et Osiris chaque fois qu'ils me regardaient en face” (Cortázar 1982c: 16–17). W wersji ostatecznej opowiadania uwaga autora nie została uwzględniona).

„W jakiś sposób odczułem, że trójkąt pękł, kiedy Alana zwróciła ku mnie głowę, trójkąt już nie istniał, ona weszła w obraz, ale już nie wróciła, była tam obok kota, patrząc daleko za okno, gdzie nikt nie mógł widzieć tego, co oni widzieli, co tylko Alana i Ozyrys widzieli, ilekroć patrzyli mi prosto w oczy” (Cortázar 1983: 9).

<sup>147</sup> Oto początek opowiadania w wersji oryginalnej i polskiej:

„Qué le vas a hacer, ñato, cuando estás abajo todos te fajan. Todos, che, hasta el más maula. Te sacuden contra las sogas, te encajan la biaba. Andá, andá, qué venís con consuelos, vos” (Cortázar 1979a: II, 73).

„Nie ma rady, bracie, jak leżysz, każdy ci dołoży. Każdy, che, ostatni gówniarz. Na liny cię rzucą i dawaj. Ale odwal się, akurat ja tam potrzebuję, żeby mnie pocieszać, już ja cię, bracie, znam” (Cortázar 2011: 439).

W trzecim zdaniu zwrot *encajar la biaba* znaczy *rzucić na deski, znokautować*.

<sup>148</sup> Gregory Rabassa (1922–2016) w znacznym stopniu przyczynił się do wypromowania autorów latynoamerykańskiego boomu w USA. Przekładał literaturę hiszpańską, latynoamerykańską i portugalską. Ma w swoim dorobku tłumaczenia utworów takich autorów, jak: Jorge Amado, Miguel Ángel Asturias, Juan Benet, Julio Cortázar, José Donoso, Gabriel

Rabassa jest adresatem ponad pięćdziesięciu listów Cortázar. O ile pierwsze listy do amerykańskiego tłumacza są oficjalne, bardzo zwięzłe, konkretne i dotyczą tylko przekładów, a pomijają sprawy prywatne, o tyle od końca 1965 roku stają się coraz bardziej osobiste, przyjacielskie i tylko luźno związane z tłumaczeniami. Już w liście z 15 marca 1965 roku autor proponuje, by przeszli na „ty”, a adresata nazywa „Drogim kronopiem Gregiem” [II, 1061]<sup>149</sup>.

Współpraca między autorem a tłumaczem zaczęła się wiosną 1964 roku od *Hopscotch*. W istocie jest to wspólne dzieło autora i tłumacza, bowiem, jak napisał Cortázar w liście do swojego przyjaciela, argentyńskiego wydawcy Francisca Porrúa, „(...) przekład idzie bardzo dobrze, sprawdzam go strona po stronie; skądinąd, biorąc pod uwagę trudności »tekstowe«, niewiele książek miało tyle szczęścia, co ta” [II, 839].

W liście z 25 kwietnia 1964 roku Cortázar, świadomy problemów, z którymi musi zmierzyć się tłumacz tej powieści, zapewnia Rabassę, że okaże mu wszelką pomoc i wsparcie. Autor proponuje tłumaczowi takie oto zasady współpracy: będzie mu przysyłał partiami tekst, w pakiecie po pięćdziesiąt lub sześćdziesiąt stron, ten zaś odsyłać będzie wersję angielską, na którą z kolei autor naniesie uwagi i poprawki. Główną trudnością w przekładzie było *lunfardo*, żargon z Buenos Aires, ale Cortázar uspakaja Rabassę, że wyjaśni mu sens wszystkich zwrotów slangowych. Istotnie, przesyła mu egzemplarz powieści z gęsto zapisanymi na marginesie objaśnieniami. W tym samym liście autor umieszcza pierwsze uwagi do przekładu. Jedna z nich dotyczy sceny przedstawionej w rozdziale 29, a konkretnie rozmowy, która toczy się po odejściu Magi, między Horacio Oliveirą a Gregoroviusem (Ossipem), w jej dawnym mieszkaniu, zajęтым teraz przez Gregoroviusa. Rabassa błędnie tłumaczy zdanie wypowiedziane przez Oliveirę – *no encaja demasiado con su partida (nijak się nie ma do jej odejścia)* jako *don't push it, Ossip (nie przeginaj, Ossip)*, co przeinacza wymowę tej sceny<sup>150</sup>. W istocie chodzi o to, że słowa wypowiedziane przez Ossipa nie pasują, czy ściślej, nie mają żadnego związku z odejściem Magi, a zatem, sugeruje Cortázar, właściwym angielskim słowem byłoby *to fit* [II, 708]. Pisarz, komentując inny fragment

---

García Márquez, Juan Goytisolo, José Lezama Lima, Clarice Lispector, Antonio Lobo Antunes, Mario Vargas Llosa. Zob. J. Munday 2008: rozdz. V.

<sup>149</sup> Rabasasa w swoich wspomnieniach i w wywiadach wypowiadał się równie pochlebnie o współpracy z Cortázarem. W cytowanym wcześniej wywiadzie powiedział: „Ma [Cortázar] wielki szacunek do pracy tłumacza (sam był tłumaczem) i dlatego nigdy nie żąda tego, co niemożliwe. Wielokrotnie nawet Julio podsuszał celniejsze wyrażenie angielskie, czasem wręcz kolokwialne. Ma też wyborny dar dostrzegania niuansów znaczeniowych. Czasem jakieś pozornie niewinne słowo lub zwrot okazuje się mieć zupełnie odmienny sens wynikający z kontekstu argentyńskiego slangu. Julio nie skąpi tłumaczom pochwał, co zdecydowanie poprawia nam samopoczucie” (T. Hoeksema 1978).

<sup>150</sup> „Lucía me ofreció compartir el cuarto después que vos anunciaste que te ibas. Yo no sabía si aceptar, pero ella insistió. – No encaja demasiado con su partida” (Cortázar 1969a: 207).

„Kiedy oznajmiłaś, że się wyprowadzasz, pozwoliła mi tu zamieszkać. Wahałem się, czy wypada mi przyjąć, ale naciskała. – Nie bardzo się to zgadza z jej wyprowadzką” (Cortázar 1974: 182).

Wersja francuska zachowuje wymowę oryginału: „– Curieux alors qu'elle soit partie” (Cortázar 1966: 195).



w tym samym rozdziale, zwraca także uwagę na niezrozumienie przez tłumacza sceny, w której Oliveira, ubolewając, że przeszedł z Gregoroviusem na „ty”, sugeruje, że coś tamtego łączyło z Magą, Gregorovius zaś zaprzecza, choć dopuszcza możliwość, że Maga, porzucona przez Oliveirę, mogłaby z rozpaczycy rzucić się do Sekwany. To aluzja do notatki w gazecie o wyłowionej z rzeki młodej kobiecie. Zaraz jednak Gregorovius uspokaja Oliveirę, że rysopis topielicy nie odpowiada opisowi Magi, co w wersji oryginalnej brzmi: *la filiación no corresponde para nada (opis nijak nie pasuje)*. Zdanie to Rabassa błędnie odczytał jako naleganie Gregoroviusa, by w stosunkach z Oliveirą wrócić do oficjalnej formuły „pan” i przetłumaczył jako: *there's nothing between us at all (nic absolutnie nas nie łączy)*<sup>151</sup>. Autor wyjaśnia w liście, że słowo *filiación* oznacza w Argentynie zespół cech, czy też znaków szczególnych, pozwalających na określenie tożsamości danej osoby.

Takich przykładów jest w cytowanym liście więcej. Cortázar kwestionuje w tłumaczeniu Rabassy słowo *schooner* (szkuner), podczas gdy w oryginale mowa jest o barce rzecznej (*peniche*), a dalej wyjaśnia słowo *pluma cucharita* (wieczne pióro) i tłumaczy, co znaczy „patafizyka”. W tym ostatnim przypadku chodzi o fascynację pisarza twórczością Alfreda Jarry i jego pseudonauką wyszydającą naukowy sposób myślenia [II, 708–709].

W pół roku po cytowanym liście, w październiku 1964 roku, pisarz, podsumowując kolejną partię tekstu przesłaną przez Rabassę, stwierdza, że „(...) tłumaczenie jest wspaniałe (...) i według mnie brzmi cudownie” [II, 764]. Tym razem poprawek jest niewiele:

(...) Tylko kilka drobiazgów, łatwych do korekty albo nieznaczące błędy interpretacyjne, za które nie ponosi pan odpowiedzialności, wynikające z samego tekstu, który czasem bywa istotnie trudny i dwuznaczny. W kilku przypadkach zaproponowałem nawet możliwe warianty, ale niewykluczone, że się myłę i pana wersja jest poprawna [II, 764].

Według Cortázara formuła współpracy między autorem a tłumaczem sprawdziła się. Na początku następnego roku, w liście z 12 stycznia 1965 roku, autor chwali Rabassę, doceniając jak sprawnie rozwiązał „dwa dość powikłane problemy” [II, 809] w *Grze w klasy*. Chodzi o zamierzone błędy ortograficzne Horacia Oliveiry, kiedy bohater autoironicznie dodaje do słów literę *h* (niemą w języku hiszpańskim), a nadto o angielską wersję języka gliglińskiego (*gliglico*), owego miłosnego kodu stosowanego przez Oliveirę i Magę: „jedno i drugie brzmi wprost znakomicie i zachowuje posmak

---

<sup>151</sup> „Si fuera cierto que la Maga se ha ahogado yo comprendería que en el dolor del momento (...). Pero no es el caso, por lo menos no parece. – Leíste alguna cosa en el diario – dijo Oliveira. – La filiación no corresponde para nada. Podemos seguir hablándonos de usted. Ahí está, arriba de la chimenea. En efecto, no correspondía para nada” (Cortázar 1969a: 209).

„Gdyby Maga utopiła się zrozumiałbym, że pod wpływem chwilowego bólu (...). Ale to się nie stało, przynajmniej nie wygląda na to. – Widziałeś coś w gazecie? – zapytał Oliveira. – Ale opis nie zgadza się. Możemy dalej być na pan. Tu, na kominku. Rzeczywiście opis nie zgadzał się” (Cortázar 1974: 184).

Wersja francuska także jest poprawna: ” – Je te dis que le signalement ne correspond absolument pas” (Cortázar 1966: 197).

ukrytych podtekstów, co natychmiast dostrzegą wnikliwi czytelnicy” [II, 809].

W liście z 15 marca 1965 roku czytamy: „właśnie z tego powodu, że twój przekład jest tak inteligentny i wyrazisty, a ja jestem szczęśliwy mając takiego tłumacza jak ty, staram się czytać uważnie każdą stronicę, by z moją pomocą stała się jak najlepsza” [II, 834]. A jednak autor ma zastrzeżenia do przekładu 36 rozdziału powieści. We fragmencie tym Horacio Oliveira krążąc po paryskich ulicach snuje refleksje nad swoimi poszukiwaniami „kibucu pożądań”. W monologu (scena z clochardką) pojawia się cytat z sonetu meksykańskiego poety Enrique González Martínez – *tuércele el cuello al cisne* (Cortázar 1969a: 247) – *skreć łabędziowi szyję*, który w oryginalnym kontekście oznaczał ideę przewycięzenia modernizmu, symbolizowanego przez motyw łabędzia w poezji prekursora tego nurtu, Rubena Darío, zaś w przypadku bohatera *Gry w klasy* jest manifestacją zerwania z ustalonymi normami, wzorcami zachowania, a wreszcie wyzwolenia języka z wszelkich ograniczeń. Cortázar, zdając sobie sprawę, że fragment ten będzie niezrozumiały dla odbiorcy anglosaskiego, proponuje tłumaczowi dwa rozwiązania: wprowadzenie przypisu albo opuszczenie aluzji do modernistycznego łabędzia<sup>152</sup>. A jednak sam pisarz nie jest do końca przekonany co do słuszności obu rozwiązań. Z jednej strony, jest przeciwnikiem przypisów od tłumacza<sup>153</sup>, z drugiej, jest świadomy, że to fragment istotny dla powieści i usunięcie go zniekształci jej wymowę.

W miesiąc później Rabassa przesyła pisarzowi kolejne przetłumaczone rozdziały. I tym razem Cortázar nie może nachwalić się tłumacza, podkreślając zwłaszcza perfekcyjne oddanie slangu z Buenos Aires i gier językowych: „gry w cmentarz: a beauty!. Niczego nie zmieniaj, są świetne!” [II, 856]<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> W polskiej wersji – podobnie jak we francuskiej („(...) Tordez le cou au cygne (...)”; Cortázar 1966: 237) – cytat ten, pozbawiony kursywy i przypisu, istotnie jest niezrozumiały dla czytelnika: „(...) Oliveira przypomniał sobie teraz, że to przecież Heraklit powiedział, że jeśli nie będziesz oczekiwał, nigdy nie spotka cię nieoczekiwane, ukręć szyję łabędziowi, powiedział Heraklit, chociaż skąd, nic podobnego nie mówił (...)” (Cortázar 1974: 217). Dodajmy na marginesie, że w wersji francuskiej powieści nie są rozróżnione liczne francuskie słowa i zwroty wplecione w tekst oryginalny, a nadto rzadkością są przypisy, bardzo liczne w wersji polskiej, łącznie z tłumaczeniami cytatów i zwrotów obcojęzycznych.

<sup>153</sup> „Dobrze robisz, że nie wprowadzasz footnotes” [II, 881].

<sup>154</sup> Oto wybrany przykład „gry w cmentarz” z rozdziału 41 *Gry w klasy*, inspirowany słownikiem Królewskiej Akademii Hiszpańskiej:

„Hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano y el clípeo y le hicieron tragar una clica. Luego le aplicaron un clistel clínico en la cloaca, aunque clocaba por tan clivoso ascenso de agua mezclada con clinopodio, revolviendo los clisos como clerizón clorótico” (Cortázar 1969a: 279).

„Fed up with the client and her climacteric, they clipped out her clitoris and gave her a clyster, clinically in her cloaca, and as she clucked about the clipping and the clinometric climb to get such clinkers, they sent her off to get some clerical clue to her clingy claim” (Cortázar 2014).

„Korne kukle i kuczmy kleryków o klimakterycznych kontemplacjach kleszczą się klinem w klimacie klechd, klasycznie klinując ku kloakom kłęskowe klempy” (Cortázar 1974: 243).

„Exaspérés par ce client et ses cléromancies, ils lui enlevèrent son clérodendron et lui firent avaler du clinopode. Après quoi, ils lui appliquèrent dans le cloaque un cliséomètre clinique

Na początku maja 1965 roku Cortázar potwierdza otrzymanie pliku z rozdziałami powieści od 42 do 47. Nie wymagają one wielu korekt ze strony pisarza, który ponownie uspakaja tłumacza, by nie przejmował się argentyzmi, bo zostaną one szczególnie wyjaśnione, skoro „od początku obiecałem Ci jak najszerzą współpracę z mojej strony” [II, 870].

Kolejny list do Rabassy, poza zwyczajowymi pochwałami dotyczącymi przekładu, który jest „(...) znakomity, wierny i wolny zarazem (a to najtrudniejsze)” [II, 891], zawiera uwagę dotyczącą innego argentyzmu, wykrzyknika *che*, który Rabassa przekłada jako *hey*, co według autora raz brzmi dobrze, a raz źle: „nasze *che* jest absolutnie nieprzekładalne i być może lepiej je w ogóle usunąć” [II, 891]<sup>155</sup>.

W lipcu 1965 roku Cortázar otrzymuje ostatnie rozdziały *Hopscotch*. Zapewnia tłumacza, że pozostało tylko kilka drobiazgów i korekt, drobne błędy, wynikające z pośpiechu, w jakim musiał pracować Rabassa. Ponownie zapewnia autor: „(...) jak bardzo doceniam i wdzięczny jestem za twoją pracę (...), jak ważne jest dla mnie to, że znalazłem tłumacza – a został on także moim przyjacielem – któremu mogłem całkowicie zaufać” [II, 906]. Pisarz z uznaniem komentuje sposób, w jaki Rabassa rozwiązał problemy translatorskie, co wymagało, podkreśla, inteligencji, wrażliwości i poczucia humoru.

Zadowolenie z wersji Rabassy Cortázar przekazuje także w listach skierowanych do drugiego swojego amerykańskiego tłumacza, Paula Blackburna i jego żony, Sary, odpowiedzialnej za amerykańskie edycje pisarza. I tak, w pisanym po angielsku liście z 3 lipca 1965 roku zapewnia Sarę: „(...) Greg z genialnym wyczuciem potrafi wpasować w angielską formułę każdą strukturę myślową (u! to brzmi nazbyt metaforycznie, ale to prawda) (...)” [II, 895], zaś w liście do Paula Blackburna, pisanym tym razem po hiszpańsku, dodaje: „Greg, biorąc pod uwagę trudności, które musi pokonać, pracuje w fantastycznym tempie” [II, 923]. Śledząc korespondencję pisarza trudno nie zapytać, czy umieszczając tego typu wzmianki nie był świadomy, że mogłyby one, co zrozumiałe, wywołać zazdrość i swoistą rywalizację między obu amerykańskimi tłumaczami? Powrócimy do tego pytania.

Cortázar wielokrotnie w korespondencji z przyjaciółmi dzieli się swoim zachwytem nad angielską wersją *Gry w klasy*: „(...) przekład Grega Rabassy – pisze do Francisca Porrúa – brzmi wspaniale” [II, 999]. To właśnie dzięki argentyńskiemu pisarzowi Rabassa zyskał sławę jako tłumacz *Gry w klasy*, rekomendowany jako znakomity translator, o czym na przykład świadczy list skierowany 1 grudnia 1966 roku przez Cortázara do Maria Vargasa Llosy: „(...) Zapewniam cię, Mario, jest świetny;

---

bien qu’il cliquât et clignât à sentir cette ascension peu climatologique ébranler ses clisses d’un clochement clivé” (Cortázar 1966: 265).

<sup>155</sup> Wykrzyknik skierowany do osoby, z którą się jest na „ty”, wyrażający z reguły prośbę lub pytanie; często także objawia emocje. Zob. *Nuevo diccionario de argentinismos*: 166.

Polska i francuska tłumaczka, a także tłumacz amerykański, pominęli *che*: Zofia Chądzyńska tylko czasem zastępuje je innym słowem, z reguły *bracie* (np. Cortázar 1974: 62, 232, 247, 359, 415), natomiast Guille Bataillon dodaje najczęściej *dis donc* (np. Cortázar 1966: 42, 60, 94, 166, 453, 486) lub inne zwroty, jak: *peuh* (s. 67) *pfft!* (s. 64), *tiens* (s. 251), *mon vieux* (s. 252) lub *hem* (s. 63). Gregory Rabassa czasem zastępuje to słowo zwrotem *huh* albo *eh*.

ten chłopak to wielki kronopio i będzie tłumaczył cię wybornie. Musisz tylko uzgodnić z nim sukcesywne przesyłanie rozdziałów, jak to robiliśmy z *Grą w klasy*, które będziesz mu odsyłał z uwagami na marginesie; facet pracuje bardzo szybko i dobrze, tyle, że uykają mu, co naturalne, wszelkie regionalizmy i wtedy trzeba mu pomóc, ale wszystko chwyta w mig i jest wyjątkowo inteligentny” [II, 1088]. Także zasługą Cortáзара jest wybór Gregory’ego Rabassy jako tłumacza dzieła Garcii Marqueza, a zwłaszcza *Stu lat samotności*<sup>156</sup>.

W kwietniu 1974 roku autor dowiaduje się, że Rabassa będzie tłumaczył *Książkę dla Manuela*. To kolejna okazja, by obdarzyć go komplementami: ”(...) Przy tobie czuję, że stoję na twardym i przyjacielskim gruncie, wiem, że doskonale mnie rozumiesz i gładko »przechodzę« na angielski, jakbym pisał w tym języku, a nie w moim kreolskim znad La Platy; sam więc rozumiesz, jak bardzo się cieszę z tej wiadomości” [III, 1545].

W pierwszych miesiącach 1975 roku nadal trwa praca nad *A Manual for Manuel*. Autor adjustuje fragmenty przesłane przez Rabassę, zgłasza uwagi, wątpliwości, proponuje rozwiązania rozmaitych problemów językowych. Niespodziewanie korespondencja urywa się, bowiem tłumacz przestaje odpowiadać na listy od pisarza. Po długim milczeniu Rabassy Cortázar dostaje wyczekiwany list wraz z partią tekstu – pisarz używa tu słowa *batch* – co skłania go do snucia, w typowy dla siebie sposób, przypuszczeń i hipotez wyjaśniających długotrwałe milczenie tłumacza:

Przyznam się, że twój list i *batch* był dla mnie sporym zaskoczeniem, bo już myślałem, że zamknąłeś się w jakimś klasztorze tybetańskim albo polujesz na fokę na Kamczatce. Od czasu do czasu docierały do mnie od wspólnych znajomych wieści o tobie, ale ciągle miałem wrażenie, że to tylko były z twojej strony sprytnie podchody, które miały zamaskować wycofanie się ze »zgiełku świata tego«, aby w spokoju poświęcić się uprawie porzeczek lub liczeniu kropli wody niesionych przez morskie fale. Cieszę się, że się myliłem (...) [V, 66] .

W ślad za tym humorystycznym wstępem, skrywającym zapewne niepokój i irytację pisarza, Cortázar komentuje imię jednej z bohaterek *Książki dla Manuela* – Ludmiły, czyli *La polaquita (Poleczka)*. Zdecydowanie odrzuca pomysł Rabassy – *little Polecat* – i proponuje *little one*, bardziej wyrażające sympatię i czułość wbrew, co podkreśla autor, pejoratywnym skojarzeniem tego słowa w USA. Ostatecznie tłumacz decyduje się na *little Pole*, co akceptuje autor, bowiem „(...) ma w sobie ową czułość, której szukałem w hiszpańskim, przez zdrobnienie „Poleczka”. Przekład jest bardzo dobry i nosi twoje własne piętno, *the Rabassa brand*, że się tak wyrażę” [III, 1572]<sup>157</sup>.

W tym samym liście znajdziemy uwagi do przekładu jednego z opowiadań z tomu

---

<sup>156</sup> Rabassa przełożył ponadto *Jesień patriarchy (The Autumn of the Patriarch)*, *Kronikę zapowiedzianej śmierci (Chronicle of a Death Foretold)* i *Szarańczę (Leaf Storm)*.

<sup>157</sup> Cortázar nie komentuje angielskiego odpowiednika kluczowego w powieści motywu porwania – *The Screw*. Oryginalna *La Joda* nie ma w żargonie argentyńskim tak wulgarnego wydzźwięku jak w wersji angielskiej; sugeruje raczej, tak jak w przekładzie Zofii Chądzyńskiej (*Draka*) – żart, kawał, ubaw, zgryw. Zob. *Nuevo diccionario de argentinismos*: 335–336.

*Ośmiościan* – nie dowiadujemy się jednak o jaki konkretnie tekst chodzi<sup>158</sup> – dokonanego przez żonę Gregory’ego Rabassy – Clementine, którą w korespondencji pisarz nazywa Clem. Dodajmy też, że tom został wydany nakładem Knopf w tłumaczeniu Gregory’ego Rabassy i włączony do zbioru *A Change of Light and Other Stories* (1980). Chociaż przekład Clementine pozostał w rękopisie, warto przytoczyć uwagi pisarza, charakteryzują bowiem poetykę opowiadania cortazarowskiego. Pisarz zdecydowanie krytykuje skłonność tłumaczki do dzielenia zdań i sugeruje, że kropka winna być zastąpiona przecinkiem: „(...) mój sposób pisania opiera się na długich z reguły zdaniach, gdzie przecinek pełni rolę kropki, co czasem jest niepoprawne, ale pozwala mi osiągnąć coś w rodzaju »swingu« w melodyce mojego stylu, jakby oddech, nadający mu właściwy sens” [III,1572].

Korespondencja z końca lat siedemdziesiątych zawiera komentarze do przekładów opowiadań ze zbioru *Nikt, byle kto* (*Alguien que anda por ahí*), które weszły do tomu *A Change of Light and Other Stories*<sup>159</sup>. Poza nieznacznymi poprawkami pisarz akceptuje tłumaczenie zaznaczając, że opowiadania doskonale „przechodzą” z hiszpańskiego na angielski. Wątpliwości Cortáзара budzi jednak angielska wersja opowiadania o inicjacji i kazirodztwie, zatytułowanego *Usted se tendió a tu lado* (*Pani położyła się obok ciebie*), a ściślej, złożona struktura gramatyczna tekstu, utrzymanego w formie narracji w drugiej osobie, gdzie nakładają się na siebie trzy zaimki osobowe – *tú*, *usted* (*you*) i argentyńskie *vos* (*thou*) – jak na przykład w zdaniu na początku opowiadania: *Usted se tendió a tu lado y vos te enderezaste para buscar el paquete de cigarrillos y el encendedor* (Cortázar 1980: 50). Co wymowne, już wcześniej Rabassa sygnalizował autorowi, że opowiadanie nie brzmi dobrze po angielsku, a opinię tę podzielił Knopf, dom wydawniczy, który po Pantheon przejął funkcję amerykańskiego wydawcy Cortáзара. Pisarz nie protestował i w liście do Rabassy z 27 września 1979 roku zaproponował usunięcie opowiadania, jako że „(...) mieszanina *you* i *thou* brzmi okropnie” [III, 1665]. Tym niemniej, w tydzień później, w liście do wydawnictwa Knopf, pisarz sporządził listę tytułów opowiadań do planowanej edycji *A Change of Light and Other Stories* i przywrócił utwór (choć tylko w nawiasie) pod tytułem – *You Lay Down by Your Side* – kierując się sugestią Gregory’ego Rabassy, który zaproponował „(...) zamianę niemożliwego *thou* na prostszą formę, to znaczy na *you* i *You*, co ułatwi lekturę opowiadania” [V, 205]. Ostatecznie utwór nie znalazł się w edycji Knopf z 1980 roku, z czym pogodził się autor w liście do Nancy Nicholas, edytora Knopf, wyraźnie znużony dylematem „(...) the story about *you and thou* (or *you and You*) (...)” [V, 221]<sup>160</sup>.

W połowie roku 1981 korespondencja z Rabassą dotyczyła pracy nad przekładem

---

<sup>158</sup> Ze wspomnień wydanych przez Gregory’ego Rabassę wynika, że chodziło o opowiadanie *Summer (Lato)*: G. Rabassa 2005: 60.

<sup>159</sup> Angielski tytuł zbioru zasugerował sam autor [V, 206].

<sup>160</sup> Szczegółową analizę opowiadania z perspektywy form gramatycznych przedstawił G. Soto 1992, a także F. Berthelot 2008. Francis Berthelot zwraca uwagę na specyficzną wymowę tytułu opowiadania, którą można oddać w wersji francuskiej (*Vous vous êtes allongée à tes côtés*) – łącznie z zachowaniem formy żeńskiej w słowie *allongée* – ale nie w języku angielskim, „który nie rozróżnia formy *vous* od *tu* (F. Berthelot 2008: 58).

*Opowiadań o Łukaszu (Un tal Lucas)*. Podobnie jak w poprzednim wypadku autor proponuje usunięcie jednego z tekstów – *Families (Rodziny)* – który „(...) w ogóle nie brzmi po angielsku” [III, 1734]. Dodajmy na marginesie, że brzmi on znakomicie po polsku, w wersji Zofii Chądzyńskiej. Z kolei zabrakło w polskim przekładzie poematu-palindromu *Zipper Sonnet*, zabawy poetyckiej opartej, zgodnie z tytułem – „Suwakowy sonet” – na lekturze i w dół, i w górę, co w rezultacie daje dwa odmienne wiersze<sup>161</sup>. Angielska wersja sonetu spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem autora<sup>162</sup>, podobnie zresztą jak cały tom o przygodach Łukasza, „(...) który został wspólnie przetłumaczony” [III, 1735].

**Paul Blackburn**, amerykański poeta i tłumacz, wraz z żoną Sarą, jest adresatem czterdziestu siedmiu listów od Cortáзара<sup>163</sup>. Pierwszy datuje się na 20 kwietnia 1958, zaś ostatni na 17 sierpnia 1971, na miesiąc przed śmiercią tłumacza. O ile Gregory Rabassa był przede wszystkim autorem angielskich wersji powieści Cortáзара, o tyle Blackburn poświęcił się przekładom poezji i opowiadań pisarza, a także był jego agentem literackim w USA.

Obaj korespondenci stworzyli w listach własny język (*entre los dos*), będący połączeniem hiszpańskiego i angielskiego, z domieszką francuskiego, bawiąc się słowami i łamiąc zasady gramatyczne. Ten swoisty język utrzymany był w duchu cortazarowskiego kronopia, co dotyczyło także oryginalnego sposobu widzenia świata i płaszczyzny porozumienia między obu korespondentami. W pierwszym liście Blackburna do pisarza, z datą 26 marca 1958, nadawca zastrzega się, że jego hiszpańszczyzna pozostawia wiele do życzenia, ale, jak się tłumaczy – a to bardzo spodobało się Cortazarowi – „no soy gramático pero poeta” (Blackburn/Cortázar 2017: I, 16). Pisarza rozbawiła też kolejna uwaga, dotycząca pracy translatorskiej Blackburna, który zaznaczył, że właśnie tłumaczy „/.../ Arreolę i Paza oraz stajnię pełną Meksykanów (głównie poetów) /.../” (Blackburn/Cortázar 2017: I, 16).

Jeśli przyjaźń między pisarzem a Gregory Rabassą wykuwała się powoli, to już w

---

<sup>161</sup> Sonet zamieszczony jest w pominiętym przez polską tłumaczkę rozdziale *Łukasz: jego sonety (Lucas, sus sonetos)*. Oto początkowy fragment, w wersji oryginalnej i w wolnym tłumaczeniu: „De arriba abajo o bien de abajo arriba / este camino lleva hacia sí mismo / simulacro de cima ante el abismo / árbol que se levanta o se derriba / quien en la alterna imagen lo conciba / será el poeta de este paroxismo / en un amanecer de cataclismo/ naufrago que a la arena al fin arriba” (Cortázar 1979b: 189–190);

„Z góry na dół lub z dołu w górę / ta droga wiedzie ku samej sobie / ułudny szczyt jest przepaścią / drzewo się wznosi albo upada / kto naprzemienny obraz utrwali / będzie poetą tego paroksyzmu / u zarania kataklizmu / rozbitkiem w końcu docierającym do brzegu” (przekład mój – A. E.).

Francuska tłumaczka pozostawiła sonet w wersji oryginalnej, zaś w przypisie umieściła jedynie „une version approximative” (Cortázar 1989: 60).

<sup>162</sup> W wykorzystanej tu edycji angielskiej (Cortázar 1984) cały rozdział *Lucas, sus sonetos* został usunięty.

<sup>163</sup> Paul Blackburn (1926–1971) przełożył *Bestiarium, Tajemną broń, Koniec zabawy (End of the Game and Other Stories)*, 1967) oraz *Opowieści o kronopiach i famach (Cronopios and Famas)*, 1969). Przetłumaczył ponadto *Pieśń o Cydzie*, a także poezje Federico Garcii Lorki i Octavia Paz. Zob. szczegółowy biogram [w:] Blackburn/Cortázar 2017: II, 31–32.

pierwszym liście do Paula Blackburna Cortázar przyjmuje serdeczny, przyjacielski ton, nazywając swojego adresata kronopiem, co było ze strony argentyńskiego pisarza oznaką najwyższego uznania:

Drogi kronopio Paul: skoro napisałeś do mnie wspaniałą hiszpańszczyzną, odpowiem ci nie mniej znamienitą angielszczyzną. Mam nadzieję, że pół tuzina dobrych słowników i spora doza cierpliwości pomogą ci w odcyfrowaniu tego listu. ¡Salud, amigo!

(Ten drobny wtęt po hiszpańsku, służy tylko do nabrania oddechu, jak to mówią). Paul, z przyjemnością przeczytałem twój sympatyczny i pełen fantazji list, i z miejsca postanowiłem nadać ci miano jednego z największych kronopiów pod Heliosem. Edith [Aron] powiedziała mi, że jesteś muy simpático y macanudo mucho (macanudo znaczy tyle, co dobry, a nadto wiarygodny i godny zaufania. Dobrze mi idzie to pisanie?). Owszem, to mi powiedziała i jeszcze wiele innych rzeczy, ale twój list przeszedł wszelkie moje oczekiwania. Ktoś, kto potrafi pisać tak zachwycającą hiszpańszczyzną, to musi być gość [I, 379].

W tym bardzo obszernym liście pisarz załączył swoją biografię, a także komentarze dotyczące kilku wydanych już swoich dzieł (między innymi *Wielkie wygrane* i opowiadanie *Pościg* z tomu *Tajemna broń*), a nadto przedstawił swoich ulubionych poetów amerykańskich.

Warto nadmienić, że w latach sześćdziesiątych, gdy Blackburn wysłał pisarzowi swoje wiersze, role się odwracają, i teraz Cortázar tłumaczy na hiszpański utwory swojego amerykańskiego tłumacza i przyjaciela<sup>164</sup>. Nie dziwi zatem, że często pisarz kończy swój list formułą: „Paul, Sara, ściska was kronopio, który bardzo was kocha” [II, 695]. Z kolei Blackburn nieustannie wymyśla kolejne wyrażenia powitalne, zwracając się do swojego argentyńskiego przyjaciela, jak na przykład w liście 5 października 1965 roku: „Dear Cronopio Julio. julissimo, hey” (Blackburn/Cortázar 2017: I, 53) albo: „Julissimo, amigon” w liście z 31 października 1966 (Blackburn/Cortázar 2017: I, 57). Nie zapominajmy jednak, że obu korespondentów łączyły także relacje finansowe, stąd nie dziwi inna jeszcze formuła końcowa: „thank you, Pablo, and many thanks to Sara too, for your kind cheque” [II, 1113].

Istotnie, szczegółowe wzmianki o wysłanych pisarzowi czekach wypełniają znaczną część listów tłumacza do pisarza, ale i ten szczegół, kojarzony raczej z cortazarowską famą, a nie z kronopiem, Blackburn potrafił zamienić w żart. Pisze w liście z 6 października 1965, anonsując, z licznymi wykrzyknikami, czek dla pisarza na sumę 3.346.32 dolarów:

To raczej niestosowne i w niezbyt w dobrym guście ze strony małego Kronopia zarobić tyle forsy, ale jako twój wzorowy agent muszę chyba wypełniać swoje obowiązki, prawda? Okay, już z definicji kronopio nigdy nie stanie się famą i nieważne, ile zgarnie kasy i że jest bliskim kumplem Antonioniego... (Blackburn/Cortázar 2017: I, 53).

List z 29 czerwca 1959 roku roku nawiązuje do edycji *Cronopios and Famas*:

---

<sup>164</sup> Por. list z 14 grudnia 1965 roku [II, 967–970].

„Paul, twój przekład jest wspaniały. Przeczytałem go dwukrotnie, notując na marginesie uwagi pod twoim adresem, ale to tylko drobiazgi (...). Moje gratulacje; ścisłkam cię (...)” [I, 399]. Słowa uznania powracają w liście z 27 marca 1960 roku, w którym pisarz stwierdza, że przetłumaczone fragmenty są w wersji angielskiej tak wyraziste, jak w hiszpańskim oryginale [I, 419]. Ale w pierwszym wymienionym liście nie do końca pisarz miał na myśli *drobiazgi*. Przeciwnie, list zawiera długą, liczącą kilka stron listę błędów i przeinaczeń zawartych w przekładzie. Zacytujmy tylko kilka przykładów dowodzących, mimo koleżeńskich uścisków i zwrotów, jak starannie i skrupulatnie Cortázar czytał tłumaczenia swoich tekstów. Przykłady dotyczą trzech historyjek z *Opowieści o kronopiach i famach*, kolejno: *Zachowuj się jak u siebie w domu*, *Kondor i kronopio* i *Zakłócenia w instytucjach użyteczności publicznej*.

W pierwszej opowieści kronopio wmurowuje w próg swojego nowego domu kafelki, które gość, wchodząc, odczytuje kolejno: *Błogosławieni, którzy wstępują w te progi, Domek jest mały, za to serce wielkie, Gość w dom, Bóg w dom, Czym chata bogata tym rada*, zaś ostatni głosi: *Ten napis anuluje wszystkie poprzednie. Won, pę-taku!* (Cortázar 2011: 608).

Cortázar wyjaśnia tłumaczowi sens „Make yourself at Home”, zaznaczając, że argentyński zwrot *Rajá, perro* odpowiada angielskiemu *Scram, you rascal* albo *Scram, you dog*, zatem przekład Blackburna – *Beware of the dog* – jest błędny [I, 402]<sup>165</sup>.

Komentując opowiestkę „Condor and Cronopio” autor zauważa nieco złośliwie, że w górach północnej Argentyny próżno szukać *concrete walls*, są tam za to skały granitowe [I, 402]<sup>166</sup>.

W „Improprieties in the Public Service” pisarz określa zwrot *A certain warmth to the confusion daddy* jako dziwacznie brzmiący amerykańizm i tłumaczy, że hiszpańskie zdanie *se fomentaba una confusión padre* oznacza totalny chaos, zamieszanie [I, 401]<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> Cytaty pochodzą z wydania Cortázar 1969b. W przytoczonej amerykańskiej edycji zdanie brzmi: „And the fifth read: this ordinance cancels all previous announcements. Beat it!”. W wersji oryginalnej: „La quinta decía: Este cartel anula todos los anteriores. Rajá, perro!” (Cortázar 1976: 124).

<sup>166</sup> Zdanie nie zostało poprawione: „A condor fell like a streak of lightning upon a cronopio who was passing through Tinogasta, corralled him against a concrete wall, and in high dudgeon addressed him, like for instance...” (Cortázar 1969b).

„Un cóndor cae como un rayo sobre un cronopio que pasa por Tinogasta, lo acorrala contra una pared de granito, y dice con gran petulancia, a saber...” (Cortázar 1976: 131).

„Niby piorun spada kondor na kronopia, który przechodzi przez Tinogastę. Kondor dociska go do granitowej skały i z wielkim ożywieniem mówi, co następuje...” (Cortázar 1976: 615).

<sup>167</sup> Także to zdanie nie zostało skorygowane: „...And the telephone at the Radio Diffusion Center was tended by a young lady who answered the loud and numerous complaints in Rumanian, which imparted a certain warm to the confusion daddy” (Cortázar 1969b).

„... Y el teléfono de la Dirección General de Radiodifusión estaba atendido por una señorita que contestaba en rumano a las clamorosas reclamaciones, con lo cual se fomentaba una confusión padre” (Cortázar 1976: 122).



List z 21 lutego 1961 roku zawiera, obok informacji o sukcesie *Wielkich wygranych* w Argentynie („przesyłają mi entuzjastyczne reviews”; I, 432), wzmiankę o pierwszym przekładzie na angielski noweli Cortáзара. Chodzi o opowiadanie *Zajęty dom* z tomu *Bestiarium*, przełożone przez „młodego Amerykanina, który mieszka na Ibizie i w Paryżu i nazywa się Van der Voort (...)” [I, 432]. Pisarz odsyła przekład Paulowi Blackburnowi, z dość chłodnym komentarzem: „Niebył podoba mi się sposób, w jaki Van der Voort tnie zdania. Oświadczył mi, że nie da się naśladować stylu oryginału, ponieważ w rezultacie wychodzi nazbyt wiktoriańska angielszczyzna. Maybe he is right, I don't know” [I, 432]<sup>168</sup>. Jak widać Cortázar, podobnie jak w korespondencji z francuską tłumaczką, swobodnie przechodzi z hiszpańskiego na język adresata lub odwrotnie, czasem nawet w obrębie jednego zdania.

W napisanym w połowie po angielsku, w połowie po hiszpańsku liście do Sary Blackburn (3 czerwca 1962 roku) Cortázar wysoko ocenił przekład opowiadania *Tajemna broń*, ze zbioru pod tym samym tytułem, w wersji Hardie St. Martina. Uznał, że przekład jest znakomity i bardzo wierny, a co najważniejsze, oddaje klimat oryginału. A jednak Hardie St. Martin – jeden z najbardziej uznanych tłumaczy literatury hiszpańskojęzycznej<sup>169</sup> – nie został tłumaczem argentyńskiego pisarza, a wspomniane opowiadanie, wraz z innymi z tego zbioru, zostało wydane przez Pantheon (1967) w wersji Paula Blackburna. W tym samym liście pisarz omawia przygotowywany przekład powieści *Wielkie wygrane* (*Los premios*) autorstwa Elaine Kerrigan<sup>170</sup>. Z właściwym sobie humorem podsuwa rozmaite tytuły edycji amerykańskiej: „Lunacy in Argentina” (Argentyński obłęd), „Eighteen men in a boat” (Osiemnastu ludzi na statku), „When they go touring down south” (Gdy wyruszają w podróż na południe), aby już na poważnie zaproponować tytuł „The Prizewinners” [I, 485]. W dwa lata później Pantheon wyda powieść pod tytułem *The Winners*<sup>171</sup>.

Problemy z przekładem *Wielkich wygranych* kilkakrotnie powracają w korespondencji z Sarą i Paulem Blackburnem. Autor utyskuje, że musiał wyjaśniać mnóstwo wątpliwości tłumaczki: „Elaine Kerrigan przysłała mi pierwszą listę pytań. Jest długa niczym symfonia Sibeliusa!” [I, 515]. W kolejnych listach Cortázar zarzuca tłumaczce nadmierną dosłowność i nieumiejętne oddanie klimatu utworu. Elaine Kerrigan, podkreśla autor, nie odważyła się na swobodę, z której musi korzystać dobry

---

„... Telefony zaś z pretensjami do Dyrekcji Radia przyjmowała panienska, która po rumuńsku odpowiadając na hałaśliwe zażalenia, jeszcze przyczyniała się do powiększenia ogólnego burdelu” (Cortázar 1976: 606).

<sup>168</sup> Opowiadanie wyszło drukiem w tłumaczeniu Paula Blackburn pt. *House Taken Over*. Określenie „taken over” w angielskim tytule (zastąpić, przejąć kontrolę, eksmitować) nie do końca oddaje jednoznaczny wymowę oryginału (*Casa tomada*): zająć, zawłaszczyć, zdobyć, odebrać.

<sup>169</sup> Hardie St. Martin (1945–2007) tłumaczył dwudziestowieczną poezję hiszpańską oraz dzieła Miguela Ángela Asturiasa, Rómulo Gallegosa, José Donoso, Pabla Nerudy i Nicanora Parra.

<sup>170</sup> Elaine Kerrigan jest najmniej znaną tłumaczką spośród wszystkich tu wymienionych. Ma w swoim dorobku przekłady kilku książek autorów hiszpańskich, m.in. Pío Baroja i Any Marí Matute.

<sup>171</sup> W innych wersjach językowych: *Les Gagnants*, *Die Gewinner*, *Os Prêmios*, *Il viaggio premio*.

tłumacz, aby oddać literę i ducha oryginału. Główny zarzut autora dotyczy nie tyle opisu zdarzeń, co języka i sposobu wypowiedzania się bohaterów. W sumie, zauważa Cortázar, książka daleko odbiega od oryginału i amerykańscy czytelnicy z pewnością stwierdzą, że coś jest nie tak z tą powieścią. Kończy uwagą, że „przekład E.K. niezbyt mi się spodobał” [II, 683]. Paul Blackburn – w swej potrójnej roli przyjaciela, tłumacza i agenta literackiego – podjął się korekty przekładu i jego publikacji, i swoją obietnicę spełnił, co potwierdza list Cortázara z 20 sierpnia 1964 roku.

Paul Blackburn pojawia się w korespondencji Cortázara przede wszystkim jako tłumacz jego utworów. Podobnie jak wobec Paula Rabassy pisarz nie szczędzi mu pochwał, co dotyczy zarówno przekładów nowelistyki, jak i poezji. Pisarz, oceniając przekład opowiadania *Lejana* (*The Distances*)<sup>172</sup> z tomu *End of the game*, przyznaje, że „brzmi świetnie i zawiera tylko drobne błędy (...); jesteś tłumaczem obdarzonym zachwycającym wyczuciem (...)” [I, 515]. Komentarz do angielskiej wersji poematu *Entre esto y aquello* (Cortázar 1982a) – kolejny surrealistyczny ślad w dziele Cortázara – przywodzi na myśl opinię autora na temat tłumaczenia *Opowieści o kronopiach i famach*. Na początku pojawiają się słowa uznania, bowiem przekład jest wspaniały i wierny, „(...) zachowuje w wersji angielskiej to wszystko, co chciałem zawrzeć w hiszpańskim oryginale, nawet rytm, melodię wiersza” [I, 546]. Tym niemniej, w kilka miesięcy później pisarz przesyła Blackburnowi listę poprawek i sprostowań, zajmujących ponad cztery strony.

Zatrzymajmy się tylko przy początkowym fragmencie poematu, który bardzo szczegółowo interpretuje autor, korygując błędy popełnione przez tłumacza, co obrazują podane niżej dwa przykłady<sup>173</sup>. Punktem wyjścia poematu jest kamień porównany do zaciśniętej pięści (*The stone that pinches the first-grasp*), symbol tego, co masywne i zamknięte w sobie, a dalej pojawiają się obrazy potężnej, przytłaczającej masy, najpierw w odniesieniu do rzeczy, a potem do ludzi, symbolizowanych przez Achilleśa i jego piętę (*Like the heel in the story under Achilles' hugeness*), podtrzymującą ogrom herosa, a ten obraz staje się parabolą „przytłaczających” dziejów człowieka [I, 605–608].

W tym samym liście (30 lipca 1963 roku) Cortázar dzieli z Blackburnem swój niepokój dotyczący ewentualnych przekładów *Gry w klasy*, która właśnie ukazała się na rynku: „To straszna książka i jeśli kiedyś zostanie przełożona na francuski albo na angielski, umrę z desperacji, wyobrażając sobie ogrom problemów, z którymi będzie

---

<sup>172</sup> Tytuł angielski bardzo odbiega od oryginału, chociażby w porównaniu z wersją francuską (*La Lointaine*), polską (*Daleka*) czy włoską (*Lontana*). Co wymowne, sam autor pochwalił ten tytuł, uznając że jest bardziej poetycki i tajemniczy niż „Lejana” [I, 515].

<sup>173</sup> „Y en lo infinitamente más pequeño / en el hierro en la piedra que aprieta su puño / en el amontonamiento de la masa sobre la masa / de todo lo que pesa en el rascacielos / sobre la base del rascacielos / en la raíz de la montaña que se soporta para crecer / como la uña del elefante / como el talón bajo la inmensidad de Aquiles en la historia” .

„W tym co nieskończenie małe / w żelazie w zaciśniętej pięści kamienia / w zwałach masy na masie / potężnego wieżowca / ciężącego na fundamentach / w korzeniu góry co wyrasta przytłoczony / jak paznokieć słonia / jak w historii pięta pod ogromem Achilleśa” (przekład mój – A.E.)

musiał borykać się nieszczęsny tłumacz (...). Ale po hiszpańsku wyszła bardzo dobrze” [I, 608].

Ten sam wątek powraca w korespondencji z Paulem i Sarą Blackburn na początku 1964 roku. Cortázar zaproponował dwóch tłumaczy, mając na uwadze zarówno wersję angielską (Pantheon), jak i francuską (Gallimard). Jeden tłumacz miałby zająć się częścią „powieściową”, a drugi „eseistyczną”, to znaczy fragmentami „teoretycznymi”, związanymi z cytatami i aluzjami literackimi. Tę zasadę przyjęło wydawnictwo Gallimard, zlecając przekład dwóm tłumaczkom – Laure Guille Bataillon („partie roman”) i Françoise Rosset („partie essai”).

Wróćmy do listu Cortázara. Pisarz zapewnia swoich adresatów o gotowości przesłania wydawnictwu Pantheon egzemplarza *Gry w klasy*, w którym objaśni „(...) the more cryptic, difficult, ambiguous or slippery passages”, aby w ten sposób wesprzeć nieszczęsnego, jak pisze, tłumacza [II, 684]. Przekładu, jak wiemy, podjął się Gregory Rabassa, zaś Sara Blackburn w kwietniu 1964 roku wysłała autorowi próbki tłumaczenia, a Cortázar w odpowiedzi zapewnił, że tłumacz doskonale rozumiał ideę powieści, ma jednak duże problemy ze slangiem argentyńskim i kolokwializmami. Autor koryguje kolejne błędy, zwłaszcza z pierwszego rozdziału. Wyjaśnia, że *un restaurante bacán* to nie *a vulgar place*, lecz *an expensive spot*<sup>174</sup>. Natomiast samo słowo *bacán* jest synonimem człowieka wygodnego, rozmiłowanego w luksusie, jak w komentowanym wcześniej epizodzie w rozdziale 29 powieści, kiedy Oliveira złośliwie zauważa, jak szybko Osip zaadoptował się w mieszkaniu po Madze: „total que te instalaste como un bacán” (Cortázar 1969a: 206)<sup>175</sup>. Błędny jest zwrot, w tym samym urywku, *froggy old Ossip* (w oryginale: *Ossip, qué tipo rana, [el rey del acomodo]*; Cortázar 1969a: 207), bowiem *la rana* – żaba – (*frog*) określa w Argentynie człowieka sprytnego i przedsiębiorczego, a zatem zwrot odpowiadałby zdaniu *Ossip, qué tipo listo* (*Ależ cwaniak z tego Osipa*), zaś w wersji angielskiej, sugeruje autor, *Ossip, what*

---

<sup>174</sup> „He pasado muchas veces por loco a causa de esto y la verdad es que estoy loco cuando lo hago, cuando me precipito a juntar un lápiz o un trocito de papel que se me han ido de la mano, como la noche del terrón de azúcar en el restaurante de la rue Scribe, un restaurante bacán con montones de gerentes, putas de zorros plateados y matrimonios bien organizados” (Cortázar 1969a: 22).

„[Kiedy coś spada mi na podłogę, zupełnie nie mogę się opanować]. Z tego powodu wielokrotnie brano mnie za wariata, zresztą rzeczywiście jestem wariatem, kiedy to robię, kiedy pospiesznie podnoszę ołówek albo kawałek papieru, które wypadły mi z ręki, tak jak tego wieczoru było z kawałkiem cukru w restauracji na rue Scribe, szycowej restauracji pełnej dyrektorów, kurw w srebrnych lisach i dobrze prosperujących małżeństw” (Cortázar 1974: 14).

W wersji francuskiej: „un restaurant rupin” (Cortázar 1966: 12); „rupin” – nadziany, przy forsie.

<sup>175</sup> „Grunt, żeś się zainstalował jak hrabia” (Cortázar 1974: 181); „— Moyennant quoi tu t’es installé là comme un coucou” (Cortázar 1966: 194). Trudno dociec, dlaczego francuska tłumaczka użyła tego właśnie słowa.

*a smart guy* [II, 695]<sup>176</sup>.

Począwszy od roku 1965 korespondencja pisarza z Paulem Blackburnem koncentruje się na przykładach nowelistyki. Uwagi Cortáзара dotyczą nie tylko technicznych aspektów przekładu ale, co najważniejsze, poetyki jego prozy. Pisarz podkreśla, że najważniejszym elementem jego opowiadań jest swoista aura: „(...) w wielu moich opowiadaniach najistotniejszy jest klimat, który często tworzą niemal niedostrzegalne szczegóły, odcienie albo ukryte aluzje” [II, 886]. Dlatego też autor oferuje swoją pomoc tłumaczowi według formuły, którą przyjął przy współpracy z Gregory Rabassą.

W liście z 26 października 1966 roku Cortázar dołącza uwagi redakcyjne do angielskich wersji dwóch opowiadań, opracowanych przez Paula Blackburna: *The Gates of Heaven* (*Bramy nieba*) i *Continuity of Parks* (*Ciągłość parków*). Drugi cytowany tytuł (pierwotnie – „The Continuity of Parks”) został zmodyfikowany przez autora, bowiem, jak czytamy: „Wolę CONTINUITY OF PARKS. Mam wrodzony wstręt do rodzajników (...). Damn the articles” [II, 1081]<sup>177</sup>. Nie po raz pierwszy argentyński pisarz narzucił swoją, przynajmniej, oryginalną zasadę używania rodzajników. Wymusił także na wydawnictwie Gallimard zmianę francuskiego tytułu *Gry w klasy* z „La marelle” na *Marelle*.

Cortázar jawi się w listach jako autor życzliwy i pobłażliwy dla swojego tłumacza: „wystarczy, że uwzględniś moje uwagi i komentarze, a potem a) przyjmiesz je, jeśli są słuszne, b) parskniesz śmiechem, jeśli są mylne lub zbędne” [II, 1081]. Tym niemniej, jak widzieliśmy, prawda jest nieco inna; autor jest wymagający i skrupulatny, korygując drobiazgowo przekłady swoich utworów.

W liście z 6 marca 1967 roku Cortázar dzieli się z Paulem Blackburnem wrażeniami z recenzji z *Hopscotch*, która właśnie ukazała się w Anglii. *Sunday Times* zamieścił pozytywną recenzję („which I liked a lot”), a *Observer*, wprost przeciwnie („quite lousy”; II, 1113). Z kolei we Francji *Marelle* spotkała się z dość chłodnym przyjęciem<sup>178</sup>. We wzmiankowanym liście Cortázar wprowadził korektę do tekstu *The night face up* (*W nocy twarzą ku niebu*). Dotyczyła ona finałowej sceny opowiadania, którego bohater, po wypadku motocyklowym, przebywa w szpitalu, ma koszmary senne i widzi siebie samego jako uciekiniera przed wojownikami azteckimi podczas wojny kwietnej. Za każdym razem powraca do kojącej jawy szpitalnej sali, ale w pewnym momencie nie potrafi wyrwać się ze snu i uświadamia sobie, że przeżywa prawdziwą rzeczywistość, kiedy wleczony jest przez kapłanów do ofiarnego kamienia.

---

<sup>176</sup> Ten sam błąd popełniła polska tłumaczka: „Co za żaba z tego Osipa... ale facet umie się urządzać” (Cortázar 1974: 182). Przekład francuski jest zgodny z oryginałem: „Un malin, cet Ossip, le roi des opportunistes” (Cortázar 1966: 195).

<sup>177</sup> W sieci znaleźć można różne angielskie przekłady tego opowiadania, pod różnymi tytułami: *A Continuity of Parks* (Paul Blackburn), *The Continuity of Parks*, *Continuity of the Parks*.

<sup>178</sup> Warto zaznaczyć, że już w 1962 roku, nim *Gra w klasy* wyszła drukiem, autor w jednym z listów do Paula Blackburna przepowiedział, że „(...) będzie ona prawdziwą bombą atomową na literackiej scenie Ameryki Łacińskiej” [I, 475].

Tłumacz użył w tej scenie błędnego zwrotu *executioner-priest*, zamiast *sacrificer*<sup>179</sup>. Dodajmy na marginesie, że i sam pisarz nie ustrzegł się błędu w tym fragmencie wspominając o ofiarnych, kamiennych nożach, gdy tymczasem azteccy kapłani używali noży z obsydianu.

W listach do Paula Blackburna pojawiają się dwie kontrowersyjne kwestie, które mogą budzić wątpliwości wobec prawdziwych intencji pisarza. Zaczniemy od pierwszej kwestii. Lektura listów ujawnia ukrytą rywalizację między obu amerykańskimi tłumaczami – Gregory Rabassą i Paulem Blackburnem. Można odnieść wrażenie, że pisarz, zapewne nieświadomie, manipuluje tłumaczami, a dzieląc między nimi pracę translatorską faworyzuje Rabassę, który przełożył wszystkie jego najważniejsze powieści i znaczną część opowiadań, gdy tymczasem Blackburn, pomijając poezję, był autorem tylko dwóch zbiorów – *End of the Game and Other Stories* oraz *Cronopios and Famas*. Można domniemywać, że Cortázar, choć świadomy jego ambicji translatorskich, powierzył mu przede wszystkim rolę swojego agenta literackiego w USA i redaktora przekładów Rabassy.

Przywołajmy przykład powieści *62. Model do składania*. Z listu z 4 lutego 1970 roku wynika, że Blackburn ma żal do pisarza, że ten zlecił przekład powieści nie jemu, ale Rabassie, on zaś musi zadowolić się tłumaczeniem opowiadań ze zbioru *Dla wszystkich ten sam ogień*. Już kilka miesięcy wcześniej, w liście z 30 listopada 1969, Blackburn postuluje równy podział przekładów między obu amerykańskimi tłumaczami Cortázara, a następnie, widząc przekonany, że to on będzie tłumaczem *62*, sugeruje pisarzowi różne warianty angielskiej wersji abstrakcyjnej i tajemniczej postaci z powieści nazwanej „mi paredro”: „big buddy, old chum, companyeet, company on, companyoun, my inti, miluv, o-pal...” (Blackburn/Cortázar 2017: II, 9–10)<sup>180</sup>.

Cortázar jednak perswaduje, że bardziej leży Blackburnowi nowelistyka: „(...) wiem, że masz wspaniały instynkt, by tłumaczyć na angielski moje short-stories” [III, 1377]. Dodajmy, że to nie Paul Blackburn, ale Suzanne Jill Levine była autorką zbioru *All Fires The Fire*, wydanego przez Pantheon w roku 1973<sup>181</sup>. W dalszej części listu

---

<sup>179</sup> „But he smelled death, and when he opened his eyes he saw the blood-soaked figure of the executioner-priest coming toward him with the stone knife in his hand” (Cortázar *The night face up*).

„Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano” (Cortázar 1979a: I, 15).

„Ale czuł zapach śmierci i gdy otworzył oczy, ujrzał zbryzganego krwią ofiarnika, który zbliżał się do niego z kamiennym nożem w dłoni” (Cortázar 2011: 479).

<sup>180</sup> Rabassa w przekładzie na angielski *62* zachował greckie korzenie tego słowa (*paredros*) dowodząc, że jest ono równie zagadkowe dla czytelnika anglo, jak i hiszpańskojęzycznego, co zresztą w pełni wyraża ducha tej powieści (G. Rabassa 2005: 56–57). Wymowne, że w cytowanych tu wspomnieniach (*If this be treason*) Rabassa ani razu nie wspomina o Paulu Blackburnie.

<sup>181</sup> Przykładem „amerykanizacji” opowiadań Cortázara w wersji tej tłumaczki jest tytuł opowiadania *The Southern Thruway* (*Południowa autostrada*). Suzanne Jill Levine w następujących słowach formułuje swoją strategię narracyjną: „(...) to właśnie na poziomie języka tłumacz może być najbardziej kreatywny, pomysłowy, a nawet wywrotowy /.../” (Jill Levine 1984: 88).

pisarz wysuwa nieco zwodniczy, przynajmniej, argument, uzasadniający wybór Gregory'ego Rabassy:

A jeśli chodzi o Grega, to po *Hopscotch*, możesz się domyślić, jak wielkie mam do niego zaufanie i wiem, że będzie to znakomita robota (...). Ale mam wrażenie, że nie podoba ci się, że to Greg ma tłumaczyć tę powieść. Chcesz przełożyć obie książki? Tak między nami, 62 przysporzy ci znacznie więcej pracy niż opowiadania, ponieważ w wielu fragmentach powieści język jest bardzo trudny, a Greg w *Hopscotch* już się wprawił się w te gry językowe [III, 1377].

W pół roku później pisze Cortázar do Rabassy: „(...) zawsze miałem sekretną nadzieję, że to ty przetłumaczysz 62” [III, 1413].

Nie mając dostępu do wszystkich listów pisanych przez Paula Blackburna – znaczna ich część zaginęła<sup>182</sup> – trudniej wyjaśnić drugą kwestię, dotyczącą jego działalności jako agenta literackiego. Cortázar – nawiązując do listu od Blackburna, w którym ten pisze „powinieneś zmienić agenta literackiego” – pyta go, w liście z 27 czerwca 1969 roku, czy jest to tylko chwilowe zwątpienie przyjaciela-tłumacza, czy też sugestia i próba uwolnienia się od zobowiązań jako agenta literackiego. Pisarz nalega: „chcę tylko, byś zawsze był tłumaczem moich tekstów, tych, które ci się podobają, ale przede wszystkim przyjacielem i kronopiem” [III, 1346]. Ten sam wątek wraca w liście Cortázara z 22 sierpnia 1970 roku, z którego dowiadujemy się o poważnych problemach finansowych tłumacza, a nadto o planach pisarza, by skupić w ręku jednego agenta prawa do swoich książek na całym świecie. „Być może także dla ciebie – pisze – byłyby lepiej, gdybyś uwolnił się od obowiązków mojego agenta” [III, 1415]. Dalej Cortázar daje do zrozumienia, że Blackburn, zajęty własną twórczością, pracą akademicką i podróżami, nie może poświęcić całego czasu na swoje obowiązki edytorskie: „prawdopodobnie to wszystko miało wpływ na sprzedaż moich książek w USA” [III, 1415]. Nazbyt czytelna to aluzja. Chodzi zatem o skuteczność wydawniczą i promocyjną Paula Blackburna, a raczej jej brak, ale, w pierwszym rzędzie, o prawa autorskie, i co za tym idzie, kwestie finansowe, a jak wyznaje pisarz, „jest to problem, który mnie gryzie, a wolałbym nie zajmować się sprawami materialnymi” [III, 1415].

Nie tylko autor miał decydujący wpływ na przekłady swoich dzieł, zwłaszcza na francuski i angielski. Z cytowanych listów wynika, że udział w ustaleniu ostatecznej wersji tekstu mieli także redaktorzy, zwłaszcza amerykańscy (Sara Blackburn, Nancy Nicholas) i tłumacze adjustujący, na prośbę Cortázara, przekłady swoich kolegów po fachu (Paul Blackburn). Tym można wytłumaczyć fakt, że w ostatecznych wersjach tekstów francuskich czy angielskich nie zawsze zostały uwzględnione sugestie autora. Cortázar, chociaż niezwykle starannie i drobiazgowo sprawdzał tłumaczenia, przyjął zasadę, że „(...) autor nie powinien stawać między tłumaczem a wydawcą” [V, 220]. Był jednak nieprzejednany, gdy wydawca próbował narzucić układ i zawartość danego tomu. Zdecydowanie odrzucił pomysł swojego amerykańskiego wydawcy (Knopf), by połączyć w jednym tomie *Opowiadania o Łukaszu* i *Tango raz jeszcze*: „wydawcy gotowi są zrobić rzeczy wprost niebywale, jeśli nie patrzy im się na ręce” [V, 381].

---

<sup>182</sup> Zob. Blackburn/Cortázar 2017: I, 12.

Tę samą uwagę można odnieść do oprawy graficznej niektórych obcojęzycznych książek Cortáзара. Przykładem jest obwoluta pierwszej, amerykańskiej edycji kieszonkowej *Gry w klasy* (The New American Library, col. „Signet Books”, New York 1967). Na okładce widnieje napis LIFE/LOVE/SEX, zaś pod tytułowym *Hopscotch* adnotacja, że jest to powieść autora *Blow-up*; poniżej znajduje się kilka cytatów z recenzji (na ostatniej stronie okładki recenzent *The Houston Post* zapowiada „sexual bouts, drunken orgies”, „hallucinations and trances, emphasis on sex”, „shocking and sordid”), a całość wieńczy zdjęcie rzeźby George’a Segala, wyobrażającej leżącą, nagą kobietę i mężczyznę, który siedząc obok trzyma ją za rękę. Tak Cortázar skomentował ową okładkę w liście do Gregora Rabassy z 26 czerwca 1968 roku: „Byłem przerażony, gdy przeczytałem to LOVE/SEX: by the author of *Blow-up*, itd (...). Ta naga para (z gliny, na domiar złego!) zgnębiła mnie do reszty. Wierzyć się nie chce, jak te »masowe« wydania potrafią zdegradować utwór aspirujący do wyższych celów” [II, 1247].

Polska tłumaczka Cortáзара, Zofia Chądzyńska<sup>183</sup>, doskonale znająca pisarza i jego styl, chyba najtrafniej określiła istotę tego pisarstwa i, w konsekwencji, skalę trudności translatorskich: „(...) chciałabym podkreślić pewną dość specyficzną cechę Cortáзара, a mianowicie upór, z jakim zdecydowany jest wypowiedzieć dokładnie to, co ma na myśli, niezależnie od tego, czy składnia i wytrzymałość czytelnika będą w stanie unieść takiego potwora” (Z. Chądzyńska 1977: 404).

Z jednej strony przyjaźń, ścisła współpraca między autorem i tłumaczem („nasze wspólne dzieło”), znakomite przekłady, a z drugiej, co nieuniknione, konflikt interesów, rywalizacja między tłumaczami, spory o honoraria i prawa autorskie. I jedno, i drugie ujawnia korespondencja Cortáзара z tłumaczami. Ale najważniejsza jest inna kwestia. Nie ulega wątpliwości, że znakomite przekłady dzieł Cortáзара były w dużej mierze zasługą samego autora, jego pomocy, wytrwałości i wsparcia okazywanego tłumaczom. Pewne jest także i to, że sławę i sukces zawdzięczał Cortázar między innymi swoim tłumaczom, zwłaszcza Laure Guille Bataillon, Gregory Rabassie i Paulowi Blackburnowi, a w Polsce, Zofii Chądzyńskiej. Bo przecież – jak powiedział portugalski Noblista José de Saramago – „literatury narodowe są dziełem pisarzy, ale literaturę światową tworzą tłumacze. Bez tłumaczy, my, pisarze, bylibyśmy niczym, skazani na uwięzienie we własnym języku” (Fundação José Saramago).

### ***Tak, jesteśmy współnikami: João Guimarães Rosa***

Brazylijski prozaik João Guimarães Rosa (1908–1967) zdobył rozgłos tomem nowel *Sagarana* (1946), zwracając uwagę krytyki na oryginalne użycie języka, strukturę narracyjną tekstu i bogactwo symboliki oraz nowy model regionalizmu o wymiarze

---

<sup>183</sup> W korespondencji Cortáзара figuruje jeden tylko list skierowany do Zofii Chądzyńskiej (z 25 sierpnia 1979 roku), ale nie zawiera on – podobnie jak listy do drugiej polskiej tłumaczki, Marty Jordan – żadnych uwag dotyczących przekładów. Warto dodać na marginesie, że w owym jedynym liście Zofia Chądzyńska nazwana została niezwykle ciepłym, przyjacielskim słowem argentyńskim – „compadreja” [V, 201].

uniwersalnym. Kolejny cykl nowel – *Corpo de Baile* (1956) – na który składa się siedem opowiadań<sup>184</sup>, w roku 1964 został wydany w trzech tomach. Jedyna powieść pisarza, *Grande sertão: Veredas* (*Wielkie pustkowia*) wyszła w roku 1956. Później pisarz opublikował kolejne zbiory nowel: *Primeiras estórias* (1962), *Campo geral* (1964), *Tutaméia* (*Terceiras estórias*, 1967), *Estas estórias* (1969)<sup>185</sup>.

Definiując skalę wartości swojego dzieła Guimarães Rosa wskazał przede wszystkim na obraz rzeczywistości Sertonu – rozległego, półpustynnego płaskowyżu w północno-wschodniej Brazylii – a dalej, kolejno, na fabułę, wymiar poetycki swojej prozy, a wreszcie na jej wydźwięk metafizyczno-religijny (por. Pessoa Carneiro 2007). Tak oto pisarz nakreślił obraz i zadania swojego odbiorcy:

W moich książkach robię, czy też usiłuję to robić, nieustannie i konsekwentnie, z językiem portugalskim: szokować, „wyobcować” czytelnika, nie dopuścić do tego, by zadawała się pospolitymi zwrotami, sformułowaniami oklepanymi i zwyczajowymi; zmuszać go do odczuwania niemal egzotycznego wymiaru zdania, „nowości” zawartej w słowach, w syntaktyce. Może to wydawać się *crazy* z mojej strony, ale chcę, żeby czytelnik zmierzył się z tekstem jak z rozjuszonym bykiem. Pragnąłbym przemówić zarówno do podświadomości, jak i do świadomości czytelnika (cyt. za M. García 2015: 46).

Tym samym, autor domaga się, zarówno od czytelnika, jak i od tłumacza, swoistej „wyobraźni słownej”<sup>186</sup>. W dziele brazylijskiego pisarza najważniejsze zatem jest słowo, bowiem „słowo jest rzeczą świętą, w każdym rozumieniu tego pojęcia” (A. Leite 2000: 68). Pisarz, nazywając siebie „wyrobnikiem słowa” (G. Lorenz 1994: 49), dowodzi, że konieczne jest jego użycie tak, jakby dopiero się narodziło, by w ten sposób oczyścić je z potocznych znaczeń, co dotyczy także wprowadzenia regionalizmów, jeszcze nie zużytych i świeżych (G. Lorenz 1994: 46). Pisarz, medytując nad słowem, odkrywa sam siebie, a przez to powtarza akt stworzenia (G. Lorenz 1994: 48). W istocie słowo tworzy tkankę jego prozy – jest przede wszystkim fundamentem jego jedynej powieści – słowa pochodzące z rozmaitych, swobodnie mieszanych ze sobą źródeł, wywodzących się z archaicznego portugalskiego, z dialektu Sertonu, z

---

<sup>184</sup> *Uma estória de amor, Campo geral, Lélío e Lina, O recado do morro, Carade-bronze, Dão-Lalalão, Buriti*.

<sup>185</sup> Zob. Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/biografia>.

W Polsce ukazało się bardzo niewiele dzieł João Guimarães Rosy: *Wielkie pustkowia* (*Grande sertão: Veredas*), tłum. Helena Czajka, PIW, Warszawa 1972, a także, w przekładzie Heleny Czajki, *Soropita. Buriti*, PIW, Warszawa 1969 (wszystkie cytaty według tych wydań). Ukazały się nadto pojedyncze opowiadania z tomu *Primeiras Estórias* (1962) w przekładzie Janiny Z. Klave: *Trzeci brzeg rzeki* (*Piętnaście opowiadań iberoamerykańskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976) oraz *Bracia Dagobé i Przeznaczenie* (*Opowiadania brazylijskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977). O ile nie zaznaczono inaczej, w niniejszym rozdziale wszystkie przekłady są moje – A.E.

<sup>186</sup> Wstęp tłumacza, autora edycji argentyńskiej, do *Tutaméia* (1979) [w:] Machado Seidinger 2008: „Anexo C”, 237.



języka tupi lub zaczerpnięte od klasyków, galicyzmy, gwary, nowe wyrazy pochodzące z łaciny, a także terminy techniczne i filmowe. Autor wszystkie je selekcjonuje, wybierając właściwe tak, aby stworzyć nowy język, który określa jako „prosty, piękny, subtelny i dokładny” (A. Leite 2000: 68).

Jego hiszpański tłumacz, Ángel Crespo, tak scharakteryzował język pisarza:

Mam na myśli zwłaszcza szczególnie język Rosy, który sprawia, że w istocie jego dzieło jest nieprzetłumaczalne. Styl narracji (świadomie naruszany przez użycie skrajnych hiperbatonów i całą gamę zabiegów dalekich od reguł języka portugalskiego, w czym przejawia się wpływ form zaimkowych w duchu hiszpańszczyzny) łączy mnogość słów zaczerpniętych z żargonów lub wiejskich dialektów przytaczanych, a czasem modyfikowanych przez autora, wyrazów – prostych lub złożonych – wywodzących się z języków indiańskich, a nawet jeszcze odleglejszych, jak niemiecki (cyt. za M. Garcia 2015: 39).

Najważniejsze dzieło pisarza, powieść *Grande sertão: Veredas*, najpełniej oddaje poetykę i innowacje językowe, oryginalną interpunkcję, eksperymenty semantyczno-syntaktyczne Guimarães Rosy: onomatopeje, aliteracje, neologizmy – zwłaszcza tworzenie rzeczowników na bazie czasowników lub odwrotnie<sup>187</sup>, tworzenie nowych przysłówków, używanie przysłówków jako rzeczowników i przymiotników jako przysłówków – oryginalne konstrukcje eliptyczne, złożenia języka portugalskiego archaicznego i nowoczesnego z żargonem Sertonu (por. B. Esteves 2012).

Ta epicka powieść, której tkanką jest rzeczywistość Sertonu, przesycona jest wątkami mitycznymi i symbolicznymi, czerpiąc z rzeczywistości regionalnej. Według samego Guimarães Rosy powieść, bardziej niż „czystą literaturą”, jest „kompedium idei i przekonań autora” (GR *Carta a Vicente...*: 31–32)<sup>188</sup>, zaś Mario Vargas Llosa nazwał ją „katedrą pełną symboli” (Vargas Llosa 2007: 107), „religijną alegorią zła” (Vargas Llosa 2007: 106).

Bohaterem i narratorem owej „epopei inicjacyjnej o przesłaniu uniwersalnym” (F. Utéza 2012: 6) jest dawny bandyta Sertonu, *jagunço*, Riobaldo, który po latach, jako *fazendeiro*, posiadacz ziemski, opowiada o swoim życiu nienazwanemu, anonimowemu słuchaczowi z wielkiego miasta. W powieści pojawiają się dwa kluczowe motywy: wątek Diadorima, kompana bohatera, z którym łączy go specyficzna więź, od przyjaźni do skrywanej miłości, oraz faustowski wątek paktu z diabłem. W owym labiryntowym, niekończącym się monologu, Riobalda nieustannie trapi pytanie, czy

---

<sup>187</sup> Przytoczmy dwa przykłady takich zabiegów: *abelhar* („abelha” – pszczoła): brzęczeć jak pszczoła; *caranguejar* („caranguejo” – rak): cofać się rakiem, kryć się.

Oto kilka wybranych neologizmów: *Enxadachim* („enxada” – motyka i „espadachim” – szermierz, wojownik): robotnik rolny walczący o przetrwanie; *Taurophtongo* (zbitka dwóch słów greckich, związanych z bykiem – *táuros*” i „phtoggos” – dźwięk), oznaczające ogłuszający ryk; *Embriagatinhar* („embriagado” – pijany i „(en)gatinhar” – pełzać, chodzić na czworakach): określenie pijaka; *Velvo* (kalka z angielskiego słowa „velvet”): określenie roślin o mięsistych liściach; *Circuntristeza* („tristeza” – smutek, „circundante” – otaczający): „wszechsmutek”. Zob. *Nonada...*: 2014.

<sup>188</sup> Aby uprościć zapis bibliograficzny będę posługiwać się skróconą wersją nazwiska Guimarães Rosa: GR.

diabeł istnieje, a w domyśle, czy Bóg istnieje, i czy on, *jagunço*, istotnie podpisał z szatanem pakt. Ten metafizyczny wątek wpisuje się w realia Sertonu, bowiem niczym wszechobecny Bóg, „Sertão jest wszędzie” (GR 1994: 4)<sup>189</sup>.

Wróćmy do przekładów, ze szczególnym uwzględnieniem *Grande sertão*, w kontekście korespondencji pisarza z jego tłumaczami.

Kwestia przekładów była dla pisarza niezmiernie istotna, bowiem łączyła się z autorską strategią rozpowszechnienia w świecie jego dzieła, a zwłaszcza wspomnianej powieści. Rosa pragnął, by jej angielskie tłumaczenie przetarło mu drogę na światowym rynku literatury: „... dając światu wielki Serton (...), otwierając przed nim, z bożą pomocą, wielką drogę”<sup>190</sup>.

Przypadek Rosy, w porównaniu z dwoma innymi omawianymi w tym rozdziale autorami, jest szczególny. Po pierwsze dlatego, że pisarz był poliglotą i mógł oceniać, a także wpływać na wersje obcojęzyczne swych dzieł; po drugie, wyznawał bardzo szczególną teorię przekładu, co odzwierciedla jego korespondencja. Po trzecie, jego niezwykle obszerna korespondencja z tłumaczami – niemieckim, amerykańskim, włoskim, francuskim i hiszpańskim – nie ma precedensu w literaturze światowej. Zaczniemy od pierwszej kwestii. Znajomość języków obcych Guimarõesa Rosy była imponująca. Władał biegle hiszpańskim, francuskim, angielskim, niemieckim, włoskim, esperanto i rosyjskim<sup>191</sup>. Znał biernie – na tyle, by swobodnie czytać – szwedzki, holenderski, łacinę, grekę, a nadto niektóre dialekty niemieckie; studiował gramatykę węgierską, arabską, sanskrytu, litewską, polską, tupi, hebrajską, japońską, czeską, fińską, duńską...<sup>192</sup>. Znajomość tylu języków umożliwia, według pisarza, gruntowne poznanie języka ojczystego: „sądzę, że studiowanie ducha i mechanizmu obcych języków jest bardzo pomocne w głębszym zrozumieniu języka ojczystego” (Guimarões de Paula 2006)<sup>193</sup>.

Wedle Rosy, pisanie jest swoistym tłumaczeniem, czy inaczej, autor przyjmuje rolę tłumacza, dokonując reinterpretacji i przeróbek własnego tekstu. W jednym z listów do włoskiego tłumacza Edoarda Bizzarri napisał: „kiedy piszę książkę, postępuję tak, jakbym ją »tłumaczył« z jakiegoś obcego oryginału (...)” (cyt. za Pessoa Carneiro 2007). Pisarz zatem umieszcza na jednej płaszczyźnie akt pisania i tłumaczenia, niejako identyfikując się z tłumaczem i jest, podobnie jak tłumacz, wnikliwym czytelnikiem własnego dzieła. W liście do francuskiego tłumacza Jeana-Jacques Villarda mówi wręcz o „szczęśliwym małżeństwie” autora i tłumacza<sup>194</sup>.

Przejdźmy do korespondencji brazylijskiego autora z tłumaczami. Zaczniemy od refleksji krytyka i tłumacza, Paulo Rónai, który chyba najtrafniej skomentował ową

---

<sup>189</sup> Wszystkie cytaty z *Grande sertão: Veredas* według wydania GR 1994. Na temat kontekstu historyczno-społecznego Sertonu zob. Karpa-Wilson 1999: 136–146.

<sup>190</sup> List do Curta Meyer-Clasona z 17 czerwca 1963 roku. Cyt za P. Armstrong 2001: 70.

<sup>191</sup> Da Silva 2014: hasło „Gerais”.

<sup>192</sup> Zob. G. Lorenz 1994: 46 oraz Da Silva 2014: hasło „Gerais”. Co paradoksalne, w liście do amerykańskiej tłumaczki pisarz zastrzega się, że jego znajomość angielskiego jest dość ograniczona: Rodrigues Verlangieri 1993: 72.

<sup>193</sup> Zob. także Oliveira Carvalho 2013: 186–203.

<sup>194</sup> List z 9 maja 1963 roku. Cyt. za Martinez de Aguiar 2011: 174.

korespondencję<sup>195</sup>. Twierdzi on, że listy pisarza do tłumaczy wskazują na najważniejsze aspekty jego pisarstwa. W opinii krytyka „odpowiedzi przesyłane tłumaczowi niemieckiemu, włoskiemu, francuskiemu, amerykańskiemu i hiszpańskiemu są wnikliwą egzegezą dzieła pisarza, dokonaną przez jedyną osobę potrafiącą tego dokonać. Jej wartość wzmacnia poliglotyzm Guimarães Rosy, który umożliwia mu nie tylko wyjaśnienie sensu poszczególnych słów lub zwrotów, ale nadto zaproponowanie ekwiwalentów w danym języku” (P. Rónai 1971:1; por. także P. Armstrong 2001: 66).

Zadziwia w korespondencji dominująca, chciałoby się powiedzieć, przytłaczająca rola autora w pracy nad przekładem: Rosa narzuca, co i jak tłumaczyć, a zarazem wnikliwie ocenia strategie translatorskie tłumaczy i efekt ich pracy. Zdarza się jednak i tak, że przyjmuje argumenty drugiej strony, czego przykładem jest zgoda na propozycję włoskiego tłumacza, by w odniesieniu do imion, przydomków, nazw własnych i miejsc, zależnie od kontekstu, niektóre zachować w formie oryginalnej, inne zaś tłumaczyć, zaś jeszcze inne, zarówno przekładać, jak i adaptować. To samo założenie przyjął tłumacz francuski Jean-Jacques Villard; z kolei w wersji amerykańskiej wszystkie nazwy własne, na przykład w *Grande Sertão*, pozostawione są, ku niezadowoleniu autora, w wersji oryginalnej.

Zasadniczą sprawą w strategiach translatorskich jest wybór między opcją „obcości”, a zatem zachowania „inności” i autentyczności oryginału w przekładzie, a przeniesieniem oryginalnego kontekstu do analogicznego, właściwego kulturze docelowej, a więc asymilacja i oswojenie „inności”. Tym samym, pierwsza opcja sprzyja wersji oryginalnej, zaś druga, czytelnikowi (zob. P. Armstrong 2001: 72).

Korespondencja Rosy z tłumaczami zdominowana jest wytycznymi, wskazówkami, rekomendacjami dotyczącymi czasami rzeczy pozornie drobnych i błahych. I tak, autor zalecił tłumaczowi francuskiemu, a także włoskiemu, by zastąpił terminy brazylijskie znanymi, francuskimi pojęciami, traktując ścisłość i dokładność jako sprawę drugorzędną, a nadto by skłaniał się ku nietypowym zabiegom i rozwiązaniom językowym, swobodnie mieszając oba języki, a przede wszystkim, by podkreślał wymiar poetycki i mityczny tekstu (Borges de Faveri 2009).

Rosa jest jednocześnie świadomy, że każdy przekład nosi w sobie zarodek uproszczenia, wręcz spłylenia oryginału. W jednym z listów do niemieckiego tłumacza Curta Meyer-Clasona autor pisze:

Co oczywiście, jestem świadomy, że wiele »śmiałych« sformułowań skazanych jest w tłumaczeniu na zatracenie. W książce to, co najważniejsze, co naprawdę kluczowe, to treść. Pokusa, by odtworzyć wszystko, wszystko, wszystko, tonację na tonację, iskrę na iskrę, cios na cios albo też spontaniczny monolog mieszkańca Sertonu, byłaby przedsięwzięciem monstrualnym, skrajnie drobiazgowym i mozolnym odtworzeniem, żmudnym, zuchwałym i niepewnym. Wiem, że ani wydawca, ani tłumacz, ani autor, nie może narazić się na takie ryzyko. Musimy, tak, czy inaczej, coś poświęcić, iść na ustępstwa (cyt. za Forte Diogo 2009: 23).

---

<sup>195</sup> Paulo Rónai (1907–1972), urodzony na Węgrzech, brazylijski tłumacz, filolog, badacz i krytyk literacki.

A przecież listy do tłumaczy dowodzą, że Rosa miał zwyczaj skrupulatnie porównywać oryginał z tłumaczeniem; autor jawi się nie tylko jako interpretator i pomocnik tłumacza, ale również jako swoista instancja oceniająca przekład. Zaznaczmy, że nie zawsze jego opinie na temat wyboru strategii translatorskich i oceny przekładu były konsekwentne. Niejednokrotnie zmieniał zdanie, kierując się sędami krytyków, osobistymi sympatiami lub względami promocyjnymi, a zdarzało się, że w listach do poszczególnych tłumaczy wygłaszał sprzeczne opinie.

W liście z 4 grudnia 1963 roku do Edoardo Bizzariego autor przyznaje z zadziwiającą szczerością:

Nigdy nie jestem pewien, czy mam, czy nie mam racji w kwestii przekładu. I tak, gdy mnie tłumaczą na inny język, nigdy nie wiem, gdy pojawiają się rozbieżności, czy to Tłumacz miał rację, przywracając prawdę »idealnego oryginału«, który ja wypaczyłem... (cyt. za P. Armstrong 2001: 66).

A jednak Rosa poddaje niektóre tłumaczenia surowym osądom. Krytykuje w liście z 17 czerwca 1963 roku do Curta Meyer-Clasona przekład amerykański Harriet de Onís, twierdząc, że niemal na każdej stronie zawiera liczne błędy, przeinaczenia, skróty i opuszczenia, a z kolei zapewnia swego niemieckiego tłumacza, że to jego wersja będzie „prawdziwym przekładem”, rzetelnym i wybitnym, pełniąc w przyszłości funkcję wzorcowego tłumaczenia<sup>196</sup>.

Osobiste preferencje lub, przeciwnie, zastrzeżenia wobec przekładów – a wszak wszystkie, o których tu mowa, powstały pod auspicjami autora – Rosa podsumował w rozmowie z wybitnym eseistą i krytykiem urugwajskim Emirem Rodríguez Monegalem:

Owa specyficzność jego stylu wyjaśnia trudności, jakie stawia powieść Guimarães Rosy (i cała jego twórczość prozatorska) przed tłumaczami, a nawet przed czytelnikami znającymi portugalski. W istocie, przekład amerykański (dokonany z niezwykłą starannością przez Jamesa L. Taylora i Harriet de Onís) czyta się z większą łatwością niż oryginał, bowiem tłumacze zmuszeni byli do uproszczenia i rozjaśnienia tekstu. Jak powiedział mi Guimarães Rosa, jedynie najnowszy przekład *Corpo de Baile* i niemiecka wersja *Grande Sertão: Veredas* spełniają niemal niemożliwy wymóg wierności wobec oryginału i jednocześnie czytelności w języku docelowym. Z kolei, według niego wersje francuskie upraszczają złożoną wymowę pierwowzoru. Guimarães Rosa zachwycony jest natomiast tłumaczeniem Ángela Crespo na hiszpański swojej ostatniej powieści («Powiniennem napisać ją po hiszpańsku – powiedział mi – to język mający większą moc, stosowniejszy do jej tematyki») (Rodríguez Monegal 1968: 11).

Kilkakrotnie wcześniej wspominaliśmy o przekładach *Grande sertão: Veredas*. Nim przejdziemy do bardziej szczegółowych rozważań na ten temat cytując korespondencję autora z tłumaczami, naszkicujemy historię obcojęzycznych wersji tej powieści, a także innych wybranych dzieł brazylijskiego pisarza<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> „To będzie PRAWDZIWIY PRZEKŁAD (...). Niemieckie tłumaczenie odznaczać się będzie największą ścisłością i dokładnością, będzie przekładem-matką, przekładem bazowym” (Cyt za P. Armstrong 2001: 70).

<sup>197</sup> Pełna bibliografia przekładów dzieł autora w P. Armstrong 2001.

Powieść *Grande Sertão: Veredas* już w kilka lat po publikacji została przetłumaczona na najważniejsze języki. W latach 1961–1970, cykl zawierający, poza powieścią, wybór z tomów *Sagarana*, *Primeiras Estórias* i fragmentów *Corpo de Baile*, został przełożony na francuski, angielski, niemiecki, włoski i hiszpański. We Francji tłumaczenia czterech tomów dzieł, dla wydawnictw Seuil oraz Albin Michel, podjął się Jean-Jacques Villard, a złożyły się na nie: *Grande Sertão. Veredas (Diadorim. Le Diable dans la rue au milieu du tourbillon)* i zbiory nowel *Corpo de Baile* i *Uma estória de amor*. Włoski tłumacz, Edoardo Bizzarri, w połowie lat sześćdziesiątych wydał nowele *Duelo* i *Augusto Matranga (Sagarana)* oraz wybór z *Corpo de Baile*, zaś w roku 1970 *Grande Sertão*. W Niemczech Curt Meyer-Clason opublikował *Grande Sertão* (1964), a także *Corpo de Baile* (1966) i *Primeiras Estórias* (1968). W Hiszpanii powieść ukazała się w roku 1967 w tłumaczeniu Ángela Crespo, a *Primeiras Estórias* w 1969 roku, nakładem Seix Barral, które wcześniej wypromowało boom latynoamerykański. W USA powieść dla wydawnictwa Alfred Knopf przełożyła Harriet de Onís, przy współpracy Jamesa L. Taylora.

Wymowne, że powieść wydano za granicą z analogicznymi tytułami, które zachowują tytuł oryginalny lub przynajmniej jego fragment: *Grande Sertão: Roman* (Niemcy), *Grande Sertão: Romanzo* (Włochy), *Gran Sertón: Veredas* (Hiszpania), *Трѳны по большѳму сертѳну* (Rosja). Wyjątkiem jest Francja (*Diadorim*); USA (*The Devil to Pay in the Backlands*); Szwecja – osobliwy, rozbudowany tytuł, który zawiera cytat z monologu bohatera o niebezpieczeństwach życia („Życie to niebezpieczna sprawa...”; GR 1972: 15)<sup>198</sup> i eksponuje „przygody bandyty Riobaldo” – „*Livet är farligt, senhor. Banditen Riobaldos äventyr*”; a także Polska – *Wielkie pustkowia*, w tłumaczeniu Heleny Czajki. Nota bene, polski tytuł przypomina holenderski: *Diepe Wildernis: de wegen*.

Przejdźmy do zasadniczego wątku naszych rozważań, do korespondencji pisarza z tłumaczami, która przechowywana jest w Archiwum João Guimarães Rosa, w Instytucie Studiów Brazylijskich (Uniwersytet São Paulo)<sup>199</sup>. Skoncentrujemy się na dwóch tłumaczach – Curt Meyer-Clasonie i Harriet de Onís. Najpierw jednak przedstawimy w zarysie dokonania translatorskie pozostałych trzech tłumaczy: Edoarda Bizzarri, Ángela Crespo i Jean-Jacques Villarda.

Korespondencja pisarza z włoskim tłumaczem **Edoardo Bizzarri** zamyka się w latach 1959–1967, a najbardziej intensywna wymiana listów miała miejsce w latach 1963–1964 i dotyczyła przekładu nowel z tomu *Corpo de Baile (Corpo di ballo)*. Bizzarri przełożył ponadto *Grande sertão: veredas*: powieść, pod oryginalnym tytułem,

---

<sup>198</sup> W oryginale pojawia się mocniejsze sformułowanie – *Viver é muito perigoso* (GR 1994: 16) – co dosłownie znaczy „bardzo niebezpiecznie jest żyć”.

<sup>199</sup> Arquivo João Guimarães Rosa (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo) zawiera korespondencję z następującymi tłumaczami, kolejno, na niemiecki, angielski, włoski, francuski i hiszpański: Curt Meyer Clason (lata 1958–67; 73 dokumenty); Harriet de Onís (lata 1958–1966; 128 dokumentów); Edoardo Bizzarri (lata 1959–67; 59 dokumentów); Jean-Jacques Villard (lata 1961–1967; 47 dokumentów); Ángel Crespo (lata 1964–67, 20 dokumentów). Por. P. Armstrong 2001: 82 oraz Rodrigues Verlangieri 1993: 1–14.

opublikowało wydawnictwo Feltrinelli w roku 1970<sup>200</sup>.

Jak wynika z korespondencji gros problemów, jakie miał tłumacz, związanych było ze „(...) światem liryczno-fabularnym” (E. Bizzarri 2003:7) i ze specyficznym językiem poetyckim Rosy, pełnym archaizmów, neologizmów i lokalnych zwrotów z Sertonu, zwłaszcza dialektu używanego przez *vaqueiros* – „kowbojów” Sertonu. Kolejny problem stanowiły nazwy roślin i zwierząt regionu. Tłumacz, za zgodą autora – „con criterio del tutto personale e arbitrario” – część nazw miejsc i imion oraz słów brazylijskich „zitalianizował”, zaś część pozostawił w wersji oryginalnej (E. Bizzarri 2003:7).

Największym jednak dylematem była następująca opcja: czy ważniejsze jest wprowadzenie włoskiego czytelnika do świata Rosy, czy też, odwrotnie, wprowadzenie Rosy do świata włoskiego czytelnika? Ostatecznie tłumacz wybrał pierwsze rozwiązanie tak aby, jak czytamy w przedmowie tłumacza, wprowadzić czytelnika w egzotyczny świat Sertonu, „introdurre il lettore italiano alla conoscenza autentica di un mondo diverso” (E. Bizzarri 2003:7). Włoski tłumacz intuicyjnie przewidział koncepcję amerykańskiego teoretyka przekładu Lawrence’a Venutiego, który w *The Translator’s Invisibility* odrzucił metodę „oswojenia” tekstu, która zbliża autora do czytelnika, sprowadza utwór do kontekstu kultury docelowej, przez co przekład staje się płynny i przezroczysty, a zarazem bardziej zrozumiały dla czytelnika. Z kolei Venuti, tak jak Bizzarri, opowiedział się za „wyobcowaniem” tekstu (*foreignization*), to znaczy za metodą odwrotną, polegającą na zbliżeniu czytelnika do świata autora, implikującą specyfikę oryginału, jego egzotykę i jednocześnie „widoczność” tłumacza.

Bizzarri, jak każdy z wymienionych tłumaczy brazylijskiego pisarza, przyjął własną strategię przekładu: „W każdym razie próbowałem dokonać transkrypcji na włoski. Starałem się oddać rytm, rym, smak niespodziewanych podobieństw, ogólną wymowę absurdalnych i komicznych ludzkich pragnień, cały czas unikając dosłownego przekładu” (cyt. za L. Silva de Carvalho/ S. Holanda 2011:7). O tym, jak mocny nacisk Edoardo Bizzarri kładzie na rytm zdania, na aspekt brzmieniowy tekstu, ilustruje pierwszy z brzegu przykład, pochodzący z początkowego fragmentu *Grande Sertão*: „Pão ou pães, é questão de opiniões...” (GR 1994: 4); „Cioce o scarponi, è questione di opinioni...” (GR 2003a:10). Zostawmy bez komentarza polską wersję: „[W końcu każdy widzi, co chce]. Kwestia gustu” (GR 1972: 8). Tak oto włoski tłumacz definiuje przekład: „tłumaczyć znaczy wprawiać się w ćwiczenia stylu i wnikliwie interpretować; w istocie oznacza akt miłosny, bowiem chodzi tu o całkowite wniknięcie w obcą osobowość” (cyt. za L. Silva de Carvalho/ S. Holanda 2011: 7).

Rosa podchodzi do wersji włoskiej elastycznie, dając tłumaczowi swobodę („jeśli uzna to Pan za słuszne”; cyt. za P. Armstrong 2001: 66). Dowodzi, że lepiej opuścić te elementy tekstu, które w wersji docelowej utrudniają czytelnikowi recepcję utworu. Dlatego też zaakceptował ostatecznie sugestie tłumacza, aby pominąć rozbudowane przypisy, na przykład w noweli *Cara-de-Bronze*, związane z reguły z lokalnymi nazwami roślin i zwierząt; natomiast, jak w wypadku powieści *Grande Sertão*, tłumacz

---

<sup>200</sup> Edoardo Bizzarri tłumaczył ponadto dzieła Hermana Melville’a, Williama Faulknera, Henry Jamesa i Graciliano Ramosa.

zdecydował się na zamieszczenie na końcu glosarium. W efekcie, pisarz nie tylko akceptuje opuszczenia, ale zachęca tłumacza do inwencji, pozostawiając mu wolną rękę, co dowodzi, jak ogromnym darzył go zaufaniem: „Niech Pan nie trzyma się ściśle oryginału. Proszę iść dalej i adoptować, wedle pańskiego uznania, jak i kiedy. Ma Pan pełne prawo utrzymywać, że Autor zaakceptował przekład. Ufam Panu bezgranicznie” (cyt. za L. Silva de Carvalho/ S. Holanda 2011: 7–8). Rosa, podobnie jak w wypadku innych tłumaczy, opowiada się za strategią „transkreacji” (*transcriações*), to znaczy za oddaniem intencji autora w innym języku. Argentyński tłumacz Guimarães Rosy, Santiago Kovadloff, zwrócił uwagę na ryzyko, na które narażony jest tłumacz brazylijskiego pisarza, wynikające ze swobody interpretacyjnej implikowanej przez jego prozę: polega ono na tym, że tłumacz zamiast przekładać pisarza, plagiatuje go (Machado Seidinger 2008: 238).

W listach pisarza, jak chociażby w korespondencji z 16 grudnia 1964 roku, nie brak pochwał dla Bizzariego: „(...) nie ma Tłumacza równie znakomitego i dokładnego jak Pan, ani nie będzie Tłumaczenia lepszego niż pańskie” (cyt. za P. Armstrong 2001:70). To właśnie w tej korespondencji pojawi się określenie, które mogłoby posłużyć jako motto do rozważań na temat tłumaczy dzieła Rosy: „Proszę pytać, bez ceregieli; każda wątpliwość jest inspirująca. We dwojkę, razem, będziemy silni, niezwyciężeni. Pan wszakże nie jest nawet tłumaczem. Jesteśmy »wspólnikami«, o tak, i zawsze musi nam towarzyszyć inwencja i kreacja. Mając Pana przy sobie niczego się nie obawiam!” (cyt. za L. Silva de Carvalho/ S. Holanda 2011: 7). I tak, autor pisze, że przekład włoski opowiadań z *Corpo di Ballo* jest lepszy od oryginału, a same utwory zdają się być napisane po włosku.

Rosa uważa, że włoski przekład charakteryzuje doskonałość, wrażenie pełni, co wynika, być może, pisze w liście z 6 listopada 1963 roku, ze specyficznego związku między autorem a tłumaczem, z „duchowego pokrewieństwa”, z tej samej skali wrażliwości (cyt. za Pessoa Carneiro 2007).

**Ángel Crespo**<sup>201</sup> został przez Rosę wskazany Wydawnictwu Seix-Barral jako tłumacz *Grande sertão*. Pisarz miał szczególny sentyment do wersji hiszpańskiej swojej powieści:

„Zawsze uważałem, że *Grande sertão: veredas* będzie najlepiej przetłumaczone na hiszpański – język tak mocarny, porywczy, pełen wdzięku. Z pewnością będę w pełni zadowolony i pozostanę ufny (...)” (cyt. za E. Miné 1998: 93). Wersja Ángela Crespo ukazała się w 1967 roku pod tytułem *Gran Sertón: Veredas*, z kolei drugie tłumaczenie, pod tym samym tytułem, wyszło w roku 2009, w Argentynie (Adriana Hidalgo Editora), a jego autorami była Florencia Garramuño i Gonzalo Aguilar.

---

<sup>201</sup> Ángel Crespo (1926–1995), hiszpański poeta, krytyk sztuki, eseista i tłumacz. Przetłumaczył, poza *Grande Sertão*, między innymi, *Pieśń o Rolandzie*, *Boską komedię* Dantego, liryki Petrarce oraz dzieła Fernanda Pessoa.

Ángel Crespo, co sugeruje już tytuł przekładu, starał się przyswoić hiszpańszczyźnie terminy brazylijskie, takie jak *sertão*<sup>202</sup> (sertón), *veredas*<sup>203</sup>, *jagunço* (yagunzo)<sup>204</sup>, *araçá* (arazá)<sup>205</sup>. Używane w brazylijskim interiorze archaizmy tłumacz zastępował ekwiwalentami hiszpańskimi; starał się, zgodnie z duchem powieści, zachować oryginalne aliteracje i metafory, efekty dźwiękowe, innowacje leksykalne, gramatyczne i syntaktyczne.

W liście z grudnia 1965 roku pisze do autora: „dążę nie do przekładu prozatorskiego, ale poetyckiego, dorównującemu oryginałowi” (cyt. za E. Miné 1998: 95).

Z drugiej strony, Crespo traktował jako neologizmy słowa będące w użyciu w języku portugalskim, a pozostawiał w wersji oryginalnej terminy mające odpowiedniki w hiszpańskim, dotyczące zwierząt, roślin, czy toponimów, a także zwroty regionalne z brazylijskiego interioru, które jedynie dopasowywał do transkrypcji hiszpańskiej. Już w słowie od tłumacza, poprzedzającym przekład powieści, Crespo dowodził, że język Rosy odchodzi daleko nie tylko od norm języka portugalskiego, ale także od zasad wersji brazylijskiej. Tłumacz starał się zachować specyficzną interpunkcję, oddającą charakter języka kolokwialnego, czy też mówionego powieści, albo wręcz „jej śpiewną tonację” (Á. Crespo 2017). Crespo przyznaje, że zastosowany przez niego w przekładzie język także odbiega od literackiej hiszpańszczyzny<sup>206</sup>. Uwagi tłumacza sugerują również, że Crespo starał się szukać hiszpańskiego ekwiwalentu powieści w argentyńskim eposie narodowym *Martín Fierro* José Hernandeza, „którego język mógłby posłużyć za kastylijskie wprowadzenie do bardziej wyrafinowanego literacko języka Guimarães Rosy” (Á. Crespo 2017).

W korespondencji między brazylijskim pisarzem a Ángelem Crespo dominują wątpliwości tłumacza, który, na przykład w liście z 2 grudnia 1964 roku, prosi autora o wyjaśnienia i komentarze do przesłanych uprzednio fragmentów przekładu, a nadto pyta o słowniki zawierające regionalizmy i dialektyzmy z Minas Gerais, „które dostrzegam w cudownym gęstwie jego prozy” (cyt. za E. Miné 1998: 94).

Hiszpański tłumacz spotyka się z pełną zyczliwością i pomocą autora. Czytamy w liście z 9 grudnia 1964 roku: „Co do wątpliwości, gotów jestem odpowiedzieć na wszystkie pańskie pytania. Jeśli to możliwe, proszę dołączyć swoje propozycje i interpretacje wraz z rozwiązaniami alternatywnymi, co bardzo ułatwi mi pracę” (cyt. za E. Miné 1998: 95).

---

<sup>202</sup> „Sertón (sertão): słowo nie mające odpowiednika w języku hiszpańskim (...). Określenie jałowej ziemi, ugorów w interiorze kontynentu, które pozbawione są nazwy własnej” (*Vocabulario* [w:] GR 2008: 545–546).

<sup>203</sup> Słowo *vereda* ma w Hiszpanii inne, węższe znaczenie niż w Brazylii i w Hispanoameryce: oznacza szlak albo ścieżkę. Konotacje słowa *vereda* wyjaśnił autor w jednym z listów do Edoarda Bizzarri: osada, oaza, żyzna ziemia, enklawa, zieleń, woda. Zob. M. García 2015: 66).

<sup>204</sup> W tej samej wersji słowo to włączył Mario Vargas Llosa do swojej powieści *Wojna końca świata* (1981).

<sup>205</sup> Słowo z języka tupi, oznacza roślinę z gatunku mirtowatych.

<sup>206</sup> „Mój przekład – świadomie i konsekwentnie – także nie mieści się w hiszpańszczyźnie literackiej. Wersja ta, podobnie jak oryginał, nie tylko nie jest akademicka; nie jest również literacka w sensie konwencjonalnym. Uważam jednak, że im bardziej zbliży się do pojęcia literatury kreatywnej, tym bardziej upodobni się do oryginału, który próbowałem w pełni respektować” (Á. Crespo 2017).



Autor w kolejnych listach, jak w wypadku wszystkich swoich tłumaczy, zamieszcza glosy i wyjaśnienia, niezwykle obszerne i szczegółowe. W liście z 8 marca 1966 roku podaje znaczenie słów i zwrotów, niektórych, jak przyznaje, bardzo lokalnych: *duro-do-brejo*, *banglafumém*, *lirolé*, *crondeubais*, *falfa*, *uruburetamas*, *bilistrocas*... To ostatnie słowo – które pisarz zaczerpnął z dialektu z północnej Portugalii, nieco je modyfikując – można by przetłumaczyć jako „prowokująco zalotne kobiety”, jak na przykład w zdaniu „as duas mulheres, belezas assins, dando delícias, bilistrocas” (GR 1994: 758); w polskiej wersji: „A te dwie ślicznotki szafują tu rozkoszą” (GR 1972: 421)<sup>207</sup>.

W listach od tłumacza przebija wyraźna satysfakcja z własnej pracy:

Powtarzam Panu, że przekład napawa mnie entuzjazmem: zobaczy Pan, po jakie smakowite i barwne słowa kastylijskie sięgnąłem *to translate*. Przekona się Pan także, iż niektóre użyte przez Pana regionalne i przestarzałe słowa są równie regionalne i przestarzałe w hiszpańskim. Mam szczerą nadzieję, że spodoba się Panu mój przekład (...) (cyt. za E. Miné 1998: 96).

Autor, z właściwą sobie życzliwością, nie skąpi pochwał, jak na przykład w liście z 21 lutego 1967 roku:

Proszę mi wierzyć, z każdą stroną, z każdym wersem, narasta we mnie ogromny podziw i wdzięczność dla wspaniałego, znakomitego Tłumacza (...). Widzę, że przełożył Pan tę książkę tak, jakby Pan ją sam napisał, z poetycką werwą, z energią, z namietnością. Ma Pan prawdziwie magiczną moc, Ángelu Crespo, rozmach, subtelność, głębię, wnikliwość. Cóż, brak mi słów, aby wyrazić moją wdzięczność i podziw (...) (cyt. za E. Miné 1998: 96).

Porównanie obu przekładów hiszpańskich, z 1967 i 2009 roku, ujawnia dwie różne strategie translacyjne. Crespo jest tłumaczem-poetą, nastawionym na efekty poetyckie tekstu, eksperymenty i innowacje językowe. Natomiast Florencia Garra-muño i Gonzalo Aguilar powieść uprościli i „oswoili”, usunęli glosariusz i przypisy, zapewniając czytelnikowi łatwiejszą lekturę.

Wbrew pochwałom Rosy bardzo krytyczną opinię o przekładzie Crespo wypowiedział Mario Vargas Llosa w eseju *¿Epopeya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?* (*Epopėja sertonu, wieża Babel, czy też podręcznik satanizmu?*, 1967):

Ángel Crespo (...) nie zamierzał przełożyć *Gran sertón: veredas* na standardowy, ogólnie przyjęty kastylijski, ale chciał oddać w naszym języku śmiało eksperymenty syntaktyczne i zuchwałe zabiegi fonetyczne, ową porywającą oryginalność stylistyczną Guimarães Rosy; zamierzał, w ślad za autorem, kaleczyć język, mieszając archaizmy z neologizmami, łącząc akademicki styl z ludowymi porzekadłami, wymyślić własny język, nakreślić w ostentacyjnie bujnej scenerii, odyseję *jagunço* Riobalda. Zamierzenia Crespo przepojone były pychą, jego porażka także jest spektakularna. Jego przekład odchodzi od wszelkich reguł hiszpańszczyzny, ale w żadnym razie nie jawi się czytelnikowi jako żywy i barwny język; raczej stwarza wrażenie jakiejś osobliwej hybrydy, czegoś sztucznego, sfabrykowanego i parodystycznego: w sumie, przypomina esperanto” (Vargas Llosa 2007: 100–101).

---

<sup>207</sup> Na temat etymologii słowa *bilistrocas* zob. F. Utéza 2012: 25–26.

Spośród różnych tłumaczy francuskich prozy Guimarães Rosy – **Jean-Jacques Villard**, Jacques Thieriot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Mathieu Dosse – ten pierwszy jest niewątpliwie najbardziej zasłużony dla promocji pisarza we Francji i to z nim Rosa korespondował. Jean-Jacques Villard przełożył *Grande Sertão* (1965), a także zbiory nowel *Corpo de Baile* i *Uma estória de amor*<sup>208</sup>. Wydawnictwo Albin Michel, które opublikowało powieść, w roku 1991 wydało ją ponownie, tym razem w przekładzie Maryvonne Lapouge-Pettorelli.

Tom *Corpo de Baile* był pierwszą książką pisarza przełożoną na francuski. Wydawnictwo Seuil opublikowało ją w dwóch tomach, w roku 1961 i 1962, pod tytułem *Buriti* i *Les Nuits du Sertão*. Korespondencja między pisarzem a Jean-Jacques Villardem obejmuje niemal pięćdziesiąt listów, pisanych po francusku przez tłumacza i po portugalsku przez pisarza. Pierwszy datowany jest na rok 1961, a ostatni na rok śmierci pisarza, 1967. W swoim pierwszym liście, z 27 lipca 1961 roku, Rosa z ogromnym uznaniem wyraża się o pracy Villarda, którego „wspaniały talent” ułatwi, jak ma nadzieję, pierwszą zagraniczną edycję utworu pisarza – *Buriti*. Wreszcie, pisze Rosa, tom ów – zawierający trzy nowele z *Corpo de Baile* (*Dão-lalalão*, *O recado do morro* i *A festa de Manuelzão*) – „wyjdzie na szeroki świat” (cyt. za Martinez de Aguiar 2014: 173).

List tłumacza z 12 listopada 1963 roku jest szkicem autobiograficznym i zarazem hołdem złożonym brazylijskiemu pisarzowi. Jest także manifestem tłumacza:

Moją wielką pasją są przekłady. Zaczęło się to jako hobby w 1956 roku, a dziś stało się niemal moją profesją. W ciągu ośmiu lat przetłumaczyłem dwadzieścia trzy książki, nie licząc drobnych druków, z angielskiego, niemieckiego, holenderskiego, portugalskiego; przeczytałem i zrecenzowałem setki książek w tych językach, a nadto kilka po hiszpańsku (cyt. za Martinez de Aguiar 2014: 174).

Powraca motyw więzi, swoistej komunii dusz, między autorem a tłumaczem. Piśze Jean-Jacques Villard (list z 29 października 1962 roku): „Być może istnieje jakaś tajemna więź między naszymi duszami, co pozwala mi w pełni Pana zrozumieć i kochać to, co Pan kocha” (cyt. za Martinez de Aguiar 2014: 173).

Ową komunie dusz potwierdził Rosa już wcześniej, w liście z 27 lipca 1961 roku:

Wszystko zostało wiernie oddane: rytmy, rymy, asonanse, zmienne tempo, regionalna tonacja i archaiczne upodobania! (...). Dotarł Pan, drogi przyjacielu, do rdzenia i cienia każdej rzeczy – wszystko z jednaką wnikliwością i oddaniem. Dzieło poczęte z miłości, widać to jak na dłoni. Teraz będziemy razem i razem stawimy czoło przeznaczeniu (cyt. za Martinez de Aguiar 2014: 173).

A przecież w korespondencji z Meyer-Clasonem autor skrytykował z powodu licznych błędów francuski przekład *Grande Sertão*<sup>209</sup>. Warto zwrócić uwagę na ową niekonsekwencję autora. Pytanie, czy jest to wyraz zmiennych poglądów, czy może raczej przejaw braku szczerości ze strony autora?

---

<sup>208</sup> Jean-Jacques Villard przełożył także powieść Ernesta Sábato *O bohaterach i grobach*, która w wersji francuskiej ukazała się najpierw pod tytułem *Alejandra*, a później *Héros et tombes* (1996). Ta ostatnia edycja powieści poprzedzona jest wstępem Witolda Gombrowicza.

<sup>209</sup> *Diadorim*, Editions Albin Michel, Paryż 1965.

Interesująca jest strategia narracyjną, którą obrał Villard przekładając powieść. Aby oddać klimat Sertonu, tłumacz zainspirował się mową wieśniaków z rodzimej Normandii, o czym wspomina w liście z 28 grudnia 1962 roku. Nie tylko tę kwestię uzgodnił tłumacz z autorem. Także z pomocą autora Villard nadał francuski wydzźwięk przydomkom *jagunços* z *Grande sertão*. I tak na przykład, *Pacamã-de-Presas* został nazwany *Pacamã-les-Crocs*, *Fancho-Bode* przemienił się w *Bougre-Bouc*, *Ventarol* w *Toupie*, *Queque* w *Quoiquoi*, a *Jalapa* w *Julepe*.

Niemiecki tłumacz **Curt Meyer-Clason** zajmuje szczególne miejsce w przekładach dzieł brazylijskiego autora, a także w jego korespondencji. „...*Mój wielki TŁUMACZ Curt Meyer-Clason*”, „*Mój wspaniały Tłumacz i Przyjaciel*” – pisze w listach Guimarães Rosa<sup>210</sup>.

Prezentując korespondencję pisarza z Curtem Meyer-Clasonem (GR 2003c) skupimy się na niemieckim przekładzie *Grande Sertão*<sup>211</sup>. Powieść ukazała się, nakładem wydawnictwa Kiepenheuer & Witsch, w roku 1964 pod oryginalnym, portugalskim tytułem. Już kilka lat wcześniej, bo w 1958 roku, w dwa lata po publikacji *Grande Sertão*, rozpoczęła się promocja twórczości Guimarães Rosa za granicą, najpierw w Argentynie i we Francji. Wymowne, że według samego Meyer-Clasona wersje niemieckie dzieł pisarza były bardziej przystępne dla czytelnika z Niemiec, niż wersje oryginalne dla czytelnika brazylijskiego<sup>212</sup>.

Przyjrzyjmy się najpierw sylwetce niemieckiego tłumacza<sup>213</sup>.

Meyer-Clason rozpoczął pracę translatorską już w latach pięćdziesiątych, tłumacząc autorów portugalsko i hiszpańskojęzycznych, ale największe jego dokonania przypadają na następną dekadę. Przełożył na niemiecki najwybitniejszych pisarzy brazylijskich, jak Machado de Assis, Jorge Amado, Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade i João Cabral de Melo Neto. Tłumaczył także Jorge Luisa Borgesa, Garcíę Márqueza, Lezama Lime, Pabla Nerudę, Roa Bastosa, Juana Carlosa Onettiego, Antonio Skármetę, a także Vladimira Nabokova. W sumie, tłumaczył, co jest chyba ewenementem, ponad osiemdziesięciu autorów, a w jego dorobku znalazło się blisko sto książek. Najbardziej jednak znane są jego przekłady João Guimarães Rosy. Przełożył *Grande Sertão: Veredas*, *Primeiras Estórias*, *Sagarana* i *Corpo de Baile*.

W listach pisarza i niemieckiego tłumacza dominują kwestie translatorskie. W przeciwieństwie do korespondencji wielu innych autorów z tłumaczami są to listy oficjalne, niemal pozbawione akcentów osobistych, wypełnione pytaniami i wątpliwościami tłumacza, z jednej strony, i wyjaśnieniami autora, z drugiej. Obaj korespondenci nigdy nie mówią sobie po imieniu, używając dość oficjalnych formuł. Meyer-Clason tytułuje pisarza „*Lieber Freund Guimarães Rosa*” (GR 2003c: 125), ten zaś zwraca się do tłumacza, dość ceremonialnie, „*Meu caro Meyer-Clason*”. Z pewnością

---

<sup>210</sup> Zob. kolejno: List Guimarães Rosa do Curta Meyer-Clasona z 7 lutego 1965 roku oraz do niemieckiego wydawcy z 1 maja 1966 roku.

<sup>211</sup> Wszystkie cytaty z listów pochodzą z wydania GR 2003c. Cytaty ze wstępu do *Correspondência com seu tradutor alemão*: „Traduzir e conviver”, ss. 25–33.

<sup>212</sup> *Entrevista com Curt Meyer-Clason* [w:] GR 2003c: 50.

<sup>213</sup> Biogram C. Meyera-Clasona [w:] B. Esteves 2012.

jednak w listach wyczuwa się nić sympatii między korespondentami, podobnie jak w wypadku korespondencji pisarza z włoskim tłumaczem Edoardo Bizzarri. Bardziej konwencjonalna, ale również naznaczona sympatią, jest korespondencja pisarza z tłumaczką amerykańską Harriet de Onís. Akcenty przyjacielskie w korespondencji autora z tłumaczami to efekt zasady przyjętej przez Rosę: „tłumaczyć, to obcować ze sobą” (GR 2003c: 44). A przecież, co należy podkreślić, trudno doszukiwać się w korespondencji głębszych więzi przyjaźni, tak spontanicznie okazywanych w listach Wisławy Szymborskiej, Stanisława Lema, czy Julia Cortázara, co jednak należy przypisać osobowości każdego z tych twórców.

Jako wprowadzenie do korespondencji potraktujmy wywiad udzielony przez Meyer-Clasona 19 marca 1996 roku.

Meyer-Clason przytacza opinię brazylijskiego pisarza, że język niemiecki jest w stanie oddać elementy metafizyczne jego prozy poetyckiej lepiej niż języki romańskie i angielski (GR 2003c: 45). Pisarz uważał także, iż wersja hiszpańska i włoska są językowo ekwiwalentne. W portrecie naszkicowanym przez tłumacza Guimarães Rosa jawi się jako osoba życzliwa i otwarta, a jego twórczość charakteryzuje się precyzją myśli, bogactwem języka i metafor, ale przede wszystkim oryginalnością i nowatorstwem. Meyer-Clason podkreśla, że zawsze czuł dobroczynną i przyjacielską obecność autora, który cierpliwie odpisywał na listę pytań i wątpliwości.

Korespondencja pisarza z Meyer-Clasonem obejmuje okres od 23 stycznia 1958 do 26 sierpnia 1967 roku. Listy dotyczą przekładów na niemiecki *Grande Sertão*, a także nowel z *Corpo de Baile*, *Primeiras Estórias* i *Sagarana*. Już w pierwszych listach pojawiają się objaśnienia zwrotów i słów portugalskich i niemieckich, a nadto komentarze dotyczące wersji amerykańskiej, francuskiej i włoskiej, które według autora mogą być pomocne dla Meyer-Clasona. Niemiecki tłumacz postawił sobie za cel wierne odtworzenie trzech, najważniejszych elementów pisarstwa Guimarães Rosy: „aliteracji, zwrotów idiomatycznych i »czysto poetyckich urywków«” (B. Esteves 2012). Z kolei, jak czytamy w listach, największą trudność dla Meyer-Clasona stanowiły neologizmy autora.

Korespondencja z Curtem Meyer-Clasonem stanowi studium filologiczne, translologiczne i poetyckie dzieła brazylijskiego pisarza, a nade wszystko jest cennym źródłem wiedzy o procesie twórczym Guimarães Rosy. W swoich listach autor wyjaśniał wszelkie możliwe słowa, zwroty, toponimy. Robił staranną korektę przekładu, korygował, poprawiał, sugerował. Tłumaczył neologizmy, wyrażenia lokalne, obyczaje mieszkańców Sertonu, nazwy roślin i zwierząt. Wyjaśniał pochodzenie leksykalne *propria lingua*, zbitki słów, kontekst kulturowy zwrotów, związki frazeologiczne.

Korespondencja dowodzi, że nie zawsze pisarz narzucał tłumaczowi swoje zdanie. Więcej, jak twierdzi sam Guimarães Rosa, Meyer-Clason przekonał go, że jedna z metafor jest bardziej sugestywna po niemiecku i autor wprowadził tę wersję do oryginału: „to właśnie nazywam współpracą, współ-myśleniem” (G. Lorenz 1994: 60). Niejednokrotnie brazylijski pisarz chwalił sposób, w jaki tłumacz rozwiązywał problem neologizmów, raz jeszcze dowodząc, że czasem w wersji niemieckiej przewyższają one w bogactwie znaczeń tekst oryginalny. W jednym z listów dowodzi wręcz,

że „bardziej podoba mi się pański tekst niemiecki niż mój własny oryginał”<sup>214</sup>. Teza autora, że przekład niemiecki jest najlepszy spośród wszystkich tłumaczeń jego dzieł powraca kilkakrotnie w korespondencji: „(...) język niemiecki z pewnością umożliwi stworzenie najpełniejszej i najpiękniejszej wersji, głęboko wnikając w tekst oryginalny, zatem nie wątpię, że pańskie przekłady będą najlepsze, najbardziej wyraziste” (cyt. za Forte Diogo 2009: 22–23).

Po tej wstępnej prezentacji korespondencji autora z niemieckim tłumaczem, prześledźmy dokładniej zawartość listów, trzymając się chronologii<sup>215</sup>.

Już w jednym z pierwszych listów do Meyer-Clasona, z 18 lutego 1959 roku, Guimarães Rosa z zadowoleniem stwierdza, że jego dzieła będą tłumaczone na język, „(...) spośród wszystkich najbardziej odpowiedni do wyrażenia i uchwycenia wszelkich niuansów języka i myśli, które próbowałem zawrzeć w moich książkach” (GR 2003c: 25). Autor jest w pełni świadomy trudności czekających tłumacza, by „(...) dopasować i wtłoczyć w język niemiecki Riobalda Tatarana, swoistą odmianę [germańskiego] Arminiusza z ziem nad rzeką Urucúia (...)” (GR 2003c: 130). W tym samym liście autor wyraża radość, że jego utwory będzie przekładał tłumacz – „którego osobiście poważam i podziwiam” (GR 2003c: 130) – z którym łączy go podobna wrażliwość, sposób odczuwania i myślenia. „Nie znajduję słów – pisze autor – by wyrazić, jak bardzo jestem zadowolony, spokojny i wdzięczny” (GR 2003c: 130). Być może owa nić porozumienia i współodczuwania zadecydowała o jakości przekładu niemieckiego, czy ściślej, o przekonaniu autora, że wersja niemiecka będzie perfekcyjna: „nic nie jest ważniejsze w tej kwestii od duchowego pokrewieństwa, powinowactwa charakterów” (GR 2003c: 124).

Przejdźmy do korespondencji z roku 1963.

W liście z 17 czerwca roku Guimarães Rosa wzmiankuje wydanie amerykańskie *Grande Sertão (The Devil to Pay in the Backlands)*, które może być pomocne („niczym drogowskaz”; GR 2003c: 111) w zrozumieniu najtrudniejszych szczegółów i zawiłości stylu Riobalda. Autor cytuje niepocholebne opinie krytyków amerykańskich o tej edycji, którzy wskazują na liczne opuszczenia i na zagubienie oryginalnego stylu pisarza na rzecz stylu konwencjonalnego<sup>216</sup>. Sam autor jest jednak w pełni świadomy, że niemożliwe jest oddanie wszystkich niuansów w przekładzie, że konieczne są uproszczenia i skróty.

Powraca w refleksjach pisarza teza, że czytelnik niemiecki, w przeciwieństwie do amerykańskiego, trafniej uchwyci myśl metafizyczną zawartą w *Grande Sertão*, lepiej zrozumie drobiazgowo nakreślony obraz przyrody, ukrytą w powieści poetyckość. Interesujące są komentarze autora do wersji amerykańskiej. Chociaż, jak zobaczymy, w listach do Harriet de Onís autor bardzo chwali jej przekład, to jednak w korespondencji z tłumaczem niemieckim nie kryje niezadowolonia, punktując błędy, niezręczności, opuszczenia, arbitralne zmiany wprowadzone przez amerykańską tłumaczkę.

---

<sup>214</sup> List z 17 sierpnia 1966 roku: GR 2003c: 32–33.

<sup>215</sup> W cytowanym wyborze listów wydawca umieścił najpierw wersję niemiecką listów Meyer-Clasona, a dalej ich przekład portugalski, z którego tu korzystam.

<sup>216</sup> Zob. faksymile recenzji z prasy amerykańskiej z roku 1963, kiedy powieść ukazała się w USA: *Anexo I* [w:] Cordovil da Silva 2014: 108–124.

Odwołajmy się do kilku przykładów (GR 2003c: 114–115).

Brazylijski pisarz krytykuje na przykład zdanie „My memories are what I have” („O que lembro, tenho”, GR 1994: 260; w polskiej wersji: „Com spamiętał, to moje”; GR 1972: 161). Wyjaśnia, że dla Riobalda pamięć jest posiadaniem, swoistym dobytkiem, zasobem (*posse*) tego, co przeżył; nadaje im moc nad minionymi zdarzeniami, przeżyтыми doświadczeniami. Tłumaczka dokonała trywializacji tego fragmentu sugerując, że bohaterowi, zubożonemu duchowo przez życie, pozostały tylko wspomnienia. Wymowa oryginału została zagubiona również w następnym zdaniu: „I am beggining to recall bygone days” („Venho vindo, de velhas alegrias”, GR 1994: 260; „Oto powracam do dawnych radości”, GR 1972: 260). Komentuje Guimarães Rosa: „tu zatracił się cały dynamizm i promieniujące bogactwo tego wyrażenia!” (GR 2003c: 114).

Oto kolejne zdanie na tej samej stronie powieści: „There you are not aware of the passing of the hours” („Ali, a gente não vê o virar das horas”, GR 1994: 260; „Nie odczuwa się tam, jak płyną godziny”, GR 1972:161). Owe „passing of the hours”, komentuje autor, jest nazbyt rozwlekłe i bezbarwne (*frouxo*), a winno być przełożone *mais vivamente*. W innym fragmencie, po zdaniu: „...I came to love him the most”, w wersji oryginalnej pojawia się krótkie, zamykające zdanie „O sol entrado”, które tłumaczka amerykańska, podobnie zresztą jak polska, uznała za nieważne i pominęła.

Oto cały wspomniany urywek w wersji portugalskiej: „(...) Porque eu tinha negado, renegado Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrado. Daí, sendo a noite, aos pardos gatos” (GR 1994: 268).

W wersji polskiej czytamy: „(...) Bo wyparłem się Diadorima i właśnie dlatego on był mi później droższy. Tak mniej więcej to odczuwałem. Zapadła noc szarobura jak kot” (GR 1972: 165–166).

Guimarães Rosa wyjaśnia, że zdanie wtrącone obiektywnie i mocno akcentuje odstęp czasu, nagłą zmianę, przejście, istotne dla zaznaczenia „emocjonalnego rytmu” monologu bohatera, zaś to przejście pełni analogiczną funkcję jak „interpunkcja” w muzyce nowoczesnej. Autor zaznacza, że jego książka to nie tylko powieść, ale także „obszerny poemat. To poezja” (GR 2003c: 115). Wróćmy do cytowanego urywku. Akapit kończy się zdaniem „O sol entrado” („słońce zachodzi”), a następny zaczyna się od zdania „Daí, sendo a noite, aos pardos gatos”. Owa celowa gwałtowność, nagłe przejście do następnego akapitu, obrazuje szybkie zapadanie nocy, bez zmierzchu, w tropikach. Harriet de Onís uprościła sobie zadanie, nie zrozumiawszy sensu tego fragmentu, i wprowadziła zdanie „The night came down, black as a cat”, a wszak oryginał mówi coś odwrotnego, bowiem zwrot „aos pardos gatos” jest aluzją do przysłowia „de noite, todos os gatos são pardos” (w nocy wszystkie koty są bure) i to przysłowie, co oczywiste, nawiązuje wizualnie do *noitinha* – początku nocy.

Wszystkie te krytyczne uwagi kończy brazylijski pisarz stwierdzeniem, że Meyer-Clason, dysponując amerykańskim przekładem, stworzy „pełniejszą i wierniejszą wersję” (GR 2003c: 116), oddając wszystkie subtelności oryginału. Porównanie z oryginałem, sugeruje tłumaczowi, musi być dokonane linijka za linijką, słowo za słowem, przecinek za przecinkiem, myśl za myślą.

List z 28 czerwca 1963 roku zawiera dalszy ciąg zastrzeżeń autora do wersji amerykańskiej powieści. Jak zobaczymy, powtórzy je, w niemal identycznej formie, w korespondencji z Harriet de Onís.

Przejdźmy do korespondencji z roku 1964.

List Meyer-Clasona z 22 stycznia przynosi kolejne szczegóły dotyczące przekładu *Grande Sertão*. Kwestią kluczową, według tłumacza, jest oddanie sposobu mówienia Riobalda. Meyer-Clason stwierdza oczywisty fakt całkowicie odmiennych kontekstów społecznych, geograficznych i obyczajowych; wszak w Niemczech brakuje odpowiednika Sertonu i Nordeste. Uważa, iż błędem byłoby odwołanie się do jakiegoś wiejskiego dialektu lub archaizmów. W jego wersji Riobaldo mówi językiem wysokoniemieckim, a zatem językiem sztucznym, w istocie wymyślonym. „Rosa nie mówi w ten sposób, ale Riobaldo tak mógłby się wysławiać, gdyby był Niemcem” (GR 2003c: 154). Ważne jest, twierdzi tłumacz, by zachować emocjonalny patos oryginału. Meyer-Clason zaznacza, że ściśle trzymał się wytycznych autora: „mój utwór jest pełnym emocji monologiem (...); mój epos jest poezją, w każdym bądź razie pragnie być poezją” (GR 2003c: 148). Tłumacz usiłuje oddać po niemiecku „witalny, barokowy żargon” (GR 2003c: 149), imitując dialekt z Minas Gerais tak, aby niemiecki czytelnik mógł doświadczyć brazylijskiej rzeczywistości. Zaznacza, że w efekcie jego pracy translatorskiej wersja niemiecka będzie łatwiejsza w odbiorze niż oryginał. Uproszczona, przyznaje, a zatem gorsza z trzech, oczywistych powodów: nie sposób podrobić skomplikowanej syntaktyki pisarza, odwzorować jego nietypowej interpunkcji, a nadto wydawca oczekuje tekstu „czytelnego”. Meyer-Clason podkreśla, że próbuje zachować muzykalność frazy i oddać poetycki ekwiwalent, zachowując aliteracje, wyrażenia idiomatyczne, rymy i przysłowia. Tłumaczyć Guimarães Rosę to, według niego, odwołać się do wszystkich mocy wyobraźni. List zawiera bardzo drobiazgowo przykłady rozwiązań, wyjaśnienia, określenia dodatkowych sensów. Oto jeden z przykładów.

Meyer-Clason cytuje nieprzekładalne zdanie, zawierające w oryginale ogromny ładunek dynamizmu (GR 2003c: 157): „Mas nós passávamos, feito flecha, feito faca, feito fogo” (GR 1994: 422). Proponuje taką oto wersję niemiecką: „Wie der Welle, wie der Wille, wie der Wind”. W wersji polskiej czytamy: „Ale nigdzie nie daliśmy się zatrzymać, parliśmy naprzód jak ogień, jak wiatr” (GR 1972: 250). W wierniejszym tłumaczeniu zdanie brzmiałoby: „Parliśmy naprzód, byliśmy strzałą, nożem, ogniem”<sup>217</sup>.

Oto kolejne przykłady, przytoczone przez Meyer-Clasona:

„As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas” (GR 1994: 414); „Die Reiher schriene, schrien ihren Reiherschrei” (GR 2003c: 157). Efekt aliteracji, zachowany w wersji niemieckiej, gubi się w polskim przekładzie, podobnie zresztą jak sens zdania: „ptaki kwiliły smutno, las rozbrzmiewał żabim rechotem” (GR 1972: 246)<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Co wymowne, dynamicznego efektu oryginału nie udało się do końca oddać nawet tłumaczowi hiszpańskiemu: „Pero nosotros pasábamos, como una flecha, como una faca, como un fuego” (GR 2008: 266).

<sup>218</sup> Przekład hiszpański: „Las garzas eran las que se complacían en gritar, su gracejo (...)” (GR 2008: 261).

Inny przykład. „Homem anda como anta [:viver vida]” (GR 1994: 802); „Die Mensch tappt wie ein Tapir” (GR 2003c: 158). I ponownie przekład polski – „Człowiek to głupie bydło [: byle przeżyć]” – nie zachowuje aliteracji (GR 1972: 443). W wierniejszym przekładzie zdanie brzmiałoby: „Człowiek jest jak tapir: byle przeżyć” albo inaczej: „Człowiek przypomina tapira, kawał zbira”, albo wręcz: „Człek jest jak we łbie ćwiek”<sup>219</sup>.

Tłumacz cytuje kolejne nieprzekładalne zdanie w powieści oparte na aliteracji: „O morto morrido e matado não agride mais ...” (GR 1994: 486), które w polskiej wersji brzmi, jak powiedziałby autor, nazbyt blado: „Nieboszczyk nikomu już krzywdy nie robi...” (GR 1972: 280)<sup>220</sup>. Można zasugerować taką oto wersję: „umarlak, spurchlak, co w grobie się zachodzi, nikomu już nie zaszkodzi”.

Następny przykład to zdanie, które streszcza motyw przewodni powieści: „[A enquanto sobejasse de viver um lázaro assim, mesmo muito longe, neste mundo, tudo restava em doente e perigoso], conforme homem tem nojo é do homem”<sup>221</sup>. Meyer-Clason przytacza swoją wersję ostatniego fragmentu zdania – „Denn der Mensch hasst, was menschlich ist” – a następnie tłumaczenie angielskie; „For that man [...] hated all mankind” (GR 2003c: 158). To samo zdanie w wersji polskiej: „[Dopóki żyć będzie na świecie, chociażby w najdalszym zakątku, choćby jeden trędowaty, wszystkim grozi zaraza] – człowiek brzydzi się tego, co ludzkie” (GR 1972: 393). A oto inna możliwa wersja: „... bo człowiek czuje odrazę do człowieka”<sup>222</sup>.

Cytowany list kończy tłumacz pytaniem do autora, czy akceptuje powyższe rozwiązania, a nadto załącza długą listę kolejnych wątpliwości i terminów do wyjaśnienia.

W odpowiedzi Guimarães Rosa przesyła Meyer-Clasonowi obszerny list (z 14 lutego 1964 roku), w którym z zachwytem wyraża się o rozwiązaniach proponowanych przez tłumacza; w liście padają słowa: „entuzjastyczny”, „wspaniały”, „godny podziwu”, „dokładny” (GR 2003c, 161–162). Co wymowne, pisarz w pełni zaakceptował styl górnioniemiecki przyjęty przez tłumacza, ów „sztuczny, swobodnie wymyślony język” (GR 2003c: 162). Autor jest wręcz zachwycony inwencją tłumacza – „Właśnie tak. Znakomicie” (GR 2003c: 162) – a potem dodaje: „Teraz czuję się szczęśliwy, pewny, wyzbyty niepokoju” (GR 2003c: 164). Zapewnia tłumacza, że mając do niego pełne zaufanie („Zawsze ufałem mojemu Tłumaczowi”; GR 2003c: 164), nie wymaga już od niego przesyłania próbek przekładu. Nasuwa się w tym miejscu porównanie z Julio Cortazarem, który stosował odmienną strategię, nalegając, by tłumacze regularnie przysyłali mu pierwsze wersje tłumaczenia. W liście Guimarães Rosy pojawia się kolejna ważna informacja dotycząca tłumaczenia niemieckiego. Otóż pi-

<sup>219</sup> Także hiszpański przekład Ángela Crespo gubi dźwięczność oryginału: „El hombre anda como el tapir: vivir la vida” (GR 2008: 490).

<sup>220</sup> W wersji Ángela Crespo zdanie również wypadło mało wyraziście: „Que el muerto muerto y matado ya no agride...” (GR 2008: 304).

<sup>221</sup> W cytowanym tu wydaniu *Grande Sertão* autor wprowadził zmianę: „... é do humano” (GR 1994: 707).

<sup>222</sup> Według Ángela Crespo: „... conforme el hombre siente asco de lo humano” (GR 2008: 434).



sarz wzmiankuje udział i pomoc w przekładzie niemieckim swego wieloletniego przyjaciela Mária Calábria<sup>223</sup>. To kolejny przykład pomocnika, osoby wspomagającej tłumacza; przypadek nasuwający porównanie z francuskim przekładem *Ulisses* Joyce'a (Valéry Larbaud), a także z przekładami niektórych tekstów Julia Cortáзара<sup>224</sup>.

Guimarães Rosa wiązał wielkie nadzieje z wersją niemiecką: „ten przekład będzie najlepszy, najbardziej wartościowy i on zapewni rozgłos *Grande sertão: veredas* w świecie (...); gdy już ukaze się nasza edycja niemiecka, posłuży za przekład–matkę, fundament i busolę” (GR 2003c: 163–164).

W dalszej części tego samego listu z 14 lutego 1964 brazylijski pisarz zamieścił liczne komentarze i wyjaśnienia (GR 2003: 165–170). Sugeruje Meyer-Clasonowi tłumaczenie miejsc geograficznych, często zmyślonych (z uwagi na ich „sugestywną ekspresję”; GR 2003c: 165) i wymienia ich długą listę (na przykład „as Veredas-Tortas” albo „a Fazenda Sempre-Verde”, czyli „wiecznie-zielona hacjenda”)<sup>225</sup>. To samo dotyczy imion postaci, głównie drugoplanowych, jak na przykład „Pau-na-Cobra” czy „Rasga-em-Baixo”<sup>226</sup>. Inne toponimy i imiona własne, nalega autor, mają pozostać w wersji oryginalnej, z uwagi na ich brzmienie (np. „a Guararavacã do Guaicui”, „Barbaranha”). W odniesieniu do imion postaci i nazw miejsc w formie złożenia, dla ich malowniczości proponuje pisarz częściowe tłumaczenia, na przykład tylko jednego członu: „Pacamã-de-Prezas” (gatunek ryby + zdobyczkły)<sup>227</sup>, „Pedro Pintado” (Malowany Pedro), „João Vaqueiro” (Kowboj João)<sup>228</sup>.

O dbałości o szczegóły świadczy urywek listu, w którym pisarz, „ze szczególną czułością” (GR 2003c: 167) zwraca uwagę niemieckiego tłumacza na swój ulubiony fragment w końcowych fragmentach powieści: „(...) O rio Abaeté, que é entristecedor audaz de belo: largo tanto, de morro a morro” (GR 1994: 871). W polskiej wersji czytamy: „(...) Rzeka Abaeté jest tak piękna, że aż zasmuca, i taka szeroka, rozlana między pagórkami” (GR 1972: 479). W wierniejszym przekładzie zdanie brzmiałoby: „(...) Rzeka Abaeté, która zuchwale zasmuca swym pięknem, tak szeroka, od wzgórza do wzgórza”.

---

<sup>223</sup> Mário Calábria (ur. 1923) dyplomata brazylijski, był konsulem generalnym w Monachium, a potem ambasadorem Brazylii w Berlinie.

<sup>224</sup> Z kolei Curt Meyer-Clason współpracował przy przekładzie *Tutaméia* (niemieckie wydanie: 1994), wspomagając tłumacza Horsta Nitschacka, brazylijanistę z Universidad de Chile. Zob. wywiad z Horstem Nitschackiem [w:] *Anexo A* (Machado Seidinger 2008: 228–230).

<sup>225</sup> W polskim tłumaczeniu niektóre nazwy i imiona zachowane są w wersji oryginalnej, inne są tłumaczone, jak na przykład: Szlak Rdzawych Buriti (Veredo do Buriti Pardo), Matkobójca (Rinha-Mãe), Obca-Krew (Sangue d'Outro), Grubopyski (Muitos-Beijos), Zimny-Nóż (Faca-Fria). Wersja polska: GR 1972: 9; wersja oryginalna: GR 1994: 6.

<sup>226</sup> To ostatnie imię, podobnie jak i inne, Ángel Crespo shispanizował: Rasga-por-Bajo. Imię jest znaczące, kojarzy się w obu językach z czasownikiem *rasgar* (rozdzierać), co zatraca polska wersja, w której bohater figuruje jako Rasga (GR 1972: 349). Niestety w polskiej wersji są znaczne opuszczenia, jak chociażby urywek zawierający długą listę imion i przydomków *jagunços*; jest to fragment, w którym Riobaldo portretuje wszystkich swoich towarzyszy (GR 1994: 449–452).

<sup>227</sup> W polskiej wersji: Pacamã (GR 1972: 21).

<sup>228</sup> W polskim przekładzie w wersji oryginalnej.

Następnie Guimarães Rosa szczegółowo wyjaśnia kolejne słowa i wyrażenia. I tak, tłumacząc zdanie – „Só o que me invocava era a linguagem garganteada que falavam uns com uns, a aravia”, GR 1994: 155 („Działał mi tylko na nerwy ich gardłowy arabski język, w którym rozmawiali między sobą”; GR 1972: 98) – pisarz zauważa, że włączył w tym miejscu („zamierzona subtelność”; GR 2003c: 167), słowo *aravia* (*algaravia*), oznaczające niezrozumiały język, a które wywodzi się z *al-ar'b*, bowiem, tłumaczy dalej pisarz, mieszkańcy półwyspu Iberyjskiego nie rozumiejąc mowy Arabów, tak określali ich język. Guimarães Rosa sugeruje analogiczne rozwiązanie w niemieckim przekładzie. Podobny przykład dotyczy zwrotu *meus olhos* („moje oczy”), będącego także zapożyczeniem z arabskiego, który powinien być przełożony dosłownie. Osobną część listu stanowią *Consultas*, gdzie Guimarães Rosa objaśnia i interpretuje kilkanaście zwrotów i słów z powieści. Zatrzymajmy się tylko przy jednym przykładzie – *ariranha* – w zdaniu „(...) Não me lembrei do perigo que é a »onçad'água«, se diz – a ariranha – essas esmergulham, em bando, e becam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo” (GR 1994: 144). W wersji polskiej: „Nie pamiętałem o »wodnym pachółku« ani o »jaguarze wodnym« – tak nazywanych ogromnych wydrach, których stado wynurzywszy się atakuje, okrąża łódź i umyślnie ją przewraca” (GR 1972: 90)<sup>229</sup>. Część konsultacyjna listu kończy ciekawa refleksja autora, który zgadza się z opinią krytyków, że jest pisarzem nie tyle „impresjonistycznym”, co „ekspresjonistycznym”, czego przejawem jest intensyfikacja „form, kolorów i dźwięków” (GR 2003c: 170).

Odwracając nieco chronologię listów, sięgnijmy do korespondencji z roku 1965, bowiem dotyczy ona także przekładu *Grande Sertão*.

Przytoczmy fragment listu pisarza z 27 marca, w którym mowa o jednym z kluczowych fragmentów powieści: Riobaldo, patrząc na martwe ciało Diadorima, uświadamia sobie, że ów wierny kompan, *jagunço*, do którego całe życie czuł niepokohowany i wstydlivy afekt, w istocie był kobietą. Oto zdanie, które pisarz cytuje w wersji oryginalnej, niemieckiej i francuskiej, a które być może najpełniej ilustruje poetykę brazylijskiego pisarza i zarazem skalę trudności translatorskich (GR 2003c: 257):

[Diadorim! Diadorim era uma mulher]. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero” (GR 1994: 861); „Schöner als das sonnentflamnte Wasser des Flusses Urucuia, ich schries in meiner Verzweiflung”; „[Diadorim était une femme], aussi vrai que le soleil enflamme pas les eaux de l'Urucuia, aussi vrai que je sanglotais mon désespoir”. Oto nazbyt skrótowa wersja polska: „Diadorim! Diadorim był kobietą. Zawylem z bezprzytomnej rozpaczcy (GR 1972: 474).

Autor nalega na tłumaczenie *ipsis verbis*; „pozornie to absurd, ale chodzi tu o efekt poetycki” (GR 2003c: 257). Mocno akcentuje konieczność ścisłej dosłowności. Tym samym, odrzuca wersję niemiecką i francuską, w której tłumacze odwołali się do popolitego porównania (*piękniejsza niż..., jak prawdą jest to, że...*). A zatem, zgodnie z intencjami autora, w wersji polskiej zdanie powinno brzmieć: „Diadorim był kobietą, jak słońce nie zapala wód rzeki Urucuia, jak ja wyszłochałem mą rozpacz”. W jednym

<sup>229</sup> W poprawniejszej wersji: *arirania amazońska*, zwana także „wilkiem rzecznym”.

z listów Meyer-Clasona pojawi się, zgodnie z postulatem autora, nowa, wierniejsza wersja tego zdania: „Diadorim war eine Frau wie die Sonne nicht das Wasser des Rio Urucúia entflammt wie ich meine Verzweiflung schluchzte” (GR 2003c: 280).

W cytowanym liście z 27 marca 1965 roku autor wprowadza kolejne poprawki do niemieckiego przekładu powieści, wyjaśniając sens poszczególnych fragmentów. Prosi zarazem tłumacza o wyrozumiałość, w pełni świadomy, że jego dzieło jest gęste, nasycone treścią, ambiwalentne, wręcz „ciężkie” (GR 2003c: 258). Wszystkie uwagi, jak podkreśla, mają na względzie przyszłe, obcojęzyczne wydania. Tym samym – ten wątek pojawia się w korespondencji już kolejny raz – wersja Meyer-Clasona ma być ostateczna i wiążąca dla następnych tłumaczy powieści, pełniąc funkcję „tekstu pomocniczego” (GR 2003c: 259). Później, jako tekst kanoniczny i zarazem autoryzowany i definitywny, autor włączy włoski przekład tomu nowel *Corpo de baile*. Dodajmy na marginesie, że nowele w przekładzie niemieckim Meyer-Clasona ukazały się pod tytułem *Corps de ballet*, nakładem wydawnictwa Kiepenheuer und Witsch w roku 1964.

Guimarães Rosa sugeruje niemieckiemu tłumaczowi, aby ten przy wszelkich wątpliwościach starał się przenieść sens zdania na jak najwyższy poziom, bowiem niemal w każdym urywku ukryte są sensy naddane, poetyckie lub metafizyczne treści.

Wróćmy do chronologii listów. Tym razem, począwszy od połowy 1964 roku, a ściślej, w lipcu i sierpniu, korespondencja dotyczy przekładu tomu opowiadań pt. *Corpo de baile* (1956). Przekład jednej z nowel z *Campo Geral*<sup>230</sup> powstał przy współpracy Mária Calábria, zaś francuska wersja pomogła Meyer-Clasonowi w skorygowaniu dwóch fragmentów.

W liście z 15 grudnia 1964 roku autor komentuje przekłady niemieckie kolejnego tomu opowiadań, *Primeiras estórias* (1962), chwając zwłaszcza tłumaczenie noweli *Sorôco* – „Wszystko wyszło naprawdę znakomicie. Dziękuję” – a nadto dzieli się z Meyer-Clasonem wrażeniami z lektury wersji niemieckiej *Grande Sertão*: „(...) Mój entuzjazm nie ma granic. Pański przekład jest wspaniały” (GR 2003c: 205). W liście pojawia się także wzmianka o Edoardo Bizzarim, w kontekście włoskiej edycji *Corpo de baile*. Autor, podobnie jak Cortázar w korespondencji pochodzącej niemal z tego samego okresu, w liście do jednego ze swoich tłumaczy wyraża zachwyt nad przekładem drugiego tłumacza, tyle, że w wypadku argentyńskiego pisarza chodziło o dwie, rywalizujące ze sobą osoby, przekładające na ten sam język, zaś Guimarães Rosa traktuje obu swoich tłumaczy jak rodzeństwo, skoro włoski tłumacz zyskał przydomek „brata Meyer-Clasona” (GR 2003c: 207). Autor mnoży epitety pod adresem Bizzariego; jego przekład „jest zachwycający” (GR 2003c: 205) i – dodaje po włosku – *fatto con amore* (GR 2003c: 205), bardzo wierny, wielobarwny, zrobiony z werwą. Tym niemniej, brazylijski pisarz, w czym znów przypomina Cortázara, po serii pochwał przechodzi do surowej krytyki swojego tłumacza. Mnożą się uwagi i sprostowania do *Corpo di Ballo*, dotyczące nazw przedmiotów, ptaków, tańców, potraw i zwrotów regionalnych. Autor żałuje zwłaszcza, że Bizzarri nie opatrzył „poetyckimi

---

<sup>230</sup> Utwór włączony do pierwszego wydania *Corpo de baile* (1956), ukazał się jako osobne dzieło w roku 1964. Sam tytuł zbioru *Corpo de baile* – grupa taneczna albo balet – nawiązuje do figur wspólnego tańca, w którym biorą udział bohaterowie poszczególnych nowel.

przypisami” (GR 2003c: 208) rozmaitych odmian drzew i roślin. W końcowej części listu – tu znów skojarzenie z korespondencją argentyńskiego pisarza – Guimarães Rosa ponownie z najwyższym uznaniem przywołuje obu swoich tłumaczy: „Cóż, moja bezgraniczna wdzięczność, dla Edoarda Bizzarri i dla Meyer-Clasona, że obaj obdarzyli mnie przekładami najwyższych lotów, godnych nagrody, a będą one czytane do dnia Sądu Ostatecznego. Jestem ogromnie szczęśliwy” (GR 2003c: 217).

Odpowiadając na list pisarza, Meyer-Clason (list z 16 stycznia 1965 roku) podziela zachwyt Guimarães Rosy nad przekładem Bizzarriego; podkreśla niezwykłą wierność wobec oryginału, począwszy od przecinków, sylab i słów. List zawiera nadto interesujące wywody Meyer-Clasona odnoszące się do porównania trzech wersji językowych: portugalskiej, niemieckiej i włoskiej (GR 2003c: 222–223). Tłumacz zauważa, z jednej strony, bliskość języków – włoskiego i portugalskiego – a drugiej, w odniesieniu do niemieckiego, znaczny dystans, a co za tym idzie, w pierwszym wypadku im bardziej włoski zbliża się do portugalskiego oryginału, tym lepszy będzie przekład, zaś, odwrotnie w wypadku niemieckiego, im bardziej tłumacz niemiecki oddala się od oryginału, tym lepsza będzie jego wersja. Meyer-Clason uważa, zestawiając tekst portugalski z niemieckim, że jedynym rozwiązaniem jest stworzenie relacji, skonstruowanie specyficznego pomostu, poczynając od dystansu pomiędzy obu językami. A zatem konieczne jest odejście od oryginału, bo dopiero wtedy osiąga się wierność; oddalenie implikuje ekwiwalent taki, który „będzie stał na własnych nogach” (GR 2003c: 222), dopiero wtedy można oddać ducha pierwowzoru. Gdy, przeciwnie, przekład niemiecki podąża wiernie za portugalskim oryginałem, wtedy tekst jest wprawdzie czytelny, ale nie przekazuje w pełni tego, do czego zdolny jest niemiecki, język, który zawiera w sobie niedostatek i zarazem ogromną moc. Do listu Meyer-Clasona dołączona jest długa lista pytań (*Frageliste*), zawierająca terminy brazylijskie, przy których tłumacz sugeruje odpowiedniki niemieckie, choć najczęściej opatruje je znakiem zapytania. Meyer-Clason proponuje zarazem, aby w edycji niemieckiej opowiadań zamieścić ową listę jako glosariusz, na co przystał autor, o czym świadczy jego odpowiedź z 7 lutego 1965 roku.

List ten wnosi nowy wątek do korespondencji: przekład własnego tekstu inspiruje autora do wprowadzenia poprawek do oryginału. I tak, lektura opowiadań w wersji niemieckiej stała się okazją do ponownego odczytania tekstów, skorygowania błędów, „aby wytrwale i nieustannie ulepszać, udoskonalać, w bolesnym i wytrwałym procesie pisania (...)” (GR 2003c: 234). Jak twierdzi autor, jest w trakcie przerabiania, po raz dwudziesty trzeci, jednej z nowel: „nauczyłem się nie ufać samemu sobie” (GR 2003c: 234). Przykładem jest nowela *Dão-Lalalão*, z cyklu *Noites do Sertão*. Pierwsze zdanie utworu – „Sua alma, sua calma” („Jego dusza, jego spokój”) – autor przerobił na „Sua alma, sua palma” („Jego dusza, jego dłoń”), kierując się starym porzekadłem ludowym<sup>231</sup>. Autor jednocześnie zadaje sobie pytanie, czy takie nieustanne polerowanie i poprawianie tekstu ma sens i sam udziela sobie odpowiedzi: „Trzeba pisać mając w perspektywie 700 lat. Do dnia Sądu Ostatecznego” (GR 2003c: 235).

Ten fragment listu jest zarazem wykładnią poetyki brazylijskiego pisarza i jego

---

<sup>231</sup> Odpowiednik polskiego zwrotu „A nie mówiłem...”.

poglądów na przekład. Każde zdanie musi być starannie przemyślane, bowiem nawet pozornie proste zdanie zawiera w sobie medytację i przygodę, poezję i metafizykę (GR 2003c: 239). Wszelkie banalne i potoczne zwroty muszą być bezwzględnie usunięte. Wszak diabeł, podkreśla pisarz, tkwi w szczegółach. Istotą pisarstwa Guimarães Rosy jest pragnienie zbliżenia się do „kosmicznej tajemnicy”, do tego co złożone, co nie poddaje się logice, a co nazywamy rzeczywistością albo życiem, stąd skupienie się na tym, co niejasne, a unikanie tego, co oczywiste<sup>232</sup>.

W dalszej części listu pisarz w sześciostronicowym aneksie zamieścił korektę do przekładu niemieckiego poszczególnych opowiadań z cyklu *Noites do Sertão*, którą poprzedził zwyczajową pochwałą: „Wszystko wydaje mi się świetne. Jestem szczęśliwy, rozentuzjasmowany. Moje gratulacje” (GR 2003c: 240). Aneks zawiera bardzo drobiazgowo korekty i objaśnienia, a także alternatywne rozwiązania. Przytoczmy jeden tylko przykład, odnoszący się do opowiadania *Buriti*. Autor zwraca tłumaczowi uwagę, że niedokładnie przełożył ostatnie zdanie pierwszego akapitu<sup>233</sup>. Prosi Meyer-Clasona, by przemyślał je ponownie, tłumacząc słowo po słowie, bowiem w tym fragmencie każdy wyraz jest istotny, a fragment ów oddaje specyficzną wizję świata. Autor zaznacza, że cytowane zdanie należy przypisać nie bohaterowi, Miguelowi, ale samemu autorowi, ponieważ nastąpiła zmiana perspektywy narracyjnej i nie są to refleksje Miguela, jak w pierwszym urywku tekstu, ale komentarz odautorski. Do tego samego opowiadania nawiąże Guimarães Rosa w kolejnym liście, z 15 lutego 1965 roku. Tym razem chodzi o ostatnie zdanie zamykające „Buriti”: „[Era uma curta andata – entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço]. Diante do dia”<sup>234</sup>. Zdanie „Diante do dia” („Przed dniem”) – które przełożył Meyer-Clason jako „Vor dem Tag” – musi być przetłumaczone dosłownie tak, aby czytelnik uznał dzień za jakąś rzecz lub przedmiot; chodzi zatem o „relację przestrzenną” (GR 2003c: 256).

W odpowiedzi na uwagi autora do przekładu nowel Meyer-Clason w liście z 2 kwietnia 1965 roku niektóre poprawki przyjmuje bez zastrzeżeń, z innymi polemizuje, podkreślając, że niektóre rozwiązania proponowane przez autora są niemożliwe w języku niemieckim. List zawiera wymowną pochwałę brazylijskiego pisarza. Tłumacz mówi o nim, odwołując się do biblijnej sentencji: „jest Pan demiurgiem, który unosi

---

<sup>232</sup> „Wszystkie moje książki nie są niczym innym, jak usiłowaniem rozwikłania i opisania, choćby w minimalnym stopniu, kosmicznej tajemnicy, tego czegoś, co jest w nieustannym ruchu, niemożliwe, niepokojące, zaprzeczające wszelkiej logice, a co nazywamy »rzeczywistością«, ludźmi, światem, życiem. To, co mroczne, ponad pewnością, mdłą oczywistością. Wszelka logika zawiera w sobie nieunikniony pierwiastek mistyfikacji. Wszelka mistyfikacja zawiera w sobie znaczny pierwiastek nieuniknionej prawdy. Potrzeba nam również tego, co mroczne” (GR 2003c: 238).

<sup>233</sup> „Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer” (GR 2013b). W przekładzie Heleny Czajki: „Tam, na miejscu, może uda mu się przemienić nurtujące go wątpliwości w wyśnioną rozkosz; jeśli los będzie mu sprzyjał” (GR 1969: 93). W wierniejszym tłumaczeniu: „Ale dla niego, przybycie tam mogło oznaczać zamianę dobrze przemyślanego zwątpienia na nieuniknioną, drobniutką niedorzeczność, którą gotuje los”.

<sup>234</sup> „[Niedaleka droga od Wielkiej Buriti do Dobrych Buriti. Przyjadą na śniadanie]. Zanim ranek minie” (GR 1969: 280).

się nad mglistymi wodami i porządkuje chaos” (GR 2003c: 271). Następnie stwierdza – to nawiązanie do cytowanego wcześniej urywku z listu pisarza – że każdy przekład ma ograniczony czas trwania; nieśmiertelność jest niedostępna dla przekładów. Dodajmy na marginesie tego melancholijnego stwierdzenia, że sam Meyer-Clason dożył stu jeden lat: zmarł w roku 2012.

Kolejne listy Meyer-Clasona nawiązują do poprawek i komentarzy autora również dotyczących tłumaczeń nowel. Zaznacza tłumacz, że przede wszystkim chciał oddać klimat, brzmienie, atmosferę utworów. Nalega także, by pisarz wyjaśniał dokładnie wszystkie synonimy, antonimy, powtórzenia, zbitki słowne. A zatem, czy słowo *lugubrulho* (*Os Irmãos Dagobé*) ma być złożeniem: *lugubre* (złowrogi) i *barulho* (zgiełk), czy też oznacza jeszcze coś innego? Tu i ówdzie pobrzmiwia skarga tłumacza, że nie potrafi zrozumieć syntaktyki Guimarães Rosy, że coraz trudniejsze do tłumaczenia są jego opowiadania, będące prawdziwymi łamigłówkami. Ale istotniejsza jest inna kwestia. Niemiecki tłumacz domaga się od pisarza wyjaśnienia wszystkich możliwych niuansów; nalega, by ten przetłumaczył na język codzienny wymiar magiczny użytych wyrażen tak, aby Meyer-Clason mógł przenieść je do magicznego wymiaru swojego przekładu, jak czytamy w liście z 2 stycznia 1966 roku (GR 2003c: 302).

List brazylijskiego pisarza z 11 stycznia 1966 roku zawiera pochwałę niemieckiej wersji tomu nowel *Primeiras Estórias* i refleksję, że tak wspaniały przekład mógł tylko wyjść spod pióra tłumacza *Grande Sertão* i *Corpo de baile*. A następnie, a jest to reguła w tej korespondencji, autor zamieszcza uwagi do przekładu, zastrzegając się, że są to „jedynie sugestie ignoranta” (GR 2003c: 304). O wnikliwej korekcie przekładu świadczy fakt, że autor skrupulatnie zaznacza, jakie fragmenty tekstu mają być zapisane kursywą, a jakie prostą czcionką. Kolejne dwa listy pisarza (z 23 i 24 marca 1966 roku) zawierają długą listę poprawek, sugestii, wyjaśnień. Autor raz jeszcze formułuje swoje translatorskie credo: przekład powinien opierać się na dosłownym odczytaniu słów i zwrotów, należy wyeliminować wszelkie zwroty potoczne, aby całość nabrała charakteru poetyckiego, wszak odkrywamy nowe przestrzenie odczuć, myśli, ekspresji, a w rezultacie „liczy się każde słowo, samiutkie w sobie” (GR 2003c: 314), niezależnie od innych, z uwagi na swój własny ładunek ekspresji. „(...) Wszystkie te zdania (...) emanują pełną emocji świeżością” (GR 2003c: 318).

Korespondencja między Guimarães Rosa a Meyer-Clason niemal w całości poświęcona jest problemom przekładu. Jeśli pojawiają się inne tematy, to z reguły mają związek z pisarstwem Guimarães Rosy, z publikacją i promocją jego dzieł w Niemczech. W przeciwieństwie do korespondencji innych pisarzy, tu autor i tłumacz do końca zwracają się do siebie per *Senhor*, zaś wątki osobiste pojawiają się tylko sporadycznie, jak na przykład krótkie wzmianki Meyer-Clasona o narodzinach jego córki, o sytuacji rodzinnej, czy wreszcie nietypowy list tłumacza z 22 kwietnia 1965 roku – w istocie jedyny taki akcent w jego korespondencji – w którym donosi pisarzowi, że czuje się wyczerpany pracą translatorską i stwierdza, że „moje twórcze siły leżą odłogiem, na jakiś czas” (GR 2003c: 284). Z kolei listy Guimarães Rosy skupiają się na jego poetyce i korekcie translatorskiej. W sumie, lektura tych listów w pełni odsłania istotę dzieła brazylijskiego pisarza, ale nie jego osobowość, czy życie prywatne.

Krytycy, po latach, niejednoznacznie oceniają przekłady Meyer-Clason.

Zarzuca się tłumaczowi, że nie zawsze wybierał trafne rozwiązania. Wskazuje się, na przykład, na początkowy fragment *Grande Sertão*, w którym Riobaldo wymienia dwadzieścia dwa imiona diabła, aby w końcu dojść do wniosku, że „Pois, não existe!” (GR 1994: 48)<sup>235</sup>. Niemiecki tłumacz ogranicza się jedynie do kilkunastu personifikacji zła, np. *der Pferdefuß* („o pé de cavalo”), *der Schmutzfink* („o sujinho”) e *der Lügenbold* („o mentiroso”)<sup>236</sup>. Meyer-Clason osłabił niektóre elementy metafizyczne powieści, spychając na drugi plan jej polifoniczny wymiar; Serton jawi się tu jako zwykła sceneria fabuły, z pominięciem jego wymiaru metafizycznego.

Dodajmy na koniec, że nowego przekładu powieści podjął się w roku 2011 filolog, lingwista i tłumacz Berthold Zilly, dla Wydawnictwa Hanser<sup>237</sup>. W jego opinii Meyer-Clason stworzył tekst czytelny, obdarzony pięknym stylem, ale zagubił nowatorstwo i oryginalność stylistyczną dzieła Rosy. Zilly zakwestionował ponadto tytuł powieści w wersji Meyer-Clasona, sugerując *Der Grosse Sertão: Querungen*.

Tak jak w wypadku Meyer-Clasona również amerykańska tłumaczka **Harriet de Onís** obdarzona została przez brazylijskiego pisarza niezwykle pochlebnyimi epitetami: „Mógłbym Panią nazwać Moją Kumą”; „... Mam nieodparte wrażenie, jakbyśmy za sprawą tej książki, zostali rodzeństwem...”<sup>238</sup>.

Harriet de Onís należy do najważniejszych tłumaczek na angielski autorów latynoamerykańskich, zarówno twórców hispanoamerykańskich – Ciro Alegria, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Ricardo Güiraldes, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Ernesto Sábato, Arturo Uslar Pietri – jak i brazylijskich: Guimarães Rosa (*Sagarana* i *Grande Sertão: Veredas*), Jorge Amado i Gilberto Freyre. Jej pierwszym przekładem z literatury brazylijskiej była opublikowana w 1948 roku antologia utworów pisarzy latynoamerykańskich (*The Golden Land*), w której znalazły się teksty Euclidesa da Cunha, Monteiro Lobato i Mário de Andrade. Zasadą tłumaczki i jej wydawcy (Alfred Knopf) była promocja literatury brazylijskiej na czytelnictwym rynku anglojęzycznym. Przekład *Grande Sertão* jest niewątpliwie największym osiągnięciem translatorskim Harriet de Onís. W swoim przekładzie tłumaczka zdecydowała się ograniczyć i oswoić obcość, umieszczając fabułę w rozpoznawalnym dla czytelnika amerykańskiego kontekście wiejskiego środowiska (P. Armstrong 2001: 74).

Archiwum dotyczące korespondencji Guimarães Rosa z Harriet de Onís obejmuje łącznie 128 dokumentów z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w tym listy pisane między 19 listopada 1958 a 25 października 1966 roku.

Korespondencję otwiera list Harriet de Onís z 19 listopada 1958 roku (jak wszystkie pozostałe napisany jest po angielsku), w którym tłumaczka wyraża entuzjastyczną

---

<sup>235</sup> W polskiej wersji: „Nie istnieje!” (GR 1972: 34).

<sup>236</sup> Zob. B. Esteves 2012. Polska tłumaczka również skróciła o ponad połowę tę listę: „Renegat, Podły Pies, Kacza Stopa, Lucyfer, Kusy, Antychryst, Szatan, Belzebub, Zły Duch, Rogaty...” (GR 1972: 34).

<sup>237</sup> Wcześniej Berthold Zilly przełożył *Os sertões* Euclidesa da Cunha i *Memorial de Aires* Machado de Assis. Zob. wywiad z tłumaczem: Rebinski Junior 2012.

<sup>238</sup> Zob. kolejno: List autora do Harriet de Onís z 15 kwietnia 1959 roku i z 29 kwietnia 1963 roku (GR 1993:150).

opinię o pisarstwie Guimarães Rosy i proponuje brazylijskiemu pisarzowi przekład opowiadań z tomu *Sagarana*. Co wymowne, już w tym liście zaznacza, że „czyta po portugalsku z dużym trudem” (GR 1993: 54). Do tej kwestii powraca w następnych listach, cytując opinię argentyńskiego pisarza Eduarda Mallea na swój temat – „tłumaczka czysto intuicyjna” – przyznając, że czasem istotnie daje się nadmiernie ponieść intuicji (GR 1993: 67). Harriet de Onís nie kryje obaw związanych z przekładem opowiadań, co wynika z niepewności co do znaczenia słów portugalskich oraz wątpliwości co do ich „emotional charge”, GR 1993: 69). Ten sam wątek pojawi się w innym liście Harriet de Onís, w którym dowiadujemy się, że tłumaczka zaczęła pracę nad przekładem *Grande Sertão*, wyrażając obawy, że nie jest dobrze przygotowana, by sprostać temu wyzwaniu. W jednym z listów stwierdza wręcz, że jest przerażona tym przekładem, bo nie zna dobrze portugalskiego (GR 1993: 126). Powołuje się na skalę trudności wobec specyficznego języka autora, który on sam definiuje jako „brasileiro-mineiro-guimaraesroseano” (GR 1993: 85), czyli melanz języka brazylijskiego, dialektu z Minas Gerais i specyficznego stylu pisarza.

Guimarães Rosa z kolei w swoim pierwszym liście zapowiada, że „wnikliwie i z pełną życzliwością” (GR 1993: 71) przestudiuje próbki przekładu opowiadań, aby następnie skomentować, że „Pani tłumaczenie jest naprawdę znakomite” (GR 1993: 72). Pojawiają się autorskie korekty, poprawki, sugestie angielskich słów i zwrotów, a owe komentarze całkowicie zdominują korespondencję. I tak na przykład, w noweli *Duelo* (*Sagarana*), opowiadającej o fatum i o niezgłębionym przeznaczeniu człowieka, autor – nawiązując do portretu Silivany, wiarołomnej żony głównego bohatera – proponuje jako odpowiednik „cabra tonta” wyrażenie „silly nanny-goat” (GR 1993: 76)<sup>239</sup>, a nadto sugeruje tłumaczenie imion własnych (Np. „Morro do Guará” jako „Hill of the Wolf” albo „Mount of the Wolf”; GR 1993: 74)<sup>240</sup>.

Kwestia przekładu wspomnianego opowiadania powraca w następnych listach. Guimarães Rosa zatrzymuje się niemal nad każdym zdaniem, często kwestionując wersję tłumaczki i podsuwając własną. Snuje długie rozważania nad jednym tylko zdaniem w *Duelo*: „O rio era um longo tom, lamentoso” („Rzeka była rozwlekłym, jęklwym tonem”) przetłumaczonym pierwotnie jako „The river was a prolonged, querulous tone” (GR 1993: 106), a w następnej wersji – „The river was a prolonged, moaning tone”. Pisarz proponuje różne warianty, skłaniając się ku wersji „The river was a long moaning tone” (GR 1993: 99). Dalej, na kilku stronach, zgłasza mnóstwo innych uwag i zastrzeżeń, proponując bardziej pasujące według niego angielskie odpowiedniki. Harriet de Onís nie zawsze zgadza się z autorem, przyznając, że w ostatecznej wersji *The Duel* kierowała się nie tyle sugestiami autora, co własną intuicją. Istotnie, w wersji, która ukazała się drukiem, wiele uwag Guimarães Rosy nie zostało uwzględnionych<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> „(...) (Dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta) (...)” („Dona Silivana miała ogromne, piękne oczy głupkowatej kozy”): GR *Sagarana*.

<sup>240</sup> *Guará*: pampasowiec grzywiasty albo wilk grzywiasty, zwierzę z rodziny psowatych przypominające lisa, zamieszkuje Amerykę Południową. W ludowych legendach utożsamiony z wilkołakiem.

<sup>241</sup> Por. przypisy do tego listu: GR 1993: 111–112.



Kolejne listy poświęcone są angielskiej wersji *Grande Sertão*. Dodajmy na marginesie, że jako współtłumacz powieści figuruje prof. James L. Taylor, leksykolog brazylijanista, profesor Uniwersytetu Stanforda, który adiustował przekład Onís. Pisarz określa go mianem „honorowego Brazylijczyka” (GR 1993: 299).

Kwestią kluczową jest wybór tytułu powieści. Onís dowodzi, że jest on nieprzekładalny i nie ma odpowiednika w języku angielskim. Sugeruje „The rivers and the plain” (GR 1993:128), co autor akceptuje, aby następnie nieco go skorygować: „The rivers and the highlands” (GR 1993:135). Kwestia angielskiego tytułu nadal absorbuje pisarza. W liście z 15 stycznia 1962 roku przyznaje, że rozważany tytuł brzmi słabo; na okładce powinien znaleźć się zwrot bardziej energiczny i sugestywny, mocniejszy („bravo”), który oddawałby „porywczy, gwałtowny, nieokiełznany” charakter powieści (GR 1993:138). Proponuje kolejne warianty: „Wind, Devil and Rivers: uplands”, „Great Devil in the Whirlwind: uplands”, „Beyond the big Devil and Rivers: uplands” (GR 1993:138).

Tłumaczka podziela opinię autora: „I quite agree with you that we should try to find a more exciting title for »our« book” (GR 1993:140). Wzmianka o „naszej” książce to nawiązanie do jednego z listów Guimarães Rosy, w którym wspomina on o wspólnym dziele autora i tłumacza, o „naszej książce” („o nosso livro”; GR 1993:144), gdzie słowo *nosso* jest podkreślone. Propozycje tłumaczki coraz bardziej zbliżają się do definitywnej wersji tytułu: „The Devil in the Uplands”, „Does the Devil exist?”, „The Devil in the Whirlwind”. W liście z 19 listopada 1962 roku tłumaczka podsuwa tytuł, który okaże się ostateczny – „The Devil to pay in the Backlands” – i zaznacza, że zawiera on aluzję do kluczowego w powieści paktu bohatera z diabłem<sup>242</sup>. Trudno w tym miejscu powstrzymać się od komentarza, że wspomniany tytuł jawi się jako nazbyt „tematyczny” – używając terminologii Gerarda Genette’a<sup>243</sup> – który jednoznacznie nazywa i niejako narzuca odbiorcy, tylko jeden z wątków tej wielowarstwowej powieści. Wszak, jak dowodził Umberto Eco, „pisarz [dodajmy też, tłumacz] nie powinien pomagać w interpretacji swego dzieła (...). A tytuł to, niestety, klucz do interpretacji” (U. Eco 1985: 288).

Równie kłopotliwym tytułem jest *Sagarana* – tom opowiadań wydanych w 1946 roku – będący zbitką słowa *saga* i *rana*, a to ostatnie w języku Indian tupi oznacza podobieństwo. Tym samym, „Sagarana” można przetłumaczyć jako „Sagopodobna”.

List Guimarães Rosy z 15 marca 1963 roku wyraża „uznanie i podziw” pisarza, który oceniając przekład, nie skąpi epitetów: znakomity, przejrzysty, staranny, wyborny, nienaganny ... (GR 1993:145). Nadal jednak jest to wstępna wersja przekładu; pisarz jeszcze nie zgłosił swoich uwag, co zrobi w następnych listach. Na razie (list z 29 kwietnia 1963 roku) tłumaczka obsypana jest komplementami i dopiero w liście z 7 maja 1963 roku pojawi się już bardziej wyważona ocena przekładu:

To, co nieco zagubiło się, co było nieuniknione, z agresywnego, oryginalnego przekazu, zostało w pełni zrekomensowane znacznie większą płynnością,

---

<sup>242</sup> Zob. obszerny komentarz do angielskiego tytułu powieści w Cordovil da Silva 2014: 46–50.

<sup>243</sup> „Le titre thématique”: Zob. G. Genette 1987: 76.

przejrzystością i potoczystością. Tym samym, książkę doceni i zrozumie znacznie szerszy krąg czytelników (GR 1993:153).

Wysłany kilka dni wcześniej list do francuskiego tłumacza Jean-Jacques Villarda przynosi surowszą ocenę przekładu Harriet de Onís. Brazylijski pisarz przyznaje, że tekst angielski jest potoczysty, tym niemniej „książka straciła wiele ze swej mocy i z malowniczości stylu” (GR 1993: 151, przypis 1). Nasuwa się porównanie z korespondencją pisarza z Meyer-Clasonem: Guimarães Rosa niejednokrotnie wypowiadał sprzeczne opinie na temat przekładu, w zależności od adresata listu.

Autor przesyła tłumacze w tym samym liście, z 7 maja 1963 roku, pierwsze poprawki do powieści. Z kilkunastu wybierzmy tylko parę przykładów. Niektóre poprawki są drobne: zamiast imienia Riobaldo Tatarana figuruje Reinaldo Tatarana. Z niewiadomych powodów tłumaczka używa wymiennie, jako ekwiwalentu *padrinho* – *godfather* albo *grandfather*. Ta druga opcja jest oczywiście błędna. Sformułowanie „(...) E mesmo muito esmolambado na camisa” („(...) W brudnej, obszarpanej koszulinie”)<sup>244</sup> – jest to opis jednego z przywódców, *jagunço* Hermógenes – zostało błędnie przetłumaczone jako „(...) And a filthy shirt”, co autor zmienił na „/... / And a ragged shirt to boot”. Niezwykle barwne zdanie oryginału – „É hora dum bom tiro-teiamento em paz, exp’rimentem ver” (GR 1994: 26), zostało niezgrabnie przełożone na „...Them we put on a mock gunfight – let them see what a real one would be”. Autor całkowicie je zmodyfikował: „... A nice, quiet shooting, let them see (GR 1993:153–154)<sup>245</sup>.

Pisarz nie powrócił już w korespondencji z Harriet de Onís do korekty powieści, ale w listach do Meyer-Clasona (z 17 i 28 czerwca 1963 roku) skomentował szczegółowo błędy przekładu angielskiego, rozważając wręcz wprowadzenie erraty do kolejnego wydania. Szczególnie krytycznie odniósł się autor do przekładu jednego z najbardziej przejmujących epizodów powieści, wątku przepojonego okrucieństwem i brutalnością: rzezi koni, dokonanej przez bandę Hermógenes w Fazenda dos Tucanos<sup>246</sup>. Rosa zarzucił Harriet de Onís skrót gubiący pełną grozy tonację, a także

---

<sup>244</sup> Polska wersja: „[Chodził wtedy boso, w ciasnych, przykrótkich portkach] i podartej koszuli” (GR 1972: 197).

<sup>245</sup> W nowym przekładzie Felipe W. Martineza (o czym dalej): „Is hour of one good shotshowerment in peace, they exp’riment to see” (GR 2013a). Polska wersja: „[Nadejdzie wróg, skrzyknę ludzi, zbierzemy się] i spokojnie sobie postrzelamy, pokażemy im” (GR 1972: 22).

<sup>246</sup> „Męka patrzeć na to! Zwierzęta przeczuwają, że diabeł się w to wmieszał, bo spłoszone kręcą się galopem w kółko, stają dęba, zderzają się ze sobą z tętentem podków i na ziemię zwała się kłębowisko, z którego sterczą głowy na wyciągniętych szyjach i rozwiane, nastroszone grzywy. Jedne rzą z wściekłości, krótko i wysoko, inne ze strachu, krótko i nisko, niektóre oszalałe z rozpacz krążą dookoła, zaczepiają o płot, biją kopytami w powietrze (...). I potykają się, tarzają się po ziemi, z rozkraczonymi nogami, tylko drżące szyje wystawiają i rozwichrzone grzywy. Prawie wszystkie zwały się, wszystkie, a te, co skonać nie mogą, rzą boleśnie, wydają jęki wysokie, ochryple, jakby chciały mówić, inne nie mogą złapać tchu syczą przez zęby i nieszczęsne giną uduszone” (GR 1972: 276–277). Wersja oryginalna: GR 1994: 479–480.

opuszczenie licznych fragmentów zdań, co, nota bene, dosłownie powtórzył w liście do tłumaczki:

„Epizod z Rzezią Koni (...) został znacznie skrócony, na czym bardzo stracił. Opuszczono fragmenty zdań, te najbardziej porywające i naładowane poetycką siłą. Szkoda. Sam Pan zobaczy, przyjacielu” (*Appêndice 8* [w:] GR 1993: 309).

Dalsza korespondencja z Harriet de Onis koncentruje się na przekładzie nowel z tomu *Sagarana*. Listy stają się bliźniaczo podobne do siebie. Harriet de Onis przesyła najpierw autorowi długą listę pytań, dotyczących noweli *O burrinho pedrês* – wzruszającej i zabawnej historii o pewnym leciwym, srokatym osiołku – autor zaś, świadomy, że to „spośród wszystkich najtrudniejsze opowiadanie” (GR 1993:183), załącza niekończącą się listę wyjaśnień i sugerowanych angielskich ekwiwalentów. Nie brakuje także rysunków, które mają wyjaśnić tłumacze wszelkiego typu zawłości translatorskie. I tak, autor sporządził rysunek szczegółów anatomicznych u osłów i koni, wyjaśniając, na przykład, że *ganachas* (ganasze) to „tylne dolne krawędzie żuchwy”; GR 1993: 186). Aby jeszcze bardziej ułatwić zadanie tłumacze, Guimarães Rosa przesłał jej bardzo obszerny, alfabetyczny glosariusz do *Sagarana*, który miał być zamieszczony w portugalskiej edycji książki, uzupełniony o indeks roślin i drzew. Ten szczegół dowodzi, że nawet dla czytelnika portugalskojęzycznego dzieło Guimarães Rosa stwarza ogromne trudności w zrozumieniu tekstu, w którym roi się od zwrotów regionalnych i kolokwializmów.

Twórczość Guimarães Rosy, ów modernistyczny, poetyckich regionalizm, wskazuje na zasadniczą różnicę między prozą brazylijską a hispanoamerykańską. Zamieszczone na końcu książki słowniki i glosariusze są charakterystyczne dla hispanoamerykańskiej powieści regionalistycznej z lat dwudziestych XX wieku, zwanej także „powieścią o ziemi”, albo „teluryczną”, tyle, że powieści Rómulo Gallegosa, José Eustasio Riverę czy Ricarda Güiraldesa utrzymane były w konwencji tradycyjnej prozy realistycznej.

O tym, jak ogromne trudności sprawił tłumacze przekład *O burrinho pedrês* (*The Piebald donkey*), świadczy kilkunastostronicowy aneks sporządzony przez pisarza (*List of queries on O burrinho pedrês*), w którym objaśnia on zawarte w tekście słowa i zwroty, a zarazem podsuwa angielskie ekwiwalenty.

Godna podziwu jest cierpliwość i skrupulatność pisarza, który niemal za rękę prowadzi swoją tłumaczkę. Tylko inne dokumenty z archiwum pisarza, pochodzące z tego samego okresu, dowodzą, ile wysiłku kosztował autora proces powstawania angielskiej wersji *Sagarana*. W liście do Edoarda Bizzarri, z 7 marca 1965 roku, napisał: „Byłem więc całkowicie zawałony robotą. Sterta zadań, a wśród nich niekończące się konsultacje (niemal słowo po słowie) z moją przyjaciółką i tłumaczką na angielski *Sagarana*. To wspaniała osoba, podziwia moje książki, ale, *ohimé*, nie jest Bizzarrim...” (cyt. za J. Krause 2013: 223).

Niezwykle jednorodne, żeby nie powiedzieć monotonne i „techniczne” listy Guimarães Rosy, z rzadka tylko nabierają głębszych treści. I tak, list z 11 lutego 1964 roku zawiera ogólniejsze refleksje nad poetyką brazylijskiego pisarza, w kontekście wyjaśnień dotyczących przekładu *Sagarana*. Pisarz raz jeszcze odżegnuje się od utar-

tych zwrotów i ta zasada dotyczyć ma także przekładu („absolutny wstręt do komunalów, do utartych zwrotów”; GR 1993: 218). Czytelnik – twierdzi – zawsze powinien być zaskakiwany. Słowa muszą też oddziaływać warstwą brzmieniową, by stworzyć rodzaj „podskórnej muzyki”. Istotnie, utwór odznacza się bogactwem rymów, asonansów, aliteracji; dominują „krótkie, szybkie, energiczne formy” (GR 1993:218). Wymowną ilustracją tych wywodów jest pozornie drobna korekta wprowadzona przez autora do jednego z fragmentów angielskiej wersji *Sagarana*. Chodzi o zwrot w zdaniu „[E Badu faz vira-cara, que o touro voltava, cru], em ofensiva sagital” („... w strzałowym natarciu”). Dynamizmu tej sceny nie oddaje sformułowanie „like an arrow”. Autor nalega na „coś nowego albo mocniejszego” (GR 1993:218) i proponuje „arrowlike” albo „arrow lightning” albo „saggital”. Innym przykładem jest sformułowanie „por amos e anos” („through masters and years”), które nie istnieje w języku portugalskim; jest tylko zwrot „por anos e anos” („przez lata i lata”). Zawsze, podkreśla autor, trzeba wybierać wyrażenie „najbardziej osobliwe, oryginalne, porywcze, mocne, gwałtowne” (GR 1993:218).

Kolejne listy pisane tym razem przez Harriet de Onís zawierają *List of queries on „A volta do marido Prodiego”*, kolejnej noweli z *Sagarana*. Tłumaczka, przygotowując wstępną wersję *The Return of the Prodigal Husband*, mnoży pytania, na które autor ponownie odpowiada szczegółowo i wyczerpująco. W liście z 21 marca 1964 roku Guimarães Rosa chwali *The Piebald donkey*. Pisze, że przekład jest wspaniały: „rytm, prawda, piękno fraz, siła, koloryt, wszystko” (GR 1993: 246). Późno, bo dopiero w liście z 3 kwietnia 1964 roku, pisarz rozważa możliwe angielskie tytuły *Sagarana*: „Sagarana. The rustic Tales of new and old times”; „Sagarana. A rustic saga”. Jak widać, nalega na utrzymanie oryginalnego tytułu, bowiem, jak dowodzi, słowo „sagarana” „ma ogromną, magiczną moc” (GR 1993:262). Następnie Guimarães Rosa sugeruje częściowy przekład imion własnych, podsuwając tłumacze własne rozwiązania: Zé Grande jako Big Jose; Raymundão – Great Raymundo; João Manico – Little-Man João albo Short-Man João; Juca Bananeira – Banana – Tree Jé. Komentując raz jeszcze przekład *O burrinho pedrês* przypomina, że oryginał pozbawiony jest utartych zwrotów, a język noweli charakteryzuje śmiałość, osobliwość, swoboda, rewolucyjny koloryt (GR 1993: 264).

Korespondencja Guimarães Rosy z jego amerykańską tłumaczką niemal całkowicie zdominowana jest przez tematykę translatorską. Część listów to długie, kilkunastostronicowe *Queries*, dotyczące problemów z przekładem *Grande Sertão*, a zwłaszcza *Sagarana* lub kwestii wydawniczych; z kolei niektóre listy są bardzo krótkie i zdawkowe. Niewiele w nich akcentów osobistych, chociaż respondenci tytułują się się piśmienniczo: pisarz nazywa swoją tłumaczkę „minha madrinha” („moja kuma”), ona z kolei rewanżuje się pisarzowi hiszpańskim (sic) określeniem „ahijado” („chrześniak”). Co ciekawe, gdy w jednym z listów pojawiają się po raz pierwszy owe formułki – w roku 1959 – pisarz ma lat pięćdziesiąt jeden, zaś tłumaczka, niewiele więcej, bo sześćdziesiąt. W korespondencji z rzadka poruszane są sprawy polityczne (wzmianki o zamachu na Kennedy’ego i o zamachu stanu w Brazylii w 1964 roku), pytania o zdrowie mają raczej charakter zdawkowy. W sumie, korespondencja ta, z

wyłączeniem problemów językowo-stylistycznych, niewiele wnosi do dzieła brazylijskiego pisarza, a refleksje nad sztuką przekładu i poetyką pisarza pojawiają się bardzo rzadko. Zarówno ta kwestia, jak i oficjalna tonacja listów, mimo przyjacielskich formułek, wyraźnie kontrastuje z korespondencją Guimarães Rosy z jego tłumaczem niemieckim.

Podobnie jak w wypadku innych opisanych tu „klasycznych” przekładów dzieł brazylijskiego pisarza wersja Harriet de Onís jest wyzwaniem dla nowego pokolenia tłumaczy. Nowy angielski przekład powieści, dokonany przez Felipe W. Martíneza, wykorzystajmy jako podsumowanie rozważań nad tłumaczeniami *Grande Sertão*, przedstawiając dwa wybrane fragmenty – w obu wersjach angielskich, a nadto w wersji hiszpańskiej Ángela Crespo i polskiej Heleny Czajki, nie wyłączając innych przekładów. Zacznijmy od urywka otwierającego powieść:

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade (GR 1994: 3).

It's nothing. Those shots you heard were not men fighting, God be praised. It was just me there in the back yard, target-shooting down by the creek, to keep in practice. I do it every day, because I enjoy it; have ever since I was a boy (Onís / Taylor: GR 1963: 3).

Nothing. Shots that the Sir heard were man brawling not, God be. Bleach white sights on the tree in the backyard, down in the river. By my right. I do this every day, I like; from the bad of boyhood (F.W. Martínez: GR 2013a: 28).

Nonada. Los tiros que usted ha oído han sido no de peleas de hombres, Dios nos asista. Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco. Para estar en forma. Todos los días, me gusta; desde apenas en mi mocedad (Á. Crespo: GR 2008: 13)<sup>247</sup>.

Nie, nic takiego. Te strzały, co pan słyszał, to nie porachunki osobiste, Bóg świadkiem. Strzelałem do celu na drzewie, w ogrodzie nad strumieniem. Dla wprawy. Lubię to, co dzień ćwiczę, od wczesnej młodości (H. Czajka: GR 1972: 7).

Słowo *nonada*, otwierające powieść i powracające w niej niejednokrotnie, zbitka *não* (nie) i *nada* (nic), określające coś nieistotnego, pozbawionego znaczenia, nie jest wbrew pozorom neologizmem autora, ale wyrażeniem pochodzącym z archaicznego portugalskiego<sup>248</sup>. Trafniej niż Onís – dodajmy, że jej tłumaczenie jest tylko poprawne – oddał ten zwrot Felipe Martínez, który, tłumacząc bardzo wiernie, starał się oddać

---

<sup>247</sup> Przekład Edoarda Bizzarri jest niemal identyczny, co potwierdza cytowany wcześniej komentarz pisarza o wersji włoskiej i hiszpańskiej: „Nonnulla. I colpi che vossignoria ha sentito non erano di rissa di uomini, no, Dio ne guardi. Ho sparato contro un albero, dietro la casa, dalla parte del torrente. Per esercizio. Lo faccio tutti i giorni, mi piace; fin da quando ero appena un ragazzo” (E. Bizzarri: GR 2003a: 9).

<sup>248</sup> Wyczerpujące wyjaśnienie tego słowa znajdziemy w wywiadzie udzielonym przez tłumacza Bertholda Willy, który podjął się nowego niemieckiego przekładu *Grande Sertão*: Zob. Rebinski Junior 2012.

urywany tok wypowiedzi Riobalda, co nie udało się polskiej tłumaczce. Z kolei Crespo skopiował słowo oryginalne, wprowadzając wyraz nieistniejący w języku hiszpańskim, ale pominął, podobnie jak Onís i Czajka, sens ostatniego zdania: Riobaldo, co jest istotne, mówi o swojej „złej młodości”, nawiązując do swej przeszłości jako *jagunça*. Obydwoje tłumacze francuscy – Jean-Jacques Villard („depuis ma jeunesse”) i Lapouge-Pettorelli („depuis ma prime jeunesse”)<sup>249</sup> – pominęli ten szczegół. Hiszpański tłumacz użył, aby oddać oryginalne *quintal*, słowa *corral* w archaicznym znaczeniu „podwórca”. Edoardo Bizzarri znalazł dla *nonada* dokładny włoski odpowiednik: *nonnulla*. Villard wybrał słowo *foutaises* („głupstwo”), zaś Lapouge-Pettorelli – *que nenni* („nic to”) <sup>250</sup>.

Drugi fragment, kilka stron dalej, jest kontynuacją wstępnego monologu bohatera:

O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão (GR 1994: 9).

Don't you doubt it, sir, there are people in this hateful world who kill others just to see the faces they make as they die. You can foresee the rest: comes the bat, comes the rat, comes the cat, comes the trap (Onís / Taylor: GR 1963: 7).

The Sir not doubt – have people, in this bored world, that kill solo in order to see someone make grimace... Eh, well, thereafter, the rest the Sir provide: comes the bread, comes the hand, comes the god, comes the dog (F.W. Martinez: GR 2013a: 30).

No lo dude: hay gente en este aborrecido mundo, que mata tan sólo por ver hacer una mueca... Y pues, después, pruébeme usted el resto: viene el pan y la mano, viene el can, viene el rano (Á. Crespo: GR 2008: 17).

Zapewniam pana, są na tym przebrzydłym świecie ludzie, którzy mordują tylko po to, aby patrzeć na śmiertelny grymas (H. Czajka: GR 1972: 11).

Tłumacz hiszpański oddał rytm i aliterację oryginału, podobnie jak Harriet de Onís, bardzo wiernie przekładając pierwsze zdanie. Warto podkreślić brzmieniowy efekt zwrotu „y pues, después” („no więc potem”), oznaka bliskości obu języków. Efekt psuje użycie przez Crespo nazbyt literackiego słowa *can* („pies”). Nie przypadkiem w wypowiedzi Riobalda pojawia się słowo *cão*, które w języku portugalskim oznacza nie tylko psa, ale może także odnosić się do diabła lub biesa<sup>251</sup>. Z kolei tłumaczenie Felipe W. Martinez, choć niemal dosłowne, trudno uznać za udane z uwagi na zagubienie efektów brzmieniowych zdania, największe jednak wątpliwości budzi pojawienie się słowa *god* („bóg”), którego nie ma w oryginale i bynajmniej nie pasuje do kontekstu tego fragmentu. W przekładzie Harriet de Onís razi nazbyt sztuczny i niezgrabny zwrot „to see the faces they make as they die”; trafniej oddali ten urywek

---

<sup>249</sup> Cyt. za: Dos Santos 2017: 212.

<sup>250</sup> Cyt. za: Dos Santos 2017: 212.

<sup>251</sup> Edoardo Bizzarri nacisk położył na walory brzmieniowe zdania, kosztem warstwy semantycznej: „viene il pan, vien la man, viene il san, viene il can” (GR 2003a: 13).

Felipe Martínez i Crespo: wypowiadając te słowa Riobaldo miał na myśli przedśmiertny grymas albo skurcz twarzy. Z kolei polska tłumaczka usunęła z niewiadomych powodów drugie, oparte na aliteracji zdanie, gubiąc specyficzny, gawędziarski styl Riobalda.

## Zamiast zakończenia

O przekładach literackich i o współpracy pisarzy i tłumaczy wypowiedzieli się w tej książce translatorolodzy, filozofowie, lingwiści, krytycy literaccy, tłumacze i pisarze, a ich teorie i komentarze uzupełniła i naświetliła od strony praktycznej wybrana korespondencja twórców i tłumaczy. Jako autor tej książki roszczę sobie na koniec prawo (którego zapewne odmówiłby mi Roland Barthes) wyrażenia własnych poglądów na tematy poruszone w tej książce, choć, trzymając się terminologii francuskiego badacza, mógłbym powiedzieć, że, z uwagi na mój skromny dorobek pisarski („fabularne eseje historyczne”) i translatorski (współczesna literatura hiszpańskojęzyczna), bardziej przysługuje mi rola *zapisywacza* i *skryptora*.

Jestem przekonany, że współpraca między autorem a tłumaczem jest, jak wielokrotnie tu było powiedziane, jak najbardziej konieczna, tyle, że na określonych warunkach. Głos decydujący należy do tłumacza, zaś autor powinien występować jedynie w roli konsultanta i pomocnika, a nigdy instancji decydującej, która narzuca tłumaczowi ostateczny kształt przekładu. W ostatnim rozdziale książki przedstawiłem, na przykładzie korespondencji Wisławy Szymborskiej, Julia Cortázara i João Guimarães Rosy, trzy odmienne strategie autorów: życzliwe, tolerancyjne i oparte na zaufaniu nastawienie polskiej poetki, skrupulatne, rzeczowe, ale w sumie otwarte na propozycje tłumacza podejście argentyńskiego pisarza i wreszcie, trzeci, najbardziej skrajny przypadek – przesadnie wnikliwe, niemal autorytarne adjustowanie przekładów przez brazylijskiego prozaika, mimo deklarowanego wobec tłumacza „duchowego pokrewieństwa” i „otwartości” oraz niewątpliwie szczerej przyjaźni. Najbardziej przemawia do mnie ta pierwsza opcja, uzupełniona, w rozsądnych proporcjach, o drugi wariant. Oczywiście istotną rolę odgrywa tu osobowość autora i tłumacza, otwartość lub nieufność ze strony pierwszego, a koncyliacyjne i zarazem asertywne podejście drugiej strony. Autor nie powinien narzucać swojej interpretacji, ani – jak to robi João Guimarães Rosa – prowadzić tłumacza za rękę i nieustannie go korygować i kontrolować, ale z kolei tłumaczowi nie wolno bezgranicznie ufać we własne zdolności i odrzucać a priori sugestii autora. Na tłumaczu ciąży jeszcze jeden obowiązek, co dotyczy – jak wszystkie zawarte tu sądy – literatury wysokiej: musi dogłębnie znać dzieło i biografię danego pisarza, w tym całą otoczkę twórczości, którą Gérard Genette nazwał *epitekstem*: wywiady, bruliony i szkice autora, korespondencja, dzienniki, noty krytyczne (G. Genette 1987: 316).

Reasumując, obie strony muszą spotkać się w połowie drogi, ale, podkreślmy, to tłumacz wyznacza tę drogę i kreśli ją na hipotetycznej mapie wzajemnego porozumienia, osiągniętego podczas bezpośrednich lub listownych konsultacji z autorem.



## Bibliografia

- Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa>.
- Adolf Hoffmeister / osobnost James Joyce. 2002, „Jiný jazyk”, *Souvislosti*, 2; <http://souvislosti.cz/202/hof.html>.
- Anokhina, Olga. 2016. *Vladimir Nabokov and His Translators. Collaboration or Translation under Duress* [w:] A. Cordingley/ C. Frigau Manning (wyd.), *Collaborative Translation*, op. cit.; [https://www.academia.edu/30449142/\\_VLADIMIR\\_NABOKOV\\_AND\\_HIS\\_TRANSLATORS\\_COLLABORATION\\_OR\\_TRANSLATING\\_UNDER\\_DURESS\\_in\\_A\\_Cordingley\\_and\\_C\\_Frigau\\_Manning\\_eds\\_Collaborative\\_translation\\_From\\_the\\_Renaissance\\_to\\_the\\_Digital\\_Age\\_London\\_Bloomsbury\\_2016\\_pp\\_113-131](https://www.academia.edu/30449142/_VLADIMIR_NABOKOV_AND_HIS_TRANSLATORS_COLLABORATION_OR_TRANSLATING_UNDER_DURESS_in_A_Cordingley_and_C_Frigau_Manning_eds_Collaborative_translation_From_the_Renaissance_to_the_Digital_Age_London_Bloomsbury_2016_pp_113-131).
- Armstrong, Piers. 2001. *Guimarães Rosa in Translation: scrittore, editore, traduttore, traditore*. „Luso-Brazilian Review”, University of Wisconsin Press, Vol. 38, No. 1, Summer.
- Assouline, Pierre. 2011. *La condition du traducteur*. Paris: Centre National du Livre; <https://archive.org/stream/LaConditionDuTraducteur/Assouline-Rapport-traduction-en-France-Rapport#page/n1/mode/1up>.
- Barańczak, Stanisław. 1986. *Niezliczone odmiany koloru szarego*. „Zeszyty literackie”, *O książkach*, nr. 16, jesień, s. 133–138.
- Barańczak, Stanisław. 1991. *Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*. „Teksty Drugie”, nr. 4 (10), s. 79–94.
- Barańczak, Stanisław. 1990. *Mały, lecz maksymalistyczny, Manifest translatołogiczny....* „Teksty Drugie”, nr 3, s. 7–66.
- Barthes, Roland. 1984. *La mort de l'auteur* [w:] R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1964. *Ecrivains et écrivants* (w;) R. Barthes, *Essais critiques*; [http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes\\_essais\\_critiques\\_fr.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm).
- Benjamin, Walter. 2000. *The Task of the Translator* [w:] Venuti, 2000.
- Berthelot, Francis. 2008. *Étrangetés syntaxiques chez Julio Cortázar* (w :) Arlette Bouloumié (dir.), *Écritures insolites*, Cahier XXXIII, „Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire”, Presses Universitaires de Rennes, Angers, s. 51–58.
- Bikont, Anna / Szczęśna, Joanna. 2012. *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków: Znak.
- Bikont, Anna / Szczęśna, Joanna. 2012. *Co wiesz to problem. O tłumaczeniach i tłumaczach*. „Znak”, nr. 684; <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6842012anna-bikont-joanna-szczesnaco-wiesz-to-problem-o-tlumaczach-i-tlumaczeniach/>.
- Bizzarri, Edoardo. 2003. *Avvertenza del traduttore* (w): J. Guimarães Rosa, *Grande sertão*, Milano: Feltrinelli.
- Blackburn, Paul / Cortázar, Julio. 2017. „Querido Pablito” / „Julísimo querido”. *Selected correspondence 1958–1971*, part 1 i 2. „Lost and Found”: CUNY Poetics Documents, series 7, number 5. The City University of New York.

- Bleton, Claude. 1997. *Les nègres du traducteur* (fragmenty), „Liberté”, nr. 6 (39), s. 4–32; <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1997-v39-n6-liberte1035715/31775ac.pdf>.
- Bleton, Claude. 2004. *Les Nègres du traducteur*. Paris: Éditions Métailié.
- Borges, Jorge Luis. 1926. *Las dos maneras de traducir*. *La Prensa*, 1 de agosto; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-dos-maneras-de-traducir/>.
- Borges, Jorge Luis/ Guerrero, Margarita. 1970. *The Book of Imaginary Beings*. London: Jonathan Cape.
- Borges, Jorge Luis. 1975. *La traducción me parece una operación del espíritu más interesante que la escritura*. Suplemento „La opinión cultural”, „La Opinión”, Buenos Aires, 21 de setiembre; <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/09/el-oficio-de-traducir-iv.html>.
- Borges, Jorge Luis. 1980a. *Las versiones homéricas* [w:] J. L. Borges, *Discusión (Prosa completa, t. I, Barcelona: Bruguera)*.
- Borges, Jorge Luis. 1980b. *Los traductores de las 1001 Noches* [w:] J. L. Borges, *Historia de la noche (Prosa completa, t. I, Barcelona: Bruguera)*.
- Borges, Jorge Luis. 1980c. *Sobre el „Vathek” de William Beckford* [w:] J. L. Borges, *Otras Inquisiciones (Prosa completa, t. II, Barcelona: Bruguera)*.
- Borges, Jorge Luis. 1987. *Obra poética*. Buenos Aires – Madrid: Emecé – Alianza.
- Borges, Jorge Luis. 1994. *El Ulises de Joyce (1925)* [w:] J. L. Borges. *Inquisiciones*. Seix Barral, „Biblioteca Breve”.
- Borges, Jorge Luis. 2000. *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis. 2015. *Traducción* [w:] J. L. Borges, *El aprendizaje del escritor (1971)*, Barcelona: Debolsillo.
- Borges de Faveri, C. 2009. *A tradução de Guimarães Rosa na França*. „Alea”, Rio de Janeiro, vol.11 no.2; <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2009000200005>.
- Bosch Casademont, Roser. *Analysis of Gregory Rabassa’s translation of „Cien años de soledad”, by Gabriel García Márquez*. ProZ.com Translation Article Knowledgebase; <http://www.proz.com/doc/3364>.
- Buffagni, Claudia/ Garzelli, Beatrice/ Zanotti, Serenella. 2011. *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation: Proceedings of the International Conference*, Università Per Stranieri of Siena, 28–29 May 2009, Münster: LIT Verlag.
- Calvino, Italo. 2002. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2014/2015. *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*. „Corso di laurea in Lettere. Lingua e traduzione inglese”, a.a. „Letture”.
- Calvino, Italo. 1982. *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* [w:] I. Calvino, *Saggi. 1945–1985*, II. A cura di M. Barenghi, Mondadori, s. 1825–1831.
- Campbell, James. 2008. *Interview: Alastair Reid. The facts about fictions*, „The Guardian”, „Poetry”, 20 Sep.; <https://www.theguardian.com/books/2008/sep/20/poetry>.
- Carta de Eugénio de Andrade, resposta de Jorge de Sena*. 2017 [w:] „Livro, Labirinto e Letras”, 29.11.2017, Guerra e Paz Editores; <https://www.guerraepaz.pt/?fc=module&module=prestablog&controller=blog&id=22>.

- Casanova, Pascale. 2017. *Światowa republika literatury*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chądzyńska, Zofia. 1977. Tłumacząc Cortázar [w:] E. Balcerzan (wybór i komentarze), *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440–1974. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Chesterman, Andrew. 1997. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Chesterman, Andrew/ Wagner, Emma. 2014. *Can Theory Help Translators?: A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*. London – New York: Routledge.
- Coindreau, Maurice-Edgar. 1974. *Mémoires d'un traducteur*. Paris: Gallimard.
- Coindreau, Maurice-Edgar. 1957. *On Translating Faulkner*. „The Princeton University Library Chronicle”, Vol. 18, No. 3, Spring.
- Conrad, Joseph. 1923. *Almayer's Folly*. Garden City – New York: Doubleday, Page & Company.
- Corbí Sáez, María I.. 2002. *Les avatars de la traduction intégrale au français de l'„Ulysse” de James Joyce d'après la correspondance de Valery Larbaud, Adrienne Monnier, James Joyce et autres*. „L'Ull crític”, Universitat de Lleida, nr. 7, s. 223–242.
- Corbí Sáez, María I. 2006. *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* (rozprawa doktorska), Alicante: Universidad de Alicante.
- Cordingley, Anthony/ Frigau Mwyanning, C. (wyd.). 2016. *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. Bloomsbury Publishing.
- Cordovil da Silva, S. 2014. *Do Sertão a Backlands: Tradução e recepção de Guimarães Rosa em 1963*. Universidade Federal do Pará, Belém; *Correspondência inédita com Luciana Stegagno Picchio e Carlo Vittorio Cattaneo*, Ler Jorge de Sena; <http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/antologias/escritos-pessoais/correspondencia-inedita-com-luciana-stegagno-picchio-e-carlo-vittorio-cattaneo/>.
- Cortázar, Julio. *Julio Cortázar. Cartas 1937–1963*, t. I (ed. Aurora Bernárdez), Alfaguara, Madrid 2000; *Cartas 1964–1968*, t. II (ed. Aurora Bernárdez), Alfaguara, Madrid 2000; *Cartas 1969–1983*, t. III (ed. Aurora Bernárdez), Alfaguara, Madrid 2000; *Cartas 1977–1984*, t. V (ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga), Alfaguara, Madrid 2012.
- Cortázar, Julio. 1966. *Marelle*. Tłum. L. Guille Bataillon i F. Rosset. Paris: Gallimard.
- Cortázar, Julio. 1969a. *Rayuela*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio. 1969b. *Cronopios and Famas*. Tłum. P. Blackburn. New York: New Directions Publishing; <https://www.bookscool.com/en/Cronopios-and-Famas-767208/1>.
- Cortázar, Julio. 1974. *Gra w klasy*. Tłum. Z. Chądzyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Cortázar, Julio. 1976. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires – Barcelona: EDHASA / Sudamericana.
- Cortázar, Julio. 1979a. *Los relatos I–III*. Madrid: Alianza.

- Cortázar, Julio. 1979b. *Un tal Lucas*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 1980. *Usted se tendió a tu lado* [w:] J. Cortázar. *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera.
- Cortázar, Julio. 1982a. *Entre esto y aquello* [w:] J. Cortázar, *Le ragioni della collera. Carte Scoperte*, 2, Rocco Fontana Editore.
- Cortázar, Julio. 1982b. *Opowiadania o Łukasz*. Tłum. Z. Chądzyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Cortázar, Julio. 1982c. *Nous l'aimons tant, Glenda et autres récits*. Tłum. L. Bataillon i F. Campo-Timal. Paris: Gallimard, <http://excerpts.numilog.com/books/9782070457397.pdf>
- Cortázar, Julio. 1983. *Tango raz jeszcze*. Tłum. Z. Chądzyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Cortázar, Julio. 1984. *A Certain Lucas*. Tłum. G. Rabassa. New York: Knopf.
- Cortázar, Julio. 1989. *Un certain Lucas*. Tłum. L. Bataillon. Paris: Gallimard.
- Cortázar, Julio. 1995. *Translate, traduire, tradurre, traducir* (1978). 'Proa', tercera época 17, mayo-junio; <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxk8z9>.
- Cortázar, Julio. 2009a. *Papelitos*. Barcelona: Raiña Lupa de Julio Cortázar. Reprod. facs. de manuscritos de Julio Cortázar. Egzemplarz nr. 130.
- Cortázar, Julio. 2009b. *Papeles inesperados*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 2009c. *Queremos tanto a Glenda*. Madrid: Santillana.
- Cortázar, Julio. 2011. *Opowiadania*. I. Tłum. Z. Chądzyńska i M. Jordan. Warszawa: Muza.
- Cortázar, Julio. 2014. *Hopscotch*. Tłum. G. Rabassa. Knopf Doubleday; <https://books.google.pl/books?id=8PcBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>.
- Cortázar, Julio. 2018. *Cartas a los Jonquières*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina; <https://books.google.pl/books?id=Z4pCDwAAQBAJ&printsec=frontcover&vq=Adriano&hl=pl#v=onepage&q=Adriano&f=false>.
- Cortázar, Julio. *The night face up*; <http://www.cabrillo.edu/~ewagner/WOK%20Eng%202/Night%20Face%20Up%20-%20Cortazar.pdf>.
- Crespo, Ángel. 2017. *Nota del traductor* [w:] J. Guimarães Rosa, *Gran Sertón*, Digital Format; <https://books.google.pl/books?id=PfQnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>.
- Csicsery-Ronay, Istvan, Jr. 1986. *Twenty-Two Answers and Two Postscripts: An Interview with Stanislaw Lem*. „Science Fiction Studies”, nr.40, Vol. 13, Part 3, November; <https://www.depauw.edu/sfs/interviews/lem40interview.htm>.
- Da Silva, Deonísio. 2014. *De onde vem as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: LEXIKON Editora.
- Davies, Laurence/ Moore, Gene, M. (wyd.). 2005. *The Collected Letters of Joseph Conrad. 1923–1924*, t. VIII. Cambridge: Cambridge University Press.
- Débat: L'espagnol, une langue sur deux continents. Table ronde présentée par Laure Bataillon avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et leurs traducteurs, Aline Schulman et Albert Bensoussan* [w:] *Actes des quatrième assises de la traduction*

- littéraire* (Arles 1987), Atlas, ACTES SUD, Arles 1988, s. 35–63; <http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/4actes.pdf>.
- Dedecius, Karl. 1988. *Notatnik tłumacza*. Warszawa: Czytelnik.
- Dedecius, Karl. *Biografia*, Przemysław Chojnowski (oprac.); <https://www.ub.europa.uni.de/pl/benutzung/bestand/kda/ausstellungen/tablice.pdf>.
- Delisle, Jean. 2007. *De la traduction en citations / Citas de traducción*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa. Primera entrega („Mutatis Mutandis” vol. 6 núm. 2, 2013).
- Delisle, Jean. 2010. *La traduction en citations: un dictionnaire pour faire réfléchir et nous situer*. Conférence inaugurale prononcée lors des 4e Journées allemandes des dictionnaires sous le thème „Lexicographie et traduction” (Klingenberg am Main, Château de Mairhofen), le 2 juillet; [https://www.academia.edu/5935273/La\\_traduction\\_en\\_citations\\_un\\_dictionnaire\\_pour\\_faire\\_r%C3%A9fl%C3%A9chir\\_et\\_nous\\_situer\\_](https://www.academia.edu/5935273/La_traduction_en_citations_un_dictionnaire_pour_faire_r%C3%A9fl%C3%A9chir_et_nous_situer_).
- Delisle, Jean. 2017. *La traduction en citations : Florilège*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- De Rachewiltz, Mary. 2014. *Why cant't you break away from Pound?* Interview with Eva Hesse [w:] *Portrait of a Scholar – Eva Hesse*. „The Ezra Pound Society Magazine”, Vol. I, no. 1, May, s. 13–15 (Pierwodruk wywiadu w: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06/08/2012); <http://makeitnew.ezrapoundsociety.org/8-make-it-new/volume-i-no-1/22-portrait-of-a-scholar-eva-hesse?showall=1&limitstart=>.
- De Santis, Cristina. 2017. *Autorità e autorialità del traduttore* [w:] Jamrozik/ Prola, 2017.
- Dib, Nour. 2006. Recenzja z: George Orwell, *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*, Céline Place et Madeleine Renouard (dirs), Jean-Michel Place, Paris 2006 (w;) „TTR : traduction, terminologie, rédaction”, Québec, Vol. 19, Num. 1, 1er semestre, s. 226–230; <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2006-v19-n1-ttr1809/016669ar/>.
- Di Giovanni, Norman Thomas. *The Borges Papers*; <http://www.digiovanni.co.uk/borges.htm>
- Di Giovanni, Norman Thomas. 2011. *The Lesson of the Master. A Memoir and Essays on Borges and his Work*. HarperCollins.
- Dixon, Richard. 2015. *The English Translation of Umberto Eco's „Il cimitero di Praga”*. „Lingue e Linguaggi”, L'Università del Salento, op. cit., s. 85–93.
- Dos Santos, S. Maria. 2017. *Traduire l'oralité dans „Grande Sertão: veredas”*. „Mutatis Mutandis”, vol. 10, n. 1, s. 209–230.
- Eco, Umberto. 1985. *Glosy do „Imienia róży”*. „Literatura na świecie”, nr. 12 (173).
- Eco, Umberto. 2012. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Tascabili Bompiani.
- Edith Aron: «Cortázar me dijo: ‘Voy a hacer un libro mágico’* (wywiad z Edith Aron). „Clarín”, Buenos Aires, 27.06. 2013; [https://www.clarin.com/literatura/entrevista-edith-aron-cortazar-rayuela-un-libro-magico\\_0\\_ryLMuT8oDXg.html](https://www.clarin.com/literatura/entrevista-edith-aron-cortazar-rayuela-un-libro-magico_0_ryLMuT8oDXg.html).
- Entretien avec Brice Matthieussent*. 1995. „Pretexte”, n°3, special Etats-Unis. Paris: Pretexte Editeur, s.59–64.

- Entretien avec Claude Bleton (traducteur), réalisé par Olivier Marchand*. 2010. Plateforme communautaire et participative de traduction espagnol / français; français / espagnol, Université Paris Nanterre, 29 septembre; <http://tradabordo.blogspot.com/2010/09/entretien-avec-claude-bleton-traducteur.html>.
- Esteves, Bernardo. 2012. *O jagunço de Munique. Da prisão por espionar o Brasil para o Reich à aclamação como tradutor, a vida dupla de Curt Meyer-Clason*. „Piauí”, Sao Paulo: Edição 67, Abril; <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-jagunco-de-munIQUE/>.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. „Poetics Today”, vol. 11, no. 1, Polysystem Studies (Spring), s. 45–51.
- Fagan, Allison E. 2008. *Looking into a Speaking Mirror: Politics, Interpretation, and the English Translation of „One Hundred Years of Solitude”*. „The Journal of the Midwest Modern Language Association”, Vol. 41, No. 1, Spring, s. 46–55.
- Farrell, Grace (wyd.). 1992. *Isaac Bashevis Singer: Conversations*. Jackson and London: University Press of Mississippi.
- Fazenda Lourenço, Jorge. 1987. *Jorge de Sena por Carlo Vittorio Cattaneo, na publicação da edição italiana de „Metamorfoses”*. „Revista Colóquio/Letras”, Notas e Comentários, n. 98, Jul. 1987, ss. 93–96.
- Fernández-Santos, E. 2008. *Escribir como jugar a las chapas*. „El País”, Cultura, 2008/10/03/; [https://elpais.com/diario/2008/10/03/cultura/1222984801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/10/03/cultura/1222984801_850215.html).
- Ferreira, Ana Paula. 2014. *Tradução e utopia pós-colonial: a intervenção invisível de Saramago* (w): B. Baltrusch (wyd.), „*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*”: *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2014, s. 73–94.
- Forte Diogo, S., M. 2009. *Homens do Sertão : Representações culturais em « Buriti » – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa*. Universidade Federal do Ceará, Departamento de literatura, Fortaleza.
- Franaszek, Andrzej. 2018. *Herbert. Biografia*. t. I *Niepokój*, t. II *Pan Cogito*. Kraków: Znak.
- Freely, Maureen. 2009. *Freely, Orhan Pamuk’s Translator Discusses Her Work*, „Washington Post”, Arts & Living, Books, March 22; <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/17/AR2009031701998.html>.
- Fundação José Saramago; <https://www.josesaramago.org/traducao-portuguesa-de-2666-de-roberto-bolano-premiada/>.
- Gallot, Muriel. 2011. *D’Annunzio et son traducteur : à la recherche d’un alter ego*. „Cahiers d’études romanes”, 24, s. 81–89; <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1077>.
- García Márquez, Gabriel. 1982. *Los pobres traductores buenos*. „El País”, julio 21; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pobres-traductores-buenos/>.
- García, Marta S. 2015. „*Grande Sertão: Veredas*” de João Guimarães Rosa. *Análise textual da obra e das duas traduções ao espanhol*. Centro de Comunicação e Ex-

- pressão, Universidade Federal de Santa Catarina: dissertação (mestrado), Florianópolis.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 2014. *Thumaczenie* [w:] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Gliński, Mikołaj. 2012. *Tłumacze Wisławy Szymborskiej o poetce*. Culture.pl; <http://culture.pl/pl/artykul/tlumacze-wislawy-szymborskiej-o-poetce>.
- Goldschmidt, Georges Arthur. 1988. *Peter Handke*. Paris: Seuil; [http://classiques.uqac.ca/contemporains/Goldschmidt\\_GA/peter\\_handke/peter\\_handke.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/Goldschmidt_GA/peter_handke/peter_handke.pdf).
- Gombrowicz, Witold. 1964/1983. *Ferdydurke*. Tłum. W. Gombrowicz. Buenos Aires; <https://epdf.tips/ferdydurke-spanish-edition.html>.
- Gombrowicz, Witold. 1968. *La seducción*. Tłum. G. Ferrater. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold. 1987. *Pornografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Witold. 1994. *Ferdydurke*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Witold. 2018. *Rozmowy z Dominikiem de Roux. Testament*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Rita. 2004. *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Rita. 2008. *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Witold. 2011–2012. Korespondencja z Gabrielem Ferraterem za: *Correspondència inèdita* [w:] Zofia Stasiakiewicz. *Entre Catalunya i Polònia: Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater. Correspondència inèdita (1965–1967)*, Universitat de Girona, Màster en Iniciació a la Recerca en Humanitats, Curs 2011–2012; rozdz. 4 „Correspondència inèdita” (s. 31–85); [http://www.academia.edu/6502733/Entre\\_Catalunya\\_i\\_Pol%C3%B2nia.\\_Witold\\_Gombrowicz\\_i\\_Gabriel\\_Ferrater\\_correspond%C3%A8ncia\\_in%C3%A8dita\\_1965-1967\\_](http://www.academia.edu/6502733/Entre_Catalunya_i_Pol%C3%B2nia._Witold_Gombrowicz_i_Gabriel_Ferrater_correspond%C3%A8ncia_in%C3%A8dita_1965-1967_).
- Gombrowicz, Witold. 2015. Korespondencja z Sergio Pitolem za: *Transcripción de la correspondencia mantenida entre Sergio Pitol y Witold Gombrowicz (1966–1968)* [w:] M. Dąbrowska, *Polonia en la obra de Sergio Pitol* (nieopublikowana praca doktorska napisana pod moim kierunkiem – A. E). Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, 2015, s. 286–313.
- Gresset, Michel. 1992. „Préface” [w:] Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur. Entretiens avec Christian Giudicelli*. Paris: Gallimard.
- Groff, Claudio. 2011. *Tradurre Grass con Grass* [w:] Buffagni, Claudia/ Garzelli, Beatrice/ Zanotti, Serenella. 2011, s. 151–156.
- Grossi, Ginevra. 2015. *Calvino and Weaver on translation: in theory and practice*. „Lingue e Linguaggi”, L'Università del Salento, 14, s. 197–208.
- Guimarães Rosa, João. 1961–1967. *Correspondência com seu tradutor francês, Jean-Jacques Villard*. Série Correspondência com Tradutores. Fundo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo.
- Guimarães Rosa, João. 1963. *The Devil to Pay in the Backlands*. Tłum. J. L. Taylor i

- H. de Onís. New York: Alfred A. Knopf.
- Guimarães Rosa, João. 1969. *Soropita. Buriti*. Tłum. H. Czajka. Warszawa: PIW.
- Guimarães Rosa, João. 1972. *Wielkie pustkowia*. Tłum. H. Czajka. Warszawa: PIW.
- Guimarães Rosa, João. 1993. *Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* (faksymile listów) [w:] Rodrigues, Verlangieri, I. V., *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, s. 54–296.
- Guimarães Rosa, João. 1994. *Grande sertão: veredas* [w:] J. Guimarães Rosa, *Ficção completa*, t. II, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Guimarães Rosa, João. 2001. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/5206036.pdf?1430610030>.
- Guimarães Rosa, João. 2003a. *Grande sertão*. Tłum. E. Bizzarri. Milano: Feltrinelli.
- Guimarães Rosa. 2003b. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*, Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Guimarães Rosa, João. 2003c. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason 1958–1967*. Edição, organização e notas: Bussolotti, Maria Aparecida; Tradução das cartas em alemão: Pascal, Erlon José. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; / Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- Guimarães Rosa, João. 2003d. *Cartas A William Agel De Mello*, Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial.
- Guimarães Rosa, João. 2004. *The Devil to pay in the Backlands* (1963). Tłum. J. L. Taylor i H. de Onís. Revista Literatura e Cultura „Litcult”, 28/12/2004; <http://litcult.net/the-devil-to-pay-in-the-backlands/>.
- Guimarães Rosa, João. 2008. *Gran Sertón*. Tłum. Á. Crespo. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Guimarães Rosa, João. 2013a. *Grande Sertão: Veredas* (fragmenty). Tłum. F. W. Martínez. „Continent”, 3 (1), s. 27–43; <http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/135>.
- Guimarães Rosa, João. 2013b. *Buriti*. „Revista Prosa Verso e Arte”; <http://www.revistaprosaversoarte.com/buriti-joao-guimaraes-rosa/>.
- Guimarães Rosa, João. 2013c. *O burrinho pedrês*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Guimarães Rosa, João. bd. *Carta a Vicente Ferreira da Silva*, „Cavalo Azul”, São Paulo, n. 3, s. 31–32.
- Guimarães Rosa, João. *Sagarana*; <https://vdocuments.site/guimaraes-rosa-sagarana.html>.
- Guimarães de Paula Pitanguy, L. 2006. *Entrevista: João Guimarães Rosa por Lenice Guimarães de Paula Pitanguy*. „Germina”, Revista de literatura & arte, vol. 2, n. 3; [http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_guimaraesrosa\\_ago2006.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm).
- Gullace, Giovanni. 1966. *Gabriele D’Annunzio in France: A Study in Cultural Relations*, Syracuse – New York: Syracuse University Press; <https://books.google.pl/books?id=6ESQhoa3y0wC&printsec=frontcover&vq=Herelle&hl=pl#v=onepage&q=Herelle&f=false>.



- Guzmán, M. Constanza. 2000. *An Interview with Suzanne Jill Levine*, *Magazine*. „Words without Borders”, October; <https://www.wordswithoutborders.org/article/an-interview-with-suzanne-jill-levine>.
- Hoeksema, Thomas. 1978. *The Translator's Voice: An Interview with Gregory Rabassa*. „Translation Review”, Vol. 1, Center for Translation Studies, The University of Texas at Dallas; [http://translation.utdallas.edu/Interviews/Rabassaby\\_Hoeksema.html](http://translation.utdallas.edu/Interviews/Rabassaby_Hoeksema.html).
- Henry, Jacqueline. 2002. *De l'érudition à l'échec: la note du traducteur*. „Meta”, vol. 45, n° 2, juin, s. 228–240.
- Herbert, Zbigniew. 1993. *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Herbert, Zbigniew. 1999. *Colantonio – S. Gierolamo e il Leone*. „Dekada literacka”, nr. 2 (150).
- Herbert, Zbigniew. 2008a. *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert, Zbigniew. 2008b. H. Citko (oprac.). *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Herbert, Zbigniew. 2012. *Nature morte avec bride et mors*. Tłum. T. Douchy, Paris. Cyt. za: [https://www.senscritique.com/liste/Lectures\\_2017/1568701](https://www.senscritique.com/liste/Lectures_2017/1568701).
- Herbert, Zbigniew. 2013. *Kamień w Jeruzalem*. „Kwartalnik artystyczny”, nr. 3 (79).
- Hernández, José. 2015. *Gauczo Martín Fierro*. Tłum. A. Kornacka. Warszawa: Biblioteka Iberyjska.
- Hesse, Eva (wyd.). 1969. *New Approaches to Ezra Pound*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Illg, Jerzy. 2014. *Wisława Szymborska* [w:] J. Illg, *Rozmowy*, Kraków: Znak.
- Iwaszkiewicz, Jarosław. 1925. *Rozmowa z pierwszym biografem Conrada*. „Wiadomości literackie”, nr. 19 (71), 10 maja, s. 1; [http://dlibra.ujk.edu.pl/Content/900/wiadomosci\\_literackie\\_nr\\_19\\_1925.pdf](http://dlibra.ujk.edu.pl/Content/900/wiadomosci_literackie_nr_19_1925.pdf)
- Jamrozik, Elżbieta/ Prola, Dario (wyd.). 2017. *Il traduttore errante. Figure, strumenti, orizzonti*, Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski.
- Jean-Aubry, Gérard. 1921. *Note du traducteur* [w:] J. Conrad, *En marge des marées*, Paris: NRF.
- Jill Levine, Suzanne. 1984. *Translation As (Sub) Version: On Translating Infante's Inferno*. „SubStance”, University of Wisconsin Press, Vol. 13, No. 1, Issue 42, s. 85–94.
- Jodełka-Burzecki, Tomasz. 1983. *Franck-Louis Schoell (19 sierpnia. 1989 – 23 stycznia 1982): wspomnienie*. „Pamiętnik Literacki”, 74/1.
- Jorge de Sena, tradutor [w:] Ler Jorge de Sena; <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/obra/traducao-obras/jorge-de-sena-tradutor/>.
- Kalewska, Anna. 2011. *A literatura polaca traduzida em Portugal (1900–2010)*. *Que futuro?* „Revista de Letras”, Vila Real, serie II, n. 10, dezembro.
- Kandel, Michael. 2014. *Translation is Quixotic: A Conversation with Michael Kandel*. „Restless Books”, January 28; [www.restlessbooks.com/blog/2014/1/27/a-conversation-with-michael-kandel](http://www.restlessbooks.com/blog/2014/1/27/a-conversation-with-michael-kandel).

- Karpa-Wilson, Sabrina. 1999. „*The Devil to Pay in the Backlands*” [w:] J. Moss/ L. Valestuk, *Latin American Literature and Its Times (World Literature and Its Times*, vol. I), , Detroit – San Francisco – London – Boston – Woodbridge, CT: Gale Group, s. 136–146.
- Krause, James, R. 2013. *Aspirações irrealizadas: influências literárias e extraliterárias na tradução „falhada” de „Grande sertão: veredas”* [w:] L. Ferreira de Freitas/ M-H. C.Torres/ J.C. Neves Monteiro (Orgs.), *Clássicos em Tradução: rotas e percursos*, Florianópolis : Copiart / PGET-UFSC.
- Krynicki, Ryszard (opracowanie), 2009. *Zbigniew Herbert. David Weinfeld. Listy*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Kuczyński, Krzysztof A. 2011. *Wśród ludzi i książek. Rozprawy – Wspomnienia – Wywiady*, Włocławek: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- Kuczyński, Krzysztof A. 2017. *Karl Dedecius*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kundera, Milan. 1992. *Author’s note* [w:] M. Kundera, *The Joke*. HarperCollins, s.vii–ix.
- Kundera, Milan. 2013. *Księga śmiechu i zapomnienia*. Tłum. P. Godlewski i A. Jagodziński. Warszawa: WAB.
- Kundera, Milan. 2015a. *Sześćdziesiąt pięć słów* [w:] M. Kundera. *Sztuka powieści*. Warszawa: WAB.
- Kundera, Milan. 2015b. *Zdradzone testamenty*. Warszawa: WAB.
- Kussmaul, Paul. 1995. *Training the Translator*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Kuźniak, Angelika/ Tuszyńska, Agata. 2008. *Polacy nie zasługują na poezję Tuwima* (wywiad z Marcelem Reich-Ranickim) [w:] „Gazeta Wyborcza”, Duży format, 28.10.2008; <http://www.translatorscafe.com/cafe/MegaBBS/forumthread429.htm?start=71>.
- Leite, Ascendino. 2000. *Entrevista Guimaraes Rosa*. Universidade Federal da Paraíba, Editora Universitária João Pessoa.
- Lem, Stanisław. 1970. *Fantastyka i futurologia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem, Stanisław. 1981. *El Congreso de Futurología*. Tłum. M. Bustamante. Barcelona: Bruguera; <http://colegioamerica.edu.uy/LIBROS/Letra.L/L/Lem,%20Stanislaw%20-%20El%20Congreso%20de%20Futurologia.pdf>.
- Lem, Stanisław. 1983. *Kongres futurologiczny*; <http://cloud6.edupage.org/cloud/Lem-Kongres-futurologiczny;pdf?z%3A0n8A14UTIr%2Bh11IIR-FeZjaJ%2BE5IKwS3rsVzMNMMyATX2BaWe8A%2F1JKUYXKgC7FVfJ>.
- Lem, Stanisław / Swirski, Peter (ed.). 1997. *A Stanislaw Lem Reader* Evanston: Northwestern University Press.
- Lem, Stanisław. 1999. *Stanisław Lem. Bibliography* [w:] *Writers of Kraków*. Kraków: Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie.
- Lem, Stanisław. 2001. *Dzienniki gwiazdowe*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem, Stanisław. 2006. *Rasa drapieżców. Teksty ostatnie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Lem, Stanisław. 2013. *Sława i fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem, Stanisław. 2014. *The Cyberiad*. Tłum. Michael Kandel. „Modern Classics”, Penguin Books.
- Lem, Stanisław. 2017. *Ogród ciemności i inne opowiadania*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Letawe, Céline. 2016. *Günter Grass and His Translators. From a Collaborative Dynamic to an Apparatus of Control?* [w:] A. Cordingley/ Frigau Manning 2016, s.130–144.
- Lilly Library Manuscript Collections. Indiana University, Bloomington; <http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/subject/translations.html>.
- Llamazares, Julio. 2011. *En la Torre de Babel*. „Cuadernos Hispanoamericanos”, Núm. 729, marzo; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-la-torre-de-babel/>.
- Lorenz, Günter. 1994. *Diálogo com Guimarães Rosa* [w:] J. Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. I, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, s. 27–61.
- Machado Seidinger, G. 2008. *Guimarães Rosa em tradução: o texto literário e a versão alemã de „Tutaméia”*. Doutorado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP.
- Małyszkievicz, Anna. 2013. *La poesia non può essere amata per descrizione. Intervista inedita a Pietro Marchesani* (Genua, 5 czerwca 2011) [w:] ”pl.it. Rassegna italiana di argomenti polacchi”, s. 317 – 329; [https://www.academia.edu/8868689/MALYSZKIEWICZ\\_A.\\_La\\_poesia\\_non\\_pu%C3%B2\\_essere\\_amata\\_per\\_descrizione.\\_Intervista\\_inedita\\_a\\_Pietro\\_Marchesani\\_in\\_pl.it.\\_Rassegna\\_italiana\\_di\\_argomenti\\_polacchi\\_2013\\_pp.\\_317\\_-\\_329](https://www.academia.edu/8868689/MALYSZKIEWICZ_A._La_poesia_non_pu%C3%B2_essere_amata_per_descrizione._Intervista_inedita_a_Pietro_Marchesani_in_pl.it._Rassegna_italiana_di_argomenti_polacchi_2013_pp._317_-_329).
- Margala, Miriam. 2010. *The Unbearable Torment of Translation: Milan Kundera, Impersonation, and The Joke*, „TransUltrAI”, vol.1, n. 3; <https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/article/view/10051>.
- Marías, Javier. 2007. *La traducción como fingimiento y representación* [w:] J. Marías, *Literatura y fantasma*, Barcelona: Random House Mondadori.
- Marías, Javier. 2012. *Apéndice. El apócrifo apócrifo* (w): Sir Thomas Browne, *La religión de un médico. El enterramiento en urnas*. Tłum. J. Marías, Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Marías, Javier. 2008. blog de la web [javiermarias.es](http://www.javiermarias.es); viernes, octubre 03. <http://www.javiermarias.es/2008/10/escribir-como-jugar-las-chapas.html>.
- Marías, Javier. 2009. blog de la web [javiermarias.es](http://www.javiermarias.es); 26 marzo. <https://javiermaria-sblog.wordpress.com/2009/03/26/javier-marias-recomiendo-traducir-traducir-y-traducir-cuanto-se-pueda/>.
- Marinelli, Luigi. 2013. *Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborkizm) we Włoszech* [w:] *Szymborska na świecie 2013*.
- Marshak, Samuil. 1990. *Portret ili Kopia? (Iskusstvo perevoda)*. Moskwa. Cyt za Ramlhete Gomes 2017.
- Martín, Francisco José. 1995. *La teoría de la traducción en Ortega*, „Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi”, Atti del Convegno di Roma,

- Associazione Ispanisti Italiani, s. 241–254; [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06\\_245.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf).
- Martinez de Aguiar, M., V. 2011. *Arquivos e historicização de uma tradução. A recepção de Guimarães Rosa na França dos anos 1960*. „Manuscritica”, 20/ 2011, Universidade de São Paulo; <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rFs3x4gl1m0J:www.revistas.fffch.usp.br/manuscritica/article/view/1124+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl> (dd. 08.05.2019)
- Martinez de Aguiar, M., V. 2014. *Sete novelas a procura de um tradutor: a aventura de „Corpo de baile” na França*. „Letras de Hoje”, Porto Alegre, vol. 49, n. 2, abr.-jun.
- Matthieussent, Brice. 2009. *Vengeance du traducteur*, Paris: P.O.L.
- MEET. 2009–2019. Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, Saint-Nazaire; <http://www.meetingsaintnazaire.com/Laure-BATAILLON.html>.
- Meirim, Joana. 2017. Recenzja z: *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade. Correspondência (1949–1978)*, Lisboa 2016 [w:] „Forma de Vida”, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 95, March 27, 2017; <https://formadevida.org/recensoes/95-jorge-de-sena-e-eugenio-de-andrade-2016-correspondencia-1949-1978-joana-meirim>.
- Merino, Juan Fernando. 2015. *El reto de traducir a ‘Gabo’*. „El País”, abril 12; <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/el-reto-de-traducir-a-gabo.html>.
- Miazgowski, Bronisław (opracowanie). 1967. *Reymont we Francji. Listy do tłumacza „Chłopów” F.-L. Schoella*. Warszawa: PIW.
- Miné, Elza. 1998. *Ángel Crespo, tradutor de Guimaraes Rosa*. „Scripta”, Belo Horizonte, vol. 2. n. 3, 2º sem. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10222/11053>.
- Munday, Jeremy. 2008. *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*. Rozdz. V *One translator, many authors: The »controlled schizophrenia« of Gregory Rabassa*. New York: Routledge.
- Monserrat, Concha. 1999. *Juan Goytisolo defiende una estrecha comunión entre autor y traductor*. „El País”, 18 de octubre; [https://elpais.com/diario/1999/10/18/cultura/940197605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/10/18/cultura/940197605_850215.html).
- Nabokov, Vladimir. 1941. *The Art of Translation. On the sins of translation and the great Russian short story*. „New Republic”, August 4; <https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation>.
- Nabokov, Vladimir. 1981. *Lectures on Russian Literature*. Harvest Book – Harcourt.
- Najder, Zdzisław (oprac.). 1968. *Joseph Conrad. Listy*. Przekłady Haliny Carroll-Najder. Warszawa: PIW. Przedruk w *Twórczość*, 12.
- Najder, Zdzisław. 1975. *Conrad w przekładach Anieli Zagórskiej* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, księga druga, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Ossolineum, s. 197–210.
- Najder, Zdzisław. 2014. *Życie Josepha Conrada Korzeniowskiego*, t. II. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nesbitt, Huw. 2010. *Jorge Luis Borges’s lost translations*, „The Guardian”, *Books*, 19

- Feb; <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/feb/19/jorge-luis-borges-di-giovanni>.
- Netto Salomão, Sonia. 2012. *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Nida, Eugene A. 1964. *Principles of Correspondence* [w:] E.A. Nida, *Toward a Science of Translating*, E. J. Brill, Leiden 1964, s. 156–192.
- Nida, Eugene A./ Taber, Charles R. 1982. *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill.
- Noite dilacerada: poezja polaca*. 2010. Edição bilingue, Belo Horizonte: FALE / UFMG.
- Nonada, circuntristeza, enxadachim: traduzindo Guimarães Rosa*. 2014. „Livro leve solto”, Literatura, jornalismo e ação social, 19.11.2014; <https://livroleve-solto.wordpress.com/2014/11/19/nonada-circuntristeza-enxadachim-traduzindo-guimaraes-rosa/>.
- Nour, Dib. 2006. *George Orwell. Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault, TTR : traduction, terminologie, rédaction*. Québec, Vol. 19, Num. 1, 1er semestre; <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2006-v19-n1-ttr1809/016669ar/>.
- Nuevo diccionario de argentinismos (Nuevo diccionario de americanismos, vol. II)*. 1993. Santafé de Bogotá: Caro y Cuervo.
- Nyczek, Tadeusz. 2005. *Tyle naraz świata – 27 x Szymborska*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Olea Franco, Rafael. 2001. *Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz*. „Nueva Revista de Filología Hispánica”, Vol. 49, Núm. 2; <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2158>.
- Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot di Axox, Ch. De. 2013. *SOLVE ET COAGULA – dissolvendo Guimarães Rosa e recompondo-o pela ciência e espiritualidade*. Pontificia Universidade Católica, Rio de Janeiro, rozzd. 2.2.4 „A língua, a tradução e o perfeccionismo”, s.186–203.
- Opening Up the World: an Interview with Literary Translator Michael Henry Heim*. 2012. „Free Word”, Free Word Centre, London, May 12; <https://www.scoop.it/topic/translation-world/p/1761366729/2012/05/11/opening-up-the-world-an-interview-with-literary-translator-michael-henry-heim-free-word-centre?q=Heim>.
- Orliński, Wojciech. 2017. *Lem. Życie nie z tej ziemi*. Wołowiec – Warszawa: Wydawnictwo Czarne – Wydawnictwo Agora.
- Ortega y Gasset, José. 2012. *Miseria y esplendor de la traducción (1937)* [w:] M. Ortuño/ J. M. Barandiarán / M. Gil, *Texturas*, n. 19, diciembre, Madrid:Trama Editorial, s. 7–25.
- Orwell, George. 2006. *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*. Céline Place et Madeleine Renouard (dirs). Paris: Jean-Michel Place.
- George Orwell: A Life in Letters*. 2011. Peter Davison (wyd.). „Modern Classics”, Penguin Books.
- Parandowski, Jan. 1975. *Autor i tłumacz* [w:] S. Polak (red.). *Przekład artystyczny*. O

- sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Ossolineum, s. 254–260.
- Pegenaute, Luis. 2012. *The Poetics of Translation According to Javier Marías: Theory and Practice*. „TTR : traduction, terminologie, rédaction”, 25 (2), s. 73–118; <https://doi.org/10.7202/1018804ar>.
- Pereira, Theodozio V., M. 2011. *Autor & Edição. três sub-séries da Correspondência 1957–1967*. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pessoa Carneiro, D. 2007. *Traduções em correspondência*. „Scientia Translationis”, n. 5, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis; <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/12980/12086> (Pessoa Carneiro 2007)
- Pięta-Cândido, Hanna M. 2013. *Entre periferias. Contributo para história externa da tradução da literatura polaca em Portugal (1855–2010)*. Tese orientada pelos professores doutores, Universidade de Lisboa.
- Piglia, Ricardo. 2001. *La novela polaca*. „Revista Diáspora(s). Documentos 6”, La Habana, marzo.
- Piotrowski, Bogdan (wybór i przekład). 1988. *La gran dama de la lirica polaca. Wisława Szymborska*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pitol, Sergio. 2013. *El sueño de lo real* [w:] S. Pitol, *Pasión por la trama*, México: Era.
- Priest, Christopher. 2014. Introduction [w:] S. Lem, *The Cyberiad*, Penguin Books.
- Przybycien, Regina. 2013. *Traduzindo Wisława Szymborska: Questões de língua e cultura*. „Philia&Filia”, Porto Alegre, vol. 02, n. 1, jun./jul.
- Rabassa, Gregory. 2005. *If this be Treason: Translation and Its Dyscontents: a Memoir*. New York: New Directions Publishing.
- Raguet-Buvart, Christine. „Camera Obscura” and „Laughter in the Dark”, or, *The Confusion of Texts*; <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/ragko1.htm>.
- Ramalhete Gomes, Miguel. 2017. *Translation, the Canon and its Discontents: Version and Subversion*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing; <https://books.google.pl/books?id=zsI3DwAAQBAJ&printsec=frontcover&vq=bunin&hl=pl#v=onepage&q=bunin&f=false>.
- Rasińska-Bóbr, Agnieszka/Wojciechowska, Ewa/ Kaluta, Izabella (oprac.). 2019. *Książki Olgi Tokarczuk na świecie*. Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury; [http://stl.org.pl/ksiazki-olgi-tokarczuk-na-swiecie/?fbclid=IwAR35LoZ6532vnlB\\_bOuG4IYNi-BLe8ZvGL\\_XL9TGYd7tpZdlDWtp-F1PnnY](http://stl.org.pl/ksiazki-olgi-tokarczuk-na-swiecie/?fbclid=IwAR35LoZ6532vnlB_bOuG4IYNi-BLe8ZvGL_XL9TGYd7tpZdlDWtp-F1PnnY).
- Rebinski Junior, Luiz. 2012. *Especial Capa: „Grande sertão” alemão*. „Cândido”, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, nr. 74; <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=249>.
- Renan, Ernest. 1906. *Mélanges d’histoire et de voyages*, Paris: Calman-Lévy.
- Rodak, Paweł. 2013. „Wielka bitwa paryska”. *O pierwszym francuskim wydaniu „Ferdynurke”*. „Przestrzenie Teorii”, nr. 20.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1968. *En busca de Guimarães Rosa*. „Mundo Nuevo”, n. 20, febrero, s. 4–16.

- Rodríguez Verlangieri, I. 1993, *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara. Rodríguez Verlangieri, I. 1993.
- Rónai, Paulo. 1971. *Guimarães Rosa e seus tradutores*. „Suplemento Literário do Estado de S. Paulo”, ano 16, n. 741, São Paulo; <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19711010-29607-nac-0217-lit-1-not>.
- Rónai, Paulo. 2001. *Os vastos espaços* [w:] J. Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/5206036.pdf?1430610030>.
- Sáenz, Miguel. 1993. *Autor y Traductor*. EIZIE Asociación de Traductores, Corretores e Intérpretes de Lengua Vasca, julio; <http://www.eizie.eus/es/Argitalpenak/Senez/19930701/saenz>.
- Sáenz, Miguel. 2013. *Traducción: dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos de circunstancias*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; [https://books.google.pl/books?id=vy-c7dNtXxoC&dq=%22Francois+Vermeulen%22+%22B+%22La+Paradoxe+du+traducteur%22&hl=pl&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pl/books?id=vy-c7dNtXxoC&dq=%22Francois+Vermeulen%22+%22B+%22La+Paradoxe+du+traducteur%22&hl=pl&source=gbs_navlinks_s).
- De José Saramago*. 1978. „Diário de Lisboa”, Lisboa. 12 de Junho. Cyt. za: <http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/vida/testemunhos/de-jose-saramago/>.
- Saramago, José. 2009. *Traduzir* [w:] *Outros Cadernos de Saramago*, Fundação Saramago, 2 de Julho; <http://caderno.josesaramago.org/49912.html>.
- Saramago, José. *Contos Polacos, traduzidos por José Saramago*; <https://www.josesaramago.org/contos-polacos-traduzidos-por-jose-saramago/>.
- Saramago, José. *Autobiografia* <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>.
- Schoell, Franck Louis. 1967. *Osobliwe dzieje przekładu „Chłopów”* [w:] B. Miazgowski (oprac.). *Reymont we Francji. Listy do tłumacza „Chłopów” F.-L. Schoella*. Warszawa: PIW.
- Schnyder, Peter. 2012. *André Gide, traducteur paradoxal*. „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3389, Romanica Wratislaviensia LIX, Wrocław; <http://docplayer.fr/18285204-Andre-gide-traducteur-paradoxal.html>.
- Silva de Carvalho, L/ Holanda, Silvio. 2011. *Tradução e criação literária: Estudo da correspondência netre João Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri*. „Cultura & Tradução”, Universidade Federal da Paraíba, vol.1, n.1, s. 1–9.
- Soto, Guillermo. 1992. *El juego de los pronombres personales en «Usted se tendió a tu lado», de Julio Cortázar* [w:] *Actas del IV Congreso Internacional del Español de América*, 7–11.12. 1992, Santiago, Universidad Católica de Chile, s. 1295–1303.
- Stape, J. H. 1990. *The Art of Fidelity: Conrad, Gide, and the Translation of „Victory”*. „Journal of Modern Literature”, XVII: 1, Summer; [https://www.jstor.org/stable/3831407?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3831407?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents).
- Szymanowska, Joanna. 2010. *Refleksje na marginesie polskich przekładów „Trionfo della morte” Gabriela d’Annunzia*. „Italica Wratislaviensia”, nr 1, s. 63–79;

[https://www.academia.edu/15653502/Joanna\\_Szymanowska\\_Refleksje\\_na\\_marginesie\\_polskich\\_przek%C5%82ad%C3%B3w\\_Trionfo\\_della\\_morte\\_Gabriela\\_D\\_Annunzia](https://www.academia.edu/15653502/Joanna_Szymanowska_Refleksje_na_marginesie_polskich_przek%C5%82ad%C3%B3w_Trionfo_della_morte_Gabriela_D_Annunzia).

- Szyborska, Wisława. Korespondencja Wisławy Szyborskiej z tłumaczami: z Karlem Dedeciušem (Karl Dedecius Archiv, Europa – Universität Viadrina Frankfurt (Oder) / Collegium Polonicum, Ślubice; <https://www.ub.europa-uni.de/pl/benutzung/bestand/kda/index.html>); z Pietro Marchesanim i Stanisławem Barańczakiem (Fundacja Wisławy Szyborskiej, Kraków; <http://www.szyborska.org.pl/>).
- Szyborska, Wisława. 1991. *Cenię wątpliwość*. „Dekada Literacka”, nr. 30.
- Szyborska, Wisława. 1996. *Koniec i początek*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szyborska, Wisława. 1997a. *Nulla e in regalo / Nic darowane*. Tłum. P. Marchesani. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska, Wisława. 1997b. *Nothing Twice / Nic dwa razy*. Tłum. S. Barańczak i C. Cavanagh. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska, Wisława. 1997c. *Paisaje con grano de arena*. Tłum. A. M. Moix i J. W. Sławomirski. Barcelona: Lumen.
- Szyborska, Wisława. 2005. *Paisaje con grano de arena, Antología 1957–1993*. Tłum. A. M. Moix i J. W. Sławomirski. Barcelona: Lumen.
- Szyborska, Wisława. 2009a. *Número equivocado y otros poemas* [w:] *Muestrario de poesía 39*, Santo Domingo, marzo.
- Szyborska, Wisława. 2009b. *Sale*. Tłum. P. Marchesani. Milano: Libri Scheiwiller.
- Szyborska, Wisława. 2010. *Amor feliz y otros poemas*. Tłum. G. Beltrán i Abel A. Murcia. Caracas: Bid & Co. Editor.
- Szyborska, Wisława. 2011. *Wystarczy*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szyborska na świecie. 2013. „Nowa Dekada Krakowska”, nr. 4/5; <http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2015/12/Nowa-Dekada-Krakowska-2013-nr-4-5.pdf>.
- Szyborska, Wisława. 2014. *Enough / Wystarczy*. Tłum. C. Cavanagh. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szyborska, Wisława. 2015a. *Chwila*, Kraków: Znak.
- Szyborska, Wisława. 2015b. *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków: Znak.
- Szyborska, Wisława. 2015c. *Antología poética*. Tłum. E. Bortkiewicz. Madrid: Visor Libros.
- Szyborska, Wisława. 2015d. *MAP. Collected and Last Poems*. Tłum. C. Cavanagh i S. Barańczak. Boston – New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Szyborska, Wisława. 2016a. *Najlepiej w życiu ma twój kot. Wisława Szyborska – Kornel Filipowicz. Listy*. Kraków: Znak.
- Szyborska, Wisława. 2016b. *Un amore felice*. „Corriere della Sera”, Grandi poeti mondi diversi, 25.05.2016; <http://www.corriere.it/cultura/poesia/notizie/amore-felice-7a271bf6-219d-11e6-91cf-0087f336776f.shtml>.
- Szyborska, Wisława. 2016c. *Wybór poezji*, Wrocław: Ossolineum.
- Szyborska, Wisława. 2016d. *Un amore felice*. Tłum. P. Marchesani. „Corriere della Sera”, Grandi poeti mondi diversi, 24 maggio 2016; <https://www.corriere.it/cultura/poesia/notizie/amore-felice-7a271bf6-219d-11e6-91cf->



0087f336776f.shtml?refresh\_ce-cp.

- Szyborska, Wisława. 2018. *Wisława Szyborska – Zbigniew Herbert. Jacys̄ złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1996*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Terrell, Carroll F. 1980. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, t. I. Berkeley – Los Angeles – London 1980: University of California Press.
- The Game of Evenings. Adolf Hoffmeister & James Joyce*. 2005. „Granta 89: The Factory Interviews”, London, 1st April; <https://granta.com/the-game-of-evenings/>.
- Turner, Parish. 2019. *How Do You Translate a Book About Translating a Book?* (Wywiad z Emmą Ramadan). *Electric Literature*, Feb 19; <https://electricliterature.com/how-do-you-translate-a-book-about-translating-a-book/>.
- Utéza, Francis. 2012. *Les mystères du Grande Sertão. Métaphysique de João Guimarães Rosa*, „Voix des Suds”, Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, Open Edition Books.
- Vargas Llosa, Mario. 2007. *¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?*. „Revista de Cultura Brasileña”, El mundo magico de João Guimarães Rosa, n. 5, nueva serie, febrero, s. 100-107.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2011. *Los rostros y el tiempo. Entrevista con Javier Mariás*. „Letras libres”, 31 de enero; <http://www.letraslibres.com/mexico/los-rostros-y-el-tiempo-entrevista-javier-marias>.
- Venuti, Lawrence (wyd.). 2000. *The Translation Studies Reader*. London and New York; Routledge.
- Venuti, Lawrence. 2002. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London and New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. 2000. *Skopos and Commission in Translational Action* [w:] Venuti, 2000.
- Weaver, William. *Calvino and His Cities*; <http://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/calvino/calweaver.html>.
- Wechsler, Robert. 1998. *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*, North Haven: Catbird Press.
- Wecksteen, Corinne. 2013. *Le traducteur: un écrivain refoulé? Réflexions sur „Les Nègres du traducteur”, de Claude Bleton, et sur „Vengeance du traducteur”, de Brice Matthieussen*. „Parallèles”, 25, Octobre; [https://www.paralleles.unige.ch/files/9415/2839/0408/Wecksteen\\_Paralleles\\_25\\_pp51-64.pdf](https://www.paralleles.unige.ch/files/9415/2839/0408/Wecksteen_Paralleles_25_pp51-64.pdf).
- West, Russell. 1996. *Conrad and Gide: Translation, Transference and Intertextuality*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi.
- Woodhouse, John. 2001. *Gabriele D'Annunzio: Defiant Archangel*, Oxford: Oxford University Press.
- Wood, Gareth J. 2012. *Javier Mariás's Debt to Translation: Sterne, Browne, Nabokov*, Oxford: Oxford University Press.
- Wood, Michael (wyd.). 2013. *Italo Calvino: Letters, 1941-1985*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

- Woods, Michelle. 2006. *Translating Milan Kundera*. Clevedon – Buffalo – Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- Wuilmart, Françoise. 2017. *Traduire c'est lire*. CETL – Centre Européen de Traduction Littéraire, Bruxelles; <http://www.traduction-litteraire.com/articles/traduire-cest-lire/>.
- Zabierowski, Stefan. 2008. *W kręgu Conrada*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; [http://www.sbc.org.pl/Content/11711/w\\_kregu\\_conrada.pdf](http://www.sbc.org.pl/Content/11711/w_kregu_conrada.pdf).
- Ziejka, Franciszek. 2015. „*Chłopi*” Władysława S. Reymonta w drodze do światowej sławy, „Niepodległość i Pamięć”, 22/1 (49).



Wydawnictwo Naukowe  
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej  
Uniwersytet Warszawski