

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.09



Między przekładem, komentarzem a interpretacją — uwagi na marginesie anglojęzycznego podręcznika literatury polskiej

In-between Translation, Commentary
and Interpretation —
Remarks on the Margins of an English-Language
History of Polish Literature

Marta Skwara



<https://orcid.org/0000-0003-4082-332X>

UNIVERSITY OF SZCZECIN

martaskw@univ.szczecin.pl

Data zgłoszenia: 31.01.2018 r. | Data akceptacji: 16.06.2018 r.

ABSTRACT | The paper is devoted to the reciprocal connections among three “meta-texts”: translation, commentary, and interpretation. On the basis of Antoine Berman’s theoretical assumptions I demonstrate how these three “reformulations” are intertwined in order to analyze chosen pieces of Polish poetry in English translation. My aim is to explore various roles which translation, commentary and interpretation can play in presenting Polish literature to foreign readers.

KEYWORDS | translation, commentary, interpretation, intertextuality, Polish literature

Pośród rozmaitych powodów, dla których tłumaczymy, z reguły wyznaczanych przez bieguny idealistycznego zamiłowania z jednej strony, a pragmatycznego zamówienia — z drugiej, znajduje się i powód prozaiczny: konieczność uzupełnienia dojmującego braku, zubażającego, a nawet uniemożliwiającego dyskurs o rozwoju literatury rodzimej. W takiej sytuacji często stają autorzy wszelkich obcojęzycznych prób całościowego ujęcia literatury polskiej: to, co chcieliby pokazać czytelnikowi spoza kultury narodowej, często nie istnieje w przekładzie lub istnieje w taki sposób, który pomija/zmienia/zamazuje akurat te elementy, które wydają się prowadzącemu dyskurs najistotniejsze. Pojawia się wtedy potrzeba „dotłumaczenia” lub skomentowania, wreszcie wyinterpretowania różnic. Ponieważ jestem właśnie w takiej sytuacji, pracując nad anglojęzycznym kompendium literatury polskiej¹, podzielę się uwagami, opartymi w dużej mierze na rozumieniu związków przekładu, komentarza i interpretacji jako swego rodzaju metatekstów w ujęciu Antoine’a Bermana².

To bowiem Berman zadał najistotniejsze tu dla mnie pytanie: czy możliwe jest analizowanie krytyki (interpretacji) literackiej, komentarza i przekładu jako jednego zjawiska? Wstępnie odpowiadając twierdząco, francuski teoretyk powoływał się na formalne podobieństwo wszystkich trzech rodzajów tekstów — wszystkie są „metatekstami”, których celem jest „komunikowanie”³. Krytyka literacka i komentarz mają za zadanie komunikować „znaczenie” tekstów literackich, podczas gdy tłumaczenie ma przekazać to znaczenie poprzez odmienny typ użycia języka. To proste rozróżnienie łatwo jednak odwrócić: przekład stać się może elementem krytyki literackiej, a krytyka i komentarz — aktami przekładu. W istocie mamy więc do czynienia z kołem, w którym wszystkie trzy metateksty krążą wokół koncepcji „reformulacji” (w swych badaniach chętniej używam pojęcia „(re)tekstualizja”, odwołując się do tekstów, a nie wypowiedzi). Te trzy typy metatekstów łączy także fakt, że każde dzieło literackie może być poddane niezliczonej liczbie ujęć krytycznych, komentarzy oraz przekładów, wszystkie trzy typy metatekstów są więc zawsze niekompletne. Prowadzi to Bermana do postawienia tezy, iż komentarz, krytyka i przekład są trzema możli-

- 1 Szczegółowy opis w: M. Skwara, 2017: *Jak napisać historię literatury narodowej w „globalnym” świecie? Parę uwag o pisaniu współczesnego polskiego kompendium literatury polskiej po angielsku*. W: M. Skwara, red.: *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe: literatury i dyskursy o literaturach*. Kraków, TAiWPN Universitas, s. 299—318.
- 2 Szerzej pisałam o tym w mojej monografii: M. Skwara, 2014: *Serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*. Kraków, TAiWPN Universitas, s. 30—36.
- 3 A. Berman, 2009: *Criticism, Commentary and Translation: Reflections Based on Benjamin and Blanchot*. L. von Flotow, transl. W: M. Baker, ed.: *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. T. 1. London—New York, Routledge, s. 92.

wymi formami „przeznaczenia” tekstu literackiego, a analiza ich implikowanych powinowactw jest przedmiotem wnikliwych uwag autora.

Nie mogą tu prześledzić wszystkich aspektów tych szczegółowych rozważań, chciałabym jednak zwrócić uwagę na punkty węzłowe, stanowiące oparcie i dla moich analiz omawianych dalej przykładów. Nie bez znaczenia jest wstępne stwierdzenie Bermiana, że przekład i komentarz sytuują się po stronie tradycji w badaniach literackich, podczas gdy krytyka (interpretacja) jest kojarzona ze „współczesnością”. Mówiąc słowami Michela Foucaulta, komentarz i krytyka należą do różnych „epistem”. Różnica między nimi, według Bermiana, jest różnicą esencjonalną, podobnie jak esencjonalne jest podobieństwo między przekładem i komentarzem, powiązanymi historycznie. Na związek komentarza i przekładu zwracało uwagę wielu badaczy i dla wielu, zwłaszcza filozofów, funkcja komentowania obcego tekstu jest zawsze funkcją przekładu, związaną z pewną formą tradycji. Doświadczenie przekładu jest także związane z komentarzem i osadzone w tradycji. Współczesne rozumienie krytyki literackiej wywodzi się natomiast z zerwania z tradycją, takiego podejścia do tekstu literackiego, które zwrócone jest w przyszłość i jest nastawione na tworzenie — zgodnie ze słowami Friedricha Schlegla: zadaniem krytyka jest mówienie o księdze, która ma dopiero zostać napisana. Nie jest to więc metatekst, który jedynie formalnie różni się od komentarza. Krytyka jest współczesnym sposobem angażowania się w dzieła literackie, coraz bardziej zagarniającym obszary wcześniej zarezerwowane dla innych metatekstów. Komentarz ze swojej istoty oparty jest na literze tekstu: słowo po słowie, zwrot po zwrocie, linijka po linijce powolna i służebna praca komentatora „przeświała” dzieło literackie, trzymając się tekstu i wydobywając go z jego literackości — przykładem takich działań jest przywoływane przez Bermiana Heideggerowskie „objaśnianie” (*Erläuterung*). Warto dodać, że mamy obecnie polskie czytanie Heideggera poprzez jego tłumaczenie klasycznej filozofii i tworzenie własnego języka opartego na tych przekładach; języka, który w jakiś sposób musi zostać przełożony na język polski⁴.

Komentarz zgłębia pokłady znaczenia tekstu, a poprzez to jest zarówno retrospektywny, jak i dygresyjny. Nigdy jednak nie zakłada uprzedniego zrozumienia tekstu jako całości, raczej porusza się ku nieznanemu, które kryje się w „literze”. Oczywiście zakłada wcześniejsze czytanie całości, ale objaśniając unikalność dzieła literackiego, nie opiera się na wyjaśnieniach mających za swą podstawę analizę i zrozumienie całości tekstu, tym samym więc sam tworzy przeszkodę dla celu swych działań. Uwaga skupiona na szczególe jest niezbędną cechą komentarza, który nigdy nie generalizuje.

4 Zob. Ł. Kołoczek, 2016: *Być czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*. Kraków, TAIWPN Universitas.

Krytyka literacka jest zupełnie odmienna, operuje w podwójnej perspektywie, obcej komentarzowi i po części przekładowi: w perspektywie znaczenia i całości. Można tu przywołać paradygmaticzne sformułowania Friedricha Schlegla o konieczności uchwycenia całości dzieła czy zrozumienia tekstu w systemie innych tekstów stworzonych przez danego artystę, czy relacji esencji sztuki do jej całości. W dziełach krytycznych tekst literacki pojawia się w formie cytatu, związek z cytatem jest tak charakterystyczny dla krytyki jak związek szczegółu z komentarzem. Im większą jednak rolę odgrywa w krytyce cytat, tym większe jest niebezpieczeństwo przeistoczenia się krytyki w komentarz. Dlatego też najbardziej paradygmaticzny tekst krytyki literackiej, tekst Schlegla o *Wilhelmie Meistrze*, nie cytuje ani jednego słowa z dzieła Goethego. Berman wyjaśnia, dlaczego tak się dzieje — o ile tekst krytyczny chce ustanowić znaczenie tekstu literackiego, nie powinien eksponować szczegółowych fragmentów litery tekstu.

Kiedy jednak wielcy interpretatorzy wchodzą na scenę (a do nich Berman zalicza Novalisa, Benjamina czy Blanchota — postaci centralne dla krytyki literackiej, gdy idzie o jej istotę i historię, ale marginalne, gdy idzie o jej instytucjonalny rozwój), wyrażają przede wszystkim fascynację aktem przekładu. Benjamin był przekonany, że przekład wiedzie do metafizyki „czystego języka” (*reine Sprache*), a ten język, jako „*locus* prawdy”, jest ostatecznym celem filozofii. Pozostaje ona ukryta w przekładzie, stąd właśnie bierze się głęboki historyczny związek między przekładem i filozofią, i stąd podrzędność krytyki literackiej w zapewnieniu trwania dzieła literackiego — może się ono łatwiej obejść bez krytyki niż bez przekładu.

Pozostając blisko krytyki, tłumacz w swej pracy podąża w istocie tropem paralelnym do pracy komentatora, obydwoj trzymają się tekstu, zanurzają się w głębiach jego znaczenia, rozważają jego szczegóły. Podczas gdy krytyk wychodzi poza oś temporalną — wybiega wprzód — tłumacz i komentator posuwają się wzdłuż tej samej osi czasu, objaśniając każdy znaczący szczegół tekstu. I to często właśnie komentarz czyni przekład możliwym, co więcej, komentarz ma właściwość uzupełniania przekładu — tam, gdzie przekład „nie wystarcza”, a zawsze znajdzie się takie miejsce, komentarz go uzupełnia, zapełnia marginesy nieprzetłumaczalności pojętej nie jako absolutna niemoc, lecz jako pewna tymczasowa ułomność, to, czego tłumacz nie jest (nie był) jeszcze w stanie oddać. To właśnie skończona czasowość przekładu zostawia miejsce dla komentatora, pozwalając mu objaśniać coś, co może być dopiero przełożone bądź w przyśrodku inaczej przełożone.

Mając powyższe rozważania w pamięci, zwłaszcza nie tak niezbędną z punktu widzenia przetrwania tekstu działalność krytyki literackiej (na co na pewno z pasją zaprotestowaliby wszyscy uprawiający tę sztukę — a słowa *sztuka* używam z rozmysłem i z podtekstem), swoją opowieść o literaturze polskiej

w tworzonym kompendium osadzam bardziej na komentarzu i przekładzie niż na interpretacji. Przecież już sam dobór tekstów, ich układ i wzajemne intertekstualne i interkulturowe nawiązania wynikają w dużej części z mojej interpretacji, mojego budowania sensów, brzmień i znaczeń literatury polskiej. O ile sięgam po interpretacje, czynię to zwykle po to, by pokazać różnorodność odczytań i skonfrontować je z sobą, do przekładów i komentarzy odwołując się jednocześnie jako do zbioru argumentów. Postaram się pokazać parę aspektów funkcjonowania tłumaczenia i komentarza w moim dyskursie o literaturze polskiej (czyli w dużym stopniu w mojej jej interpretacji), za każdym razem starając się wskazać na inny wymiar możliwych operacji analitycznych. W kontekście budowania międzynarodowego dyskursu o literaturze rodzimej i wymagań wydawcy domagającego się „cytowania jak najlepszych przekładów” (a tym samym najwyraźniej ignorującego fakt sporej zwykle dyskusyjności owej „najlepszości”) warto pokusić się o włączenie w tok narracji interpretującej dzieje literatury rodzimej elementów zwykle używanych oszczędnie lub nieużywanych w ogóle: analiz porównawczych przekładów i komentarza⁵.

Istotnym problemem w każdym obcojęzycznym dyskursie o literaturze narodowej jest pominięcie w istniejącym tłumaczeniu (tłumaczeniach) ważnego elementu oryginału, często decydującego o jego swoistości językowej/brzmieniowej lub semantycznej/gatunkowej. Przyjrzyjmy się najpierw jednej z najbardziej znaczących ballad w polskiej kulturze literackiej — *Dusiołkowi* Bolesława Leśmiana. Obecność tego akurat tekstu w próbie syntezy gatunkowej poezji polskiej wydaje się oczywista, zarówno ze względu na przekształcenia samego gatunku, jak i swoiste dla poetyki Leśmiana elementy: neologizmy, baśniową ludowość, unikalne poczucie humoru i wartości brzmieniowe. Nazwy własne, nasemantyzowane i zawierające elementy neologizmów, odgrywają w *Dusiołku* szczególną rolę, wpisując zarówno tytułową fantastyczną postać, jak i głównego realistycznego bohatera — Bajdałę — w świat języka i folkloru polskiego. Wstępnie mierząc się z dowcipnym zakończeniem ballady Leśmiana, starałam się przybliżyć jej brzmienia i znaczenia odbiorcy spoza polskiego kręgu kulturowego. Zarówno ludowy ton utworu, jak i jego zrytmizowanie poprzez rymowane dokładnie pary wersów, z których pierwsza para w strofie pisana jest ludowym ósmiozłóskowcem, a druga epickim trzynastozłóskowcem, wreszcie onomatopeiczność wiersza podkreślają żartobliwy i ironiczny charakter całości. Kulminacją Leśmianowskiej wersji ludowego poczucia humoru i familiarnej niemal bliskości z panem wszelkiego stworzenia jest zakończenie. Znajdziemy

5 Zob. np. ostatnią anglojęzyczną próbę całościowego ujęcia literatury polskiej: G. Borowska et al., 2004: *Ten Centuries of Polish Literature*. D. Sax, transl. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.

w nim ponadto próbkę (nie za trudną z pozoru) leśmianizmu — *potworzyć* — z zakodowanym podwójnym znaczeniem: oryginalnej, niecodziennej, acz możliwej niedokonanej formy czasownika *tworzyć* (np. „potworzył sobie trochę z rana i poszedł na spacer”), skontaminowanej z błędem kreatywnym, sugerowanym przez *potwora* ukrytego w takiej niezwykłej formie czasownika (formę niedokonaną przeistoczył Leśmian w formę dokonaną). Jeśli przyjmiemy, że elementy dźwiękowe i rytmiczne są dla tekstu istotne, musimy zadbać o to, by czytelnik obcojęzyczny miał szanse je docenić. Strofa puentująca balladę mogłaby więc brzmieć tak:

Rzekł Bajdała do Boga:	Bajdała said to God:
O rety — olaboga!	Oh gosh! — Oh mygod!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie,	Isn't it enough that you miscreated me,
szkapę i wołka,	the ox and the mare,
Jeszcześ musiał takiego	Did you also have to fabricate such
zmajstrować Dusiołka? ⁶	a Dusiołek as well?

Podwójne znaczenie polskiego *potworzyć* mogłoby zostać dodatkowo objaśnione w komentarzu (choć wydaje się, że w *miscreate* dość czytelnie ukryte jest *miscreation*), podobnie jak i wyjaśnione powinny zostać imiona bohaterów pochodzące odpowiednio od czasowników *bajać*, *bajdurzyć* i *dusić* (łącznie z ich wymową: nie zapisywałabym jednak ani Bajdały, ani Dusiołka fonetycznie, np. Baydava, Dushowek, efekt byłby chyba jedynie połowiczny i złudnie poprawny). Komentarz w podręczniku nie razi tak, jak w tomie przekładów, można sobie więc pozwolić na większe dopełnienia, które wydają się nawet bardziej potrzebne w konfrontacji z przekładem opublikowanym przez Mariana Polaka-Chlabcicza w roku 2011:

To God said he quite awake:
 Goodness me! Gosh! For God's sake!
 Why didst thou monstre-ate me, this ox, and this nag
 And moreover, this Chokester? That's in sooth a snag!⁷

Tłumacz celnie zadbał o zachowanie rymów, można też dostrzec w przekładzie dbałość o zachowanie neologizmu i zawarcie w nim potwora (*monstre-ate*), czy jednak także zachowany został związek z tworzeniem⁸? Zabawne spoufale-

6 B. Leśmian, 2010: *Poezje zebrane*. J. Trznadel, oprac. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 172.

7 B. Leśmian, 2011: *33 of the Most Beautiful Love Poems: 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*. M. Polak-Chlabcicz, transl. CreateSpace Independent Publishing Platform, s. 112.

8 Taką wątpliwość zgłosiła Aleksandra Wieczorkiewicz, analizując jednocześnie inne propozycje, zob. A. Wieczorkiewicz, 2016: *Obce wcielenia Dusiołka. Leśmianowskie*

nie Bajdały z panem stworzenia zostało także zachowane, choć rozbite między rejestr nieformalny (*Gosh!*) i formalny (*moreover*), oraz wsparte archaizmami i dialektyzmem (*didst, thou, in sooth*). Tekst brzmi idiomatycznie w nowym języku i to zasługa tłumacza, znika jednak możliwość jego kulturowej identyfikacji poprzez przekład nazw własnych (w wykonaniu Leśmiana wyjątkowo „własnych”). Zarówno Chokester, jak i Prattler dla Bajdały, pochodzące odpowiednio od czasowników: *choke* („dusić, krztusić się”) i *prattle* („gadać, głądzić, klepać”), dość dobrze spełniają swoją funkcję semantyczną (może Bajdała jako Prattler przesunął się nieco z obszaru fantastycznych opowieści w rejon zwykłych bzdur, co chyba zauważył tłumacz, nadając mu w kolejnym wydaniu z 2017 roku inne imię — Vagrom), tracą jednak swoiste właściwości kulturowe⁹. Dotykamy tu jednego z podstawowych dylematów, przed którym stają zwykle tłumacze: do jakiego stopnia udomawiać tekst, chcąc przyciągnąć odbiorców innej kultury? Najczęściej to chęć pozyskania uwagi odbiorcy przekładu staje się najważniejsza i nie ma w tym nic złego — a nawet, jak pokazują wybitne przykłady tworzenia innojęzycznych, znacznie odmiennych od oryginałów, wersji przekładowych¹⁰, przynoszą trwałe pożytki kulturze narodowej. W dyskursie historycznoliterackim jednak zmieniają wiele, i to nie tylko brzmieniowo, lecz także intertekstualnie — przepada bowiem możliwość dostrzeżenia, w jaki sposób poszczególne nazwy własne utrwaliły się w kulturze i języku oraz jakie miały znaczenie dla kolejnych generacji twórców. W końcu bez Dusiołka trudno pojąć sporą liczbę nawiązań literackich i kulturowych, warto więc chyba, aby został przedstawiony w swej oryginalnej formie także anglojęzycznej publiczności, zainteresowanej nie tylko jednym tekstem, czy jednym poetą literatury polskiej, ale procesami literackimi/kulturowymi w niej zachodzącymi.

Innym i chyba poważniejszym przypadkiem gubienia możliwych intertekstualnych nawiązań są odmienne przyporządkowania gatunkowe, a za takie uznałabym dwa istniejące przekłady *Bajki* Różewicza. Mimo ciekawych, czasami skrajnie odmiennych, rozwiązań translatorskich autorstwa Joanny Trzeciak¹¹ i Billa Johnstona¹² w obu przekładach tytułowa bajka (*fable*) traci swoje konotacje

„*cudotwórcy słowotwórcze*” w przekładach anglojęzycznych. „Przekładaniec”, nr 32, s. 239—241.

- 9 Inne wersje anglojęzycznych imion Dusiołka (Choking Nightmare w przekładzie Rochelle Stone oraz Worrer i Jim Cubus w niepublikowanych propozycjach Krzysztofa Bartnickiego) analizuje A. Wiczorkiewicz, 2016: *Obce wcielenia Dusiołka...*, s. 236—238.
- 10 Analizowałam to zjawisko na przykładzie doskonale brzmiącej w angielszczyźnie ballady Mickiewicza *Romantyczność* w wersji Audena (tekst w druku).
- 11 *Sobbing Superpower. Selected Poems of Tadeusz Różewicz*, 2011. J. Trzeciak, transl. New York, London, W.W. Norton & Company, s. 273—274.
- 12 T. Różewicz, 2007: *New Poems*. B. Johnston, transl. New York, Archipelago Books, s. 140—141.

gatunkowe, przemieniając się w baśń (*fairy tale*). Taki tytuł nie tylko odsyła do innego, prozatorskiego, narracyjnego gatunku, do którego epigramatyczny wiersz Różewicza w sposób oczywisty nie należy, ale i przekreśla odwołania intertekstualne utworu. *Bajka*, której struktura opiera się na wyliczeniu rzeczy i stanów pożądaných, ale nieosiągalnych, wraz z puentą o ich nieobecności w codziennym życiu odsyła do *Wstępu do bajek* Ignacego Krasickiego. Ten istotny kontekst zostaje jednak unieważniony użytym w tytule słowem *baśń* — przecież Ezop znany jest i w kulturach anglojęzycznych jako autor bajek (*fables*), a nie baśni (*fairy tales*). Można oczywiście powiedzieć, że nie ma obowiązku czytać Różewicza w kontekście Krasickiego, ale w wywodzie o historii i formach gatunku takie właśnie odwołanie pokazujące długie trwanie dydaktycznej „bajki” w kulturze polskiej staje się niezbędne. Pozostaje poczynić komentarz i zaufać, że z czasem ktoś pokusi się o przekład *Bajki* Różewicza, nie tracąc z pamięci bajki Krasickiego, zwłaszcza że mamy tu do czynienia również z istotnym odwołaniem strukturalnym. Różewiczowskie „budzenie się w mieście”:

gdzie nikt nie mordował
dzieci
ani kotów
ani żydów ani palestyńczyków
ani wody ani drzew
ani powietrza

nie było przeszłości
ani przyszłości¹³

jest przecież współczesną formą wyliczenia, z mistrzostwem stosowanego onegdaj przez klasyka gatunku Ignacego Krasickiego:

Był młody, który życie wstrzemięźliwie pędził;
Był stary, który nigdy nie łąjał, nie zrzędził;
[.....]
Był minister rzetelny, o sobie nie myślał;
Był na koniec poeta, co nigdy nie zmyślał.
— A cóż to jest za bajka? Wszystko to być może!
— Prawda, jednakże ja to między bajki włożę.

A tak oto *Wstęp do bajek* przełożył znany ze swego doskonałego wycucia rytmów i znaczeń Gerard Kąkolka:

13 T. Różewicz, 2016: *Wybór poezji*. A. Skrendo, oprac. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 858.

There was a young man who lived by the golden mean;
 There was an old man who never grumbled or screamed;
 [.....]
 A minister who didn't lie or abuse his station,
 A poet who never used his imagination.
 — What sort of fable is this? All these things can be!
 — Yes, but it all sounds just like a fable to me¹⁴.

I nikt by zapewne nie pomyślał, że zamiast *fable* mogłoby się w tym tłumaczeniu znaleźć *fairy tale*.

Zakończenie wiersza Różewicza:

i było mi tak dobrze	and I felt so good
jakby	as if
mnie nie było	I didn't exist. (Joanna Trzeciak)
	And I felt so good
	It was as if
	I didn't exist. (Bill Johnston)
	and it was so good to me
	as if
	I was not at all. (Marta Skwara)

także nie odsyła do powszechnie znanej formuły zakończenia baśni: „I żyli długo i szczęśliwie”, ale raczej do tego, co „być może”, ale nigdy nie jest. Ponieważ obydwójce tłumaczy wiersza Różewicza unikało w zakończeniu powtórzenia czasownika (*było*), które jest tu w zasadzie jedynym środkiem stylistycznym, a jednocześnie wykładnikiem prostej codziennej mowy charakterystycznej dla bajki, pozwoliłam sobie zamieścić także własną propozycję, skonsultowaną z rodzimym odbiorcą kultury anglojęzycznej. Doraźne „dotłumaczenie” pozwala zobaczyć paradoks zamknięty w powtórzeniu tego samego czasownika — raz w funkcji afirmatywnej („było mi tak dobrze”), drugi raz w funkcji zaprzeczenia („jakby mnie nie było”). Takie zakończenie stawia odbiorcę raczej przed znakiem zapytania wieńczącym cały tekst (wpisującym się w tradycję przewrotnej bajki), a nie w uspokajający ton baśni, w której wszystko, zgodnie z regułami gatunku, kończy się naprawdę dobrze i pocieszająco.

Zupełnie inny problem kreują wielokrotne tłumaczenia tego samego tekstu. Najłatwiej byłoby oczywiście wybrać jeden przekład i nadać mu rangę

14 Oryginał i przekład cytuję według: I. Krasicki, 1991: *Polish Fables*. Bilingual Edition. G.T. Kapolka, transl. New York, Hippocrene Books, s. 11.

„najlepszego”. Uczciwsze i ciekawsze jest jednak, moim zdaniem, wybranie istotnej całości, która brzmi zupełnie odmiennie w zależności od tłumaczenia i jednocześnie pokazuje bogaty rejestr możliwych odczytań oryginału. Przy omawianiu *Trenów* Kochanowskiego, zwróciłam uwagę na trzy różne przekłady konkluzji *Trenu X*:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości,
 A nie możesz li w onej dawnej swej całości,
 Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mną,
 Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną!¹⁵

Oczywiście nie jest łatwo przełożyć tę emocjonalną, artystycznie dopracowaną, rytmiczną i dokładnie zrymowaną strofę, w której żal i religijne wątpliwości podmiotu osiągają punkt najwyższy w całym cyklu, czemu poświęcono w kulturze polskiej tomy opracowań. Niezwykle to miejsce, w którym cierpiący ojciec, alter ego wierzącego poety, wzywa córkę „gdziekolwiek jest, jeśliś jest”, do okazania mu litości i pocieszenia go ukazaniem się w jakiegokolwiek formie. Przekład Michała Mikosia może być uznany za najbliższy oryginałowi zarówno pod względem wersyfikacji, jak i odtworzenia rymów w oryginalnym układzie. Kluczowe wyrażenie wątplenia poety „jeśliś jest” / „if you are” zostało także wiernie zachowane, wraz ze znaczącą repetycją czasownika *być*. Ceną za bliskość z oryginałem jest jednak nieco sztuczne słownictwo, z jednej strony archaizowane (*dole*), z drugiej nieosadzone w kontekście kulturowym — *mara nikczemna* odsyła przecież do dobrze rozpoznanej mitologii świata pozagrobowego, podczas gdy *illusory substance* wydaje się zamiennikiem pozbawionym konotacji funeralnych. W ten sposób prostota języka, ale i wyrafinowanie, także brzmieniowe, wersów Kochanowskiego ulega pewnemu spłaszczeniu:

Whenever you are if you are, pity my dole,
 And if you are not able as your former whole,
 Console me, as you can, and make an appearance
 As a dream, a shade, or an illusory substance!¹⁶

Sądzę jednak, że przekład Mikosia warto czytać wtedy, gdy chcemy znaleźć się jak najbliżej struktury oryginalnych wersów. Adam Czerniawski z kolei, po wielu próbach i zmaganiach z *Trenami*, stworzył ostatecznie (w roku 2001) zupełnie współczesną i zaskakująco prostą wersję, dbając jednak także, by punkt kulminacyjny wątplenia poety znalazł swój dokładny wyraz w przekładzie:

15 J. Kochanowski, 1972: *Treny*. J. Pelc, red. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 19.

16 J. Kochanowski, 1995b: *Treny-Laments*. M.J. Mikoś, transl. Warszawa, Constans, s. 49.

Wherever you are, if you are, take pity on my grief.
 And if you cannot in the flesh
 Console me and appear
 As dream, shade or vision¹⁷.

Ten przekład może przekonywać, iż dawny poeta obcej kultury jest w stanie przemówić do współczesnego odbiorcy tak, jakby bariera czasu nie istniała. Egzystencjalne doświadczenie śmierci, nieobce przecież żadnemu czytelnikowi, zostało wyrażone oszczędnie, ale ta oszczędność właśnie nadaje wersji Czerniawskiego niezwykłą siłę wyrazu.

Dwaj mistrzowie poezji swoich kultur, Stanisław Barańczak i Seamus Heaney, z charakterystyczną dla siebie swobodą poetycką, najdalej chyba odeszli od oryginału:

Wherever you may be — if you exist —
 Take pity on my grief. O presence missed,
 Comfort me, haunt me; you whom I have lost,
 Come back again, be shadow, dream or ghost¹⁸.

Poeci w roli tłumaczy inaczej uformowali dwa pierwsze wersy, przerzucając część wersu pierwszego do drugiego, pozbawiając nadto wers pierwszy powtórzenia czasownika *być*. Fraza „If you exist” w miejsce „jeśliś jest” traci prostotę oryginalnego wyrażenia, unieważnia poetycką repetycję i odchodzi od miękkiej aliteracji oryginału („gdziekolwiek jest jeśliś jest” — warto, w moim przekładzie, zwrócić uwagę w komentarzu, że oryginalny język Kochanowskiego dysponuje zupełnie innymi wartościami onomatopeicznymi niż jego angielskie wersje i sama natura języka ma tu największe znaczenie). Dobór słownictwa także wydaje się dość dowolny: *ghost* należy do zupełnie innego rejestru niż *mara*. W połączeniu z czasownikiem *nawiedzać* (*haunt*) odsyła raczej do popkultury, a nie do wizji zaświatów osadzonej na wyobrażeniach antycznych i biblijnych. Zmienia się także wydźwięk emocjonalny zakończenia trenu — z żalu i z przepełnionego smutkiem, ale i pewną żalobną rezygnacją wyczekiwania na emocjonalne żądanie pocieszenia.

Niełatwo w takim kontekście wskazać „najlepszy” przekład, warto więc może pokazać parę odmiennych wersji — bo z przyczyn oczywistych w wywodzie historycznoliterackim nie można pozwolić sobie na pokazanie wszystkich

17 P. Wilczek, red., 2001: *Treny. The Laments of Kochanowski*. A. Czerniawski, transl. Oxford, Legenda, s. 23.

18 J. Kochanowski, 1995a: *Laments*. S. Heaney, S. Barańczak, transl. London, Faber and Faber, s. 21 (podkreśl. — M.S.).

istniejących (9!) — i pozwolić czytelnikowi przeczytać wersję „dosłowną” Mikosia, oszczędną i omalże surową Czerniawskiego lub rozbudowaną i chyba nieco egzaltowaną, ale w kulturze literackiej ustawianą często w roli autorytetu, wersję wielkich poetów dwóch różnych kultur. A nade wszystko warto uczulić odbiorcę na kwestie przekładu, który nigdy nie jest ani jedyną możliwą, ani najlepszą, ani bezdyskusyjną, ani wreszcie ostateczną wersją oryginału. I jeśli zwykle czytamy przekład bez komentarza i bez możliwości porównania rozmaitych wersji teksów i wynikających z nich interpretacji, to obcojęzyczny dyskurs historycznoliteracki jest najlepszym miejscem uzupełnienia tego braku.

I na koniec najbardziej skomplikowany przykład współistnienia przekładu i komentarza połączonego z interpretacją oraz możliwości użycia przekładów i komentarza jako argumentów w definiowaniu poetyki autorskiej. A chodzi o niebagatelnego autora — Cypriana Norwida. Zgadzam się z George'em Hyde'em (wykładowcą literatury porównawczej na Uniwersytecie East England, który swoją opinię wyraził w eseju z początku lat 90. minionego wieku¹⁹), że wiersz *Wczora-i-ja* jest dobrym przykładem zarówno Norwidowskiej innowacyjnej techniki poetyckiej, jak i jego zafascynowania językiem.

Wczora-i-ja

Och! smutna to jest i mało znajoma
 Głuchota —
 Gdy Słowo słyszysz — ale ginie
 k o m a
 I j o t a...

*

Bo anioł woła... a oni ci
 rzeką:
 „Z a g r z m i a ł o!”
 Więc trumny na twarz załamujesz
 wieko
 Pod skałą.

*

I nie chcesz krzyknąć: „Eli... Eli...”
 — czemu?

Yesterday-and-I

A deafness sad and rare
 When you hear
 The Word, but miss
 The accent and stress.

*

For an angel calls... But they
 mock:
 “Thunder!”
 So you slam the coffin lid over
 your face under
 The rock

*

You have no wish to cry

19 G. Hyde, 1991: *Cyprian Kamil Norwid: “Yesterday-And-I” / “Wczora-i-ja”*. W: A. Czerniawski, ed.: *The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry*. Chester Springs, Pa: Dufour Editions, s. 91—97.

— Ach, Boże!...	“Eloi...Eloi...” Why?
Żagle się wiatru liżą	— Ah, God, sails lap the
północnemu,	northern gale,
Wre morze.	Seas rail.
*	*
W uszach mi szumi (a nie znam	A hum in my ear (I have no
z teorii,	theory
Co burza?),	Regarding storms)
Więc śnię i czuję, jak się tom	So I dream and feel a folio
historii	of history
Z-marmurza... ²⁰	Turn to stone...
	(Adam Czerniawski) ²¹

Hyde sądzi, że ten wiersz to przykład autotelicznej poetyki norwidowskiej skupionej na języku jako gęstym systemie powiązań i odpowiedniości, w którym „pobrzmiwa (*echos*) głos Baudelaire’a i Mallarmégo”. Podobieństwa poezji Norwida do twórczości Baudelaire’a podkreślane są w interpretacji Hyde’a znacząco, choć bez przykładów i bez uzasadnień, np.: „For the English reader he is like the French symbolists, and shares Baudelaire’s fascination with paradox and dialectics, his duality of *Spleen* and *Ideal*”²². W zupełnie innym trybie, w trybie komentarza, Hyde rozważa znaczenie tytułu utworu: „the title of the poem [...] runs the word for ‘yesterday’ (*wczoraj*) together with the word for ‘I’ (*ja*) into a catachresis suggesting a superimposition of the writing or speaking subject and its temporal extension”²³. W ten sposób, zdaniem interpretatora, historia i indywidualna jaźń wkraczają w problematyczny związek (*enter a problematic relationship*), z czym wypada się zgodzić. Pozostaje jednak do rozważenia jeszcze chyba bardziej problematyczna relacja ewokowana przez wiersz: pomiędzy indywidualnością czułą na słowo i pozbawionymi takiegoż wycucia „innymi”, zaludniającymi realny świat. To oni właśnie narzucają siebie, narzucają swoje słowa, interpretacje, rozumienie świata „ja” poety, które pod wpływem tego naporu — naporu przeciętnego zdrowego rozsądku gubiącego związek między słowami i znaczeniem, historią i transcendencją — nie umie już rozmawiać z Bogiem. Zagubiony w naturze, odseparowany od znaczenia i rozumienia podmiot-poeta może tylko słuchać, jak historia się *z-marmurza* — jak mówi

20 C. Norwid, 1971: *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Cz. 1. J.W. Gomulicki, wyb., wstęp, uw. kryt. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 334–335.

21 Cyt. za: G. Hyde, 1991: *Cyprian Kamil Norwid: “Yesterday-And-I” / „Wczora-i-ja”...*, s. 91.

22 Ibidem, s. 92.

23 Ibidem, s. 93.

oryginał, lub jedynie jak zamienia się w kamień (*Turn to stone...*) — jak chce tłumacz. Nie ma tu chyba potrzeby rezygnowania z podwójnie kodowanego neologizmu, wszak marmur to kamień, z którego najczęściej wznosi się pomniki i grobowce, co przydaje znaczeń Norwidowskiemu wyrażeniu, przełożonemu przez Danutę Borchardt jako *turns marble-hard...* Jej przekład wydaje mi się zresztą bliższy oryginału, ale powstał dwie dekady później niż esej Hyde'a i nie mógł być podstawą jego rozważań. Interpretator cenił sobie nade wszystko upór tłumacza konsekwentnie unikającego pokusy wyjaśniania „Mallarme'ańskich niejasności Norwida” (*Norwid's Mallarmeian opacities*) i pozwalającego angielskiemu czytelnikowi „oddychać tym samym rozrzedzonym powietrzem, którym oddycha Norwid” („to breathe the same rarified air that Norwid breathed”²⁴), nie dostrzegając przy tym, że część tych niejasności wykreował sam tłumacz. Dla porównania warto przytoczyć np. ostatnią strofę z przekładu Borchardt:

In my ears a roar (not theory — don't I know
A storm?),
So I dream and sense that history's tome
Turns into marble-hard...²⁵

Gdybyśmy za bardzo uwierzyli sugestywnemu interpretatorowi, iż Norwid sytuuje się blisko Baudelaire'a (i Mallarmégo), warto przywołać inną interpre-

24 Ibidem, s. 94.

25 Całość brzmi następująco:

Yesterday-and-I
OH! How sad and little known
Is deafness —
When you hear the Word — but lose the *comma*
And *iota*...
*
The angle calls... but they will just say:
‘Ah, thunder!’
So you slide a coffin lid over your face
Under a boulder.
*
You don't want to exclaim? “Eli...Eli...” — why?
O God!
The sails yield to the northern wind,
The sea seethes.
*
In my ears a roar (not theory — don't I know
A storm?),
So I dream and sense that history's tome
Turns into marble-hard...

C. Norwid, 2011: *Poems*. D. Borchardt, transl., A. Brajrska-Mazur, coop. New York, Archipelago Books, s. 117.

tację — choć, jak to z interpretacją często bywa, co mocno podkreślał Berman, obywa się ona w ogóle bez cytatów. Zestawiając Norwida i Baudelaire'a jako rówieśników, Hans Robert Jauss (na podstawie niemieckich przekładów *Vade-Mecum* Rolfa Fiegutha) dochodzi do zupełnie innych konkluzji niż Hyde. A mianowicie wyklucza Norwida ze ścieżki „postępującego rozpadu poezji mimetycznej i podmiotowej” („the path of progressive dissolution of mimetic and subjective poetry”)²⁶. Zdaniem Jaussa, poprzez podtrzymanie związków między poetą i światem i niepoświęceniem ich dla idealnego języka Norwid ustanowił inne (niż Baudelaire) podstawy dla nowej poezji. Poeta, cytując Jaussa, bezustannie zaprasza nas do odnowienia „związków między poezją, doświadczeniem jednostki a czasem”, podczas gdy kanon oderwanej od świata poezji czystej ukrył czy maskował takie związki²⁷. Można do takiej obserwacji dodać, że zapewne nie bez powodu to poeta sztuki dla sztuki Zenon Przesmycki Miriam odkrył Norwida, tak jakby odkrył coś, czego brakowało poezji jego własnej epoki.

Co dla nas (ale nie dla odbiorców obcych) oczywiste, Norwid nie tylko czynił nieustanne wysiłki stworzenia nowej struktury liryki, nowego poetyckiego stylu, który potrafiłby naśladować rytm zwykłej mowy, dać „odpowiednie rzeczy słowo”, wykreować poetycki wyraz ważkich zagadnień moralnych i intelektualnych, lecz także poszukiwał form dla takiego zadania najbardziej użytecznych. Jednym z jego ideałów był wiersz zwarty i znaczący, stąd Norwidowskie sięganie do preromantycznych form wypowiedzi: sentencji gnomicznych, zagadek, przypowieści, Platońskiego dialogu (w tym najdalszy jest chyba od Baudelaire'a). Język Norwida jest także zawsze naznaczony ironią, ale i podwójnym, co najmniej, znaczeniem. Aby to wszystko docenić i nieco oderwać polskiego poetę od nadużywanych skojarzeń z rówieśnikiem Baudelaire'em (nawet jeśli w dorobku „urbanistycznym” obu twórców znajdziemy podobieństwa, to nie ma ich za wiele w pojmowaniu wiersza — dla Baudelaire'a istniejącego dla siebie i będącego własnym przedmiotem odniesienia, jak ujął to Jauss), warto zwrócić uwagę na inny tekst z *Vade-Mecum*. Wybrałam fraszkę *Siła ich* przez podtytuł odsyłającą do polskiej ciągłości genologicznej, czego nie oddaje ten sam podtytuł w angielskim przekładzie (*epigram*; oczywiście każda fraszka jest epigramem, ale nie każdy epigram fraszką). Na tle wywodu historycznoliterackiego dotyczącego fraszki od Kochanowskiego do Sztaudyngera (i dalej) specyficzność gatunku stanie się, mam nadzieję, bardziej zrozumiała. Z Norwidowską wieloznacznością trudną do zachowania w przekładzie mamy do czynienia już w tytule, w końcu

26 H.R. Jauss, 1982: *Norwid and Baudelaire as Contemporaries: A Notable Case of Overdue Concretisation*. W: P. Steiner et al.: *The Structure of Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodicka*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, s. 293.

27 Ibidem.

Siła ich to nie tylko, a nawet nie przede wszystkim *Their Strength/Power*, ale i: „tak wielu ich” (przerażająco wielu, jeśli zestawimy to z polską frazeologią, np.: „siła złego na jednego”). „Bitne generały” także przestają pobrzmiwać Norwidowską ironią jako *valiant commanders*. To przede wszystkim zestawienie epitetu opisującego żołnierską walkę wręcz z generałami, którzy rzadko kiedy się nią parają, zadowalając się wydawaniem rozkazów i dowodzeniem, wprowadza ironię, której próżno szukać w nienacechowanym wyrażeniu *vailiant commanders*. Bitność generałów jest zwykle na cudzy koszt, a ironię podkreśla pobłażliwa skrócona forma rzeczownika liczby mnogiej — *generały* miast *generałowię*. *Policje* — czego także nie widać w przekładzie — to (nietypowe dla polszczyzny) użycie liczby mnogiej, przez swoją mnogość właśnie sprawiające wrażenie zagarniania całego świata. *Policje* te są nie tylko tajne (*secret*), ale i widne — ponownie nie tylko w jednym znaczeniu „widoczne”, ale i jasno widoczne, oczywiste dla tych, którzy umieją patrzeć pomimo, na przykład, ciemności. Nie są też owe „policje światowe” jedynie męskie i żeńskie, „o płciach dwóch” — wiek XIX nie znał przecież policjantek, choć znał carskie agentki, w dużej mierze kobiety — ale są właśnie „dwu-płciowe”, jak mityczne androgyniczne stwory lub prymitywne zwierzęta. Wszystkie te nieludzkie siły nie tylko zjednoczyły się, ale właśnie pojednały, wbrew innym, sprzecznym interesom, przeciw antropomorfizowanym myślom, które są przecież... nienowe. Spójrzmy, jak siła Norwidowskiej ironii i kondensacji znaczeń wybrzmiewa w przekładach:

SILA ICH

Fraszka

Ogromne wojska, bitne generały,

Policje — tajne, widne

i dwu-płciowe —

Przeciwko komuż tak się

pojednały? —

Przeciwko kilku myślom...

co nie nowe...!²⁸

Their Strength

Epigram

Colossal armies, valiant commanders,

Police — secret, visible, and of sexes

two —

Against whom have they now joined

partners?

Against a few ideas...

that aren't new!

(Michał Mikoś)²⁹

Their Strength

Epigram

Valiant commanders, armies fully

trained,

28 C. Norwid, 1971: *Pisma wszystkie...*, s. 172.

29 C. Norwid, 2002: *Their Strength*. M.J. Mikoś, transl. W: M.J. Mikoś: *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington, Indiana, Slavica Publishers, s. 138.

Police-male, female, uniformed and plain-
 Thus united against whom? —
 A few thoughts... that aren't new!...
 (Adam Czerniawski)³⁰

Their Power

An Epigram

Immense armies, generals bold,
 Police — covert, overt, of both sexes-
 'gainst whom are these aggressors? —
 A few ideas... that aren't new but old...!
 (Danuta Borchartd)³¹

Patrząc, jak zmierzyła się z tą fraszką i jej gorzkim humorem jedyna tłumaczka, Borchartd, dostrzeżemy nieco dalej posuniętą próbę transpozycji Norwidskiej ironii i gry słów, np.: *generals bold, police covert/overt*, a jednocześnie większą dbałość o zachowanie rytmiki, tak ważnej dla Norwida. Dlatego właśnie w tym przekładzie znajdziemy — niebezdiskusyjne oczywiście — dopełnienia w dwóch ostatnich wersjach. Wniosek z tych trzech przekładów to nie tylko mało odkrywcze stwierdzenie, że nie ma wiersza Norwida prostego w przekładzie, choćby była to czterowersowa fraszka, lecz także przykład, że nie ma Norwida, który jest po prostu polskim Baudelaire'em czy Mallarmé'm. W wielu swych utworach sytuuje się tak daleko od francuskich symbolistów, jak to tylko możliwe — właśnie poprzez ścisłe powiązanie języka z codziennym doświadczeniem i raczej nadmiarem znaczeń związanych z historią, społeczeństwem, polityką, duchowością niż ich oderwaniem od rzeczywistości i skierowaniem ku poezji czystej.

Wydaje mi się, że warto używać komentarza i przekładu, by czasami do konkretnego doprowadzić oddalając się od tekstu interpretacje, zwłaszcza w dyskursie historycznoliterackim i intertekstualnym. Żaden tekst nie jest tekstem osobnym, nigdy też nie zostaje ostatecznie przeczytany i zinterpretowany. Osadzenie go w środowisku metatekstów naturalnie go otaczających w kulturze rodzimej i obcej powinno umożliwić lepszy wgląd w naturę pisania i czytania, komentowania i tłumaczenia. Zasadą powinno być jednak pokazywanie wielości, a nie wskazywanie „najlepszości” — eksplorowanie rozmaitych metatekstualnych uwarunkowań, na których przecięciu tworzą się znaczenia.

30 C.K. Norwid, 2011: *Their Strength*. A. Czerniawski, transl. W: C.K. Norwid: *Selected Poems*. A. Czerniawski, transl. B. Czaykowski, introd. London, Anvil Press Poetry, s. 34.

31 C. Norwid, 2011: *Poems...*, s. 95.

Literatura

- Berman A., 2009: *Criticism, Commentary and Translation: Reflections Based on Benjamin and Blanchot*. L. von Flotow, transl. W: M. Baker, ed.: *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. T. 1. London—New York, Routledge.
- Borkowska G. et al., 2004: *Ten Centuries of Polish Literature*. D. Sax, transl. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.
- Hyde G., 1991: *Cyprian Kamil Norwid: "Yesterday-And-I" / "Wczora-i-ja"*. W: A. Czerniawski, ed.: *The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry*. Chester Springs, Pa: Dufour Editions.
- Jauss H.R., 1982: *Norwid and Baudelaire as Contemporaries: A Notable Case of Overdue Concretisation*. W: P. Steiner et al.: *The Structure of Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodicka*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Kochanowski J., 1972: *Treny*. J. Pelc, red. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kochanowski J., 1995a: *Laments*. S. Heaney, S. Barańczak, transl. London, Faber and Faber.
- Kochanowski J., 1995b: *Treny-Laments*. M.J. Mikoś, transl. Warszawa, Constans.
- Kołodziej Ł., 2016: *Być czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Krasicki I., 1991: *Polish Fables*. Bilingual Edition. G.T. Kapolka, transl. New York, Hippocrene Books.
- Leśmian B., 2010: *Poezje zebrane*. J. Trznadel, oprac. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian B., 2011: *33 of the Most Beautiful Love Poems: 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*. M. Polak-Chlabicz, transl. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Mikoś M.J., 2002: *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington, Indiana, Slavica Publishers.
- Norwid C., 1971: *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Cz. 1. J.W. Gomulicki, wyb., wstęp, uw. kryt. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Norwid C., 2011: *Poems*. D. Borchart, transl., A. Brajrska-Mazur, coop. New York, Archipelago Books.
- Norwid C.K., 2011: *Selected Poems*. A. Czerniawski, transl. B. Czaykowski, introd. London, Anvil Press Poetry.
- Różewicz T., 2007: *New Poems*. B. Johnston, transl. New York, Archipelago Books.
- Różewicz T., 2016: *Wybór poezji*. A. Skrendo, oprac. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Skwara M., 2014: *Serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Skwara M., 2017: *Jak napisać historię literatury narodowej w „globalnym” świecie? Parę uwag o pisaniu współczesnego polskiego kompendium literatury polskiej po angielsku*. W: M. Skwara, red.: *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe: literatury i dyskursy o literaturach*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Sobbing Superpower. Selected Poems of Tadeusz Różewicz*, 2011. J. Trzeciak, transl. New York—London, W.W. Norton & Company.
- Wieczorkiewicz A., 2016: *Obce wcielenia Dusiołka. Leśmianowskie „cudotwórcy słowotwórcze” w przekładach anglojęzycznych*. „Przekładaniec”, nr 32, s. 226—248.
- Wilczek P., red., 2001: *Treny. The Laments of Kochanowski*. A. Czerniawski, transl. Oxford, Legenda.

Marta Skwara

Między przekładem, komentarzem a interpretacją — uwagi na marginesie anglojęzycznego podręcznika literatury polskiej

STRESZCZENIE | Artykuł poświęcony jest związkom trzech „metatekstów”: przekładu, komentarza i interpretacji. Na podstawie rozważań Antoine’a Bermana wskazano ich wzajemne powiązania, aby przeanalizować wybrane przekłady poezji polskiej na język angielski. Celem autorki jest zbadanie różnych ról, jakie mogą one pełnić w przedstawianiu literatury polskiej czytelnikowi z innego kręgu językowego. Szczególnie podkreślono rolę przekładu jako interpretacji, a także znaczenie komentarza jako istotnego uzupełnienia przekładu oraz rolę przekładów i komentarzy jako użytecznych probierzy interpretacji.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, komentarz, interpretacja, interseksualność, poezja polska

Marta Skwara

In-between Translation, Commentary and Interpretation — Remarks on the Margins of an English-Language History of Polish Literature

SUMMARY | The paper is devoted to the connections among three “metatexts”: translation, commentary, and interpretation. On the basis of Antoine Berman’s assumptions I demonstrate how they are intertwined in order to analyze chosen pieces of Polish poetry in English translation. My aim is to explore various roles which they can play in presenting Polish literature to foreign readers. An emphasis is put on a role of any translation as an interpretation and on a role of a commentary as a crucial supplement of a translation. I also indicate how translations and commentaries can serve as useful probes of interpretations.

KEYWORDS | Translation, commentary, interpretation, intertextuality, Polish literature

MARTA SKWARA | prof. zw. w Instytucie Polonistyki, Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Szczecińskiego, kierownik Zakładu Kulturoznawstwa i Komparatystyki, członek Zarządu Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej, redaktor naczelna „Rocznika Komparatystycznego”. Autorka ośmiu monografii (w tym dwóch współautorskich) i ponad osiemdziesięciu artykułów poświęconych różnym aspektom komparatystyki i translatoologii kulturowej, zwłaszcza europejskiemu i transatlantyckiemu romantyzmowi i modernizmowi. Na rozwój swoich prac o literaturze polskiej w kontekstach światowych otrzymała m.in. stypendia Fundacji Kościuszkowskiej oraz Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. W latach 2007 i 2010 zdobyła granty NCN-u, których wynikiem były monografie: *„Polski Whitman”. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (2010) oraz *Polskie serie przekładowe wierszy Walta Whitmana* (2014).