Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–19

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.12

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Serena Buti

Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
e-mail: serena.buti@uniroma1.it
https://orcid.org/0000-0002-0848-3911

Autoprzekład we fragmentach: od *Totenmesse* do *Requiem aeternam*

Abstract

Self-translation in Fragments: from *Totenmesse* to *Requiem Aeternam*

The article presents the preliminary results of a study on Stanisław Przybyszewski's self-translations, focusing on *Totenmesse/Requiem Aeternam*. It examines the boundaries between translation and rewriting, the impact of censorship, and the stylistic shifts between the German and Polish versions. The analysis reveals how linguistic, cultural, and ideological factors shape the creative process of self-translation.

Key words: self-translation, Stanisław Przybyszewski, censorship, rewriting, bilingualism

Słowa kluczowe: autoprzekład, Stanisław Przybyszewski, cenzura, przepisywanie, dwujęzyczność

CC BY SA

Niniejszy artykuł przedstawia wstępne wyniki badań przeprowadzonych w ramach doktoratu z zakresu „Germanistyki i Slawistyki" na Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie i na Uniwersytecie Karola w Pradze przez doktorantkę Serenę Buti. Pełne wyniki tych badań zostaną przedstawione w rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Self-translations as sites of transnational literary creation in Polish and Ukrainian Modernism (Stanisław Przybyszewski, Ivan Franko)*.

Wprowadzenie

Stanisław Przybyszewski (1868–1927) był postacią kulturalną o kluczowym znaczeniu dla kultury polskiej na początku XX wieku. Uczęszczał do niemieckiego gimnazjum w Wągrowcu. W 1889 roku przeniósł się do Berlina, gdzie stał się wpływową postacią lokalnej bohemy, napisał m.in. utwory *Totenmesse*, *Vigilien* i *De profundis*, pracował jako redaktor polskojęzycznego socjalistycznego czasopisma „Gazeta Robotnicza", był współzałożycielem czasopisma „PAN", najważniejszego organu Jugendstilu w Niemczech, a także publikował w czasopismach „Die Fackel" i „Freie Bühne". W 1898 roku powrócił do Polski, gdzie został redaktorem nowo powstałego krakowskiego czasopisma „Życie". W pierwszej fazie twórczej publikował swoje oryginalne utwory w języku niemieckim, a następnie przekładał je na język polski. Na problematykę językową autoprzekładów Stanisława Przybyszewskiego zwrócił uwagę już Tadeusz Boy-Żeleński w eseju *Blaski i nędze mowy polskiej,* zamieszczonym w książce *Ludzie żywi*:

> Zjeżdża do kraju, przetwarza swoje utwory niemieckie na polskie. Przeucza [sic!] się. Potem zaczyna pisać oryginalnie po polsku. Ileż tu ciekawego materiału dla badań nad pisarzem, nad językiem! Nie zdaje mi się, aby im poświęcono wiele uwagi. Nie widzę, aby nasi germaniści zajęli się Przybyszewskim jako pisarzem niemieckim. Nie widzę, aby przeprowadzono porównanie tych samych utworów w języku niemieckim a polskim. Nie widzę, aby zajęto się ewolucją językową tego rodzącego się w tak niezwykły sposób polskiego twórcy. A przecież to są rzeczy jedyne, wyjątkowe; dojrzały, znakomity pisarz, który zaczyna się uczyć pisać rodzinnym językiem i na którego dziele na zawsze wyciskają się pewne właściwości tej bardzo osobliwej i niedokładnej nauki (Żeleński 1956: 25).

Przywołany fragment pokazuje, jak złożony – z powodu niektórych wyborów językowych („przetwarza swoje utwory") – jest to temat. Nie ma jednej definicji

zjawiska autoprzekładu, czyli procesu tłumaczenia własnych tekstów na inny język dokonywanego przez autora. Analiza wybranych fragmentów *Totenmesse/Requiem aeternam* pozwala dokładniej określić, w jakim stopniu proces autoprzekładu da się faktycznie przypisać tłumaczeniu, a w jakim zbliża się do działalności pisarskiej, polegającej na przepisywaniu. Ponadto fragmentaryczność w tym przypadku wyraża się poprzez analizę sposobu publikacji – najpierw w czasopiśmie, a następnie po kilku latach w formie książki, a także poprzez analizę i porównanie tekstu polskiego z niemieckim, w poszukiwaniu fragmentów dodanych lub usuniętych. Obserwacja różnic fragmentów daje perspektywę, która okazuje się niezbędna do pełnego zrozumienia historii tego dzieła, jego odbioru w Polsce, a w szerszej perspektywie – do stworzenia rzetelnej narracji na temat obiegu dzieł literackich na przełomie wieków.

Autoprzekład czy przepisywanie?

W niniejszym artykule polska wersja dzieł Przybyszewskiego sporządzona przez samego autora jest określana jako „autoprzekład". Termin ten może być nie do przyjęcia dla niektórych, ponieważ jego definicja okazuje się problematyczna. Pierwsza definicja terminu „autoprzekład" pochodzi z 1976 roku i przypisuje się ją słowackiemu językoznawcy Antonowi Popovičowi (1933–1984). Jedną z pierwszych definicji „autoprzekładu" dostępnych w języku angielskim jest definicja podana właśnie przez Popoviča. Zamieścił ją on w *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Ten krótki tekst był, przynajmniej do czasu wydania włoskiego tłumaczenia *Teória umeleckého prekladu* w 2006 roku (Popovič 2006), jedynym dostępnym źródłem informacji na temat najważniejszego dzieła Popoviča w języku niesłowiańskim, z wyjątkiem węgierskiego wydania z 1980 roku (Pym 2017: 109). Definicja autoprzekładu podana przez Popoviča brzmi:

> Przekład prototekstu na inny język dokonany przez samego autora prototekstu. Biorąc pod uwagę jego modelowy związek z prototekstem, autoprzekład nie może być uznany za wariant prototekstu. Jest on traktowany jako przekład ze względu na zmiany w zakresie wartości i stylu w porównaniu z prototekstem[1] (Popovič 2006: 149; podkr. – S.B.).

1 „Traduzione del prototesto in un'altra lingua fatta dall'autore stesso del prototesto. Considerata la sua relazione modellizzante rispetto al prototesto, l'autotraduzione non può essere considerata una variante del prototesto. È considerata traduzione dati i cambiamenti del campo valoriale e stilistico rispetto al prototesto". O ile nie zaznaczono inaczej, tu i dalej tłumaczenie na język polski – S.B.

W przypisie do pracy Popoviča (1975: 55, przyp. 255) znajduje się odniesienie do ukraińskiego uczonego Oleksandra Finkela (1899–1968), który obszernie i szczegółowo omówił temat przekładu własnych utworów w artykule z 1929 roku zatytułowanym *H.F. Kvitka – perekladach vlasnykh tvoriv* („H.F. Kvitka jako tłumacz własnych utworów") (Finkel 1929). Popovič przeczytał dzieło Finkela w rosyjskiej wersji językowej, w której autor wyraźnie unika dyskusji na tematy społecznie kontrowersyjne (np. dwujęzyczność etniczna, cenzura, nierówności językowe, zob. Kalnychenko, Kamovnikova 2019: 4). „Problematyczne" tematy dotyczą – nieprzypadkowo – relacji między przekładem, władzą i językami (a zatem statusem języków). Jeszcze przed Oleksandrem Finkelem Anton Popovič zacytował polskiego teoretyka literatury Edwarda Balcerzana w swoim eseju, odnosząc się w szczególności do artykułu *Poetyka przekładu artystycznego* (1968). Balcerzan napisał również w tym artykule o autoprzekładzie, traktując go jako wariant utworu przetłumaczonego i podając jako przykład przypadek *Palę Paryż* (1928) Brunona Jasieńskiego, część swojej pracy doktorskiej *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego* (1968). Podkreślając powtarzalny charakter autoprzekładu, który jest nieodłączną cechą tłumaczenia i nie jest zgodny z wyjątkowością oryginału, Popovič częściowo przejmuje koncepcję autoprzekładu od Balcerzana i ostatecznie doszedł do wniosku, że „autoprzekład jest tłumaczeniem takim samym jak każde inne" (Popovič 2006: 40)[2]. Najważniejsza definicja autoprzekładu w języku angielskim opublikowana od czasu wydania słownika Antona Popoviča została podana przez Rainiera Grutmana w pierwszym wydaniu (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Najczęściej przytaczana wersja pochodzi z trzeciego wydania: „Termin »autoprzekład« może odnosić się zarówno do procesu tłumaczenia własnych tekstów na inny język, jak i do wyniku takiego przedsięwzięcia" (Grutman 2021: 514)[3]. W 2018 roku Simona Anselmi stwierdziła, że debata na temat autoprzekładu jest „nadal przepełniona sprzecznymi napięciami" (Anselmi 2018: 1)[4]. Stanowiska w niej zaprezentowane można w uproszczeniu podsumować w dwóch punktach, biorąc pod uwagę możliwe pozycje pośrednie: po pierwsze, autoprzekład jako praktyka translatorska, jest to zgodne z definicjami uznawanymi za kanoniczne (Popovič, a następnie Grutman), oraz, po drugie, autoprzekład jako forma pisania lub przepisywania. Anselmi zwróciła uwagę na to, że często to sami autorzy autoprzekładów odmawiają klasyfikowania swoich dzieł jako tłumaczeń, powołując się na brak wierności oryginałowi i brak profesjonalizmu. Finkel uważał, że różnica między dwoma kontekstami kulturowymi odbioru powodowała twórcze rozdwojenie autora-tłumacza, co miało wpływ na jakość

2 „l'autotraduzione è una traduzione come tutte le altre".

3 „The term self-translation can refer to either the process of translating one's own writings into another language or the product of such an undertaking".

4 „The […] debate on self-translation is still pervaded by a contradictory tension".

tłumaczenia. Fakt, że autor i tłumacz to ta sama osoba, był postrzegany z różnych powodów jako zagrożenie dla jakości przekładu. Pierwszym, który zdefiniował tłumaczy jako *rewriters*, był André Lefevere, a idea ta ugruntowała się w 1992 roku wraz z publikacją książki *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* („Tłumaczenie, przepisywanie i manipulowanie sławą literacką"). W tym przypadku autoprzekłady nie są zatem traktowane jako pełnoprawne tłumaczenia. W kontekście tego, co zostało określone jako „Creative Turn" w przekładoznawstwie (Loffredo, Perteghella, eds. 2006), autoprzekład ponownie stał się uprzywilejowanym przedmiotem badań. Naukowcy, którzy zwrócili uwagę na czytelników, wskazali, że „teksty autoprzekładane są często traktowane przez czytelników i badaczy tak, jakby nie były w rzeczywistości tłumaczeniami, ale oryginalnymi kompozycjami, nawet jeśli ich status jest ujawniony jako taki" (Cordingley 2019: 356), jak już w 1984 roku zauważył André Lefevere, który zdefiniował teksty przetłumaczone jako *refracted texts* (Lefevere 1982: 3–20), które „istnieją niezależnie od oryginału, mimo że nadal są z nim powiązane" i które dla czytelników funkcjonują „jako oryginał, są oryginałem w pełnym tego słowa znaczeniu" (Ceccherelli 2013: 13). Stąd autoprzekłady nie miałyby charakteru przekładów nie tylko z wyżej wymienionych powodów, dotyczących autora-tłumacza, ale także ze względu na odmienny odbiór przez publiczność.

Od *Totenmesse* do *Requiem aeternam*: fragmentaryczność polskich wersji

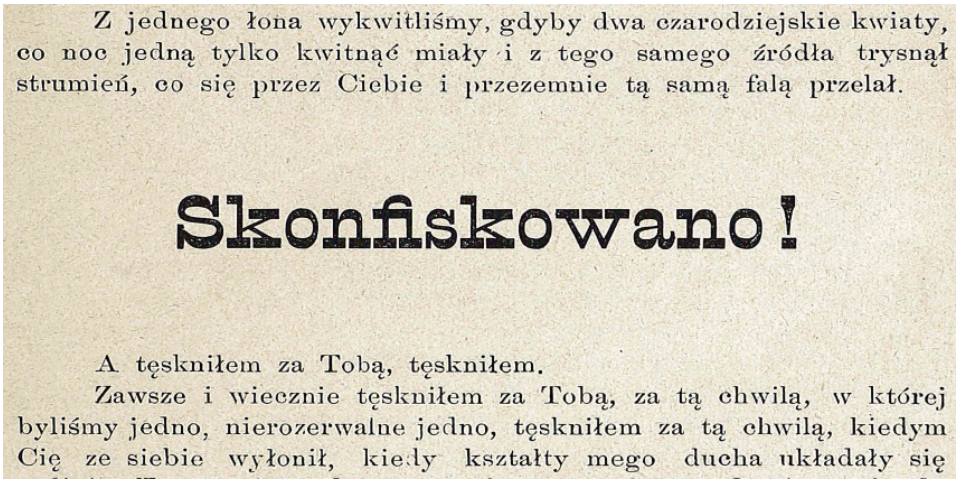
Totenmesse/Requiem aeternam jest częścią tego, co autor początkowo nazwał *Pentateuchem* (później używał tytułu *Pentalogia*). Składa się z poematów prozą napisanych w trakcie pobytu w Berlinie i Norwegii. Gabriela Matuszek-Stec uznała poematy prozą Przybyszewskiego za „najlepsze" jego utwory, „a być może nawet za jeden z najbardziej oryginalnych wariantów poematu w literaturze epoki" (Matuszek-Stec 2022: 25), powtórzyła tym samym opinię wyrażoną wcześniej przez Kazimierza Wykę w eseju *Przybyszewski i my* oraz Marię Kunczewiczową w *Fantasia alla polacca*. Kolejność zaproponowana przez autora to: *Requiem aeternam*, *Z cyklu Wigilii*, *De Profundis*, *Androgyne* i wreszcie *Nad morzem*. Wszystkie powstały w latach 1889–1899 i – z dwoma wyjątkami (*Nad morzem* i *Androgyne*) – zostały napisane w języku niemieckim. Matuszek-Stec wskazuje na wspólne cechy utworów należących do *Pentalogii*: „hybrydyczność i synkretyczność formy, silną metaforyzację języka i łańcuchy asocjacyjne, obecność monologów wewnętrznych i pozorowanych dialogów, a także wewnętrzne napięcia, w których istotną rolę odgrywają antynomie i oksymorony" (Matuszek-Stec 2022: 27). Pierwszym dziełem z cyklu *Pentalogii*

jest zatem *Requiem aeternam*, opublikowane po raz pierwszy w języku niemieckim pod tytułem *Totenmesse* w 1893 roku. *Totenmesse* było „tekstem realizującym założenia programowe młodego Przybyszewskiego" (Matuszek 2008: 170): założenia te, takie jak koncepcja jednostki, koncepcja sztuki duszy i geniuszu twórczego, zostały sformułowane już we wczesnych esejach. W liście napisanym w Berlinie w kwietniu 1893 roku i skierowanym do Adolfa Paula Przybyszewski tak opisał swoją nową pracę:

> Moja nowela, którą nazwałem „Requiem", stała się wielka i napęczniała, i stanowi pełen znaczenia obraz współczesnego życia uczuciowego. Sądzę, że wszystko jest w niej, co współczesny duch może odczuwać. […] Znajdziesz w tym dużo ze siebie, ze mnie, i ze Strindberga, oraz ze wszystkich tych certains, którzy dźwigają nas i wyciągają swoje zmęczone, zranione dłonie do innego brzegu (Przybyszewski 1937: 77).

W tym dziele Przybyszewski łączy formę poematu prozą z naukowym słownictwem, aby wprowadzić do literatury psychologię nerwicy. W tekście niemieckim widoczny jest większy rygor naukowy niż w tekście polskim, który ma bardziej liryczny i symboliczny charakter. Znawczyni twórczości Przybyszewskiego – Gabriela Matuszek-Stec, określiła strukturę *Requiem aeternam*: „hybrydyczna i zarazem bardzo nowoczesna" (Matuszek-Stec 2022: 26). Struktura koncepcyjna obu wersji jest taka sama i opiera się na rozdzieleniu duszy i płci, które kulminuje w liturgicznej wizji w finale.

Przed ukazaniem się w formie książki w 1904 roku publikacja *Requiem aeternam* odbywała się w odcinkach w czasopismach. Po raz pierwszy fragment wersji polskiej został opublikowany w czasopiśmie „Młodość" w 1900 roku, a wkrótce potem w czasopiśmie „Krytyka" (pod tytułem *Requiem aeternam*), czyli siedem lat po publikacji wersji niemieckiej. Wydaje się, że publikacja polskiej wersji w czasopismach nie przebiegała według ścisłej kolejności: najpierw zakończenie ukazało się w „Młodości" pod tytułem *Msza żałobna* (1900, z. 4/5, s. 81–89) oraz w „Krytyce" (1900, z. 5, s. 340–348) pod tytułem *Requiem aeternam*. Później, w 1901 roku, początkowa część została opublikowana w „Krytyce" (1900, z. 6, s. 345–355), a wkrótce potem, w tym samym czasopiśmie, opublikowano również część środkową (1901, z. 7, s. 40–47). Publikacja w czasopiśmie nie ukazała się w całości z powodu ingerencji cenzury. W spisie treści pierwszego tomu trzeciego rocznika „Krytyki", *Requiem aeternam* znajduje się w sekcji IV pt. *Nowele i opowiadania*, a po tytule zamieszczono w nawiasie adnotację „Skonfiskowane". Czytając poszczególne zeszyty, widzimy, jak począwszy od zeszytu nr 7 pojawiały się notacje „Skonfiskowano!" (zob. fot. 1), a w zeszycie nr 10 podano informację, że publikacja *Requiem aeternam* zostanie przerwana.



Z jednego łona wykwitliśmy, gdyby dwa czarodziejskie kwiaty, co noc jedną tylko kwitnąć miały i z tego samego źródła trysnął strumień, co się przez Ciebie i przezemnie tą samą falą przelał.

Skonfiskowano!

A tęskniłem za Tobą, tęskniłem.

Zawsze i wiecznie tęskniłem za Tobą, za tą chwilą, w której byliśmy jedno, nierozerwalne jedno, tęskniłem za tą chwilą, kiedym Cię ze siebie wyłonił, kiedy kształty mego ducha układały się

Fot. 1. Fragment *Requiem aeternam*. „Krytyka" 1901, R. 3, z. 7, s. 41

Cenzura tego dzieła była potrójna: oprócz austriacko-węgierskiej, pruska – bardziej surowa, i rosyjska – jeszcze bardziej surowa. Utwór został bowiem bezkompromisowo odebrany przez rosyjską cenzurę jeszcze przed publikacją w języku polskim, już w momencie publikacji w języku niemieckim. Gabriela Matuszek-Stec w krytycznym wydaniu prozy poetyckiej Przybyszewskiego (Matuszek-Stec 2022: 395) przywołuje artykuł Andrzeja Moskwina, w którym zacytowano fragment tekstu rosyjskiego cenzora z 5 października 1893 roku:

> Niezupełnie zrozumiała idea, miejscami chorobliwe przejawy bezsensownego majaczenia pogrążonego w marzeniach samouka-filozofa; przebłyski jakichś pretensji, by przedstawić siebie i swoje życie jako coś bohaterskiego, jako jakąś walkę z siłami przyrody lub z żywiołem sił świata; nieudane wysiłki w ujawnianiu sensu rozwoju ludzkiego, dążeń człowieka i ich zaniku, bolesnych wspomnień o obiekcie swojej miłości […] — oto jest sens nie wiadomo po co i dla kogo napisanej książki (Moskwin 1998: 168).

Porównując wersję opublikowaną w czasopiśmie z wersją wydaną w książce w 1904 roku, okazuje się, że pierwszy fragment, który został ocenzurowany, brzmi następująco:

> Och, kocham hardą pogardę dumy, z posiewu smoczych zębów porodzoną zaciekłość biblijnego człowieka, co w oczy okrutnemu Jahveh z rozszalałą wściekłością bryzga pierwsze przekleństwo: Szatanie — Jehovah, — co głazy z ziemi wyrywa, by je ku niebu rzucić i roztrzaskać spiżową skroń strasznego mordercy,

> który własne, przez siebie stworzone plemię siecze za grzechy przez siebie wszczepione (Przybyszewski 1904: 15–16).

Ten fragment, dość wierny wersji niemieckiej, został prawdopodobnie ocenzurowany ze względu na zestawienie Boga i Szatana oraz, co ściśle z tym związane, przypisanie mu szerzenie pokusy do grzechu[5]. Opisany tutaj „człowiek biblijny" nie jest posłuszny Bogu, ale buntuje się przeciwko Niemu w sposób prometejski. Ciekawe odniesienie do przemocy tego buntu, oprócz obrazu rzucania kamieniami, znajduje się w wyrażeniu „z posiewu smoczych zębów porodzoną zaciekłość": w micie o Kadmonie z zębów smoka zasianych w ziemi rodzili się bowiem wojownicy. Znaczące, że ten fragment został ocenzurowany, ponieważ „blasfemie i demonomanie" w dziełach Przybyszewskiego zostały określone jako „ekspresji pankosmicznej traumy" zdolnych do wyrażania „wewnętrznej psychomachii epoki, rozgrywającej się między sakralnością, będącej w stanie utraty i nihilistycznymi prądami, podmywającej jej fundamenty" (Matuszek 2011: 118) i są niezwykle nowoczesnym elementem twórczości Przybyszewskiego. Wśród usuniętych fragmentów następny brzmi:

> I Was, którzy nie macie więcej znaczenia i większej wartości od zwykłego argonauty, co w chwili płciowego rozpędu odrzuca swe narządy płciowe od matczynego ciała, które samodzielnie szukają samiczki, którą by mogły zapłodnić. I Was, podbudzonych ustawicznem podrażnieniem płciowem, Was artystów, co tylko Wasze ideały rozkoszy i żądz odtwarzacie. […] I Was, bezmiernie rozrzutnych — bo w Waszej głupocie tkwi olbrzymi rozpęd i nadmiar sił płciowej natury, co miliony spermatocytów potrzebuje, by zapłodnić jedno głupie jajko samiczki (Przybyszewski 1904: 19).

Ten fragment zawiera wyraźne odniesienia seksualne i zniesławia całą grupę społeczną, w języku niemieckim jeszcze bardziej dosadnie poprzez wyrażenie *euch Künstler nennt* („wy, którzy nazywacie się artystami"). Argonauta to rodzaj mięczaka morskiego należącego do rzędu ośmiornic: osobniki płci męskiej w celu rozmnażania

5 To problem poruszony w 2018 roku przez Konferencję Episkopatu Włoch w związku z tłumaczeniem tekstu *Ojcze nasz*. Problematyczny wers to *e non ci indurre in tentazione* (łac. *et ne nos inducas in tentationem*, w języku polskim: „nie wódź nas na pokuszenie"), który sugerowałby współudział Boga w grzechu ludzkim, wyrażony w tłumaczeniu włoskiego *indurre*, czyli 'popychać do'. Ta dwuznaczność wynika z wpływu łacińskiego słowa *inducere*, które jest tłumaczeniem greckiego *εἰσφέρω*. W rzeczywistości znaczenie tego słowa to nie „popychać do", ale „nie wpuszczać nas". Z tego powodu, z woli papieża Franciszka, w 2020 roku tekst modlitwy został zmieniony na *non abbandonarci alla tentazione* (po polsku: „nie dopuść, byśmy ulegli pokusie").

się samodzielnie amputują swoje ramię płciowe. Rozmnażanie odbywa się zatem niezależnie od osobnika płci męskiej. Odniesienie biologiczne ma na celu podkreślenie mechaniczności procesu twórczego, który wynika raczej z naturalnego instynktu niż z geniuszu.

> I byłaś pierwotnie moim jedynym ideałem płciowym, byłaś mną, a ja tobą, mieliśmy dokonać święte mysterjum, by stworzyć nowy, szlachetniejszy, doskonalszy rodzaj ludzi, ale kiedy dusza ma zdusiła chuć we mnie, kiedy się tak rozwielmożniła, że rozpęd rozrodczy usechł i zwiądł, jak łodyga kwiatu w wilgnej cieni, mogłem Cię tylko pić oczyma, głaskać dźwięk Twego głosu, a wzdłuż nerwów moich czuć spływanie rozwiewnych linii twego ciała, ich nieskończoną miękkość i rozkosz (Przybyszewski 1904: 24).

Również ten fragment został ocenzurowany prawdopodobnie ze względu na wyraźne odniesienia seksualne. Ciekawe jest to, że w niemieckiej wersji fragment ten jest inny: nie ma na przykład porównania do „łodyga kwiatu w wilgnej cieni", metafora już obecna w poprzednim fragmencie, która w rzeczywistości nie odpowiada wersji niemieckiej (zob. dalej tabela 2). Analizując poprzednią część tekstu, można zauważyć inne pominięcia i niespójności. Został całkowicie wycięty między innymi fragment: „Idę jakby otoczony nią, a moje myśli płyną w dół, w falującym rytmie tego głosu z delikatną – delikatną jak kobieca dłoń dominującą tonacją cis-moll"[6], potwierdzając tendencję Przybyszewskiego do wycinania odniesień muzycznych w polskiej wersji. Długi fragment, spośród tych ocenzurowanych w czasopiśmie i obecnych w ostatecznej wersji, brzmi:

> Wsłuchiwałem się w bolesne natężenie, z jakiem się zbierały, łączyły i skupiały płciowe pierwiastki w mej duszy, z rozkoszą czułem, jak się poprzez ciało moje przewinęły zimne dreszcze — czułem, jak krtań się ściskała i z trudem wykrztuszała słowa miłosne, samowiedza ma traciła siłę, i coraz słabiej odróżniała jawę od snu — ale naraz ułożyło się Twe ciało w pospolitą, bezwstydną linię i w jednej chwili załamało się wszystko we mnie: znowu mózg pochwycił szatańskiemi szpony tworzącą się chuć i zdusił ją. A tyś leżała, żebrałaś Twą żądzą — milcząca, z zawartemi powiekami. A jam się śmiał — śmiałem się cynicznie, dziko z całym strasznym, dzikim bólem — śmiałem się, że myślałem, iż mi wszystkie żyły w mózgu popękają. Biedne dziecko. Twe łono matczyne Cię oszukało — innego męża trzeba ci było odnaleźć, instynkty Twe płciowe ku innemu zwrócić.

6 „Ich gehe wie eingehüllt in sie, und meine Gedanken fliessen auf nieder auf der wogenden Rhytmik dieser Stimme mit der weichen – frauenhändeweichen Dominante in Cismoll" (Przybyszewski 1893: 21).

> Ale uspokój się: Ujrzałaś tajemnicze Saïs mego życia. Życie moje zawdzięczam mieszanemu małżeństwu pomiędzy chłopem protestantem, a panią katoliczką, która należała do zubożałej, arystokratycznej familii. Gdy wspomnę wstecz, widzę ustawicznie smagłą, delikatną kobietę z nieskończenie słodkimi rysami, coś, coby Carlo-Dolce z rozkoszą malował. Pomnę, pomnę te rysy, w których całe stulecia najprzedniejszego doboru płciowego i najwyszukańszego wydelikatnienia wyryły niezatarte piętno. Wiem, że ojca nie kochała. Wiem, że poszła za niego, by nie potrzebować służyć u swych równych. Nawykła w nieskończonej męce oddawać się jego chuci, a w głębokim płciowym wstręcie, w strasznem oburzeniu krwawiącej się duszy zemstą dyszącego, zgwałconego ciała zostałem spłodzony. Od samego początku wstyd — wstręt — obrzydzenie (Przybyszewski 1904: 28–30).

Fragment ten budzi kontrowersje zarówno ze względu na przedstawienie seksualności, jak i na jego możliwe odniesienia autobiograficzne: szczególnie rzuca się w oczy decyzja o połączeniu dyskusji na temat seksualności z postacią matki, bez skupiania się na reprodukcji, a na rozkoszy. Odniesienie do rodziny ma na celu przypomnienie o źródłach traumy egzystencjalnej, która w wypadku Przybyszewskiego wynikała z przemocy psychicznej i seksualnej w niechcianym, narzuconym małżeństwie, a przemoc ta miała zanieczyścić owoc związku rodziców.

> I to jadowite nasienie stało się ogniskiem zarazy, z którego wykwitły chorymi a bogatymi pękami kwiecia bagniste rośliny mojej duszy — bo to co we mnie zasiała, to było jej własne niezaspokojone pragnienie, jej wieczna płciowa tęsknota, to ten straszny przełom w niej samej pomiędzy duszą a jej spragnionem łonem — i to, otóż to, że dusza jej musiała wypluć jej chuć, bo przecież oddawała się mężowi, którego nie kochała (Przybyszewski 1904: 31–32).

Nie tylko wyraźne odniesienia do seksualności i kobiecego pożądania są naznaczone słownictwem kojarzącym się z potwornością, ale także związek małżeński jest więc opisany jako więź oparta na celowości, a nie na wzajemnej miłości. Tłumione kobiece pragnienie zamienia się w duchową truciznę, która może zarażać i niszczyć to, co rodzi.

Oprócz usuniętych fragmentów wersja książkowa z 1904 roku różni się nieznacznie od wersji opublikowanej w czasopiśmie. W tabeli 1 przedstawiono kilka przykładów.

Tabela 1

Porównanie wersji opublikowanych w czasopismach z wersją wydaną w formie książkowej

Czasopisma („Młodość”, „Krytyka”)	Wersja książkowa
Wtedy z dziką rozpustą rzucam się na oślep… (Przybyszewski 1900a: 348)	A wtedy z dziką rozpustą rzucam się na oślep… (Przybyszewski 1904: 14)
Nie! Nie idzie — nieda się połączyć! (Przybyszewski 1900b: 81; Przybyszewski 1900a: 341)	Nie! to nie da się połączyć! (Przybyszewski 1904: 56)
I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, zmieniło wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie… (Przybyszewski 1900b: 82) I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, rozprysły wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie… (Przybyszewski 1900a: 341)	I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, rozprysły wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie… (Przybyszewski 1904: 56–57)
…światy błądzą samotnie i same o siebie się rozbijają. (Przybyszewski 1900b: 82 = Przybyszewski 1900a: 341)	…światy błądzą samotnie i same o siebie się roztrzaskują. (Przybyszewski 1904: 58)
…i jak lepka lawa meteoru w kosmiczny ocean spłynę. — (Przybyszewski 1900b: 82 = Przybyszewski 1900a: 342)	…i jak lejąca się lawa meteora w kosmiczny ocean spłynę. (Przybyszewski 1904: 58)
…jak popękany pierścień zapadającego się świata obtańczać słońce olbrzymiemi kręgi w opętanej taranteli. (Przybyszewski 1900b: 84) …jak popękany pierścień zapadającego się świata obtańczać słońce olbrzymimi kręgi w opętanej taranteli. (Przybyszewski 1900a: 343)	…jak popękany pierścień zapadającego się świata, obtańczyć słońce olbrzymimi kręgi w opętanej taranteli. (Przybyszewski 1904: 61–62)

Porównując teksty w całości, okazuje się, że wersja książkowa jest bardziej zgodna z wersją opublikowaną w „Krytyce” niż z wersją opublikowaną w „Młodości”. Przykładowo w „Młodości” słowo „olbrzymiemi” zostało zmienione na „olbrzymimi”. Podobnie z wyrażeniem „cieniutenki otwór” (Przybyszewski 1904: 63), które w „Krytyce” (Przybyszewski 1900a: 343) zapisane jest dokładnie tak jak w wersji książkowej, natomiast w „Młodości” (Przybyszewski 1900b: 84) widnieje „cieniutki”. Większość zmian polega na: dodaniu litery „A” na początku zdania, modyfikacjach w czasownikach (niektóre z nich podano w tabeli), dodaniu myślników i nieznacznych zmianach w interpunkcji. Zmiany w czasownikach sugerują dodatkową pracę autora-tłumacza nad tekstem: od ogólnego „zmienić” przechodzi się do „rozpryskać, rozprysnąć/rozpryskiwać”, co nie oznacza zwykłej zmiany, ale dokładniej opisane przekształcenie. Również czasownik „rozbijać” wydaje się bardziej powszechny niż czasownik, który go zastępuje – roztrzaskać/roztrzaskiwać – co wskazuje na konieczność przeprowadzenia dalszych poszukiwań językowych. Najistotniejszą różnicą

jest fragment dodany w wersji książkowej, którego nie ma w wersjach opublikowanych w „Młodości" (por. Przybyszewski 1900b: 89) i w „Krytyce" (por. Przybyszewski 1900a: 347):

> Ta, która się upaja najstraszliwszemi męki. — Ta, co kazała Onanowi szukać nowej orgii płciowej, by go oddać na pastwę strasznej śmierci ukamienowania. — Ta, co wierny lud poprowadziła do wyzwolenia świętego grobu, by mu za nagrodę owieńczyć czoło męczenniczą koroną syfilitycznych wrzodów. — Ta, co wyssysa samicę mężowi z krwi i rzuca go w sodomicznej chuci na męża — Ta, która silniejszą jest od porządku rzeczy, bo przewraca wszystkie instynkty i maże swe oblicze kazirodczem nasieniem, — Astarte, Szatanie! (Przybyszewski 1904: 73).

W przywołanym fragmencie Przybyszewski posługuje się językiem niezwykle bluźnierczym, bo jednocześnie brutalnym i sakralnym („maże swe oblicze kazirodczem nasieniem", czasownik „wysysać", fraza „upaja się męki"), łącząc zło z energią twórczą i celebrując potęgę pożądania. Sakralny ton sugeruje powtórzenie słów „Ta, która" i „Ta, co". Astarte – tutaj kojarzona z Szatanem – to imię związane z wojowniczą boginią, często przedstawianą nago, czasami podczas ściskania piersi.

Kolejny fragment, którego nie ma w czasopismach, to „Wiara w niepokalane poczęcie Maryi Panny i w najpierwotniejsze fakta embryologii" (Przybyszewski 1904: 56). Duch czasu wyraża się tutaj poprzez połączenie nauki i religii. Przybyszewski tworzy paradoks, łącząc dogmat Niepokalanego Poczęcia z teoriami embriologii będącymi wynikiem badań naukowych. W ten sposób zbliża to, co dominuje w ludzkim intelekcie – dogmat – ponieważ nie podlega dyskusji i nie może być poddane krytycznej analizie, do wiedzy naukowej, która wciąż się rozwija (najpierwotniejsze fakty embriologii).

Wersja niemiecka i wersja polska: fragmenty usunięte i dodane

Różnice między wersją niemiecką – wydaną w 1893 roku – a wersją polską – wydaną w 1904 roku – są liczne i widoczne już w paratekście. Ponadto obecnie brana jest pod uwagę wersja książkowa z 1904 roku, ponieważ ta wersja odzwierciedla ostateczną wolę autora. Na stronie tytułowej niemieckiej wersji, oprócz nazwiska autora i tytułu *Totenmesse*, widnieje motto: „Fismoll-Polonaise Op. 44 Friedrich Chopin". W języku polskim nie ma żadnego odniesienia do Chopina ani alternatywnego motta. *Polonez fis-moll* op. 44 został skomponowany przez Chopina w 1841 roku, kiedy przebywał on w salonie George Sand, otoczony wybitnymi

postaciami ówczesnej bohemy artystycznej. W 1840 roku, wraz z francuską pisarką, Chopin uczęszczał na wykłady Adama Mickiewicza w Collége de France, gdzie polski wieszcz przedstawiał ważne punkty swojej mesjanistycznej wizji historiozofii (Goldberg 2004: 61). Wkrótce potem, w 1842 roku, zaproszono polskich słuchaczy do zwrócenia uwagi na czystą polskość dzieł Chopina, właśnie w kontekście recepcji utworów op. 44–49 (Szulc 1842: 83). Słuchacze Chopina rzeczywiście „dostrzegali polskość i »prorocze« przesłanie w jego muzycznych wypowiedziach nie tylko w tańcach, ale także poprzez wyraźnie rozpoznawalne toposy i powiązania z polskimi pieśniami patriotycznymi" (Goldberg 2004: 55).

Nie jest więc przypadkiem, że *Polonez fis-moll* op. 44 Chopina, inspirowany bitwą pod Olszynką Grochowską, jest mottem *Totenmesse*. Przybyszewski czuł się silnie związany z romantyzmem polskim, a muzyka Chopina stanowiła fundamentalny element prezentacji jego postaci w berlińskich kręgach. „Polski ton" muzyki Chopina został odnaleziony w dziełach Przybyszewskiego już od momentu jego debiutu i stał się dla niemieckiej publiczności egzemplifikacją polskich cech narodowych (Matuszek 1996: 27). Cechy te, oprócz stylu, zostały również wskazane w niemieckim języku Przybyszewskiego, nazywanym „szopenizowanym" niemieckim:

> Przybyszewski siłą swej duchowej odrębności wnosił w język niemiecki nowe wartości, „szopenizował" go, jak mówili jego niemieccy przyjaciele […]. Wnosił weń cały polski romantyzm, słowiańską zadumę i tęsknotę, i dla nich urabiał sobie własną niemczyznę, która brzmiała jak dźwięk organów (Żeleński 1956: 7).

W wersji polskiej ta cecha charakterystyczna została utracona, ponieważ, jak zauważył Tadeusz Boy-Żeleński:

> Nieść do Polski poezję tęsknoty, poezję ziemi polskiej – to było po trosze tyle, co nieść wodę do Wisły. „Szopenizacja" języka w ojczyźnie Szopena nie mogła być tym samym co szopenizacja niemczyzny; […]. Tam był Przybyszewski śmiałym nowatorem, tu – mimo wszystko – epigonem (Żeleński 1956: 35).

Na odwrocie strony tytułowej wersij niemieckiej znajduje się napis: „Alle Rechte besonders der Übersetzung vorbehalten", czyli „Wszelkie prawa zastrzeżone, w szczególności prawo do tłumaczenia". W tym kontekście należy podkreślić, że w polskiej wersji nie zaznaczono, iż tekst został wcześniej opublikowany w innym języku, a zatem jest to tekst przetłumaczony. Zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Da Silvę (2015) możemy zdefiniować *Requiem aeternam* jako „nieprzejrzysty autoprzekład".

Na następnej stronie znajduje się dedykacja: „Meinem Freunde dem Dichter der 'Verwandlungen der Venus' Richard Dehmel gewidmet" (Mojemu przyjacielowi,

autorowi *Verwandlungen der Venus*, Ryszardowi Dehmelowi). Richard Dehmel, niemiecki poeta i pisarz, był rzeczywiście dla Przybyszewskiego ogromnym wsparciem, zajmował się m.in. korektą językową i stylistyczną jego tekstów. Żaden z tych dwóch elementów (formuła dotycząca praw autorskich, dedykacja) nie występuje w polskiej wersji. W wersji niemieckiej tekst jest przedstawiony w odniesieniu do dzieł eseistycznych, natomiast w wersji polskiej pojawia się podtytuł „trzecia Księga Pentateuchu", co oznacza, że jest to projekt o charakterze bardziej artystyczno-literackim.

Kolejną zasadniczą różnicą między wersją polską a niemiecką w zakresie paratekstów jest obecność przedmowy, która znajduje się wyłącznie w tekście niemieckim. Przedmowę można datować dzięki informacji umieszczonej na końcu: „Berlin, Pfingsten 1893" – czyli „Berlin, Pięćdziesiątnica 1893 roku", a więc 21 maja 1893 roku. Już na początku przedmowy Przybyszewski odwołuje się do swoich esejów opublikowanych wcześniej pod tytułem *Zur Psychologie des Individuums*, w których twierdzi, że opisał konkretne aspekty i budowę ludzkiego mózgu, a następnie przepowiedział zmianę postrzegania stanów nerwicy i psychozy. Aby opisać podejście, z jakim podejmuje nowy krok w swoich poszukiwaniach, tym razem mniej eseistycznych, a bardziej literackich, autor odwołuje się do postawy psychologa lub botanika, twierdząc przy tym, że przyjął podejście naukowe. Wyniki badań są następnie przedstawiane w pierwszej osobie (*Ichform*), zwłaszcza w odniesieniu do pożądania płciowego.

Różnice występujące w treści tekstu są często bardzo istotne. W niniejszym artykule omówiono wybrane różnice wskazane przez Gabrielę Matuszek-Stec (Matuszek-Stec 2022: 405 i następne), a w kolejnych pracach zostaną przedstawione dalsze różnice.

Tabela 2

Porównanie wersji niemieckiej i polskiej

Totenmesse	*Requiem aeternam*… trzecia księga Pentateuchu
Das Geschlecht ist die Grundsubstanz des Lebens, der Inhalt der Entwickelung, das innerste „Wesen der Individualität. Das Geschlecht ist das ewig Schaffende, das Umgestaltend-Zerstörende. Es war die Kraft, mit der Ich die Atome aufeinander warf, — die blinde Brunst, die ihnen eingab, sich zu copuliren, die sie Elemente und Welten schaffen liess[7] (Przybyszewski 1893: 7).	Chuć to prasiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju, wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu. To siła, co sprowadza mięszanie się i rozdzielanie, twórczyni, pokarm i niszczycielka. To siła, z którą Ja-Bóg, gdym świat ze siebie wyrzucił, atomy na siebie ciskałem, to zaciekłość, z jaką się z sobą sprzęgały, w pierwiastki się wiązały i w światy całe łączyły. (Przybyszewski 1904: 5)

7 „Chuć to pierwotna substancja życia, treść rozwoju, najwewnętrzniejsza istota indywidualności. Chuć to wiecznie tworząca, przekształcająco-niszcząca siła. To siła, z którą Ja ciskało na siebie atomy – ślepy popęd, pchający je do kopulacji, który pozwalał im stwarzać pierwiastki i światy". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (2022: 405).

cd. tab. 1

Totenmesse	*Requiem aeternam*… trzecia księga Pentateuchu
Es raste nach Glück im Trochiten, es wieherte nach Genuss in der ersten Metazoë, als es das Urwesen in zwei Teile zerriss und sich selbst in zwei Geschlechter spaltete, grausam, brutal, zur gegenseitigen Zerstörung, nur um ein neues, raffinirteres Wesen zu schaffen, das eine complicirtere Befriedigungsorgie für die ewig hungrigen Dämonen seiner Wollust erfinden könnte.[8] (Przybyszewski 1893: 8)	Szalała za szczęściem, gdy sobie trochita stworzyła, rżała za rozkoszą, gdy rozdarła pierwsze żyjątko i z siebie samej odrębną płeć stworzyła, by w wiecznej męce, gniewie a bólu znowu się łączyć i w wiecznych zmianach coraz to nowe kształty, nowe istoty, coraz wyższe, coraz doskonalsze wytworzyć, coby jakąś nową i doskonalszą orgią lubież jej nasycić mogły. (Przybyszewski 1904: 7)
Die kleine Bacterie frass den Leukocyten auf. Vergebens liess er alle seine Lebenssäfte auf den Punkt zusammenströmen, wo die Bacterie sass und um sich frass, vergebens warf er seinen Kern in seine satanische Braut, sie mit seiner Lebensaxe zu zerstören; der Kern zerbirst, reisst auseinander, er zerfällt in seine Granula, und die höchste Lebensfunktion, die Allmutter alles Seienden, die Erschafferin der Lebewesen, der Vatersame jeglicher Entwickelung, ist tot. Der Leukocyt stirbt. Huh! Das war die Brautnacht, die blutschänderische Brautnacht des Geschlechtes mit der Seele, das Hohe Lied von der siegenden Bakterie. Und die Seele wurde krank und welk und siech.[9] (Przybyszewski 1893: 10–11)	[…] ale wszystko, wszystko napróżno. Ale krwawą ofiarą okupiła dusza moja swe zwycięstwo. Chorzała, więdła, schła. (Przybyszewski 1904: 10)

8 „Szalała za szczęściem w trochitach, rżała za rozkoszą w pierwszych metazoach, wtedy gdy pierwotną istotę rozerwała na dwie części i sama podzieliła się na dwie płcie, bestialsko, brutalnie, dla wzajemnego zniszczenia, tylko po to, by stworzyć nową, bardziej wyrafinowaną istotę, która będzie mogła wynaleźć bardziej wyszukaną orgię dla zaspokojenia wiecznie głodnych demonów jej żądzy". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (2022: 406).

9 „Maleńka bakteria pożarła leukocyt. Na próżno pozwalał wszystkim swoim sokom życiowym napływać w miejsce, gdzie umościła się i żerowała bakteria, na próżno cisnął swym jądrem w szatańską oblubienicę, by zniszczyć ją swą osią życia; jądro pękło, rozprysło się, rozpadało się na granule i najwyższa funkcja życiowa, macierz wszechistot, stwórczyni? żywych istot, nasienie ojcowskie wszelakiego rozwoju, stało się martwe. Lukocyt skonał. Ha! To była noc poślubna, kazirodca noc poślubna chuci z duszą, pieśń nad pieśniami zwycięskiej bakterii. A dusza chorzała, więdła, schła." Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (2022: 406–407).

cd. tab. 1

Totenmesse	*Requiem aeternam*… trzecia księga Pentateuchu
Und dann kommt der gigantische Augenblick, wo ich Sensationen empfinde mit einer Fläche von tausend Quadratmetern, wogegen diese paar Cubikcentimeter Blut, mit denen ich Sauerstoff absorbire, eine lächerliche Kleinigkeit sind, wo ich die Wiedergeburt aller Völker und Culturen – in mir feiere, – wo ich mit unaussprechlicher Liebe das kindische Conglomerat von grellsten Farben auf einem ägyptischen Friese und die höchste technische Farbenvollkommenheit irgend eines Franzosen geniesse, — wo mir das lächerliche Tamtam eines Negerliedes neben der complicirtesten Chopin'schen Sonate als gleicher Genuss gilt, — wo sich alle meine Sinne durchdringen wie in einer Xenophanischen Gottheit oder wie in einer Molluske, die nur mit einem Organe alle Sinneseindrücke aufnimmt.[10] (Przybyszewski 1893: 15–16)	A otóż nadchodzi przepotężna chwila, w której odczuwam wrażenia, jak gdybym był rozpostarty nad całą ziemią, w której święcę w sobie niepojęte święto odrodzenia wszystkich narodów i ich kultury, chwila, gdzie jestem na kształtonego bóstwa starego Ksenophanesa, w którem wszystkie zmysły się przenikają a wszechświat się do duszy zlewa nie przez zmysły rozczłonkowany, ale w całej swej nierozerwalnej jedności. (Przybyszewski 1904: 16)
Aber im vollen Ernste: was nun?[11] (Przybyszewski 1893: 50)	Ale rzeczywiście, z całą straszną grozą powagi i pewności śmierci, pytam się: cóż teraz? (Przybyszewski 1904: 55)

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca nie jest możliwe przytoczenie wszystkich przykładów zebranych przez Gabrielę Matuszek-Stec, dlatego wybrano kilka przykładów, które podkreślają interesujące zjawiska. Już od pierwszej części tekstu widoczne jest kluczowe znaczenie słowa *Geschlecht*, które w języku niemieckim występuje znacznie częściej niż jego polski odpowiednik, czyli „chuć". Należy przede wszystkim zaznaczyć, że ta zgodność nie jest obiektywna, ale stanowi wybór autora: podczas gdy termin niemiecki odnosi się do słownictwa naukowego, słowo wybrane

10 „A otóż nadchodzi przepotężna chwila, w której wrażenia odczuwam powierzchnią tysiąca kwadratowych metrów, wobec których te kilka centymetrów sześciennych krwi, jakimi absorbuję tlen, są śmieszną drobnostką – chwila, gdy ponowne narodziny wszystkich narodów i kultur w sobie święcę – gdy z niewysłowioną miłością rozkoszuję się dziecinnym skupiskiem najjaskrawszych barw na egipskim fryzie i podziwiam najwyższą technicznie doskonałość barw jakiegoś Francuza – gdy sprawiają mi taką samą przyjemność śmieszny tam-tam murzyńskiej piosenki najbardziej skomplikowana Chopinowska sonata – gdy przenikają się wszystkie moje zmysły, jak w bóstwie Ksenofanesa lub w jakimś mięczaku, który tylko jednym organem chłonie wrażenia zmysłowe". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (Matuszek-Stec 2022: 407).

11 „Ale z całą powagą: co teraz?". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (Matuszek-Stec 2022: 412).

dla języka polskiego ma bardziej cielesny wymiar seksualności. W anaforycznej konstrukcji incipitu powtórzenie *Das Geschlecht* jest ponadto przetłumaczone nieprecyzyjnym powtórzeniem „chuć" i „to siła", zapowiadającym to, co później pojawi się w niemieckim „Es war die Kraft". W innych przypadkach wyraźnie widać, że niemieckie terminy naukowe zostały zastąpione polskimi terminami o znacznie mniejszym znaczeniu. W skróconych fragmentach niemieckiego tekstu widoczna jest tendencja do usuwania terminów naukowych, wraz z tym w dodanych fragmentach pojawia się tendencja do stosowania bardziej redundantnego i literackiego słownictwa *sensu stricto*. Widać próby zachowania niektórych aspektów stylistycznych w reprodukcji anafory incipitu lub asonancji „wurde krank und welk und siech", po polsku „Chorzała, więdła, schła". Bardziej szczegółowa analiza ujawni dodatkowe aspekty, ale już kilka przykładów i informacje przedstawione w poprzednich akapitach pozwalają wyciągnąć pewne częściowe wnioski.

Przypadek utworu *Totenmesse/Requiem aeternam* pokazuje, jak bardzo teksty autoprzekładane mogą dostarczyć informacji przydatnych do zrozumienia pochodzenia, przekazywania i odbioru tekstów literackich. Przy uwzględnieniu przedstawionych zastrzeżeń wersję polską można określić mianem autoprzekładu. Znaczące skróty wynikają głównie z dwóch czynników: pierwszy – cenzura – nie jest wynikiem decyzji autora i został *de facto* zrekompensowany w wydaniu z 1904 roku; drugi – wyraźna zmiana stylu – który pozostając w ramach stylu dekadenckiego, ma charakter bardziej naukowo-liturgiczny w przypadku języka niemieckiego, podczas gdy w języku polskim słownictwo naukowe pozostawia więcej miejsca na wymiar symboliczny, liryczny i zmysłowy. Pomimo tych różnic ogólna struktura tekstu pozostaje niezmieniona, podobnie jak jego treść. Dzięki analizie fragmentów polskich pojawiają się inne drobne szczegóły: od najbardziej banalnych poprawek redakcyjnych, poprzez usunięcie odniesień do Chopina i muzyki w ogóle, aż po większą skłonność do metaforyzacji i redundancji (czyli wielosłowie młodopolskie). Dokładne porównanie tekstów i katalogowanie wszystkich wariantów pozwoli w przyszłości lepiej poznać naturę procesu autoprzekładu i specyficzne cechy tekstu, który powstał w wyniku tego procesu.

Bibliografia podmiotowa

Przybyszewski Stanisław (1893): *Totenmesse*. F. Fontane & Co., Berlin.
Przybyszewski Stanisław (1900a): *Requiem aeternam*. „Krytyka" R. 2, z. 5.
Przybyszewski Stanisław (1900b): *Msza żałobna*. „Młodość" R. 2, z. 4–5.
Przybyszewski Stanisław (1901): *Requiem aeternam*. „Krytyka" R. 3, z. 6–7.

Przybyszewski Stanisław (1904): *Requiem aeternam*. Księgarnia Polska, Lwów.
Przybyszewski Stanisław (1937): *Listy I.* Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki/Spółka Wydawnicza Parnas Polski, Gdańsk–Warszawa.

Bibliografia przedmiotowa

Anselmi Simona (2018): *Self-translators' rewriting in freedom. New insights from product-based translation studies.* „Testo & Senso", 19 (1), s. 1–16.
Ceccherelli Andrea (2013): *Introduzione*. In: *Autotraduzione e riscrittura*. A cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto. Bononia University Press, Bologna, s. 11–22.
Cordingley Anthony (2019): *Self-translation*. In: *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Eds. K. Washbourne, B. Van Wyke. Routledge, London–New York, s. 352–368.
Da Silva (2015): *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas*. „Trans", 19 (2), s. 171–182.
Goldberg Halina (2004): *Remembering that tale of grief: The Prophetic Voice in Chopin's Music*. In: *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*. Ed. by H. Goldberg. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, s. 54–94.
Grutman Rainier (2021): *Self-translation*. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Eds. M. Baker, G. Saldanha. Routledge, London–New York.
Kalnychenko Oleksandr, Kamovnikova Natalia (2019): *Oleksandr Finkel' on the Problem of Self-Translation*. "inTRAlinea", 21 (4).
Lefevere André (1982): *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. „Modern Language Studies", 12 (4), s. 3–20.
Lefevere André (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London–New York.
Loffredo Eugenia, Perteghella Manuela, eds. (2006): *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Continuum, London.
Matuszek Gabriela (1996): *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.
Matuszek Gabriela (2008): *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.
Matuszek Gabriela (2011): *Demony Przybyszewskiego, czyli o szatanie wczesnej nowoczesności*. „Stan Rzeczy", 1 (1), s. 117–130.

Matuszek-Stec Gabriela (2022): *Proza poetycka. Pentalogia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Moskwin Andriej (1998): *Twórczość Stanisława Przybyszewskiego przez pryzmat cenzury rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku*. „Pamiętnik Literacki", z. 2, s. 165–173.

Popovič Anton (2006): *La scienza della traduzione*. Trad. B. Osimo. Hoepli, Milano.

Popovič Anton (1975): *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava.

Pym Anthony (2017): *Translation Solutions for Many Languages, Histories of a Flawed Dream*. Bloomsbury, London–Oxford–New York–New Delhi–Sydney.

Szulc Marceli Antoni (1842): *Przegląd ostatnich dzieł Chopina*. „Tygodnik Literacki. Literaturze, sztukom pięknym i krytyce poświęcony", nr 11, s. 82–83.

Żeleński Tadeusz „Boy" (1956): *Ludzie żywi*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Abstract

Autotraduzione a frammenti: da *Totenmesse* a *Requiem aeternam*

Questo articolo presenta i risultati preliminari di uno studio sulle autotraduzioni di Stanisław Przybyszewski, concentrandosi su *Totenmesse* e *Requiem aeternam*. Esaminando i confini tra traduzione e riscrittura, l'impatto della censura e i cambiamenti stilistici tra la versione tedesca e quella polacca, l'analisi rivela come fattori linguistici, culturali e ideologici plasmino il processo creativo nell'autotraduzione.

Parole chiave: autotraduzione, Stanisław Przybyszewski, censura, riscrittura, bilinguismo