

# Marta Skwara

---

## Języki pisarzy polskich i dwukulturowych, czyli na ile literatura polska była i jest wielokulturowa

---

Postscriptum Polonistyczne nr 2(18), 31-46

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MARTA SKWARA  
Uniwersytet Szczeciński  
Szczecin

## Języki pisarzy polskich i dwukulturowych, czyli na ile literatura polska była i jest wielokulturowa

W porównaniu z literaturami wielkich kręgów językowych: anglojęzyczną, hiszpańskojęzyczną czy francuskojęzyczną uprawianą w wielu różnych krajach i odmianach językowych, sytuacja literatury polskiej wydaje się znacznie prostsza – dość dobrze wyznacza ją język i w gruncie rzeczy jeden kraj. Nie mamy fenomenu porównywalnego np. do argentyńskiej literatury hiszpańskojęzycznej czy nigeryjskiej literatury anglojęzycznej, której znakiem firmowym jest Wole Soyinka od lat tworzący w Ameryce. Stwierdzenie takiej stosunkowej jednolitości literatury polskiej domaga się jednak od razu podniesienia kwestii wyjątków, które w gruncie rzeczy nigdy nie zostały zebrane w całość. Nie będzie mnie w tym rekonesansie interesować wskazanie rozmaitych, rozsianych po świecie twórców piszących po polsku, bo w sposób naturalny wpisują się oni w literaturę polską właśnie poprzez język, który nie wykształcił jakiegś wyjątkowo specyficznej odmiany. Można oczywiście wskazać np. różnorodne neologizmy czy rozmaite hybrydy językowe w twórczości (e)migrantów, mające z reguły na celu podkreślenie „inności” czy „obcości” opisywanej kultury, ale skala tych zjawisk nie upoważnia do wyodrębnienia spójnej odmiany językowej porównywalnej do argentyńskiego hiszpańskiego czy brazylijskiego portugalskiego. Przedmiotem mojego zainteresowania są tutaj ci twórcy, którzy świadomie, z wyboru, tworzyli w języku innym niż polski, równoległe do twórczości polskiej, czasami naprzemiennie, wpisując się w literaturę europejską czy światową bezpośrednio poprzez używanie języka większych obszarów kulturowych. Pytam zatem o to, jakie są możliwości przeczytania literatury polskiej w języku innym niż

polski (bez pośrednictwa osoby trzeciej – tłumacza) i co pozwala (lub nie pozwala) nam na użycie określenia „literatura polska” w takich przypadkach. Sądzę, że jest ich na tyle dużo, iż warto się nimi zająć, sytuując literaturę polską na tle europejskim czy światowym.

Jednym z nich są spektakularne przykłady zaistnienia literatury polskiej najpierw w języku obcym, a dopiero potem polskim – do takich przypadków należy zarówno światowa premiera *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z przedmową Bertranda Russela (książka została opublikowana w Londynie jako *A World Apart: a Memoir of the Gulag* w 1951 roku), jak i *Zdobycie władzy* Czesława Miłosza z francuską premierą w roku 1953 (jako *La prise du pouvoir*). Obie powieści były jednak przekładami, w tym sensie więc to jedynie debiut w języku obcym poprzedzający polską premierę odróżnia je od każdego innego przypadku przekładu literatury polskiej znanej w świecie. Nie ukrywajmy jednak – to właśnie poprzez język, miejsce wydania i rangę przedmowy od razu funkcjonującej inaczej. Nie bez znaczenia dla światowego odbioru były np. takie opinie Bertranda Russela o dziele Herlinga-Grudzińskiego jak: „the most impressive and the best written” czy „absorbingly interesting and of most profound psychological interest” (Russel 1951, IX–X)<sup>1</sup>.

Wśród poszczególnych skrajnych językowych przypadków literatury polskiej warto pamiętać także o takich dziełach, które zachowały się jedynie w przekładzie, jak np. *Szalone lokomotywa* Witkacego, szykowana onegdaj przez autora na rynek francuski (zob. Degler 2004, 830–835). Po zaginięciu maszynopisu oryginału jeden z przekładów na francuski stał się wyłącznym dostępnym tekstem przełożonym na polski przez Konstantego Puzyńkę, któremu ponoć śniły się po nocach koszmary o odnalezieniu oryginału tuż po opublikowaniu przez niego przekładu. Dla Alaina van Crugtena był to z kolei jedyny dramat Witkacego, którego nie musiał tłumaczyć na francuski.

Co do udziału poszczególnych autorów w powstaniu przekładów dokonanych przez kogo innego – choć był zapewne niemały – można jedynie spekulować; w tym sensie wymienione przypadki nie są przykładami dwujęzyczności pełnej, która mnie tu najbardziej interesuje. Historycznie pierwszym, doskonale rozpoznany, ale często spychany na margines, bo dotyczącym literatury dawnej, jest oczywiście przypadek twórczości polsko-lacińskiej. Posługiwanie się łaciną gwarantowało zaistnienie w uniwersum literatury europejskiej, a wektor starań językowych był zwrócony odwrotnie

---

<sup>1</sup> Tłumaczenia M.S.: „najbardziej imponujące i najlepiej napisane”, „absorbująco interesujące, budzące najgłębsze zainteresowanie psychologiczne”.

do dzisiejszego. Nie szło o to, jak wprowadzić swoje teksty do światowej republiki literatury (by użyć konceptu Pascala Casanovy), bo istniały tam naturalnie poprzez język – czego widowym znakiem był tytuł poety uwieńczonego (*poeta laureatus*) zdobyty i przez Jana Dantyszka, i Klemensa Janickiego, i wreszcie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego – lecz jak stworzyć własną republikę dysponującą własnym językiem i własnymi normami literackości. Paradoksalnie gdyby nie wysiłki Jana Kochanowskiego, zapewne dobrze zaznajomionego z ambicjami przywódcy francuskiej Plejady, tworzącym właśnie nowe centrum republiki literatury władanej przez język francuski, literatura polska nie miałaby późniejszego kłopotu: jak zaistnieć w świecie? Przetawienie jej torów na język narodowy, mistrzowsko dokonane przez dwujęzycznego Kochanowskiego, bez możliwości stworzenia silnego i trwałego ponadnarodowego centrum kulturowego dało efekt, który mamy do dziś – literatury o ambicjach światowych, funkcjonującej peryferyjnie i z tych peryferii wydobywanej głównie przez przekład, za którym idą rozmaite zabiegi nobilitujące i uprawomocniające jej światowy byt, tj. nagrody (w tym ciągle najbardziej opiniotwórcza Nagroda Nobla), interkulturowe nawiązania i interpretacje. Często przy tym zapominamy, jak długo i jak znacząco łacina była naturalnym spoiwem europejskości naszych dokonań literackich. I nie mówię tu tylko o wielkich, jak Maciej Kazimierz Sarbiewski, który *notabene* z jednym małym wyjątkiem nigdy nie pisał po polsku, a więc można by twierdzić, że przynależał do europejskiego uniwersum literackiego bardziej niż do kręgu kultury narodowej. Wyróżnikiem jego przynależności było jednak funkcjonowanie nie tylko w europejskim, ale i w polskim obszarze kulturowym (przypomnijmy, że księgi poetyckie Sarbiewskiego wydawane były w Kolonii, Wilnie, Antwerpii i szybko osiągnęły kilkadziesiąt wydań w różnych krajach), pełnienie ważnych funkcji i na dworze papieskim (Urbana VIII), i na dworze królewskim. Sarbiewski był kaznodzieją Władysława IV, profesorem teologii i retoryki w Akademii Wileńskiej, a jedno z przydanych mu mian, *Horatius Sarmaticus*, zdaje się potwierdzać rozpoznawalność jego działań w dwóch obszarach kulturowych. Inni twórcy funkcjonowali już w dwóch kręgach językowych, a zatem i w dwóch inaczej zakreślonych obszarach kulturowych – centralnym łacińskim i peryferyjnym polskim. Tak było np. z poezją Szymona Szymonowica, znanego kulturze polskiej przede wszystkim jako twórca sielanek (zarówno nazwy gatunkowej, jak i oryginalnego, realistycznego tonu wprowadzonego do gatunku uprawianego po polsku od czasów Kochanowskiego), zapomnianego jednak prawie zupełnie jako *Pindarus Polonus*, czyli autor wierszy łacińskich, zebranych, jak byśmy dziś

powieździeli, w prestiżowym tomie *Poematia aurea*, wydanym w Lejdzie w roku 1619, czy poematu *Ioel propheta*, nagrodzonego – ponoć – wieńcem poetyckim przez papieża Klemensa VIII. Niezbyt głęboko przechowujemy też w pamięci naszej kultury świadomość tego, jak długo łacina była językiem żywym dla polskich twórców. Solidnie wyuczona w szkole, stanowiła niezbywalny bagaż dziedzictwa kulturowego, w rozmaitych formach wykorzystywany przez całe życie. Wiele można powiedzieć o Henryku Sienkiewiczzu, ale nie to, że powszechnie funkcjonuje w pamięci literatury narodowej jako tłumacz Horacego. Wśród licznych poetyckich dokonań i przekładów Juliana Tuwima te z Horacego także nie stanowią centralnego przedmiotu zainteresowania. Cytaty łacińskie w wierszach nie tylko Tuwima, ale i wielu polskich poetów XX wieku (w tym Miłosza i Herberta) bardziej wprawiają w zakłopotanie współczesnego czytelnika niż budują uń porozumienia kulturowego. Odkąd świat literatury klasycznej oddzielił się językowo od wykształcenia szkolnego, współcześnie nawet wyższego filologicznego (gdzie łacina obecna jest śladowo) – a proces ten narastał od 1945 roku, by przynieść dziś prawie zupełny zanik znajomości łaciny – utraciliśmy naturalną zdolność rozumienia i docenienia naszego niegdysiejszego naturalnego miejsca w światowej republice literatury (a zastosowanie narzędzi współczesnych do zjawiska funkcjonowania twórców polskich w neolacińskim obiegu literackim nie wydaje się zadaniem zbyt wydumanym, na pewno możliwym i przynoszącym wymierną wiedzę).

Łacinę niewątpliwie należy zatem traktować jako jeden z języków pisarzy polskich, i choć ograniczone czasowo, jej oddziaływanie w perspektywie całej historii literatury polskiej zajmuje, w różnych proporcjach, co najmniej sześć wieków (XII–XVII). Ponieważ lubimy obliczać żywot naszej literatury na dziesięć wieków (przypomnę, w moim przekonaniu skrojony nieco na wyrost, tytuł wieloautorskiej monografii: *Ten Centuries of Polish Literature*, 2004), wydaje się, że jest to przedział znaczący, zwłaszcza w połączeniu z powszechną znajomością łaciny wśród pisarzy polskich co najmniej do połowy XX wieku.

Literacką sytuację językową w ramach wielokulturowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i jej dziedzictwa można postrzegać jeszcze inaczej – obok powszechnie używanej łaciny to polski stawał się językiem kulturowego centrum. Używali go i pisarze rosyjscy (z koronnym przykładem Teofana Prokopowicza), i ukraińscy (jeszcze pod koniec XIX wieku Iwan Franko napisał po polsku dwie powieści – *Lelum i Polelum* (1888) oraz *Dla ogniska domowego* (1892)). Polszczyzna długo była także językiem pisarzy litewskich (z całym

skomplikowaniem możliwych określeń narodowościowych, z których relacje zdaje Paweł Bukowiec (Bukowiec 2008, 5), począwszy od Konstantego Szyrwida (Širvydas, ok. 1579–1631), kaznodziei jezuickiego, wydawcy, autora słownika polsko-litewsko-lacińskiego, a także dwujęzycznych *Punktów kazań* (1629), poprzez preromantyków: Dionizego Paszkiewicza (Dionizas Poška), poety, filologa, leksykografa i historyka, poetów piszących w dwóch językach – Antanasa Klementasa i Silvestrasa Valiūnasa, po twórców modernizmu np. Józefa Albina Herbaczewskiego (Juozapas Albinas Herbačiauskas). Podjęte przez Pawła Bukowca i innych badaczy próby interpretacji zjawiska literatury polsko-litewskiej mają istotne znaczenie dla dopełnienia obrazu literatury tworzonej w języku polskim o aspekty zwykle umykające kanonicznym syntezom (podobnie jak twórczość Tatarów polskich – ostatnio skutecznie przypomiana przez Grzegorza Czerwińskiego, zob. Czerwiński 2013; Czerwiński, Konopacki, red., 2015). Przywracają też pamięci kultury wielu twórców, których pierwszym językiem był polski, a swoistym uzupełnieniem późniejsza twórczość (zwykle przekładowa) w języku litewskim. Tak na przykład starsza z sióstr Iwanowskich, Zofia, tłumaczyła na litewski wiersze i opowiadania młodszej – Marii. Zwana zaś „pierwszą poetką litewską” Karolina Proniewska (Karolina Praniauskaitė) (1828–1859) – poetka i tłumaczka żmudzka, pisała wiersze po polsku (*Piosneczki*, 1858) i tłumaczyła polską poezję na język litewski. Nie zmienia to faktu, że kanoniczni pisarze polscy nie znali litewskiego, mimo że, jak w przypadku Adama Mickiewicza czy Czesława Miłosza, Litwę uznawali za swoją ojczyznę. Co więcej, Miłosz, zwłaszcza w Ameryce, często określał się jako Litwin, co z perspektywy polskiej wydaje się nieco zaskakujące, z amerykańskiej zaś – mylące. Zdarzało mi się spotykać amerykańskich poetów przekonanych, że Miłosz musiał także tworzyć po litewsku.

Promieniowanie polszczyzny na kultury ościenne miało zdecydowanie jeden kierunek – wschód, przyjmowanie innych języków miało zaś – podobnie jak było to w przypadku łaciny – wektor skierowany odwrotnie, ku zachodowi (z wyjątkiem ograniczonego czasowo oddziaływania języka rosyjskiego). I tak francuski zadomowił się jako język polskiej arystokracji – także tej duchowej – w wieku XVIII, by rozkwitnąć w kolejnym stuleciu. Z tego czasu mamy oczywiście najwybitniejszy pomnik literatury polskiego twórcy powstały w języku obcym – *Manuscrit trouvé à Saragosse* Jana Potockiego, który dopiero w ubiegłym roku doczekał się pełnego współczesnego przekładu na język polski. Wydany częściowo w Petersburgu, a częściowo w Paryżu tekst jest typowym przykładem przynależności autora do dobrze

już skryształizowanej francuskojęzycznej republiki literatury, w której uczestnictwo było dla wykształconego w Lozannie i Genewie autora tyleż naturalne, co z naszego „narodowego” czy „polonistycznego” punktu widzenia problematyczne. Uznać można jednak, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* pozostaje dziedzictwem kulturowym europejskiego świata literackiego, do którego Potocki należał równie naturalnie jak Sarbiewski do świata neolacińskiego, funkcjonując równocześnie w politycznych i kulturalnych instytucjach polskich. Podobnie jak w przypadku twórców piszących po łacinie, Potocki używał języka kulturowego centrum, tworząc, w moim przekonaniu, ciekawy przykład nie tylko narracji szkatułkowej i skrzącej się pomysłami fabuły przygodowo-awanturniczej, ale i transnarodowej narracji, w której współwystępowanie różnych kultur oraz wątków było jednym z elementów realizacji idei wspólnoty kulturowej, do której autor *Rękopisu* był szczególnie przywiązany. Z tego punktu widzenia swoisty renesans owego tekstu, najpierw w kulturze frankofońskiej (mam na myśli najnowsze wydania: *Manuscrit trouvé à Saragosse [version de 1810]*; *Manuscrit trouvé à Saragosse [version de 1804]*, Louvain 2004, oraz opracowania, w tym dzieło François Rosseta i Dominique’a Triaire’a, *De Varsovie à Saragosse: Jean Potocki et son œuvre*, 2001, i ich biografie twórcy z roku 2004), a później polskiej (przekłady dzieł Rosseta i Triaire’a, a przede wszystkim pierwsze polskie tłumaczenie pełnej wersji *Rękopisu* autorstwa Anny Wasilewskiej [2015], wcześniej zaś nowatorska adaptacja sieciowa: [http://haart.e-kei.pl/rekopis/00\\_intro.html](http://haart.e-kei.pl/rekopis/00_intro.html)<sup>2</sup>), nie wydaje się przypadkowy, a nieco zapomniany i mimo swej wielkości niszowy (w kulturze europejskiej) tekst może współcześnie otrzymać drugą szansę, zwłaszcza że doczekał się wybitnej – niedawno także z sukcesem odnowionej i obecnie łatwo dostępnej w wielu językach – ekranizacji.

Warto także pamiętać, że francuski trop polskich twórców ma swoje dalsze znaczące przejawy i francuszczyzna zdecydowanie może być uznana za jeden z języków polskich pisarzy. Na pewno poczesne miejsce zajmuje w tym obszarze kurs literatury słowiańskiej Mickiewicza – wygłoszony i wydany po francusku (1844), mimo że natychmiast przetłumaczony, miał i do dziś ma swój znaczący żywot w języku oryginalnym (niektóre niuanse rozstrzygane były na podstawie oryginału i w języku oryginału – przywołać tu trzeba przygotowane przez Leona Płoszewskiego wydanie przedostatniego wykładu z 21 maja 1844: *L’Avant-dernière leçon de Mickiewicz au Collège de France*, 1924). Dla Mickiewicza francuski był językiem kontaktu z literaturą i kulturą

---

<sup>2</sup> Dostęp: 10.11.2016.

światową – nie zapominajmy, że profesor Collège de France w czasie swych wykładów prezentował nie tylko literaturę słowiańską, ale i świeżo dla siebie odkrytego i przekładanego na francuski Ralpa Waldo Emersona. Przekłady i parafrazy z esejów amerykańskiego filozofa, zwłaszcza Mickiewiczowskie wersje *History* i *Man the Reformer*, drukowane w redagowanej po francusku „Tribune de People”, stanowią ważny element obcojęzycznego piśmiennictwa polskiego twórcy, osadzonego w tym przypadku między trzema kulturami – francuską, amerykańską i polską (zob. Skwara 2004, 155–180). Jeśli Mickiewicz używał francuskiego w naturalnych okolicznościach – trudno sobie wyobrazić, by w innym języku wygłaszał kierowany do międzynarodowych słuchaczy czteroletni kurs wykładów w paryskim Collège de France – to późniejsi polscy pisarze (zwłaszcza awangarda) wybierali francuski ze świadomością konieczności zaistnienia w europejskim świecie literackim. Założone w roku 1928 pismo „L’Art Contemporain” – z trzema dwujęzycznymi numerami zaopatrzonymi we francusko- i polskojęzyczny artykuł wstępny *Kilométrage* Jana Brzękowskiego (poświęcony literaturze i sztuce), prezentującymi po francusku twórczość poetów i artystów polskich (i po polsku twórczość francuskojęzyczną) – było świadomą próbą zdobycia swojego miejsca w republice literatury, świadcząca o znajomości jej praw na długo przed sformulowaniem ich przez Pascala Casanovę. Reprezentanci peryferii, aby zaistnieć poza swoim kręgiem kulturowym, musieli zaistnieć w centrum, a to miało do połowy XX wieku przede wszystkim paryskie oblicze. Na dłużej francuskojęzycznym poetą wywodzącym się z tego grona pozostał tylko Jan Brzękowski, a jest to chyba jeden z najbardziej unikatowych przykładów poety polskiego tworzącego także w języku innym niż narodowy, i to przez wiele lat (zob. np. tomy *Spectacle métallique*, 1937; *Les Murs du silence*, 1958; *Déplacement du paysage*, 1973<sup>3</sup>). Marginalnie w stosunku do twórczości polskojęzycznej, ale znacząco sytuują się także dwa francuskojęzyczne tomiki poetyckie Mariana Pankowskiego, co sygnalizuje Dorota Walczak-Delanois (Walczak-Delanois 2016, 141) przygotowująca obecnie przekład zbiorów *Couleur de jeune mélèze* i *Poignée du présent* wydanych przez Pankowskiego w Brukseli (1951) i w Paryżu (1954).

Z konieczności zaistnienia we francuskojęzycznym centrum zdawali sobie sprawę także awangardiści prozy, a zwłaszcza Bruno Jasiński, pozostający w bliskim kontakcie z Czyżewskim i Czapskim w Paryżu. Powieść *Je brûle Paris*, znana w polskiej wersji jako *Pałę Paryż*, opublikowana została w 1928 roku

---

<sup>3</sup> O francuskojęzycznych wierszach Brzękowskiego pisaly m.in. Ewa Sak-Grzelczak (2008) i Dorota Walczak-Delanois (2003).



w Rosji (Jaworski 2003, 137) i w tym samym roku w odcinkach na łamach francuskiego pisma „L’Humanité”. Zaraz potem ukazała się w postaci książkowej nakładem wydawnictwa Ernesta Flammariona we Francji i dopiero rok później z przedmową Kadena-Bandrowskiego w Polsce (wydana przez Rój). Ta międzynarodowa – ze względu na obiegi wydawnicze – powieść nie tylko poprzez język i nowatorską formę docierała do jądra kultury europejskiej i jej problemów. Jako odpowiedź na nowelę Paula Moranda *Je brûle Moscou* powieść Jasińskiego była także diagnozą społeczną i zapowiedzią nowej rewolucji proletariackiej – jako taka sławę zdobyła jednak w zgoła innym centrum kulturowym – w Moskwie. W autorskiej wersji rosyjskiej wydano ją tam w wielotysięcznym nakładzie i prawie podwójnym dodruku (ponownie została wydana we Francji dopiero w roku 2003 przez „Le Felin Porche”). Można powiedzieć, że swego kolejnego centrum kulturowego Jasiński nie wybierał, ono zrobiło to samo. Po wydaleniu z Francji poeta został entuzjastycznie przyjęty w ZSRR, w Leningradzie witaly go tłumy. Twórczość w języku rosyjskim odzwierciedlała postępujące upolitycznienie onegdaj radykalnie zbuntowanego poety, którego znakiem rozpoznawczym były wszechstronne eksperymenty z językiem. Edward Balcerzan pisał o dwóch kompleksach w twórczości Jasińskiego – futurystycznym – od *Buta w butonierce* po *Pałę Paryż*, a więc polsko-, rosyjsko- i francuskojęzycznym<sup>4</sup>, oraz socrealistycznym – z tekstami rosyjskimi: *Nas*, *Główny winowajca*, *Zmowa obojętnych* czy *Człowiek zmienia skórę*. Ta ostatnia, socrealistyczna, napisana po rosyjsku powieść (wydanie rosyjskie 1933–34, polskie 1935–37, wznowienie 1961) była już typowym produkcyjniakiem. Dość wspomnieć, że przez wiele lat widniała na liście lektur w szkołach Tadżyckiej SRR, o której sowietyzację Jasiński dzielnie walczył. Dużym błędem byłoby jednak uznać, że rosyjski był tylko językiem ideologii, przejmowanym przez twórców polskich wtedy, gdy odpowiadało to ich upodobaniom politycznym. Tak oczywiście bywało (i to nie tylko w przypadku Jasińskiego, paradoksalnie jednak np. Broniewski po rosyjsku pisał wiersze w „czekistowskim mrocznym zajeździe” przeciwko ponurym zasadom tego<sup>5</sup>), ale rosyjski bywał też, często pierwszym,

---

<sup>4</sup> Próżno jednak szukać w pomnikowej pracy Edwarda Balcerzana analizy francuskiej wersji *Pałę Paryż*, być może dlatego, że najprawdopodobniej była przekładem. Jest za to analiza wersji rosyjskiej, przesunięta, zdaniem Balcerzana, mocą autora-translatora w stronę poetyki socrealizmu (Balcerzan 1968, 320). Zwłaszcza późniejsza rosyjska wersja z roku 1934 nosiła ślady „podporządkowania marksistowskiej wersji walki klas” (Kolenikoff 1982, 84).

<sup>5</sup> *Człowiek to brzęmi dumnie...*: „Słowo człowiek – to dźwięczy dumnie!” – / powtarzamy za wielkim Maksymem. / A tu coraz ktoś w pysk cię zasunie / i powiada, że jesteś psim synem. // Cóż tu

językiem literackim poetów dorastających w kulturze rosyjskojęzycznej. Doskonałym przykładem są tu wiersze Bolesława Leśmiana, poety prawdziwie dwujęzycznego i dlatego tak trudnego w przekładzie. Poddawane wielokrotnym analizom jego *Pieśni Wasylisy Priemudro / Pieśni Bazylianny Mądrej* są wyjątkowym przykładem takiego władania językiem, które nosi w sobie załączki dwóch kultur, niesprowadzające się w prosty sposób do żadnej z nich<sup>6</sup>. Jest to niewątpliwie jeden z najciekawszych przykładów literackiego użycia języka rosyjskiego przez poetę polskiego, który w kolejnym etapie życia pisał przede wszystkim po polsku. Co charakterystyczne, naturalna zdolność pisanie po rosyjsku skończyła się wraz z epoką politycznej dominacji kultury rosyjskiej. Współcześnie nawet pisarze od lat mieszkający w Rosji, tacy jak Mariusz Wilk, używają raczej rusycyzmów w języku polskim, który pozostaje językiem twórczości, niż wybierają język rosyjski.

Dwujęzyczność charakteryzowała i charakteryzuje do dziś wielu polskich pisarzy związanych z niemieckim kręgiem językowym. Stanisław Przybyszewski jest tu oczywiście przykładem koronnym; przypomnijmy tylko, że jego pisarska działalność rozpoczęła się od studiów i utworów literackich w języku niemieckim: w roku 1892 wydał *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche. II. Ola Hansson* (O psychologii jednostek), w 1893 *Totenmesse* (Msza żałobna, tytuł polski *Requiem Aeternam*), w 1894 *Vigilien* (Wigilie), w 1895 *De Profundis*, w latach 1895–1896 trylogię *Homo Sapiens*, a w 1897 *Satanskinder* (Dzieci Szatana). Związki Przybyszewskiego z berlińskim ruchem modernistycznym, szczególnie oddziaływanie na Dehmela (i wpływ Dehmela na ostateczny kształt niemieckich tekstów Przybyszewskiego) oraz przebywającego w owym czasie w Niemczech Strindberga, a także dwujęzyczność Przybyszewskiego zostały już częściowo przebadane (zob. Łuczyński 1982), choć to materiał na niejedną analizę. Wspomnieć trzeba również, że swoje sztuki tworzył zazwyczaj w dwóch językach także Tadeusz Rittner (pochodzący ze spolonizowanej rodziny austriackiej ze Lwowa, po I wojnie światowej wybrał obywatelstwo polskie), co już wzbudziło znacznie mniejsze zainteresowanie. Jako przykład pełnej dwujęzyczności, nie tak częstego przypadku w literaturze polskiej, ponowionego na większą skalę dopiero po upływie prawie stulecia, twórczość Rittnera warta jest dokładnej analizy.

Pisząc o odnowieniu tradycji dwujęzycznego pisarstwa polsko-niemieckiego, mam na myśli twórczość emigracji współczesnej, mniej więcej od

---

robić takim gagatkom / w czekistowskim mrocznym zajeździe? / Więc pomódlmy się, klnąc w waszą matkę, / wypłowiałej czerwonej gwiazdzie. // *Luty 1940'* (Broniewski 1990, 403–404)

<sup>6</sup> Zob. interpretację Tamy Brzostowskiej-Tereszkiewicz (2003).

1980 roku po czasy obecne. Figurą przejścia pisarza na inną stronę językową może być przypadek Christiana Skrzyposzka. Najpierw opublikował on po niemiecku, w przekładzie Olafa Kühla, *Freie Tribune* (1983), a następnie własną, autorską *Wolną Trybunę* (wydanie berlińskie 1985, wydanie warszawskie 1999). Skrzyposzek nie pozostał jednak pisarzem tłumaczonym na niemiecki, znanym głównie z jednej książki, ale sam zaczął używać języka niemieckiego, pisząc powieść *Die Annononce*, opublikowaną pięć lat po jego śmierci. Ta historia ucieczki doktoranta z Berlina Wschodniego do Berlina Zachodniego, wraz ze studentką Katją i kotką, nieco zaskakująco pozbawiona jest polskich cytatów, kontekstów kulturowych czy wreszcie hybrydycznych form językowych; autor operuje raczej wyrażeniami ze świata po drugiej stronie muru berlińskiego. Książka staje się więc w naturalny sposób częścią literatury niemieckiej, a takich pisarzy, którzy tworzą współcześnie wyłącznie po niemiecku, mamy więcej – wśród nich wymienić można m.in. Radka Knappa czy Artura Beckera. I trudno w tych przypadkach dopominać się o przypisanie ich literaturze polskiej – ani język, ani krąg kulturowy, w którym funkcjonują, do tego nie uprawnia. Podobnie jak działo się to w przypadku Josepha Conrada lub współcześnie Evy Hoffman, czy wreszcie piszących po szwedzku Rity Tonborg i Zbigniewa Kuklarza<sup>7</sup>. Są natomiast w niemieckojęzycznym obszarze językowym twórcy, którzy świadomie utrzymują swoją podwójność językową i kulturową, zwłaszcza w obszarze autotranslacji. Na pewno należy do nich Dariusz Muszer jako tłumacz swoich powieści *Die Freiheit riecht nach Vanille / Wolność pachnie wanilią* (1999/2008) czy *Gottes homepage / Homepage Boga* (2003/2013). Przekład pierwszej powieści obfituje w komentarze meta-językowe, np. „Głupio pobiegło, jak to mawiają w Niemczech, gdy chcą powiedzieć, że głupio wyszło” (Muszer 2008, 29). Dwujęzyczny autor włącza także niemieckie leksemy do polskiego systemu językowego, np. *penner* (mamel) – *pennerzy* (odmienną procedurę stosuje w niemieckim oryginale). Czasami można odnieść wrażenie, że Muszer parodiuje proces translacji, posługując się kalkami – „film nie egzystuje”, „nic za to nie mogę” itp. – w celu prowokacyjnym (zob. Makarska 2013, 350). Ciekawym przypadkiem twórcy kulturowego pogranicza polsko-niemieckiego jest Piotr (Peter) Lachmann – poeta, eseista, tłumacz i reżyser teatralny, urodzony w niemieckiej rodzinie w Gleiwitz przed wojną, po wojnie uczęszczający do polskich szkół, osta-

---

<sup>7</sup> W przypadku tego ostatniego walka z polskimi stereotypami i autostereotypami nie przeordziła się w podwójnie kodowane gry językowe, a w zamierzeniu ironiczny obraz był często odbierany jako realistyczny – mam na myśli powieść *Hjälp, jag heter Zbigniew* (Ratunku, nazywam się Zbigniew).

tecznie osiadły w RFN, ale tworzący nadal w językach swoich dwóch kultur. Zdaniem autorów projektu badawczego prowadzonego na Uniwersytecie Viadrina jest on „modelowym przykładem językowego i kulturowego człowieka pogranicza” ([https://www.europa-uni.de/pl/forschung/institut/instytut\\_pnb/dzialalnosc/projekty/chojnowski-proj1/index.htm](https://www.europa-uni.de/pl/forschung/institut/instytut_pnb/dzialalnosc/projekty/chojnowski-proj1/index.htm)<sup>8</sup>), któremu poświęca się coraz więcej uwagi (w przygotowaniu jest monografia Przemysław Chojnowskiego poświęcona liminalności Lachmanna).

Wspomniane w kontekście niemieckojęzycznym autotranslacje są także reprezentatywne dla funkcjonowania pisarzy polskich w anglojęzycznym obszarze kulturowym. Posługiwał się nimi Stefan Themerson (np. słynny *Wykład Profesora Mmaa* powstał w latach 40. po polsku, dekadę później autor przełożył tekst na język angielski), co już dokładnie przeanalizowała Ewa Kraskowska (Kraskowska 1989)<sup>9</sup>, a także Ewa Kuryluk, która przełożyła swój *Grand Hotel Oriental*, opublikowany w roku 1997 przez W.A.B. w Warszawie, jak również – w drugą stronę: z polskiego na angielski – Czesław Miłosz. Chcę jednak zwrócić uwagę, że przekłady poezji Miłosza na angielski – których autorstwo często tak naprawdę trudno dokładnie wskazać, gdyż Miłosz określa się jako współautor większości z nich (np. wraz z Robertem Hasssem) – są tylko jednym ze sposobów posługiwania się językiem angielskim przez autora *A Book of Luminous Things*. Celowo używam tego tytułu antologii poezji światowej, która miała też nieco inną, ośmielę się twierdzić: jedyną powszechnie u nas znaną, polską wersję (Miłosz 1996), by wskazać na podjęte dopiero przez Miłosza próby kształtowania światowego kanonu poetyckiego. Do tej pory żaden polski twórca niezależnie od ambicji czy kulturowych możliwości na rynku literatury światowej w taki sposób nie zaistniał. Wraz z prowadzonymi przez lata anglojęzycznymi seminariami poetyckimi, translatorskimi oraz spotkaniami poetyckimi uczyniło to z Miłosza jednego z najbardziej wpływowych obcojęzycznych poetów w Ameryce. Co więcej, takiego poeetę, który z czasem stał się hipertekstem wielu wierszy poetów amerykańskich – wystarczy wspomnieć chociażby *A Partial History of My Stupidity* Edwarda Hirscha, wiersz oparty na *Rachunku* (1980) Miłosza, a właściwie na jego pierwszym wersie w przekładzie na angielski: *Dzėjeje mojej głupoty nypelnilyby wiele tomów / The history of my stupidity would fill many volumes*. Odnajdziemy tu mocne akcenty moralne, które we współczesnej poezji

---

<sup>8</sup> Dostęp: 10.11.2016.

<sup>9</sup> Themerson używał, o czym się często zapomina, z powodu tego koronnego opracowania skupionego na języku angielskim, także francuszczyzny (*Croquis dans les Ténèbres*).

amerykańskiej zwykle towarzyszą kreacji poety zwanego Czesław Milosz, a te obce dźwięki są najlepszym dowodem na zmianę kręgu kulturowego, dokonaną poprzez wkroczenie – na wielu frontach – w inny język, inną wrażliwość i inną tradycję literacką. Tłumacząc na potrzeby innego artykułu wiersz Roberta Cordinga *Czesław Milosz's Glasses* (Skwara 2016), mistrzowsko zbalansowany portret poety wielkiego i moralnego, zdałam sobie sprawę, że napisał go twórca pokoleniowo odpowiadający poetom „Brulionu”, np. Krzysztofowi Jaworskiemu (debiutującemu w 1988 roku), wedle którego młodzi „tyle już *zrobili* dla tej biednej *poezji* a Brodski cofnął ją fatalnie. *Murzyni* też / wyrządzają jej krzywdę. I *Czesław*” (Jaworski 2008, 10). W Ameryce Czesław żadnej krzywdy poezji nie wyrządził, wprost przeciwnie, i ma to ścisły związek z umiejętnością egzystowania w innym kręgu kulturowym. Z mniejszym sukcesem w świecie anglojęzycznym funkcjonowali poeci związani z grupą Kontynenty, programowo piszący po polsku, z czasem dokonujący jednak ciekawych translacji wzajemnych (Busza, Czaykowski 2008). W stronę języka angielskiego przesunął się także publikujący głównie po polsku w Kanadzie Waclaw Iwaniuk (zob. tom *Evenings on Lake Ontario. From My Canadian Diary*, 1981). Współcześnie zdarzają się też przypadki tworzenia poezji przede wszystkim w języku angielskim przez twórców wcześniej publikujących po polsku. Joanna Krukowska, której polskie wiersze ukazywały się m.in. w paryskiej „Kulturze”, wydała już trzeci anglojęzyczny tom poetycki – *The Butterfly's Choice* (2014). W wierszu *Coming here* wyznaje: „Coming here was a plunge in language” (Kurowska 2014, 12) („Przybycie tutaj było zanurzeniem w język” – przel. M.S.) i jednocześnie w lekko ironicznie whitmanowskiej manierze celebrytuje swoją amerykańskość w wierszu *The Day I Became an American*. Konkluzja wiersza: „Today I am *telling* you, / I am one of you” (Krukowska 2014, 27) („Dziś *mówię* wam, / jestem jedną z was” – przel. M.S.), zawierająca wyróżniony kursywą czasownik „mówię”, zdaje się podkreślać kulturowe uwikłanie deklaracji wygłaszanej przez przybyszkę do przybyszy, w tym latynoskich budowniczych i pokojówek z Europy Wschodniej.

Nie przypadkiem na wstępie wspomniałam argentyńską literaturę hiszpańskojęzyczną, która nie tylko jest swoistym kontrapunktem dla literatury polskiej, ale i ma z nią elementy wspólne, wszak posiadamy też jej polskiego przedstawiciela. Jest nim oczywiście Witold Gombrowicz, którego dzienniki argentyńskie spisane po hiszpańsku wykreowały jego własny obraz Argentyny, swego rodzaju heterotopię, o czym interesująco pisała Silvana Mandolesi

(Mandolesi 2011). Dzienniki te czynią z autora *Trans-Atlantyku* także pisarza języka hiszpańskiego, i to takiego, który na stałe – podobnie jak Miłosz – wszedł do literatury tego kręgu jako swoisty hipertekst. Jak przekonująco dowodzi Natalia Gendaj, postać Gombrowicza staje się swoiście odczytanym hipotekstem w dwóch powieściach: *Sztucznym oddychaniu* Ricarda Piglii (*Respiracion artificial* z 1980 roku, wydanie polskie w przekładzie Barbary Jaroszuk ukazało się w roku 2009) i powieści Luisa Martina *Las cartas profanas* (*Listy nibilisty*, propozycja tytułu pochodzi od Natalii Gendaj) z roku 2008 (Gendaj 2013, 224–229).

W analizie językowych przypadków literatury polskiej nie powinno zabraknąć także poszczególnych przykładów literatury polsko-żydowskiej, nawet jeśli nazwa ta odnosiła się w dwudziestoleciu międzywojennym przede wszystkim do tekstów pisanych po polsku (zob. Prokop-Janiec 1992) i nawet jeśli ogromna część spuścizny literackiej polskich Żydów powstawała w języku hebrajskim czy w jidysz (w tym podbijająca świat twórczość braci Singerów czy Szaloma Asza). Powinniśmy pamiętać o tych pisarzach, którzy tworzyli jednocześnie po polsku i w jidysz czy w języku hebrajskim, bo w swoim czasie wznosili w II Rzeczypospolitej ważne mosty kulturowo-językowe. W kontekście językowej wielokulturowości warci przypomnienia są tacy twórcy jak np. Debora Vogel czy Maurycy (Mosze) Szymel (także Schimmel, Schimel), nieprzypadkowo przyciągający ostatnio wzmogoną uwagę, obojgu poświęcono współcześnie monografie (zob. Szymaniak 2006; Antosik-Piela, Prokop-Janiec Eugenia, red., 2015). Mniej znany Szymel – poeta, prozaik, tłumacz, krytyk i publicysta, członek grupy poetyckiej Wzlot, związanej z wydawanym we Lwowie pismem „Chwila” – pisał dla prasy polskiej, polsko-żydowskiej i żydowskiej wydawanej w jidysz („Gazeta Warszawska”, „Ster”, „Hajnt”, „Globus”, „Szriftn”), opublikował tomy wierszy po polsku (np. *Wieczór liryczny*. Warszawa: skl. gl. Dom Książki Polskiej, 1932; *Skrzypce przedmieścia*, Warszawa: Księg. F. Hoesick, 1932) i w jidysz (*Mir iz umetike* [Smutno mi], Varshe; Vin: A.B. Tserata, 1937). Szymel był także autorem powieści *Gdzie jesteś Ewo?*, publikowanej w odcinkach w „Nowym Głosie” (1938, nr 44–76), a jego wiersze wojenne napisane w jidysz ukazały się w antologii *Lid dos iz geblibn: Lider fun jidisze dichter in Pojln umgekumene bejs der hitleriszer okupacje* (red. N. Heller, Warszawa 1951). Wzbogacił też literaturę polską wieloma poetyckimi przekładami z jidysz oraz hebrajskiego i nie był jedynym dwu-, a właściwie trójjęzycznym twórcą polsko-żydowskim, wszechstronnie funkcjonującym w międzywojennej Polsce (zob. Prokop-Janiec 2002).

Zmierzając do podsumowania, warto podkreślić, że monolityczność językowa (a co za tym często idzie – także kulturowa) literatury polskiej ma sporo wyjątków, którym warto się przyjrzeć jako zjawisku obecnemu od wieków, mającemu różne przejawy i nasilenia, łączącemu nas naturalnie z literaturą regionalną i światową, ich mechanizmami i dyskursami. Przedstawione tu uwagi wstępne mające za zadanie naszkicowanie pewnej całości, zwykle rozbijanej na poszczególne odosobnione i wyizolowane z całego kontekstu rozwoju kultury polskiej przypadki (literatura dawna [łacina], poszczególni twórcy modernistyczni i języki europejskie, twórczość postmodernistyczna [hybrydy językowe, autotranslacje] czy wreszcie dwujęzyczna literatura mniejszości narodowych), dają asumpt do spojrzenia na literaturę narodową z perspektywy jej rozmaitych prób wpisywania się w literaturę światową. Próby te nie tyle układają się w porządek chronologiczny czy porządek kręgów kulturowych, ile w porządek funkcjonalny – mamy przecież przykłady użycia języka uniwersalnego/globalnego (łacina/angielski), a także przykłady użycia języka dominującego centrum kulturowego (a tu do łaciny i angielskiego należałoby dodać język francuski, ale i polski używany przez mniejszości narodowe). Wśród wymienionych są też przykłady przejmowania języka centrów (e)migracyjnych – angielski i niemiecki wiodą tu prym. Ponadto zdarzają się jednostkowe przykłady użycia języka obcego motywowane politycznie, artystycznie czy pragmatycznie (często w rozmaitych mieszkankach), których celem jest zaistnienie na danym rynku literackim lub (i) eksperyment autokreacyjny. Dla odbiorcy polskiego wszystkie te przykłady są istotną wskazówką, pomagającą interpretować światowe funkcjonowanie literatury polskiej. Odbiorcy obcemu mówią zaś, że można czytać literaturę polską – to znaczy tworzoną przez twórców dwujęzycznych (czasem i trójjęzycznych), biograficznie, kulturowo, a często też politycznie związanych z Polską – obywatelom się bez pośrednictwa czyjśgo przekładu (a więc i czyjejs interpretacji). Nie ma powodu, byśmy uchodzili za bardziej hermetycznych, niż jesteśmy, ani za mniej wielokulturowych, niż wynika to z rozmaitych dzieł dwujęzycznych autorów polskich bądź twórców dwu- lub wielojęzycznych publikujących w Polsce.

#### Literatura

- Antosik-Piela M., Prokop-Janiec E., red., 2015, *Twarzą ku nocy: twórczość literacka Maurycego Szymła*, Kraków.
- Balcerzan E., 1968, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Warszawa.

- Broniewski W., 1990, *Człowiek – eto znyuczit gordo (1940)/ Człowiek to brzmi dumnie*, przel. Łobodowski J., „Polonistyka”, nr 8.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2003, *Sofia zaklęta w baśniową carennę: „Pieśni Wasilisy Priemudry” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*, „Pamiętnik Literacki”, r. 94, z. 3.
- Bukowiec P., 2008, *Dwujęzyczne początki nowoczesnej literatury litewskiej. Rzecz z pogranicza polonistyki*, Kraków.
- Busza A., Czaykowski B., 2008, *Pelnia i przesilenie = Full moon and summer solstice*, Tornoto–Rzeszów.
- Czerwiński G., 2013, *Selim Chazhijewicz jako poeta polsko-tatarski*, „Pamiętnik Literacki”, r. 104, z. 2.
- Czerwiński G., Konopacki A., red., 2015, *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI wieku)*, Białystok.
- Degler J., 2004, *Noty do dramatów*, w: Witkiewicz S.I., *Dramaty III*, oprac. Degler J., Warszawa.
- Gendaj N., 2012, *Gombrowicz polityczny? Miejsce pisarza w literaturze argentyńskiej*, w: Cudak R., red., *Literatura polska w świecie*, t. 4, *Oblicza światowości*, Katowice.
- Jaworski K., 2003, *Bruno Jasiński w Paryżu*, Kielce.
- Jaworski K., 2008, *Drażniące przyjemności*, Wrocław.
- Kraskowska E., 1989, *Twórczość Stefana Themersona: dwujęzyczność a literatura*, Wrocław.
- Kurowska J., 2014, *The Butterfly's Choice*, Frankfurt.
- Łuczniński K., 1982, *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego 1892–1900*, Kielce.
- Makarska R., 2013, *Między Polską a Niemcami, między językami. Skrzyżposzek, Niewręga, Muszer*, w: Teodorowicz-Hellman E., Gesche J., red., *Między językami, kulturami, literaturami: polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981*, Stockholm.
- Manodolesi S., 2011, *Heterotopia i literatura narodowa w Dzienniku argentyńskim Witolda Gombrowicza*, przel. Gendaj N., „Rocznik Komparatystyczny”, nr 2.
- Milosz C., 1994, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków.
- Milosz C., 1996, *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry*, San Diego–New York–London.
- Muszer D., 2008, *Wolność pachnie wanilią*, Szczecin.
- Prokop-Janiec E., 1992, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków.
- Prokop-Janiec E., 2002, *Living in Languages: Jewish Multilingualism as Reflected in the Polish and Polish-Jewish Literature of the 20th century*, „Studia Judaica: Biuletyn Polskiego Towarzystwa Studiów Żydowskich”, nr 1.
- Russell B., 1951, *Introduction*, w: Herling-Grudziński G., *A World Apart: a Memoir of the Gulag*, London.
- Sak-Grzelczak E., 2008, *O francuskojęzycznych wierszach Jana Brzękowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”, Seria Filologiczna. Historia Literatury, z. 3.
- Skwara M., 2004, *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*, Szczecin.
- Skwara M., 2016, *Czy istnieje pamięć o literaturze polskiej w literaturze światowej?*, w: Menomosyne. *Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Kraków (w druku).
- Szymaniak K., 2006, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków.
- Ten Centuries of Polish Literature*, 2004, trans. by Sax D., contributors Borkowska G. et al., Warszawa.



Walczak-Delanois D., 2003, *L'image et "l'imagination libérée" dans la poésie polonaise et française de Jan Brzysłowski ("Zaciśnięte dookoła ust" 1936, "Spectacle métallique" 1937)*. „Romanica Cracoviensia”, Vol. 3.

Walczak-Delanois D., 2016, *NIEDOCZYTANI – NIEROZPOZNANI. O meandrach poezji polskiej XX i XXI wieku*, Szczecin.

Marta Skwara: *The languages of Polish and bicultural writers.  
Was (and is) Polish literature a multicultural one?*

The author of the article focuses on Polish writers that intentionally create their works simultaneously in Polish and in languages other than Polish, situating their creativity directly in European and world literature. She also discusses the case of bicultural authors whose creativity emanates from Polish culture but for whom Polish was only one of the languages they based their literature on. While listing such examples, the author considers the possibility of interpreting such works and placing them in the discourse of world literature.

**Keywords:** Polish literature, world literature, multiculturalism, self-translation