

# Jerzy Świąch

---

## Powtórka z Apokalipsy

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), 102-111

---

1992

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.

## Powtórka z Apokalipsy

Stara to i od wieków znana prawda, że przekłady poezji dają na ogół słabe wyobrażenie o walorach oryginału. Wiersz tłumaczony na jakikolwiek obcy język — a bywają przecież języki bliskie sobie — nie oddziałuje prawie nigdy z tą samą mocą na czytelnika, co pierwowzór. Ale wiele też zależy od tłumacza. Tymczasem miłośnicy poezji obcej skarżą się, że w przekładach niepostrzeżenie ginie to, na czym autorowi powinno najbardziej zależeć, czyli poezja sama. Stanisław Barańczak, z którego obszernym „manifestem translatoologicznym” czytelnicy „Tekstów Drugich” mieli okazję się zapoznać, przypomniał opinię Roberta Frosta, w zasadzie kwestionującą możliwość tłumaczeń poezji w ogóle: „Poetry is what is lost in translation”<sup>1</sup>. Czy — pyta dalej w posłowiu do najobszerniejszej antologii poezji polskiej, jaka ukazała się w języku francuskim jej autor, Konstanty Jeleński — uda się nam przekonać Francuza, że *Treny* Kochanowskiego, *Pan Tadeusz*, wiersze Norwida, a więc dzieła, którymi zachwyca się każdy Polak, mogą stać się dostatecznie atrakcyjne także i w wersji obcojęzycznej? Przekład dosłowny, jak wiadomo, nie przekonał jeszcze nikogo do poezji. „Tak, to musi być piękne w oryginale”, odpowie ktoś na „wytłumaczony” mu dosłownym sposobem sens wiersza, dziwiąc się, dlaczego każe mu się podziwiać coś, co w jego oczach na podziw nie zasługuje. Ale tenże sam Jeleński przyznał z niemałym zdumieniem, że i wśród tłumaczeń sporządzonych na podstawie tzw. „rybki” znalazły się wiersze, które w porównaniu z oryginałem zabrzmiały jak prawdziwy „trompe-l’oreille” (analogia do „trompe-l’oeil”), przekład zmienił się w „un double fantomatique de l’original”<sup>2</sup>. Co by przemawiało za tym, że w pewnych szczęśliwych okolicznościach rywalizacja tłumacza z autorem może przynieść korzystne rezultaty, ale jakby bez jego udziału. Jak jest naprawdę? Krytyka przekładu artystycznego boryka się nie od dziś z brakiem jasno sprecyzowanych kryteriów w ocenie tłumaczeń poezji, przyznając coraz chętniej, że postulat wierności tłumaczenia, obowiązujący jako naczelny w każdym rodzaju czynności przekładowych, musi na terenie poezji uwzględniać także, a może — przede wszystkim, specyficzne cechy tego gatunku, co często wymaga odejścia, niekiedy wcale znacznego, od sfery znaczeń dosłownych. Już XVIII-wieczny teoretyk przekładu Aleksander F. Tytler, przypomniany

<sup>1</sup> „Teksty Drugie” 1990 nr 3, s. 33.

<sup>2</sup> K. A. Jeleński *Anthologie de la poésie polonaise (1400–1980)*. Nouvelle édition, réalisée en collaboration avec Zofia Bobowicz, Lausanne 1981, s. 495.

kiedys przez Wacława Borowego, przestrzegał, że dobry przekład winien mieć swobodę oryginalnej kompozycji, co mówiąc prościej oznacza, że winien wylegitymować się własnymi walorami poetyckimi jako tekst „sam w sobie” artystycznie wartościowy. Tylko tą drogą uda się przekonać czytelnika, z myślą o którym wykonany był przekład, że oryginał oddziaływał na swojego odbiorcę jeśli nie w ten sam, to w każdym razie w podobny sposób. Obydwa wrażenia powinny być w pewnej mierze porównywalne. Inaczej grozi przekładowcy, że zamienia poezję w jakiś jej nędzny substytut, że poza słowem honoru nie ma do zaofiarowania żadnych argumentów przemawiających na korzyść oryginału. Oczywiście, może on wykonywać także szereg innych pożytecznych zaleceń, przyswajając np. literaturze rodzimej dzieła dotąd nieznanne, włączając się swoją pracą w wartki nurt życia literackiego, w aktualne dyskusje i polemiki, rzecz jednak w tym, iż żadne z tych szczegółowych zaleceń nie zostanie poprawnie wykonane, jeśli nie respektuje się wymagań poezji jako takiej.

Nie mam bynajmniej zamiaru rozbudowywać ponad potrzebę wstępu do recenzji książki, która jest właśnie zbiorem tłumaczeń poezji polskiej na francuski, ale też nie mogłem oprzeć się pokusie przypomnienia kilku prawd zgoła banalnych, które przestają być truizmami, gdy w grę wchodzi konkrety. *Poeci apokalipsy* obejmują wybór wierszy pisarzy polskich i żydowskich z lat ostatniej wojny, a częściowo powstałych też po wojnie jako reakcja na tamte wydarzenia.<sup>3</sup> Książka jest dziełem kolektywnym, ma kilkunastu tłumaczy, z których większość to wykładowcy literatury i języka polskiego na Uniwersytecie w Lille, notabene autorzy znani dobrze z innych publikacji polonistycznych wydanych nakładem Presses Universitaires de Lille, jak prof. Daniel Beauvois, kierownik Centre d'Etudes de la Culture Polonaise przy tamtejszym uniwersytecie, Stanisław Bereś (autor wstępu), Jean-Marie Delmaire, Janusz Barczyński, Maryla Laurent, Marek Tomaszewski i inni. Tym razem wystąpili w roli tłumaczy, konkurując z przekładowcami zawodowymi, jak Laurence Dyèvre (tłumaczyła *Onych* Torańskiej), Krzysztof Jeżewski czy Dominique Siła-Khan. Jest to okoliczność ważna i godna wzmianki, gdyż taki zespół tłumaczy gwarantuje dobry poziom pracy od strony fachowej, czyli znajomości języka. Translatorami są albo polscy *native speakers*, albo też osoby mogące samodzielnie tłumaczyć bezpośrednio z oryginału, bez wątpliwej podpórki w rodzaju sławetnej „rybki”.

<sup>3</sup> *Poètes de l'Apocalypse. Anthologie de poésie en polonais, hébreu et yiddish (1939-1945)*. Ouvrage collectif publié sous la direction de Daniel Beauvois, Stanisław Bereś, Jean-Marie Delmaire, Maryla Laurent, Presses Universitaires de Lille, 1991.

Książka wypełniła dotkliwą lukę w wiedzy przeciętnego obywatela Francji na temat nie tylko literatury i poezji, ale też i historii, z jakiej ta twórczość wyrasta, zwłaszcza gdy idzie o wydarzenia, które obrosły już w cały gąszcz stereotypów, mitów i uprzedzeń. Historia Francji w latach II wojny światowej to dla wielu Francuzów dzisiaj temat obłożony tabu, budzący wciąż zadawnione urazy i resentymenty. Książka, jaką otrzymuje do rąk, pokazuje mu inne oblicze Polski, nie tylko martyrologiczne i nie tylko spod znaku Résistance, ale heroiczne w inny, duchowy sposób, co sugestywnie podkreśla Bereś już w tytule swego wprowadzenia: „metafizyka oporu”. Generacja, której debiut — i to jaki debiut! — przypada na lata wojny, znaczone nazwiskami Baczyńskiego, Gajcego, Borowskiego, Różewicza, wszyscy urodzeni na początku lat dwudziestych, otóż taka generacja nie miała swego odpowiednika we Francji. Dość porównać tę antologię z cennym kompendium wiedzy na temat poezji francuskiej z tego okresu, jakim jest książka Pierre’a Seghersa *Le Résistance et ses poètes* (dwa tomy, Les Nouvelles Editions Marabout, 1978), by się przekonać, że różnic jest tu więcej niż podobieństw. Poezja żydowska z lat wojny ma we Francji więcej tłumaczeń niż polska, co także może stanowić powód do niejednej zadumy. Tutaj otrzymujemy jakby dwa oblicza tytułowej apokalipsy, uzupełniające się, ale też i sobie przeciwne, tak jak Holocaust oznacza inny wymiar zbiorowej tragedii niż eksterminacja ludności „aryjskiej”. A zatem jeszcze jedno świadectwo z lat wojny, oferujące w niejednym inny punkt widzenia i odmienną perspektywę w spojrzeniu na sprawy pozornie dobrze znane.

Ale przede wszystkim jest to świadectwo poetyckie i jako takie domaga się w pierwszym rzędzie oceny. Została już ona dokonana we wspomnianym wstępie pióra Stanisława Beresia, który na temat dokonań generacji wojennej w literaturze polskiej powiedział niemal wszystko, co w ramach wprowadzenia mogło zostać powiedziane. Uczynił to w sposób klarowny i wyważony, akcentując wielokrotnie, że pisarze ci dali początek nowemu stylowi w poezji. Takie określenia, jak „swoisty styl liryczny”, „rzadka piękność języka”, a nawet stwierdzenie, że jest to poezja jedyna w skali światowej (!) są dla czytelnika dostateczną reklamą i zachętą, by sięgnął do publikacji, która mu wszystkie takie rozkosze oferuje. Czy zapowiedzi te zostały spełnione? Nie ma na to jednej odpowiedzi, gdyż, jak wiadomo, każdy autor przedstawia inny stopień trudności dla tłumacza, każdy tekst wymaga dla siebie innego scenariusza zachowań z jego strony. To, co stosunkowo łatwiej daje się w przekładach ocalić w jednym miejscu, w drugim może się okazać dalece niewystarczające. I tak np. liryki prozą, gatunek z upodobaniem uprawiany przez poetów skupionych wokół „Sztuki i Narodu”, uwolniony od gorsetu metrycznego, operujący dosyć czy-

telnymi regułami konstrukcji (technika luźnych skojarzeń, juxtapozycja itp.), oswojonymi na gruncie poezji XX-wiecznej, zawierający elementy jakiejś „fabuły”, a przy tym nie gwałcący w sposób prowokacyjny zasad gramatyki, otóż taki gatunek okazał się w sumie niezłe „przekładalny”. Efekty, włącznie z chwytami ironii i groteski, parodii i karykatury, są tu w jakimś przynajmniej stopniu porównywalne.

Jaka poezja mniej traci na operacji przekładu? Czy koniecznie prostsza w wyrazie artystycznym, mniej wysiłona w doborze środków, co przecież nie zawsze ułatwia pracę, gdyż, jak wiemy, prostota Różewicza kryje w sobie wiele niespodzianek, a fakt, że Borowski pisał wiersze mniej *sophisticated* niż Baczyński automatycznie nie ułatwia zadania przekładowcy. Jeśli np. porównamy słynną *Pieśń* Borowskiego z jej francuską wersją, wcale wierną, dostrzeżemy bez trudu, że jest to opisowa parafraza oryginału, jakże daleka od tamtej zwięzłości, celności w operowaniu słowem koniecznym w danej sytuacji, powleczonym lekką patyną dawności. Wystarczy jeden przykład: „Niepróżno stopa depta kamień, / niepróżno tarcz dźwigamy, broń” — „Ce n'est pas en vain que notre pied foule la pierre / ce n'est pas en vain que nous portons nos boucliers et nos armes”. Oczywiście, tłumacz w tym przypadku powie, że przekład zawsze traci na zwięzłości oryginału, że przeciętnie wers francuski okaże się zawsze o 1/3 dłuższy od polskiego, że ponadto nie ma we francuszczyźnie sposobów archaizowania języka bez wywoływania efektu sztuczności. I będzie miał rację, co jednak wcale nie przeczy temu, że oryginał uznany za łatwy i mało skomplikowany stanowi w przekładzie trudność nie do pokonania. Praca tłumacza na każdym kroku ociera się o problem pozornej łatwości i mylącej prostoty.

Respekt, z jakim tłumacz odnosi się do oryginału, zasługuje niewątpliwie na pochwałę i nie ma wśród znawców przekładu nikogo, kto by ów kardynalny atrybut dobrych tłumaczeń w jakikolwiek sposób kwestionował. Ale rzecz ma także i drugą stronę, szacunek okazywany autorowi może paraliżować tłumacza, sprawić, iż w konsekwencji okaże się on mniej zdolny do wykonania pracy, która wymaga od niego inwencji i pomysłowości, to oznacza, że często musi on śmieiej ingerować w tekst oryginału, odczytywać go w sposób bardziej agresywny, proponować własne rozwiązania. Musi odejść od tekstu pierwowzoru, by się doń bardziej zbliżyć. Bereś słusznie we wstępie akcentuje, że przekład jest dziełem odwagi i ryzyka, działaniem nie w pełni odpowiedzialnym, wręcz na granicy bluźnierstwa („Fallait-il être irresponsable ou iconoclaste pour l'oser!”).

Co ma zrobić tłumacz z wojenną odmianą „poezji czystej”, jeśli by za taką uznać wiersze Gajcego i Baczyńskiego, utwory nawiązujące do zdobyczy rodzimego katastrofizmu (nie ma czegoś podobnego

w tradycjach poezji francuskiej), naśladowące w niejednym Czechowicza, postępujące tropem wytkniętym przez wielkich romantyków: Norwida, Słowackiego, a przy tym wyrażające bardzo nowoczesny sposób podejścia do zagadnień techniki poetyckiej? Tutaj, gdzie poetyckość jest gwałtem zadany naturze języka, permanentnym buntem przeciwko ograniczeniom mowy poetyckiej, gdyż ta praktykowana dotąd okazała się całkowicie niewydolna wobec naporu nowych doświadczeń, odbieranych jako jedyne i bezprecedensowe. Ten niezwykle złożony splot czynników sprawia, że poezja ta wciąż uchodzi za trudną, ciemną i niejasną, stawiając największy opór przy próbach jej przeniesienia na obcy język. O powodzeniach czy niepowodzeniach decydują najczęściej drobne, pozornie nieistotne przesunięcia w „ustroju” wiersza, położenie nacisku nie na to, co jest akurat ważne, zmiana hierarchii ważności elementów, której utwór zawdzięcza swoją oryginalność, słowem przekład wpuźda tu autora w „diabelne tarapaty”, by posłużyć się tym obrazowym określeniem Marii Kureckiej. Krytyk dokonujący oceny takich tłumaczeń niewiele zyska, zestawiając mozolnie dwa teksty i przyjmując za główne kryterium zasadę wierności leksykalnej czy składniowej. Diabeł ukryty jest w szczegółach i trudno go wytropić stosując narzędzia analizy gramatycznej.

Pozostając przy tych dwóch czołowych nazwiskach trudno nie dostrzec, że między francuskim a polskim Baczyńskim otwiera się poetycka przepaść, pod tym względem nic tu ze sobą naprawdę nie koresponduje, mimo że są to tłumaczenia bardzo wierne na poziomie, nazwijmy, powierzchniowym. Intuicyjnie wyczuwamy, że w zdaniu: „Ptaki nie znane nikomu po długich roślinach świstu” metafora „długie rośliny świstu” jest czymś zupełnie innym niż jej francuski odpowiednik: „longues plantes sifflantes”. Dysponujemy już wieloma analizami metaforyki Baczyńskiego (np. Aleksandry Okopień-Sławińskiej), z których dowiadujemy się, jak ogromnym polem skomplikowanych operacji semantycznych na wszystkich poziomach wypowiedzi jest ta poezja, wyjątkowa pod względem bogactwa skojarzeń, przekształcająca reguły składniowe, ustanawiająca jakby własne zasady łączliwości słów itp. Znając np. upodobanie Baczyńskiego do słów kojarzących się z ruchem kolistym, „krąg” w znanym wierszu *Z głową na karabinie* jest hasłem inicjującym znacznie szerszy obszar asocjacji niż „obręcz” („l’etau”). Przeto „zachowanie się” owego „kręgu”: zaciska się, krąży, tnie, rozcina, rozdziera, uwolnione od potocznych skojarzeń, sugeruje istnienie jakichś wyższych konieczności, uniwersalnych reguł, obejmujących swym działaniem także świat człowieka. „Obręcz” natomiast sugeruje nacisk o znaczeniu bardziej fizycznym niż duchowym, podstawową jednak sprawą jest tutaj pierwszoplanowe znaczenie słów, tworzących proponowaną przez Ba-

rańczaka „dominantę semantyczną” wiersza, której respektowanie w przekładzie stanowi główne kryterium wierności tłumaczenia. „Krağ” jest właśnie takim słowem–kluczem, które — mówiąc najprościej — podporządkowuje sobie słowa pozostałe, ich znaczenie zmienia się z uwagi na kontekst.

Jest to oczywiście tylko przykład, może nawet nie najlepiej dobrany, chodzi jednak o pokazanie trudności dosyć specjalnego typu, jakie nastrocza pewien rodzaj poezji, która nie bez uzasadnień uchodzi za trudną i niezrozumiałą. W tłumaczeniu komplikacje się zwielokrotniają, gdyż ten rodzaj metaforyki, jaki reprezentuje Baczyński ingeruje śmiało w obszar utrwalonych zwyczajów językowych, nawet gdy im zaprzecza ma przecież swoje systemowe przymusy i ograniczenia, gest poety dopiero na tym tle okazuje się wymowny i jego własny. Obcy język, rzecz jasna, takich możliwości nie stwarza i to są te przeszkody obiektywne, które wzmiankowaliśmy wyżej. Podobnie ze skojarzeniami o charakterze potocznym, od których także często zależy efekt artystyczny. „Do, do, l'enfant do, sur la potence”, jako odpowiednik wiersza Gajcego: „Lulajże w powrozie, lulajże na haku”, kojarzyć się będzie francuskiemu czytelnikowi z popularną kołysanką śpiewaną dzieciom „Do do l'enfant do, l'enfant dormira bientôt”, a nie z koledą, co dla pierwowzoru ma znaczenie zgoła podstawowe. Gajcy z całym barokiem swej metaforyki, atmosferą religijną, wizjonerstwem wyszedł z tej operacji w sposób jeszcze bardziej odmieniony. Poetyka oryginału sprawia często wrażenie niedopracowanej, jakby autor dawał raczej projekt niż twór w pełni wykończony, ale z tym wszystkim poezja jego zdobywa piętno wybitnie oryginalne, którego charakter w przekładzie niestety się zaciera, przyjmując postać bardziej dosłowną i retoryczną. Jest to jednak, mimo wielkiej troski o dokładność, Gajcy ociosany z tych trudnych do jednoznacznego nazwania elementów własnej poetyki, które świadectwu jego nadają wymiar metafizyczny. Łatwiej wyłożyć to sposobem dyskursywnym, jak to przekonująco zrobił Stanisław Bereś, tytułując swój wstęp *Metafizyka oporu*, niż „wytłumaczyć” przez ekwiwalent oryginału, do czego pretenduje przekład.

Znów posłużmy się metodą charakterystycznej próbki. Oto fragment z *Widm* Gajcego: „Gdzie płaski wypasał krajobraz / stulone uśmiechy wiosek”. W tłumaczeniu mamy: „Où un paysage plat nourrissait / les sourires des villages blottis”. Wszystko nie tak! Pomijam zmiany szyku, gdyż składnia francuska nie pozwala nawet w drobnym procencie na taką elastyczność co polska, ale w ten sposób odpada cała „gramatyka poezji”, jakże istotna w tej i nie tylko w tej twórczości. Chodzi o przesunięcia bardziej istotne. Zmiana „wypasał” na „karmił” oznacza, że przedmiot czynności, wioski, przestaje kojarzyć się ze stadami, te zaś z Biblią,

nabiera zaś cech jakby większej konkretności, zwyczajności, sugerując, że chodzi przede wszystkim o wrażenia zmysłowe, atmosferę fizycznej radości i pogody, jaką odczuwa człowiek w zetknięciu z przyrodą. Przymiotnik „blottis” to nie „stulony”, a nadto w oryginale odnosi się on do uśmiechu a nie wioski, co ma istotne znaczenie, choć obydwa wyrazy występują tutaj jako człony metafory dopełniaczowej. Członem głównym tego złożenia jest wioska, określenie „stulony” jest jakby dalszym rozwinięciem dopełnienia, co jest charakterystyczne dla Gajcego, który rozbudowuje metaforę, zacierając do niepoznania sferę jej odniesień w ramach jakiejś rzeczywistości. Przekład, to widać wyraźnie, zmierza w kierunku metafory umotywowanej ze względu na desygnat (typowy, płaski, mazowiecki pejzaż polski), gdy oryginał ustanawia w tym względzie całkowitą arbitralność skojarzeń, o dalekich i rozchwianych odniesieniach (np. do krajobrazu biblijnego).

W innych przypadkach osłabienie ironii może nieoczekiwanie sugerować treści zbieżne ze stereotypem „la Pologne martyre”, jak tego zdaje się dowodzić przykład kilku tłumaczeń wierszy Bojarskiego, Trzebińskiego czy Strońskiego, z gęsto rozsianymi rekwizytami krzyży, grobów, ofiar, pielgrzymów itp. Jak dalece czytelny staje się w przekładach ów gest odrzucenia dziedzictwa martyrologii, gest odmowy ulegania fałszom zbiorowej mitologii, w istocie dwuznaczny, gdyż całą swą biografią pokolenie to poświadczało ciągłości tradycji? Stawiam to pytanie bez dowodu na „tak” lub „nie”, rejestrując wrażenie raczej, że coś tu nie gra. Niebezpieczeństwo ulegania tradycyjnym wyobrażeniom związanym z historią Polski, tak jak jest ona od wieków odbierana na Zachodzie, grozi zresztą całej tej poezji, będącej swoistym przedłużeniem mitologii romantycznej. Czy wciąż nie będzie ona odczytywana na tle tej tradycji czy też wyzwolona spod jej represywnego wpływu?

Zdarza się, że przekład zdolny jest rzucić jakieś nowe, nieoczekiwane światło na znany utwór. Pod krytycznym okiem tłumacza–interpretatora czasami inaczej rozkładają się blaski i cienie. Lektura wierszy zawartych w tej antologii zdaje się często dawać powód do takich refleksji. Np. liryki prozą, spóźniony nieco w swym eksperymentatorstwie gatunek poezji okupacyjnej, wtórne wobec odkryć rodzimej awangardy krakowskiej (głównie Przybosia), wypadają niekiedy bardzo interesująco. Poematy Strońskiego kojarzą się z „petits écrits” Francisa Ponge’a, tak jak inne reprezentacje tego gatunku zdają się stanowić przedłużenie „rimbaudyzmu”, tym ciekawsze, im bardziej sterują one w kierunku poezji „konkretnej”. To prawda, że Baczyński i Gajcy, którym poświęciliśmy nieco więcej miejsca, wypadli w tłumaczeniu nazbyt ubogo, ale też dzięki takiej próbie lepiej widać, ile jest w tych wierszach słownego nadmiaru, maskującego zamysł poety, ile waty, bez której można się



obejść, jak subtelna i niebezpieczna jest granica, poza którą wszelki eksperyment traci swoje uzasadnienie, staje się gestem bez pokrycia. Oczywiście, bywają wiersze, które są jakby czystą emanacją urody słowa. Spróbujmy wyobrazić sobie jakikolwiek przekład, który konkurowałby z erotykiem Baczyńskiego, wierszem rzadkiej piękności, *Niebo złote ci otworzę...* Są wiersze, które nawet i pod najlepszym piórem nie poddają się parafrazie. Efekt „trompe-l'oreille” ich jakby nie dotyczy. Mierzyć się z nimi, to skazywać się na porażkę lub proponować wersję nową, która by miała szansę rywalizować o równorzędny, choć inny, efekt z oryginałem. Sztuka przekładu dopuszcza taką możliwość. Wtedy, jak pisze Blackmur, komentując *Cantos* Pounda, „the loveliness of the verse gains nothing by recovery of the origin”<sup>4</sup>.

Wiersze zgromadzone w części drugiej obejmują, jak się rzekło, pisarzy żydowskich, a trud ich przyswojenia na język francuski jest dziełem Jean Marie Delmaire'a, skądinąd znanego specjalisty w tej dziedzinie<sup>5</sup>. Nie mogąc ocenić tych tłumaczeń z uwagi na stopień wierności wobec oryginałów, warto wszelako zwrócić uwagę, że mówimy tu nie o jednej, ale o dwóch poezjach. Czy różnice między jidysz a nowohebrajskim, o jakich np. wspomina Aleksander Ziemny („od języka i mowy jidysz dzielą hebrajski, bez przesady, morza i góry [...] zupełnie różne są w obu językach nośniki myśli i emocji, inne są sposoby obrazowania, reagowania, krótko mówiąc, dwa odrębne instrumenty psychologii”<sup>6</sup>), są widoczne w tłumaczeniach, gdyż skala trudności przekładowych jest różna? Czytelnik odbiera wrażenie, że wiersze w jidysz są bardziej tradycyjne, silniej zakorzenione w sferze żydowskiej religii i kultury, gdy poezja nowohebrajska odpowiada standardom współczesnej poezji europejskiej. Na gruncie francuskim nie jest to zresztą poezja nowa, Jean Marie Delmaire przyznaje się do długu, jaki zaciągnął wobec antologii Charlesa Dobrzynskiego (ur. 1929, Polak z pochodzenia, autor kilku tomików wierszy i tłumacz, w swoim czasie uznawany za pisarza marksistowskiego, przekłady jego figurują w antologii Jeleńskiego) *Le Miroir d'un peuple. Anthologie de la poésie yiddish* (Seuil 1971), która służyła mu pomocą (w jakim zakresie?).

Oczywiście, porównywanie świadectw poetyckich z tej części Europy, która ucierpiała najwięcej, zawsze może być zajęciem interesującym. Poezja polska i żydowska tego czasu to nie tylko wyraz odmiennych

<sup>4</sup> R. P. Blackmur *Form and Value in Modern Poetry*, New York 1957, s. 98.

<sup>5</sup> Przypominam jego szkic *L'assimilation de la bourgeoisie juive et ses limites* w poprzedniej książce *Les confins de l'ancienne Pologne*, Lille 1988.

<sup>6</sup> *Poezje nowohebrajskie*, wybrał, przełożył, przedmową i notami opatrzył A. Ziemny, Warszawa 1986, s. 10.

tradycji, mentalności, zwyczaju, ale przede wszystkim dwa krańcowo przeciwstawne przykłady reagowania na fakt ludobójstwa. W przypadku Żydów eksterminacja objęła cały naród, gdy „aryjczykom” pozostawiono jednak w ograniczonym zakresie możliwość wyboru między życiem a śmiercią. Pisarze polscy, jak w żadnym innym kraju, pierwsi zareagowali na zbrodnie popełnione na Żydach, z którymi przez całe wieki przemieszkiwali na tej ziemi. Jeszcze podczas wojny, w roku 1944, ukazał się zbiór wierszy autorów polskich i żydowskich *Z otchłani*, stanowiących zarówno *hommage*, jak i *memento* wobec ofiar holocaustu. Wiersze poetów izraelskich, których Zagłada bezpośrednio nie dotknęła, gdyż znajdowali się poza jej zasięgiem: Uri Cwi Grynberg, Jakow Fiszman, Abraham Szlonski, Aron Cejtlin (wszyscy niemal związani z Polską), mają już inny charakter, z pewnością nie mniej przejmujący, poetycko może bardziej świetny, ale zarazem uwikłany w urazy i resentymenty, jakie stały się udziałem ludności żydowskiej spoza Europy. Dla nich holocaust jest „czarną otchłanią” („un trou noir”), nie dającą spokoju wyobraźni. Warto przypomnieć te sprawy chociażby w kontekście dyskusji i sporów, jakie raz po raz przetaczają się przez łamy prasy i intelektualnych środowisk francuskich na temat postawy społeczeństwa francuskiego wobec wielu zjawisk wywołanych przez hitleryzm i jego rodzime wersje. Dyskusja wokół filmu Claude’a Lanzmanna *Shoah* pokazała, jak dalece na dzisiejszych opiniach Francuzów ciążyą dawne, nie sprawdzone stereotypy o Polsce i Polakach.

Na koniec parę zauważonych w książce potknięć, możliwych do sprostowania na przyszłość. Do miana „stolicy” GG pretendował Kraków, a nie Warszawa, gdyż tam mieściła się siedziba gubernatora (s. 8); Niemcy celowo pozbawili Warszawę jej dotychczasowego charakteru; młodzi poeci warszawscy przystąpili do konspiracji nie w r. 1939, lecz znacznie później (s. 9). Oczywiście nie cała ludność lewobrzeżnej Warszawy uległa eksterminacji w wyniku powstania (tamże). Nazbyt skromnie, chociażby w porównaniu z żydowskim, potraktowano konspiracyjny ruch wydawniczy („Un ou deux recueils imprimés «hors contingent» sur les imprimeries clandestines”, s. 10), który lekko licząc objął około półtora tysiąca druków zwartych i tyleż samo periodycznych, co nie ma porównania z żadnym innym krajem podbitej Europy. Brawurowy wyczyn złożenia wieńca pod pomnikiem Kopernika w czterechsetną rocznicę śmierci astronoma, 25 maja 1943, nie był ani sabotażem (s. 11), ani dywersją (s. 59), ale demonstracją patriotyczną, niezależnie od oceny tego wydarzenia (śmierć poniósł Bojarski). Konfederację Narodu byłoby lepiej tłumaczyć przez „Confederation de la Nation”, a nie „du Peuple” (s. 21, *passim*), jak to słusznie uczyniono w stosunku do „Sztuki i Narodu” („L’Art et la Nation”). Borowski nie był związany z orientacją

„Sztuki i Narodu”, raczej przeciwnie, choć miał w tej grupie przyjaciół (s. 63). Baczyński — trochę to niejasne — należał do kręgu sympatyków „Płomieni”, wchodził natomiast w skład kolegium redakcyjnego „Drogi” (s. 131). Nie dwa, a cztery tomiki wierszy Baczyńskiego ukazały się jako pozycje nielegalne (tamże), zaś pełnym jak dotąd wydaniem dzieł poety jest trzecia edycja *Utworów zebranych* z r. 1979 (tamże). Partyzancki tomik wierszy Różewicza, sygnowany pseudonimem „Czechura”, który zawierał także krótkie utwory satyryczne i reportaże, nosił tytuł *Echa leśne*, a nie, jak podano, *Les echos du maquis* (s. 177). Ulicę Miłą z XII pieśni poematu Kacnelsona pozostawiono bez tłumaczenia w wersji oryginalnej, choć tu przydałoby się odpowiednie wyjaśnienie, bowiem nazwa ulicy stanowi kontrast w stosunku do zawartości wiersza. Piosenki w rodzaju *Wojenko, wojenka...* czy *Rozkwitały pęki białych róż*, skomentowane w związku z wierszem Borowskiego (s. 23), bardziej chyba zasługują na miano „populaires” niż „un chant militaire”.

Jerzy Świątek

## W cieniu holokaustu

Paradoksalność dziejów tematu żydowskiego w naszej literaturze zauważył przed laty Jan Błoński, w *Autoportrecie żydowskim* stwierdzając: „nigdy w powieści (a może nawet w literaturze) polskiej obecność żydowska nie była bardziej widoczna aniżeli po holokaucie!”. Przez całe wieki realnej, autentycznej obecności Żydów w Polsce ich egzystencja na terenie literatury (myślę tu oczywiście o bohaterach literackich, nie o twórcach) była stosunkowo nikła, a wizerunek — jak zauważył Marek Zaleski — „odtworzany w oderwaniu od życia domowego, rodzinnego, religijnego, od środowiska, choć często przedstawiany z sympatią, był jednostronny i płaski”. Dopiero po tragicznych doświadczeniach holokaustu, gdy zbiorowość żydowska przestała już *de facto* istnieć, w literaturze polskiej pojawił się „temat żydowski”.

*Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*<sup>1</sup>, książka autorstwa Józefa Wróbla, przedstawia teksty, „w których problem żydowski jest centralny, a sama żydowskość jest w świadomości bohaterów stygmatem budującym opozycje na zasadzie: Żyd — inny”, teksty nie tylko powieściowe, ale także autobiografie, dzienniki, wspomnienia; nie tylko utwory o wysokiej wartości artystycznej, ale również te trzeciorzędne, zarażone

<sup>1</sup> J. Wróbel *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków 1991.