

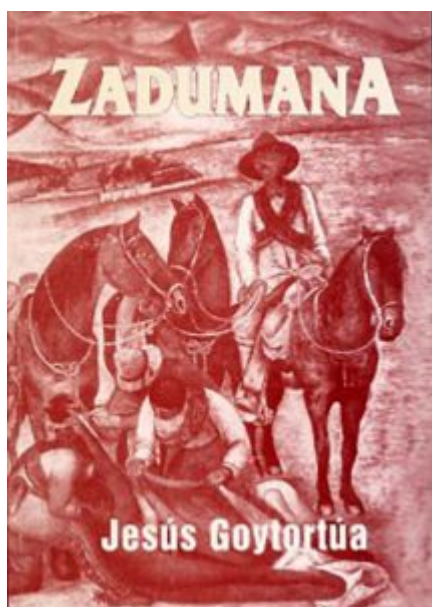
Wojna i kwiat pomarańczy



Maria Piotrowska

Chociaż Meksykanin Jesus Goytortua nie jest pisarzem, który dorównywałby klasą latynoamerykańskim pisarzom tej miary co Julio Cortazar, czy Gabriel Garcia Marquez, to jego proza tradycyjna i bezpretensjonalna, z tym większą siłą opanowuje wyobraźnię czytelnika wciągając go w świat pasjonujących zdarzeń, niezłomnych charakterów, pierwotnej przyrody, graniczących sytuacji moralnych i najczystszej liryki. Egzotyka tego świata, jego swoistość, narzucić się musi ze szczególną ostrością czytelnikowi polskiemu, który otrzymał polski przekład napisanej przed pięćdziesięciu laty książki Goytortui „Pensativa”. Jej kanwą jest burzliwy okres historii Meksyku: lata dwudzieste i trzydzieste dwudziestego wieku, gdy toczyła się krwawa wojna domowa między wyznawcami wiary katolickiej (cristeros), a wojskami rządu broniącego zapisów konstytucji z roku 1917, które godziły w duchowieństwo i Kościół. Dwoje protagonistów powieści-tytułowa „Zadumana” Gabriela Infante oraz młody prawnik-ziemianin Roberto, są upostaciowaniem wyzwolonych przez bratobójczą wojnę obcych sobie sił, które z bezwzględną koniecznością determinują ich los. Miłość Roberta do Gabrieli Infante wybuchnąć musiała: bohaterka jest piękna i otoczona famą cnoty i prawością uroku. Głębi dodaje jej osobista tragedia,

męczeńska śmierć brata, przywódcy cristeros, tajemniczość, w jakiej się pogrążył żyjąc wśród wiernych ex-powstańców na zrujnowanej hacjendzie, resztki świętości rodzinnej, wreszcie niejasny, ukrywany przez otoczenie udział w wojennych wypadkach. Ale oto bieg wydarzeń aktualnych oraz ukazanych w retrospekcji, odsłania przed Robertem całą prawdę o „Zadumanej”: Gabriela Infante okazuje się słynną Panią General, podobnie jak jej brat, nieustraszoną przywódczynią cristeros, zdolną do wyrachowanej mściwości i w imię praw wojny akceptuje okrucieństwo głucho na błagania o litość. Na stronę wydarzeń wkraczają upiory krwawej przeszłości. Przerazenie i odraza Roberta (to kobieta ociekająca krwią) biorą górę nad miłością: ceremonia ślubna, do której oblubienica przystroiła już głowę pomarańczowym kwiecikiem, zostaje odwołana: bohater, człowiek słabego ducha, ściąga na siebie nienawiść zawziętych ex-cristeros. Następuje katastrofa. Życiowo przegrywają oboje: ona chroni się za klasztorną kratą, on wraca do dawnego „sztucznego” życia w Mexico City, skazany na mękę wspomnień i niewczesny żal. Moralnie zdaje się wygrywać Gabriela Infante dzieląca z innymi cristeros przekonanie, że obrona wiary jest obowiązkiem dającym prawo do przelewu krwi i okrucieństw (miecz świętego gniewu jest błogosławiony), ale jeżeli się z tych zmagania wyszło się cało, cierpienia zadane współbraciom okupić trzeba ascezą, W ten sposób życie realizowane staje się legitymacją poglądów. Natomiast pogląd Roberta, że bratobójcza wojna jest tragicznym błędem, a okrucieństwa nie da się niczym uzasadnić - znajduje swoje usprawiedliwienie tylko w jego osobistej wrażliwości.



Czytelnik świadomy stylu jego wcześniejszego życia w Mexico gotów jest nawet zadać sobie pytanie: a może to tylko słabe nerwy i czy można żądać od historii powszechnej, by respektowała nakazy Ewangelii? Ale bohater powieści Goytortui cierpi i wśród tych cierpień kocha nadal, a z tego cierpienia, z tych uczuć i tej wrażliwości autora niewątpliwie się utożsamia. Narracja w pierwszej osobie ma charakter personalny, wyrasta powieść, danie świadectwa i wywyższenie heroizmu. Spisane przez Roberta wyznania ratują powstańcze cnoty przed zapomnieniem. Ostatecznie w obliczu ryzyka ran i śmierci tylko twórcze zmagania i ich rezultat: opowieść-świadectwo, okazują się legitymacją potępienia walk w imię osobistej wrażliwości – tylko one.

W Posłowniu autor polskiego przekładu, Florian Śmieja, włączył powieść Goytortui do nurtu literatury popularnej. Taka w istocie jest ta powieść, gdyż z odmową eksperymentowania łączy się pewna szkicowość, a niekiedy nawet zdawkowość dialogów, a także prostota monologu wewnętrznego, który dopiero pod koniec pogłębia się i indywidualizuje. Jest jednak w tej książce obecna pewna stała wartość, bez której nie byłaby ona sobą i gdzie Goytortua okazuje się prawdziwym „małym mistrzem”: jest to niezrównana sugestywność świata przedstawionego. Są to wnętrza mieszkalne, ledwie zarysowane, gdzie nie tyle piękno, co charakter przedmiotów zapada w pamięć:

pogrążone są one w przeróżnych odmianach światła, w przedziwnej symbiozie z rozpościerającą się tuż za progiem naturą, która żyje, mieni się niuansami barw i światłocieni, przemawia różnorodnymi głosami i szeptami. Rzadko przybierając kształty oswojone. Jest ona z reguły dzika i zmusza wędrowców do poświęcania jej więcej uwagi: o zmierzchu ulewa czyni bowiem krajobraz niewidocznym i jeźdźcy zdawać się muszą na instykt koni, za to następnego ranka zieleń staje się intensywniejsza, ziemia dymi w żółtawym słońcu, a najmniejszy podmuch wiatru przynosi deszcz szeleszczący w gałęziach. W zakamarkach skał wody rzeki huczą i szemrzą, ich kolor zmienia się wraz z ruchem obłoków na niebie, a poprzez gałęzie, od którymi zbiera się ciemność, widać góry, gdy nie giną one za woalami mżawki, wydają się pełne gróźb, nieprzyjazne, wiodące utajone gwałtowne życie, i nic dziwnego, że miejsce, gdzie dokonały się zdrada i zbrodnia, tchnie pustką i grozą. Kojoty i węże pierzchają przed zabłąkanym przybyszem a zawodzący wiatr miota zaroślami zrywając leśne kwiaty.

Niektóre zwroty ostatniego akapitu, a ściślej, jego końcowego fragmentu, czerpię *in crudo* i na wrywki z tekstu powieści, gdyż tylko w ten sposób mogę czytelnikowi zaanonsować piękno polskiego przekładu Florian Śmieji. Ta polska proza płynie nurtem silnym i pewnym, choć niekiedy pełnym skrywanego niepokoju, który jest zapowiedzią nadciągających zdarzeń. Jej bogactwo leksykalne i jakość językowych formuł wyczarowują ową niepowtarzalną rodzajowość w opisie ludzkich siedzib i niczyjego, posępnego krajobrazu. Rodzajowość egzotyczną tam, gdzie do otoczonych krążgankami patios prowadzą eukaliptusowe aleje, zaś bliską i stale taką samą, wtedy gdy wzrok pada na wyściełane krzeselko przy oknie, ręka podaje chorej szklankę mleka, a przed dom wybiega z latarnią chłopiec, by wskazać podróżnym ścieżkę prowadzącą do drzwi.

Jesus Goytortua: Zadumana (Pensativa). Z języka hiszpańskiego przełożył i posłowiem opatrzył Florian Śmieja. Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1997.

Powieść Ewy Stachniak „Konieczne kłamstwa” po polsku

Rozmowy o książkach, które nie przemijają.

„Konieczne kłamstwa” (*Necessary Lies*) to powieść o stracie osobistej i narodowej, o zdradzie i potrzebie przebaczenia, o najnowszej historii – wojennej i powojennej. Powieść o powrotach do korzeni, trudnych i bolesnych – ale koniecznych, jeśli przeszłość ma nie być tylko niepotrzebnym balastem, lecz stać się kluczem do poznania i zrozumienia nas samych. Jest to historia Wrocławia, miasta z niemiecką przeszłością i polską teraźniejszością oraz historia emigrantki znaną z Odry, która musi się zmierzyć ze skomplikowaną przeszłością swojego miasta. To pierwsza powieść Ewy Stachniak, uznana za najlepszy debiut powieściowy Kanady roku 2000: nagroda

Amazon.com/Books in Canada First Novel Award. Autorka pisze po angielsku, dzięki czemu jej niezwykle poczytne książki opowiadające polską historię z różnych epok, szeroko docierają do angielskojęzycznego czytelnika.

Na podstawie: www.ewastachniak.com



Ewa Stachniak, fot. ewastachniak.com

Rozmowa z pisarką Ewą Stachniak i tłumaczką Katarzyną Bogucką-Krenz.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Polski czytelnik może już przeczytać po polsku powieść „Konieczne kłamstwa” nagrodzoną w 2000 roku przez Amazon.com/Books in Canada. Co to dla pani oznacza?

Ewa Stachniak:

Cieszę się, że książka ukazała się w Polsce i bardzo jestem ciekawa reakcji czytelników, recenzji, uwag. W powieści pisanej z pozycji emigracji, polski czytelnik zwróci uwagę na inne rzeczy niż czytelnik kanadyjski. „Konieczne kłamstwa” - na jednym z poziomów narracji - są przecież zapisem wrażeń powrotu do kraju, po latach emigracji, tego pierwszego powrotu, pierwszych wrażeń wędrowca, który

konfrontuje zapamiętane obrazy z rzeczywistością, wędrowca, który patrzy na Polskę z pozycji swoich kanadyjskich, emigracyjnych doświadczeń. Czytelnik polski zobaczy bohaterkę powieści, Annę Nowicką, podobnie jak nasze rodziny i przyjaciele widzieli nas w tych pierwszych latach wolności, emigrantów przyjeżdżających po latach do rodzinnego domu.

Ciekawi mnie też jak wypadnie konfrontacja mojej książki z innymi współczesnymi polskimi powieściami, czy literatura kanadyjska wpłynęła w zauważalnym stopniu na mój sposób pisania. Bo przecież język prowokuje różne skojarzenia.

Na czym polega odmienność polskiej wersji powieści w stosunku do angielskiego oryginału?

ES: W angielskiej wersji książka skierowana była do czytelnika, który o Polsce i jej historii ma mgliste pojęcie i któremu trzeba wpływ tej historii na polską rzeczywistość przybliżyć. Patrząc na Warszawę czy Wrocław w 1991 roku Anna widzi nie tylko teraźniejszość, ale także przeszłość tych miast, lata wojny, powstania, zgliszcza. We Wrocławiu widzi ślady niemieckiego Breslau, pamięta morze gruzów. Z takim bagażem jej spojrzenie na polskie realia jest zupełnie inne niż kogoś, kto o tej historii nie ma pojęcia. Zmiana perspektywy oznaczała cięcia i przekształcenia w tekście. Wiele fragmentów można było w polskim tekście pominąć, inne trzeba było przeredagować lub wręcz dopisać, by zachować autentyzm szczegółów i wiarygodność faktów. Kiedy cytuję fragment wrocławskiej ulotki z 1968 roku, którą Anna i Piotr trzymają w ręku, to chcę żeby to była jedna z autentycznych ulotek z Wrocławia, a nie np. z Warszawy. Angielskie słowo „communist” tłumaczy się inaczej w zależności do okresu historycznego w którym było użyte: w 1968 roku Piotr mówi o „partyjnych”, w 1881 roku Anna pamięta „komunistów”, a w 1991 roku jej brat używa słowa „komuch”. W wersji angielskiej rewolucję w Quebecu można było określić jednym zdaniem, polskiemu czytelnikowi trzeba było dodać kilka wyjaśnień. To były drobiazgi, choć oczywiście bardzo ważne. Problemem największym, ale i jednocześnie najbardziej ciekawym, stało się nadanie polskich głosów moim bohaterom.

Powieść rozpoczyna się w Montrealu, ale już po kilku zdaniach Anna wspomina swoją młodość, swój wyjazd z Wrocławia, pierwszą miłość – swoje polskie przeżycia.

Kiedy pisałam te sceny po angielsku, polskie postacie musiały mówić językiem „opisowo-uniwersalnym”, stworzonym dla nich w takim celu by czytelnik kanadyjski odczuł, że osoba, o której czyta, funkcjonuje w innym języku – czasami wtrącałam polskie słowa, by zachować koloryt głosów. W tłumaczeniu na język polski te zabiegi lingwistyczne straciły sens.

W budowaniu pełnych, polskich głosów najłatwiej było z postaciami, które w jakimś stopniu opierały się na wspomnieniach z przeszłości. „Słyszałam” jeszcze te głosy i mogłam zasugerować tłumaczce wybór konkretnych wyrażen. Babcia Anny mówi językiem mojej babci, którego specyficzne wyrażenia towarzyszą mi od dzieciństwa. Wprawdzie babcia Anny i moja babcia to dwie różne osoby, ale ich język to głos tego samego pokolenia. Także rodzicom Anny mogłam częściowo użyć języka pokolenia moich rodziców.

Najwięcej kłopotu sprawił mi Piotr, pierwszy mąż Anny. W moim polskim kręgu doświadczeń nie pojawiła się postać z jego rodowodem, nie mogłam więc czerpać z pamięci. Piotr Nowicki pochodzi z Krakowa, jest prawnikiem, brał udział w marcowych wydarzeniach 1968 roku we Wrocławiu, trzeba było mu stworzyć język, który charakteryzowałby i jego i jego pokolenie. To było moje zadanie, nie mogłam go zrzucić na barki tłumaczki, nie mogłam powiedzieć – wymyśl głos dla Piotra. W rezultacie musiałam sceny z Piotrem prawie w całości przepisać, stworzyć na nowo jego polski głos opierając się na autentycznych historycznych materiałach z tego okresu, studenckich ulotkach, opisach marcowych wydarzeń we Wrocławiu. To była fascynująca przygoda językowa, w pełni spełniona w chwili gdy „usłyszałam” ten nowy głos Piotra.

Jak współpracowało się pani z tłumaczką?

ES: Doskonale. Przypuszczam, że tłumaczom rzadko zdarza się pracować z autorem, który zna język na tyle, by móc brać udział w procesie redakcji tekstu w takim stopniu, jak to było z nami. Z Katarzyną Bogucką-Krenz, tłumaczką powieści, zgodziłyśmy się już na samym początku pracy, że naszym celem będzie nie tylko wierne oddanie tekstu, ale stworzenie takiego tłumaczenia, które byłoby „moim,” czyli najbardziej zbliżonym do polskiej wersji tej książki, jeśli miałabym taką napisać. Dla tłumaczki oznaczało to rezygnację, oczywiście tylko do pewnego stopnia, z

autonomii, konieczność sprawdzania czy nasze językowe odczucia zgadzają się, i stałą gotowość do dyskusji nad tymi fragmentami, w których nasze odczucia gdzieś się rozmięły. Czasami dostawałam stronę, na której tłumaczone fragmenty tekstu pojawiały się w kilku wersjach, a ja miałam wybrać te najbardziej mi odpowiadające. W rezultacie każdy rozdział wędrował kilka razy między nami tak długo, aż obie byłyśmy zadowolone.

Praca nad tłumaczeniem była dla mnie bardzo ciekawa. Zdałam sobie ponownie sprawę z trudności, jakie napotyka polski tłumacz z języka angielskiego. Jedną z nich jest rytm zdania, jego wewnętrzna poezja. I tak na przykład rytmiczność w języku angielskim można uzyskać stosując powtórzenia słów, sylab, czy wręcz poszczególnych dźwięków. Przykładem może tu być to oto zdanie z pierwszej części mojej książki, opis powojennego Wrocławia: *A sea of ruins, surrounding small islands of still-standing buildings*, którego rytm opiera się na aliteracji. Podobny zabieg w języku polskim może przynieść taki „efekt poetycki” jak zdanie: *polska policja poszukuje pięciu panów...* Tekst poetycki, który po angielsku brzmi rytmicznie i naturalnie, w polskim bezpośrednim tłumaczeniu po prostu kuleje. Powodów może być wiele. Tradycyjna, staroangielska poezja oparta była właśnie na aliteracji, czyli powtórzeniu dźwięków; w polskiej poezji natomiast spoiwem był głównie rym. W rezultacie, aby uzyskać podobny efekt poetycki, który ja w wersji angielskiej uzyskiwałam poprzez powtórzenia, Kasia Krenz musiała uzyskać zupełnie innymi metodami, czerpiąc ze swoich zasobów poetyckich.

Jak pani poznała tłumaczkę, Katarzynę Bogucką-Krenz?

ES: Przez jej siostrę, Ewę Ślaskę, polską pisarkę i tłumaczkę, która od wielu lat mieszka w Berlinie i aktywnie działa na pograniczu literatury polsko-niemieckiej, organizuje warsztaty literackie, prowadzi pismo „Wir” itd.. Podczas jednego z pobytów w Berlinie, gdzie zbierałam materiały do mojej drugiej powieści, poznałam Ewę. Ona z kolei podarowała egzemplarz *Necessary Lies* swojej siostrze Katarzynie mieszkającej w Gdańsku. Katarzyna Bogucka-Krenz, jest nie tylko tłumaczką z języka angielskiego, jest też poetką i malarką. Poza tym jesteśmy w podobnym wieku, więc łączy nas język naszego pokolenia...



Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, 2004.

Co pani myśli na temat okładki polskiej wersji powieści?

ES: Bardzo mi się podoba. Jest graficznie prosta, ale bogata w znaczenia. Pocięte nożyczkami nuty sugerują Williama i linię melodyczną jego partytur, a także przerwane wątki życia wielu bohaterów książki, cięcie między nowym życiem i starym życiem, między Polską i Kanadą itd. Mogą także sugerować przecięcie spokoju i błogich wspomnień bohaterki, Anny Nowickiej, o człowieku, który krył w sobie tak bolesne dla niej tajemnice.

Ale książka już skończona, wydana. Teraz werdykt należy tylko i wyłącznie do czytelnika.



Katarzyna Bogucka-Krenz

Czym jest dla pani przekład literacki?

Katarzyna Bogucka-Krenz:

Przez lata wypracowałam sobie własną metodę przekładu, która opiera się na przekonaniu, że sama wiedza nie wystarczy do tego, żeby zostać dobrym tłumaczem literatury. Oczywiście, trzeba mieć warsztat, tj. dobrą znajomość języka obcego oraz spore umiejętności posługiwania się mową ojczystą. Pod tym względem jest to praca niejako „usługowa”. Ale do dobrego tłumaczenia potrzeba jeszcze dwóch rzeczy. Po pierwsze, swego rodzaju pozawerbalnego wyczucia, zdolności niemal telepatycznego porozumienia się z autorem. Będąc przekąźnikiem nie swojej myśli, tłumacz spełnia rolę medium, jest pośrednikiem, który pomaga autorowi zaistnieć w innym języku,

sam przez cały czas, jak sufler w teatrze, pozostając w cieniu.

Po drugie, tłumacz lepiej rozumie swoje zadanie, jeśli sam jest pisarzem czy, jak w moim przypadku, poetą. Każdą historię można opowiedzieć na sto sposobów. Tłumacz musi sobie nieustannie zadawać pytanie, nie jak on by ją opowiedział, tylko jak zrobiłby to autor, gdyby znał jego język. Które słowo by wybrał? A przecież autor chce ode mnie nie tylko moich słów. On liczy na to, że w moim języku odtworzę i odwzoruję cały jego świat, wyłowię jego ducha, oddam to „coś”, co często jest trudne do uchwycenia - aurę, emocję, nastrój.

Czasem żartuję, że najlepszą metodą jest tłumaczenie „z zamkniętymi oczami”, gdyż dopiero wówczas potrafię wsłuchać się w głos wewnętrzny tłumaczonego pisarza, oddać to wszystko, co decyduje o jego stylu i sile.

Proszę opowiedzieć o pracy nad tłumaczeniem?

KBK: Do pracy podchodzę zawsze bardzo osobiście i że tak powiem namacalnie: na kilka miesięcy wyprowadzam się z własnego świata i przenoszę do innego. To trochę jak gra w filmie. Jestem ze wszystkimi bohaterami naraz i każdym z osobna. Początkowo nic jeszcze na to nie wskazuje, po prostu tłumaczę słowo za słowem, zdanie po zdaniu. Ciężka, żmudna, czasochłonna praca. Nie zastanawiam się, pędzę przed siebie, mijam kolejne stronicie, jakbym jechała pociągiem, przyglądając się przez okno mijanym obrazom. Na tym etapie jeszcze nie podejmuję decyzji, nie dokonuję wyborów, nawet nie słyszę właściwego tonu. Zostawiam znaki zapytania, zapisuję po kilka wersji, wiem, że na decyzje będzie czas później. Nim jednak to nastąpi, przechodzi czas prób i przymiarek, kiedy wciąż nie do końca jestem pewna, w jaki sposób ja bym się wyraziła w danej sytuacji, gdybym była, na przykład, profesorem literatury, skrzypaczką, rybakiem dalekomorskim czy kelnerką w restauracji, a ściślej: jakbym to wyraziła po polsku, zważywszy na czas i miejsce, wiek, wiedzę i filozofię życiową danej postaci, i co najważniejsze - styl autora. A potem pewnego dnia okazuje się, że wszystkie elementy układanki wskoczyły na swoje miejsce. I kiedy czytając przestaję myśleć o słowach, a zaczynam „słyszeć głosy”, wtedy wiem, że to już - mogę tekst odesłać do wydawcy.

Czy tłumacz musi się związać z bohaterami, poznać ich osobowość i odczucia, żeby oddać ducha czasu i miejsca, w którym żyli?

KBK: Chyba nie da się inaczej. Ja w każdym razie nieodmiennie przywiązuję się do moich autorów i ich książek. W końcu przebywam z nimi codziennie po wiele godzin, i to przez długie miesiące. Staję się jakby matką zastępczą, która musi wybrać dla nich odpowiednie słowa, i jeszcze zrobić to tak, by czytelnik nic nie zauważył, by miał wrażenie, że tekst powstał od razu w jego języku. Dlatego czuję o wiele większą odpowiedzialność tłumacząc czyjś tekst niż pisząc własny.

Tak więc odpowiedź na pani pytanie jest nie tylko twierdząca – tak, przywiązuję się i zaprzyjaźniam z bohaterami, a potem trudno mi się z nimi rozstać. Ja powiedziałabym nawet więcej: uważam, że jest to warunek *sine qua non* dobrego tłumaczenia.

Jakie problemy napotkała pani podczas pracy nad książką Ewy Stachniak? Czy tym razem była to trudna praca?

KBK: Każde tłumaczenie niesie z sobą innego rodzaju trudności. Gdy w jednej powieści problem stanowią będą bardzo rozbudowane, wielokrotnie złożone zdania, w innej pułapką może się okazać pozorną prostotą. Poza tym jest oczywiste, że tłumacz nie może się znać na wszystkim. Będzie, na przykład, znawcą białej broni, teatru czy roślin tropikalnych, a niewiele będzie wiedział o historii Wrocławia, muzyce czy... pozytywkach (tu wyznaję zasadę, że oprócz lektury fachowej, do której należy się odwołać, trzeba też docierać do ludzi z danej branży i pytać, pytać i jeszcze raz pytać).

W przypadku „Koniecznych kłamstw” największa trudność kryła się w... polskości. Dlaczego? Ponieważ historia opowiedziana w tej książce znana jest polskim czytelnikom z ich własnego doświadczenia. Dla wielu z nich będzie to opowieść o nich samych. Przeżyli wypadki marcowe '68, przeszli represje, przesłuchania, relegowanie z uczelni. Pamiętają Sierpień '80 i stan wojenny, kartki na mięso i oddziały zomowców na ulicy. Wielu doświadczyło rozstania z bliskimi, którzy z różnych powodów zmuszeni byli wyemigrować z Polski. Wielu też w wyniku wojennej zawieruchy zmuszonych było zamieszkać na Ziemiach Odzyskanych, by odtąd w codziennym życiu mieć do czynienia z tak zwaną „sprawą polsko-niemiecką” (co ciekawe, Ewa Stachniak urodziła się we Wrocławiu, a ja w Gdańsku, a więc w miastach, które po wojnie, jak to się kiedyś mówiło, powróciły do macierzy).

Wiadomo, że wokół każdej epoki czy wydarzenia historycznego tworzy się otoczka językowa, na którą składają się nie tylko słowa-informacje, ale też swoiste słowa-kłucze, charakterystyczne zwroty, skróty myślowe, idiomy i powiedzonka. Znane wszystkim, zrozumiałe, oczywiste. Powieść Ewy Stachniak obejmuje czas trzech pokoleń. Wspólnie z autorką musiałyśmy ją napisać po polsku w taki sposób, by czytelnicy z każdego pokolenia mogli powiedzieć: tak, tak właśnie było!

Jak przebiegała pani współpraca z autorką?

KBK: Przystępując do pracy nad tłumaczeniem mamy przeważnie do czynienia z sytuacją, w której - paradoksalnie - świat przedstawiony mówi, podczas gdy sam autor milczy. Moim zadaniem jako tłumacza jest domyślić się, czego chce ode mnie pisarz. Tym razem nie musiałam zamykać oczu ani szukać drogi, odwołując się do telepatii. Po raz pierwszy znalazłam się w komfortowej sytuacji: w każdej chwili mogłam zapytać, co autorka chciała powiedzieć pisząc dane zdanie, a następnie, czy to, co ujrzała w moim tłumaczeniu, zgadza się z jej intencją. Można powiedzieć: wymarzone warunki pracy.

A mimo to, choć pewnie trudno w to uwierzyć, w pierwszym odruchu przestraszyłam się! Czego? Tego, że nie będę umiała stać się „głosem” autorki, że nie sprostam jej oczekiwaniom. Nie usłyszę jej! W praktyce ten bezpośredni kontakt (no, może pośredni, bo via internet i telefon) okazał się dodatkowym walorem pracy, fascynującą grą intelektualno-detektywistyczną, fantastycznym doświadczeniem.

Początkowo pracowałam sama, co, jak się domyślałam, wystawiło autorkę na niemałą próbę cierpliwości. Ale najpierw musiałam zostać sam na sam z jej książką, „poczuć” ją, niczym się nie sugerując. Dopiero potem byłam gotowa do rozmowy. Mogłam dyskutować, spierać się o słowa, próbować dziesięciu wersji jednego zdania, szukając tej właściwej. Trochę to przypominało zabawę w ciepło-zimno: ja wędrowałam przez labirynt, podczas gdy autorka pisała zza oceanu: krok w lewo, dwa kroki w prawo. A wszystko po to, by w ostatecznym rozrachunku to ona mogła zdobyć absolutną pewność, że przemówiłam jej głosem. Mam nadzieję, że tak się stało, że Ewa Stachniak czytając swoją powieść w moim tłumaczeniu, zapomina o mnie, a słyszy - siebie.

Wywiad ukazał się w „Liście oceanicznym” - dodatku do dziennika „Gazeta” w

Toronto w grudniu 2004 r.

Fragment powieści:

<https://www.cultureave.com/konieczne-klamstwa-fragm/>

Recenzja:

<https://www.cultureave.com/miedzy-wiernoscia-a-zdrada/>

Przygody z tłumaczeniami



fot. tumbir

Florian Śmieja (*Mississauga, Kanada*)

Życie zazwyczaj daje nam więcej pomysłów i bodźców aniżeli czasu i możliwości do ich realizacji. Dobre intencje i idee potem bledną w porównaniu z nowymi, wydają się mniej atrakcyjne, wtórne czy nadto kłopotliwe, mało potrzebne.

Odwiedziwszy w latach sześćdziesiątych **Tymoteusza Karpowicza** jeszcze bodaj na wrocławskich Krzykach, miałem okazję spotkać się z **Ludwikiem Flaszenem** i **Jerzym Grotowskim** na malowniczym rynku. Domyślałam się, że rozmawialiśmy o hiszpańskim teatrze i Calderonie. Musiałem rozmówców przekonać, że jestem czynnym hispanistą, zdolnym przełożyć dla nich hiszpański dramat barokowy, a dokładnej: moralitet "Wielki teatr świata".

Upłynęły lata, a mojego przekładu nie było. Powstawały inne tłumaczenia, obiecane, nie ruszało z miejsca. Nie pamiętam już szczegółów. Pamięć milczy. Mogło mi się marzyć o dostarczeniu takiego tekstu, śnić o takiej propozycji. Bez jasnego imperatywu łatwiej mi było nie wywiązać się z obietnicy.

I to, co uszło z pamięci mogło być nie istnieć w rzeczywistości. Ale zachował się list, który świadczy przeciwko mnie. W liście tym w grudniu 1965 roku Jerzy Grotowski pisał

Powtarzam jednak „Wielki teatr świata” interesuje nas w stopniu szczególnym.

Pisarz portugalski **Ferreira de Castro** (1898-1974) napisał długą nowelę "A missão" (Misja), którą przełożyłem na język polski i wydrukowałem w PIW-ie w serii Jednorożca w 1972 roku. Ale znalazła się przedsiębiorcza osoba, pani Teresa Sobańska-Dąbrowska i zrobiła z tekstu scenariusz teatralny. Sztuka w reżyserii Magdy Teresy Wójcik grana była m.in przez Henryka Boukołowskiego w Klubie im. Wł. Pietrzaka.

Dowiedziałem się o tym, przypadkowo, odwiedzając Warszawę w 1974 roku. Poszedłem do Paxu. Wywołałem konsternację, bo, rzecz jasna, ani na afiszu, ani na zaproszeniach nie figurowało nazwisko tłumacza. Przepraszano mnie, wręczono bilet

na przedstawienie, kwiaty i tysiąc złotych. Mógłbym wraz z Paskiem powiedzieć coś o roli powszechnego pośrednika w kłopotliwych sytuacjach.

Wyznania tłumacza



Florian Śmieja

O istocie i funkcji przekładania literatury napisano wiele i każdy z nas naczytał się sporo teoretycznych wypowiedzi bardziej lub mniej przekonujących i pomocnych. Nie znaczy to, by nie można było do nich dorzucić okruchów własnych percepcji i doświadczeń.

Tłumaczę już kilkadziesiąt lat. Od dziecka fascynowały mnie manipulacje słowem, nęciły wyzwania, by z obcych języków tworzyć wersje rodzime, przyswojone, choć właściwie nie miałem po temu sprzyjających warunków. Pierwszym moim językiem była gwara śląska, opolska pomieszana z katowicką, jak wiemy, nieskodyfikowana, o mizernej literaturze, wyśmiewana i tępiona przez polonistów, a potem przez różne odcienie gorliwców i nietolerancyjnych kolonizatorów.

W domu rodzinnym nie znalazłem kindersztuby inteligentnego gaworzenia ani kultu książki. W wiejskiej szkole podstawowej wzrastałem w przeciętnym środowisku rówieśników, dzieci górników, robotników i bezrobotnych, równie jak ja społecznie uwarunkowanych. Owszem, nauczyciele, których z perspektywy odległego czasu nie potrafię sprawiedliwie osądzić, próbowali nauczyć języka oficjalnego, a nawet zachęcić, jak to było w moim wypadku, do wydawania gazetki ściennej. Zasadniczo jednak inteligentnie odzywające się przybyłych na nasze ziemie nauczycieli do małych dzieci mówiących gwarą - *widzę że miasto sprzyja wzrostowi* - zamiast - *wyrosłeś w mieście*, wywoływały konsternację i lęk powodujące raczej zahamowania niż harmonijny rozwój języka.

Kiedy bardzo wcześnie usiłowałem spolszczyć teksty łacińskie i niemieckie, były to prawdziwe wycieczki z motyką na słońce, gdyż dysponowałem zaledwie słabymi zasobami języka docelowego, tj polszczyzny literackiej. Ten język należało koniecznie wzbogacić.

Ale przyszła wojna, znalazłem się daleko od własnego społeczeństwa, inne języki rozlegały się dokoła. To wszystko nie wpływało dodatnio na moje aspiracje, z którymi trzeba było poczekać do innych czasów. Pomocna była, owszem, lektura. Wcześnie też zrozumiałem, że ważną rolę mogły spełniać przekłady na język polski, które pomagały usprawnić i wzbogacić warsztat, dając okazję do systematycznego wysiłku i częstego zaglądania do słownika, by przyswoić sobie słowa, synonimy, oboczności, idiomy.

Jednym z tekstów, którym wcześnie się zainteresowałem był tom hiszpańskiej prozy poetyckiej „Platero y yo” (Srebroń i ja). Spotkałem się z nim w późnych latach czterdziestych na studiach w Irlandii. Ponieważ proza ta podzielona była na sto kilkadziesiąt niewielkich rozdziałków, robiła wrażenie lektury łatwej. Dopiero po bliższym zapoznaniu się z tymi miniaturami wielkiego kunsztu poety-malarza przekonałem się o złożoności tekstu. Odcienie kolorów, różnorodność flory i fauny, malowanie nastroju, specyfika regionu okazały się nie lada wyzwaniem dla mało przezornego śmiałka, który brał się do przyswojenia arcydzieła literatury światowej swojemu językowi. Musiał np. niezwłocznie dopracować się rozległego spektrum malarskiej palety, ale przede wszystkim zobaczyć kraj poety, by ujrzeć na własne oczy jego świat i umieć go jednoznacznie wyrazić.

Pamiętam, jak nie potrafiąc zidentyfikować ptaka o lokalnej nazwie, pojechałem do andaluzyjskiego Moguer skąd pochodził autor, Juan Ramón Jimenez, by na miejscu ten problem i inne podobne, zadowalająca rozwiązać. Szczęśliwym trafem znalazłem martwego ptaka pod jednym z drzew koło cmentarza i zacząłem wędrować od domu do domu pytając o jego nazwę. Mieszkańcy miasteczka wcale nie okazali się pomocni. Na pytanie, co to jest? – popatrzyli i mówili, że ptak. Ale jaki ptak? No, dodawali, mały ptaszek. Kto jednak przejechał kilka tysięcy kilometrów, by znaleźć się na ziemi poety, łatwo nie rezygnował. Tłumacz sumienny nie może się dać zniechęcić. Szukałem i pytałem dalej wytrwale. Skoro Jimenez zanotował wiele specyficznych szczegółów rodzinnej ziemi i umieścił w określonym czasie, należało je dokładnie poznać. Dlatego też po wiadomości na temat dawnego sposobu wypiekania chleba poszedłem do piekarza, który będąc osobą w starszym wieku pamiętał jeszcze zwyczaje sprzed lat. Cierpliwie mi wyłuszczył sekrety minionych procedur rzemiosła, uczynnie zapoznał z recepturą i nazwami pieczywa zachowanymi na stronach książki Jimeneza i ledwo już tylko pamiętanymi przez starych majstrów. Musiałem na oczy zobaczyć jeszcze starą sosnę, choć już zwaloną przez piorun, być o świcie w miasteczku w dzień wyruszenia na pielgrzymkę ustrojonych dwukołowych wozów do niedalekiej miejscowości El Rocio. To są korzyści płynące z autopsji.

Tytuł książki też ma swoją historię. Sam zaś utwór należy do tych, które można bez końca cyzelować i doskonalić. Jeżeli tłumaczenie opublikuje się wraz z tekstem oryginału, można zobaczyć warsztat tłumacza, oglądać jego uniki czy zamierzone odchylenie od tekstu. Słowem: epifania rzetelnie pojmowanej roboty.

Powieść Luisa Martineza Santosa wzięła rozbrat z panującą podówczas w Hiszpanii prozą socrealistyczną zwaną u nas „produkcyjniakami”, uproszczonymi, zafałszowanymi w konsekwencji wizerunkami świata ukazującego w tendencyjnym świetle bytowanie tzw. proletariatu. Te powieści zawładnęły hiszpańskim rynkiem na jakiś czas i były szeroko kolportowane w byłym obozie socjalistycznym.

Złożoność powieści „Czas milczenia” – „Tiempo de silencio” i wyjątkowo trudny język – splot potocznej mowy madryckich przedmieść z językiem medycyny, elementy surrealistyczne i poetyckie stworzyły zagęszczenie lingwistyczne i stylistyczne łamańce, przez które trzeba się było mozolnie przebijać. Do tego autor już nie żył, bo zginął w wypadku samochodowym, nie mógł więc już objaśnić miejsc szczególnie

uciążliwych dla tłumacza. W takich specyficznych wypadkach niewiele dawały konsultacje rodaków pisarza, równie jak tłumacz zagubionych, a często uważających za punkt honoru, by jednak dać jakąś odpowiedź. Tu radzę rozważę. Tłumacz pozostaje sam ze swoim problemem, z kamieniem młyńskim u szyi, aczkolwiek również z ambitnym wyzwaniem i swoją intuicją wzbogaconą bliskim współżyciem z tekstem. Nie pomaga też krótki termin jego zadania.

Tłumaczem tej książki stałem się przypadkiem. Spytany o opinię przez krakowskie Wydawnictwo Literackie, powieść gorąco poleciłem, wydawnictwo zakupiło prawo do przekładu, lecz nie potrafiło znaleźć tłumacza, który chciałby się podjąć zadania. Zwróciło się do mnie, bym je wybawił z kłopotliwej sytuacji. Reszta jest - jak mówią - historią, aczkolwiek myślę o tej zaszłości bez entuzjazmu. Chociaż przekład znalazł swoich entuzjastów, ja do tej książki nie zaglądam. Stoi na półce.

Pokusilem się o przyswojenie wyboru legend i listów literackich celebrowanego poety romantycznego Hiszpanii, Gustawa Adolfa Becquera. Pisarz ten znany w swojej ojczyźnie przede wszystkim z niedościgłych liryków, jest w tej książce narratorem tradycyjnych i twórcą własnych podań. Powiedział sam wyraźnie, że:

Niełatwo rozróżnić to, co wyśniłem, od tego, co mi się wydarzyło.

W przekładzie starałem się odtworzyć subtelność uczucia bez popadania w sentymentalność, chciałem też, by mając w ręku listy literackie, polski czytelnik czuł, że posiadał klucz do liryki Becquera, nadal czekającej na kongenialne oddanie w języku polskim.

Innym utworem klasyki hiszpańskiej, który mnie urzekł, to szesnastowieczna nowela sentymentalna o mauryjskiej tematyce - Historia Abindarraeza i pięknej Haryfy - krążąca również pod tytułem Abencerrag. W tym wypadku mamy do czynienia z wczesną perłą prozy kastylijskiej, z podaniem o rycerskości kombatantów na płynnej granicy chrześcijańsko-muzułmańskiej w Andaluzji. Aczkolwiek przedstawionych adwersarzy różni rasa, narodowość i religia, łączy ich etos szlachetnego człowieka, który w końcu zwycięża.

Dla tłumacza pewne wyzwanie stanowił nie tylko język epoki, ale również dworska

dykcja używana nie tylko w dialogach, ale również w cytowanych listach, a także kwiecisty styl wynurzeń kochanków, sentymentalność, ale nie łzawość. Aczkolwiek wizerunek obu obozów ogranicza się do elity, do reprezentantów przednich rodów, przesłanie opowieści jest szlachetne i daje przykład wzniesienia się ponad uprzedzenia i zwyczaje epoki. Jaśniej nie tylko postać bohaterskiego hiszpańskiego wodza, ale także ogłada i cnota arabskiego przeciwnika. Obaj zasłużyli na miano człowieka.

Wymienię tu także dwie powieści meksykańskie przeze mnie przełożone i drukowane w Krakowie i Wrocławiu. Tłumacząc literaturę dawnej kolonii, przechodzimy z języka macierzystego, kastylijskiego, do języka byłych posiadłości imperialnych, nieco innego w słownictwie, idiomach, stylu, o odrębnej ewolucji i funkcji, słowem, mamy do czynienia z odmiennym medium różniącym się bardzo od języka-bazy, w tym wypadku hiszpańskiego, tak jak inaczej musielibyśmy podchodzić do tekstów literatury amerykańskiej w kontraście z dziełami pisanymi przez Brytyjczyków.

Pierwsza z tych powieści to „Gniew” Mariana Azueli, w oryginale „Los de abajo”. Jest to oryginalna powieść o rewolucji i prototyp gatunku. Sądzę, że bardzo mi pomogła wyprawa w okolice, w których rozgrywała się akcja powieści. Spod Guadalajary pojechałem autobusem do Zacatecas pilnie studiując krajobraz i ludzi, by tłumaczenie szło gładko. Jestem przekonany, że zaoszczędziłem sobie wielu wahań i wertowania słowników znając krajobraz z autopsji. (Tu może napomknę o wczesnym tłumaczeniu z języka angielskiego książki o Fatimie, która ukazała się bodaj w 1956 roku w Londynie i w Polsce była ulubioną książką UB, bo jej szukało nawet w bibliotekach klasztornych). Otóż, w tekście angielskim słowa *hill*, *mountain*, *elevation*, *hight* mogły znaczyć różne rzeczy: górę, wzgórze, wzniesienie, pagórek, kopiec – a ja, nie znając Portugalii, musiałem w ciemno decydować, którego słowa użyć. Nie jest to komfortowa sytuacja i jak tylko było to możliwe, pojechałem do Fatimy, by zobaczyć na własne oczy to, co znałem tylko z tekstu i z jednego tekstu wkładałem w drugi. Ale przekład już się wtedy ukazał, więc to co sknociłem, pozostało. (Pewnie każdemu tłumaczowi zdarzają się fatalne potknięcia, mimo ustawicznego dzierżenia się na baczności. Pół biedy, jeżeli wydawnictwo, z którym współpracuje, zatrudnia wytrawnego i doświadczonego redaktora, którego smykałka i erudycja w lot błęd wychwycą i poprawią. Najczęściej jest jednak inaczej, pomyłkę utrwali druk, a choć może czytelnik go nie zauważy, pamięta o nim autor do końca

życia. Jedną z moich przykrych wpadek było odczytanie z dużej litery pisanego angielskiego słowa *Quinquireme*, jako imię własne zamiast *pentera* w wierszu Johna Masefielda w trzytomowej „Antologii poezji angielskiej” wydanej przez PIW. Chochlik także sprawił, że nagle pisząc o srebrnym osiołku Srebroniu nazwałem go złotym, sprawiając wymarzoną niespodziankę krytykowi. Nie na próżno mawiał redaktor Mieczysław Grydzewski, by sprawdzać i sprawdzać bez końca. Raz jeszcze porzekadło, by jechać koniecznie do krainy poety, którego chcemy zrozumieć, okazało się ważne. I nadal taki wojaż każdemu tłumaczowi polecam.

Druga powieść meksykańska, która przeszła przez mój warsztat była popularną powieścią z czasów *cristeros*, katolickich powstańców, którzy walczyli z rządem narzucającym siłą ateizm. Tło geograficzne poznałem w czasie pobytu w zachodnim Meksyku, a także od wielu górali, którzy brali udział w walkach. Odwiedzałem ich w ich wioskach i długo z nimi rozmawiałem. Ta przygodowa historia dwojga kochanków należy do łatwych czytanek, których nie sposób odłożyć, bo wciągają nie roszcząc sobie żadnych pretensji do nowatorstwa i wyrafinowanych technicznych zdobyczy. Uważałem, że i takie książki należy tłumaczyć, szczególnie z języków mniej w Polsce dostępnych. Mój przekład ukazał się jako „Zadumana” w prywatnym wydawnictwie Wacława Bagińskiego we Wrocławiu. Było to niestety wydawnictwo bez siły przebicia, choć ambitne, lansując szereg znakomitych pozycji wydawniczych.

Na minutę zatrzymam się przy krótkiej powieści, którą tłumaczyłem z języka portugalskiego na polski. Myślę o „Misji” Ferreiry de Castro. Przełożywszy i wydawszy ją jako pozycję serii Jednorożca w Państwowym Instytucie Wydawniczym, zobaczyłem ją później jako sztukę pasującą na tamtym etapie ideologom PAX-u. Zrobienie z powieści scenariusza i wprowadzenie na scenę bez wiedzy tłumacza było sprawką ówczesnych działaczy kulturalnych.

Jestem też autorem polskiej wersji wybranych liryków arabsko-andaluzyjskich wydanych po raz pierwszy po hiszpańsku w latach czterdziestych ubiegłego wieku przez wybitnego arabistę Emilia Garcia Gomeza. Utwory te napisane w języku arabskim powstały w średniowiecznej Andaluzji i ich ułamki zachowały się do naszych czasów, by przetłumaczone na hiszpański zadziwić świeżością, delikatnością i wielkim kunsztem poetyckim. Są one owocem orientalnej tradycji i hiszpańskiego krajobrazu: kasydy i gazele, ody i erotyki sławiące miłość, noc, biesiady, wodę, oręż

i konie.



Okładki tłumaczonych książek.

Przekładanie nie z oryginału zmusza do używania tekstu pośredniczącego za wzór podstawowy, tzw. rybki. On dyktuje nie tylko treść, ale i formę. Jest to kompromis nie do omińnięcia. Dla mnie, nie znającego języka arabskiego pierwowzoru, nie było innego wyjścia. Zawierzyłem we wszystkim uczonemu arabiście hiszpańskiemu, a w czasie wymiany listów z nim, ambasadorowi w Bagdadzie, trzymałem się go ściśle, nie dopuściłem się żadnej redukcji ani amplifikacji sądząc, że w ten sposób nie popełnię żadnych ekscesów, a polski czytelnik jednak odczuje smak tej niezwyklej, sędziwej liryki.

Zachowałem też pieczołowicie nazwiska średniowiecznych autorów oraz daty ich życia i twórczości. Skoro nie była to poezja anonimowa, uważałem, że należy zachować jej osobliwość i wyróżniające cechy. Łobodowski natomiast, który również się kasydami i gazelami zainteresował, wymyślił teorię zgodnie z którą poezja

arabska była domeną publiczną, a polegała na przetwarzaniu motywów powszechnie znanych, gdzie normalne były zapożyczenia. Ceniło się sprawność z jaką poeta z zastanych elementów potrafił zestawić zaskakujący utwór. Ważna była maestria, a nie oryginalność. Tylko zachodzi pytanie, czy polski pisarz, nie znający języka arabskiego, nawet jeśli mieszkał w Hiszpanii, może twierdzić, że obraca się w kręgu i klimacie średniowiecznej arabskiej poetyki i jej bardów? Wolno mu brać od nich bezkarnie utwory i wtrącać je w anonim, w imię jakiejś kapryśnej teorii przywłaszczyć sobie cudzą pracę?

Próbowałem też przekładać z języka polskiego na język hiszpański. Kiedy zebrała się kolumna przetłumaczonych aforyzmów J.S. Leca, drukowałem ją w czasopiśmie hiszpańskich, kolumbijskich czy meksykańskich. Pokusiłem się później o mały wybór i moje wysiłki zostały ukoronowane książeczką „Pensamientos desmelenados”, którą w roku 1985 w nakładzie czterech tysięcy wydała meksykańska *Universidad Autonoma*. Innym eksperymentem było przekładanie, względnie współpraca nad przekładem własnych wierszy. Czytając takie angielskie wersje nieodmiennie czułem inność tonacji tych wierszy. Napisałem nawet wiersz czy dwa po angielsku chwyciwszy widocznie falę, ale był to wyjątek nie rokujący żadnej nadziei na obfitsze żniwo.

Byłem na kilku ogólnopolskich konferencjach przekładowych w Krakowie. Jedna z nich obrała sobie prowokacyjny tytuł „Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?” Chodziło w zasadzie o tłumacza literatury pięknej. Odpowiedzi były raczej pesymistyczne. Ogólnie przyznawano, że to już nie te czasy, kiedy „Psałterz” był Jana Kochanowskiego, „Jerozolima wyzwolona” Piotra Kochanowskiego, „Dworzanin” Górnickiego, a „Księżę niezłomny” był Juliusza Słowackiego.

Tłumacz dzisiejszy, stwierdzono, pracuje w innej zupełnie sytuacji. Rzadko kiedy tłumaczy sobie a muzom: najczęściej jest na etacie. Kontraktuje go wydawca, który u niego zamawia tłumaczenia i płaci mu, niewiele, ale płaci.

Inaczej zgoła ma się tłumacz z Bożej łaski. Polubi tekst, przekłada *con amore*, ale najczęściej bez komercyjnego powodzenia. Po pierwsze, nie podpisał kontraktu, więc może się okazać, że nie otrzyma praw autorskich, albo że już się spóźnił i ubiegł go ten, co rutynowo pracował na zamówienie.

Wiem o czym mówię, bo przełożywszy chilijską sztukę „Papierowe kwiaty” i mając w kieszeni pozwolenie autora, zobaczyłem tę samą sztukę nieco później wydrukowaną w „Dialogu”. Przekładu dokonała pani, która nie posiadała autoryzacji, ale znalazła łatwy dostęp do miesięcznika, zdawało by się poważnego czasopisma fachowego, dbającego o zachowanie dobrych manier wydawniczych. Drukując sztukę rzutka osoba dostarczyła gotowego tekstu reżyserom teatrów i przesądziła sprawę. Piractwo? Nowe metody?

Skoro o złych zachowaniach mowa, to do kolekcji dorzucę jeszcze jeden rodzynek. Bawiąc kiedyś w Warszawie rozmawiałem o wspomnianej już uprzednio, a przełożonej z języka portugalskiego krótkiej powieści Ferreira de Castro „Misja”. Mój rozmówca przytaknął mówiąc, że o takiej sztuce słyszał. Poprawiłem, że to była proza, ale okazało się, że on miał rację. Pokazał mi repertuar teatrów warszawskich. Istotnie Teatr Propozycje grał sztukę Ferreira de Castro. Ponieważ wystawienie zorganizował „Pax”, poszedłem się poinformować o sprawie.

Okazało się, że Teresa Sobańska-Dąbrowska adaptowała powieść i zrobiła z niej tekst sceniczny. Pamiętam, że reżyserowała sztukę Magda Teresa Wójcik, a grali m.in. Henryk Boukołowski, Piotr Brzeziński, Krzysztof Kalczyński, Cezary Kapliński i inni. Zapanowała chwilowa konsternacja, a potem ratowanie sytuacji. Na pamiątkę dostałem wydrukowane zaproszenie. Widniało na nim nazwisko autora i sprawczyni scenariusza. Zgodnie z takimi praktykami mojego nazwiska nie było. Wręczono mi natomiast wiązankę kwiatów na pocieszenie, tysiąc złotych i bilet na przedstawienie 17 grudnia 1974 roku. Nie wiem czy i jak załatwiono sprawę z wydawnictwem PIW, w którego serii Jednorożca ukazał się w 1972 roku mój przekład.

Może warto jeszcze dodać, że tłumacz żyjący na emigracji miał nie tylko spóźniony start i najczęściej ubiegali go lokalni ludzie, ale ponadto nie liczył się w oczach naukowców i krytyków lojalnych wobec władz, a tych nie brakowało. Piszący o Jimenezie z lekkim sercem odpisywał na straty trud Łobodowskiego uważając, że nasze przekłady nie były ważne, skoro mieszkaliśmy na emigracji. Nie przyszło tym naszym ówczesnym krytykom do głowy, że w jednym wypadku wynosili trwanie Jimeneza do śmierci poza Hiszpanią, a w drugim ganili rodaków za przebywanie na obczyźnie. Tłumacz literatury pięknej jest jednym z jej największych miłośników, bo pracuje za marne pieniądze, jeśli nie za darmo, poświęca wiele trudu dla sprawy

dokładając nieraz do wydawnictwa. Bardzo często oddaje swój przekład za darmo, ciesząc się, że się ukazuje drukiem. Przekład bywa niekiedy hołdem zapalonego wielbiciela. Kiedy na początku dziewiętnastego stulecia zapanował kult hiszpańskiego dramaturga Calderona, Juliusz Słowacki nauczył się języka hiszpańskiego, by wyczarować genialny przekład i stać się współautorem „Księcia Niezłomnego”. Przekład każdego wybitnego dzieła literackiego jest znakomitym wkładem nowej energii w rodzimą literaturę. Mamy przykłady licznych emigrantów, wkładających wiele wysiłku i pieniędzy, by zostawić taki legat i starannie deponujących egzemplarze w archiwach i wielkich bibliotekach zagranicznych. Paradoksalnie więc, w ten sposób jest propagowana literatura piękna, a satysfakcja z obcowania z tekstem znaczącym i zadowolenie z przyswojenia językowi polskiemu obcego dzieła, to wszystko czego może spodziewać się tłumacz. Bo zazwyczaj, jeżeli już ukaże się omówienie książki, najczęściej nie znajdziemy nawet nazwiska tłumacza, a tym bardziej oceny wysiłku, jaki włożył w swoją pracę, a bez którego książki by po prostu po polsku nie było. Ileż to razy przekład jest rekreacją i świetnym dziełem, pomyślmy tylko o mistrzostwie Boya-Żeleńskiego, o Słowackim.

Nie znaczy to, by nieprzeciętnych tłumaczy nie było i dziś. Niektórzy z nich właśnie dzięki przekładom z literatury zasłynęli i zdobyli pozycję, zaszczyty i godności. Myślę tu o Karlu Dedeciusu.

Poszcęściło się polskiej literaturze, że Dedecius, który zaczynał od tłumaczenia Rosjan, szczególnie upodobał sobie polską poezję. W tekstach polskich znalazł właściwe natchnienie, które stało się początkiem wyjątkowej kariery. Na początek ułożył antologię „Lekcja ciszy” (Lektion de Stille) i wydał ją w 1959 roku. Znalazło się w niej 36 poetów z kraju i emigracji. Antologia stała się wielkim sukcesem i miała kilkadziesiąt omówień w czasopismach w Niemczech.

Dobrze pamiętam okoliczności powstania tej antologii, gdyż w Londynie otrzymałem list tłumacza z prośbą o pomoc. Współpraca z nieznanym Niemcem nie znajdowała w owych czasach wielu zwolenników ani w kraju ani za granicą. Z przyzwoleniem Józefa Jaksińskiego, który posiadał bogaty zbiór poezji, przygotowałem trzy paczki książek i wysłałem 30 zbiorów wierszy do Niemiec. W niecały rok później ukazała się antologia. A w ślad za nią, powstała cała biblioteka przekładów, które pilny Dedecius szykował z uporem i zdumiewającym kunsztem.

Tłumacz to, co oryginalne, nie to, co naśladowane, podrabiane, przypadkowe. Unikaj rzeczy chodliwych. To, co dobre, zachowa swoją wartość tak, czy inaczej

- napisał Dedecius w „Notatniku tłumacza”.

Rada to czy pociecha?

Artykuły powiązane:

<http://www.cultureave.com/opowiadanie-polaka/>

<http://www.cultureave.com/fatima/>

<http://www.cultureave.com/sladamisrebronia-juan-ramon-jimenez-1881-1958/>

<http://www.cultureave.com/wschod-ogladany-przez-pejzaz-andaluzyjski-o-kasydach-i-gazelach-jozefa-lobodowskiego/>

<http://www.cultureave.com/tlumacz-wytrawny-karl-dedecius/>

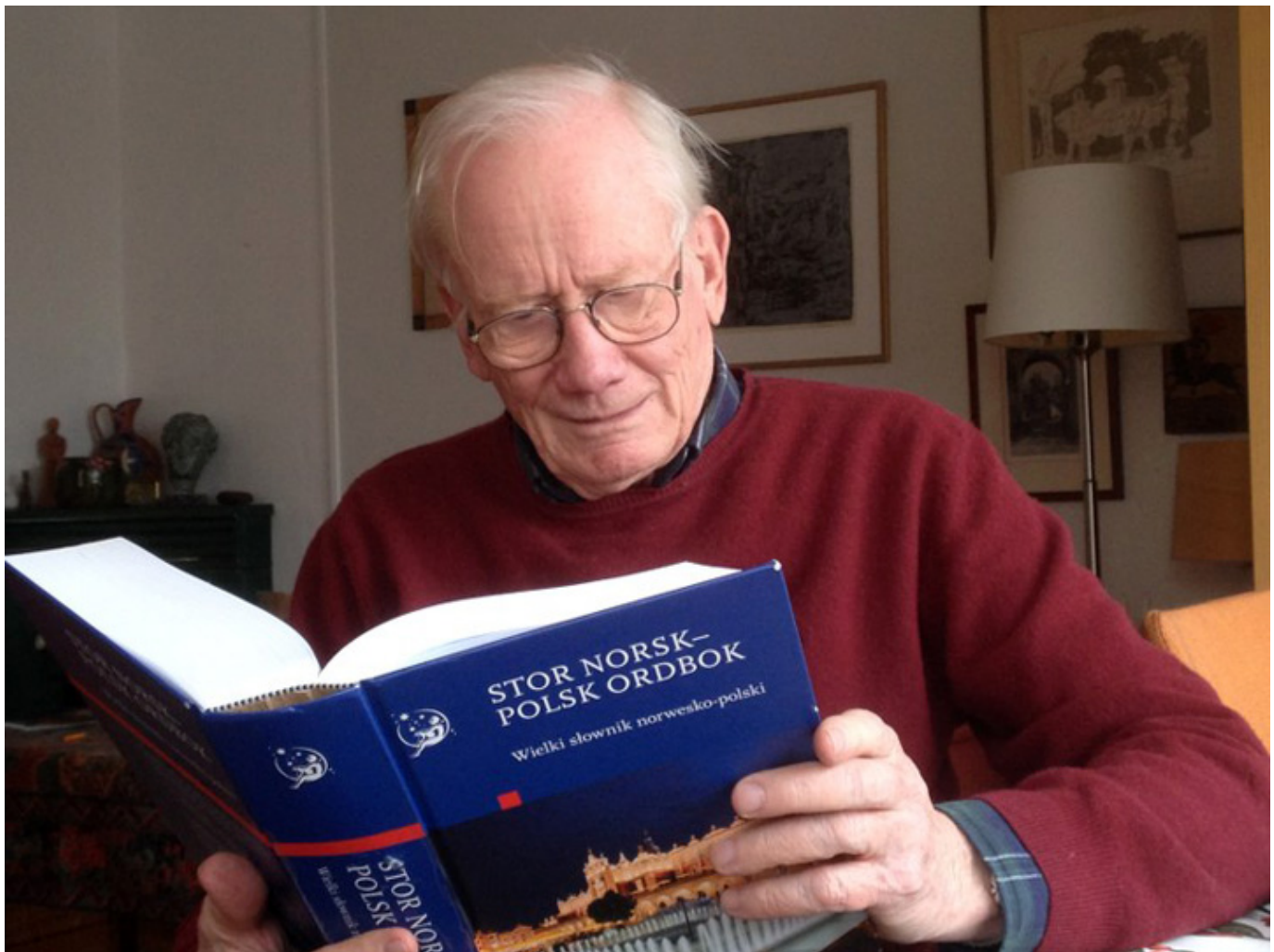
Prof. Florian Śmieja otrzymał w 2015 roku od króla Hiszpanii Filipa VI Krzyż Komandorski Orderu Izabeli Katolickiej za działalność translatorską i propagowanie języka, kultury i literatury hiszpańskiej na świecie.

<http://www.cultureave.com/wywiad-z-prof-florianem-smieja/>

Z miłości do języka

W ubiegłym roku ukazał się „Stor norsk-polsk ordbok” (Wielki słownik norwesko-polski) owoc ponad dwudziestoletniej pracy Ole Michaela Selberga. Jest to największy i najlepiej opracowany słownik, jaki istnieje na rynku. Każdy, kto uczy się języka norweskiego lub pragnie pogłębić swoją

wiedzę na ten temat powinien go mieć.



Ole Michael Selberg, fot. Marta Tomczyk-Maryon.

Marta Tomczyk-Maryon

Zanim porozmawiamy o słowniku, chciałabym się dowiedzieć jaka była pana droga do języka polskiego? W jaki sposób rodowity Norweg stał się znakomitym tłumaczem i leksykografem?

Ole Michael Selberg

- Można powiedzieć, że moja droga do języka polskiego wiodła przez... język rosyjski. Gdy byłem w wojsku, poznałem język rosyjski i zostałem tłumaczem wojskowym. Pierwszy kontakt z językiem polskim miałem w roku 1963, kiedy przyjechałem do Warszawy. Była wtedy tzw. zima stulecia. Wprowadziłem się do akademika na Anielewicza w Warszawie i było tam strasznie zimno, ponieważ

pociągi z węglem ze Śląska utknęły po drodze.

Był pan Norwegiem marznącym w Polsce, ciekawe.

- Byłem jednak zahartowany, więc nie cierpiałem tak bardzo. Jednak ówczesna Warszawa, szczególnie zimą, wywierała przygnębiające wrażenie: chodziło się tam po mieście, gdzie strasznie wiało, szczególnie przy Pałacu Kultury. Wymagało to trochę przyzwyczajenia. Na Anielewicza mieszkałem w jednym pokoju z Bułgarem, który doktoryzował się z geografii, ale miał trochę „trudny” - jak na tamte czasy - życiorys, bo jego ojciec był popem. W pokoju obok mieszkał natomiast Peter Raina, historyk pochodzenia indyjskiego, który przeniósł się potem do Berlina Zachodniego i wydał szereg książek o polskiej historii, m.in. o kardynale Wyszyńskim. Było to dość ciekawe towarzystwo. Potem wróciłem do Norwegii i wybrałem język polski jako specjalizację. W latach 70. dużo podróżowałem do Polski jako tłumacz. Po raz pierwszy było to w 1967 r. z ówczesnym norweskim ministrem spraw zagranicznych Johnem Lyngiem. W tym czasie polskim ministrem spraw zagranicznych był Rapacki. Potem jeździłem z różnymi ministrami, towarzyszyłem również polskiemu politykowi, którzy tu przyjeżdżali, np. Jaroszewiczowi podczas audiencji u króla w 1977 roku.

Który z ówczesnych polskich polityków był najbardziej przystępny?

- Muszę powiedzieć, że Jaruzelski.

Nie pomyślałabym. Przejdźmy do słownika. Czym Wielki słownik norwesko-polski się wyróżnia? I co jest w nim wyjątkowego?

- Jest to słownik przygotowany w dużej mierze w oparciu o koncepcję Walerego Bierkowa. Był to wybitny leksykograf, który opracował wielki słownik rosyjsko-norweski. Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1987 w Związku Sowieckim.

Mój słownik z założenia ma uwzględniać potrzeby obu grup użytkowników, Polaków i Norwegów. I dlatego mówi zarówno o wymowie norweskiej jak i polskiej. Większość Polaków ma trudności w rozróżnieniu tonemów norweskich. A nawet, jeśli je rozróżniają, to często nie używają ich we właściwy sposób. Jednak z drugiej strony można zrozumiale mówić po norwesku bez tej wiedzy i wielu Polaków tak robi. Uważam jednak, że warto o tym informować, choćby z tego względu, aby

uświadomić, że dla Norwega jest to różnica. Słownik uwzględnia również kwestię, gdzie przebiega granica w złożeniach między elementami złożzeń, ponieważ to odgrywa rolę dla wymowy. Np. to, że *iste* (herbata mrożona) jest złożeniem składającym się z elementów *is* (lód) i *te* (herbata), sprawia, że *e* końcowe wymawia się tak jak *e* w *te*, podczas gdy w *iste* (czas przeszły od czasownika *ise*) *e* ulega osłabieniu i realizowane jest jako tak zwane szwa, czyli niewyraźne *e*. Dla Norwega różnica jest wyraźna. Inna kwestia to iloczyn samogłosek. W *ledning* (przewód) *e* jest długie, a w *redning* (ratowanie, ratunek) jest krótkie i należy tej różnicy przestrzegać.

Mogę powiedzieć, że nie ma innego słownika polsko-norweskiego, który tak szczegółowo informuje o norweskiej wymowie.

Jeśli chodzi o gramatykę, to staram się obszernie informować o różnych odmianach stylistycznych. Zadbalem też o to, aby łatwo było znaleźć, to, co po angielsku nazywa się *phrasal verbs*. Oczywiście jest duże podobieństwo między językami skandynawskimi a angielskim. Na przykład przy czasowniku *slå* jest bardzo dużo czasowników frazowych. Starałem się też informować, jak należy oddać pewne norweskie konstrukcje. Na przykład, gdy mamy *tytuł powieści* lub *prezes towarzystwa* po polsku, to jak oddać te dopełniacze? Można powiedzieć *romanens tittel* i *foreningens formann*, ale można powiedzieć też *tittelen på romanen* i *formannen i foreningen*. To ostatnie jest obecnie bardziej popularne i częściej używane, mimo że takie zastępowanie dopełniacza różnymi przyimkami raczej komplikuje język.

A co sprawia lub może sprawiać największe trudności Norwegom uczącym się języka polskiego?

- Język polski i norweski są pod wieloma względami różne. Z jednej strony język polski ma bardzo skomplikowaną morfologię, obfitującą w różne wyjątki i nieprawidłowe formy, które sprawiają oczywiście problemy norweskim studentom języka polskiego, ale z drugiej strony, kiedy prowadziłem na uniwersytecie kurs języka polskiego, to pocieszałem początkujących tym, że pod jednym względem język polski jest szalenie prosty, mianowicie pod względem wymowy. Co może zdziwić wielu ludzi, ponieważ, gdy przygląda się polskiemu językowi w postaci drukowanej

wygląda on dość skomplikowanie, te wszystkie *sz, cz, rz, ż...*, głoski szeleszczące itd. Ale jeżeli student potrafi opanować reguły polskiej wymowy, to zawsze można wywnioskować jak się dane słowo wymawia. Są bardzo nieliczne odstępstwa, takie jak *marznąć, piętnaście*. Język polski ma idealnie prostą prozodię, bo akcent prawie zawsze spoczywa na przedostatniej sylabie. Nie ma również różnicy między głoskami długimi i krótkimi, nie ma również tonemów. I dlatego w moim słowniku w niewielkim stopniu muszę informować o polskiej wymowie.

Każdy język się rozwija: zmieniają się normy językowe, formy gramatyczne, pojawiają się nowe słowa, inne wychodzą z użycia. Zmiany języka to dylemat, przed którym staje każdy twórca słownika. Czy pański słownik uwzględnia ten nowy obraz języka?

- Pracowałem nad tym słownikiem ponad dwadzieścia lat, ale w porównaniu z czasem tworzenia innych dużych słowników jest to niewiele. Na przykład Akademia Szwedzka wydaje słownik, który jeszcze nie doszedł do ostatniej litery, nad którym pracuje już ponad sto lat. I wtedy te problemy stają się odczuwalne. Jeśli chodzi o mój słownik, to pomagał mi Gunnar Arneson, który dołączył w roku 2008; wspólnie opracowaliśmy kilka liter. Starłem się uwzględnić zmiany języka. Na przykład czytając prasę polską i norweską często robiłem notatki z myślą właśnie o słowniku. Przygotowałem nawet nowe wydanie, które mam nadzieję będzie miało okazję się ukazać. Jest tam prawie 400 nowych haseł.

Czy łatwo dokonać zmian w tak dużym słowniku? Czy wymaga to dużych nakładów technicznych?

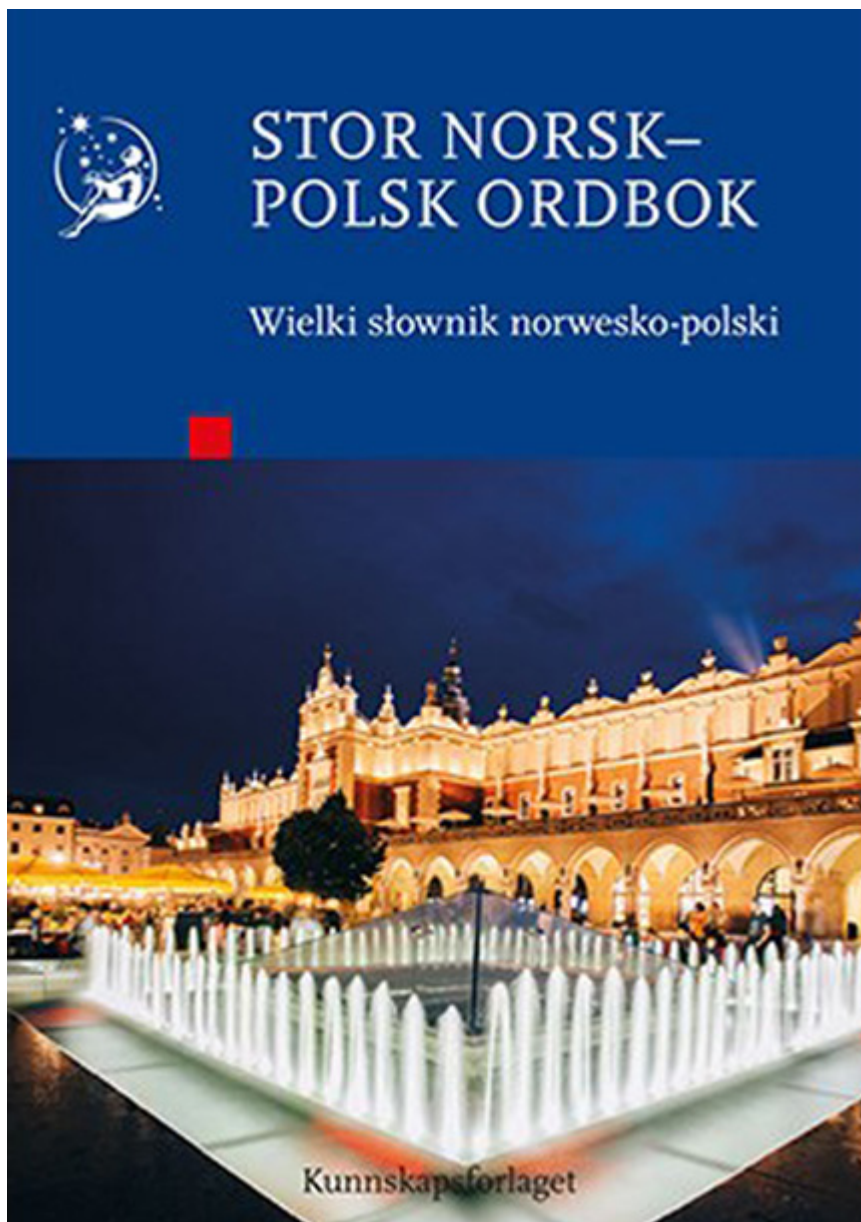
- Dokonanie zmian jest rzeczą łatwą i prostą, ponieważ słownik powstał w programie TeX. Łatwo wprowadzać w nim zmiany, dodać nowe hasła, edytować go, można również słownik wydrukować w wielu wersjach, nie zmieniając niczego w podstawowych plikach. Na przykład, gdybym chciał mógłbym wypuścić wersję dla Polaków, w której byłoby mniej lub żadnych informacji o polskiej odmianie. Tak samo można wydać również wersję dla Norwegów, w której pomija się wszystkie informacje o wymowie norweskiej.

Pański słownik obejmuje bokmål. Jednak jak wiadomo w Norwegii funkcjonują również inne odmiany języka nynorsk, riksmål i dialekty. Czy

słownik uwzględnia w jakimś stopniu te odmiany języka?

- Uwzględnia do pewnego stopnia, ale nie w pełni, bo byłoby to niemożliwe. Istnieją słowniki, w których próbowano to uwzględnić, ale moim zdaniem były one nieudane, np. jak pierwszy słownik norwesko-angielski. Jakkolwiek nie uwzględniam tego, to wprowadzam trochę haseł gwarowych, które są uwzględnione w większym stopniu niż w innych współczesnych słownikach. Ale są to słowa i formy dosyć rozpowszechnione, które pojawiają się w języku pisanym. Sytuacja językowa tutaj jest o wiele mniej wyklarowana niż sytuacja w Polsce, co stwarza trudności dla leksykografa, opracowującego słownik.

W Polsce właściwie nie ulega wątpliwości jaka jest norma. Choć oczywiście istnieją formy oboczne i można dyskutować czy mówić *Norwedzy* czy *Norwegowie*.



Mówiliśmy o różnicach, a co jest wspólne dla obu języków?

- Wpływ języka angielskiego. Zapożyczenia angielskie mają łatwiejszy dostęp do norweskiego, ponieważ języki te są podobne. Umożliwia to upodobnianie angielskich wyrażeń do norweskich. Podczas, gdy w języku polskim jest to trudniejsze. W słowniku oczywiście trzeba uwzględniać nowe słowa, również angielskie, nawet, jeśli nie zawsze są to słowa, które leksykograf chciałby umieścić w słowniku. Ale język jest taki, jaki jest. Uwzględniłem również słowa z dziedziny technologii komputerowej, bo też jest to coś, co należy do nowoczesności.

W mojej pracy często poszukuję znaczenia słów z dziedziny religii i Kościoła. I przyznam, że w słownikach, z których korzystałam do tej pory brakuje

takich pojęć. Czy w Pana słowniku je znajde?

- Tak, są tu pojęcia związane z Kościołem katolickim. Przykładem może być słowo *ferming*, czyli bierzmowanie. Słowo to nie jest używane w Kościele protestanckim. Pojawia się również ciekawe słowo *retrett*, które w Kościele katolickim oznacza rekolekcje. Natomiast protestanci używają w tym samym znaczeniu słowa angielskiego *retreat*.

Myszę, że nie ma drugiego takiego słownika norwesko-polskiego, który by się tak szczegółowo rozwodził nad znaczeniem tego rodzaju słów.

Jest Pan też znakomitym tłumaczem, tłumaczył pan wiersze polskich poetów, Szymborskiej, Herberta i Różewicza. A także *Dolinę Issy* Miłosza. Ciekawi mnie, którego z polskich poetów lubi i ceni pan najbardziej?

- Tłumaczenie wszystkich tych trzech poetów sprawiało mi przyjemność, zwłaszcza Herberta. Wyzwaniem była dla mnie *Dolina Issy*, właśnie ze względu na swoją specyfikę. Jeśli nie mielibyśmy się ograniczać do pisarzy polskojęzycznych, to muszę powiedzieć, że cenię austriackiego pisarza Roberta Musila, tłumaczyłem jego *Człowieka bez właściwości*. To bardzo inteligentny autor i przepracowany tekst, bo swoje rzeczy przepisywał dziewięć, dziesięć razy. Ale pani pytanie jest trudne, bo to jest trochę tak, jakby pani chciała zapytać ojca lub matkę, które dziecko kochasz najbardziej.

Rzeczywiście, powinnam zadać inne pytanie: czy jest jakiś autor, którego chciałby pan przetłumaczyć?

- Trudno mi powiedzieć, bo przez ostatnie lata tkwiłem w leksykografii i w ograniczony sposób śledziłem, to, co się dzieje w literaturze polskiej. Ale pojawiają się nowi tłumacze i bardzo mnie to cieszy, że polska literatura jest nadal tłumaczona i istnieje zainteresowanie polską literaturą.

Ole Michael Selberg (ur. 1938) - norweski tłumacz i leksykograf. Przetłumaczył na język norweski między innymi poezję Herberta, Szymborskiej i Różewicza oraz *Dolinę Issy* Miłosza. I 1983 otrzymał *Bastianprisen* (nagrodę Stowarzyszenia

Norweskich Tłumaczy) za tłumaczenie sztuki Tadeusza Różewicza Białe małżeństwo.

TeX - komputerowy system profesjonalnego składu drukarskiego, obejmuje on zarówno specjalny język jak i kompilator przygotowujący pliki w formatach wymaganych przez urządzenia graficzne. Program jest używany do składania tekstów naukowych. Jego twórcą jest amerykański matematyk i informatyk Donald E. Knuth.

Wywiad pochodzi ze strony:

<http://www.katolsk.no/>

<http://www.katolsk.no/nyheter/2018/03/z-milosci-do-jezyka-wywiad-z-ole-michaelem-selbergiem>

Wschód oglądany przez pejzaż andaluzyjski. O „Kasydach i gazelach” Józefa Łobodowskiego.

Florian Śmieja



Józef Łobodowski, fot.
Muzeum Emigracji w
Toruniu.

Na wieczorze autorskim Józefa Łobodowskiego w Chicago 20 listopada 1977 roku Tymon Terlecki we wstępie do różnorodnej twórczości prelegenta mówił obszerniej o jego przekładach z literatury hiszpańskiej. Powiedział on m.in.

W historii polsko-hiszpańskich związków kulturalnych Łobodowski ma ważne miejsce. Nikt przed nim tak szeroko nie otworzył polszczyźnie Hiszpanii poetyckiej, nie sięgnął tak głęboko do skarbcza jej liryki.

Wspominając różnych tłumaczonych przez Łobodowskiego poetów, szczególnie podkreślił jego zauroczenie Federico Garcíą Lorcą. Powiada, że to Lorca skierował go w:

okolice, w którą przed nim nie „zaawanturował” się żaden Polak – w stronę poezji hiszpańsko-arabskiej albo ściślej ją umiejscawiając w poezji andaluzyjsko-arabskiej.

Terlecki ciągnie dalej:

Zajął się nią jako tłumacz, ale również i przede wszystkim jako twórca oryginalnego, indywidualnego wariantu poezji hiszpańsko-arabskiej, właściwie należałoby powiedzieć poezji hiszpańsko-arabsko-polskiej. W ten sposób powstał zbiór „Kasydy i gazyli” (1961), jeden z najbardziej znaczących i trwałych zbiorów

stworzonych na emigracji!

Porównując kasydę z grubsza do ody, a gazelę do erotyku, Terlecki tłumaczył:

Blisko trzydzieści kasyd i trochę ponad trzydzieści gazel Łobodowskiego – to nie przekłady czy imitacje, ale twórcze, odkrywcze, rozszerzające zakres poetyckiego wyrazu nawiązanie i zastosowanie, przyjęcie na własność cudzych, cennych zdobyczy.

Sprawa „Kasyd i gazeli” otwiera szerszy widok na ogólny charakter twórczości Łobodowskiego i na jego miejsce w poezji tworzonej poza krajem. („O Łobodowskim słowo przygodne”, Wiadomości, nr 1658. 8.1.1978)

To, co Terlecki nazwał twórczym i odkrywczym, rozgrzeszającym zastosowaniem, nazwałem w liście do „Wiadomości” „tłumaczeniem i przeróbką”. Autor bardzo się oburzył i w odpowiedzi wyjaśniał, że:

niejedna moja kasyda czy gazela powstała jako rozwinięcie jakiegoś motywu lub metafory arabskiej [...] Można więc mówić o inspiracji arabskiej, ostatecznie przy dobrej woli nawet o naśladownictwie, ale w żadnym wypadku o przerabianiu i tłumaczeniu.

Na jego wyzwanie, bym przytoczył tytuł „choćby jednej kasydy lub gazeli ‘przetłumaczonej’ z arabskiego ” znalazłem wszystkie wersy bez jednego wzięte żywcem z utworów średniowiecznych poetów arabskich zamieszkałych w Andaluzji, a zawartych w antologii hiszpańskiej Emila Garcíá Gómeza, bez żadnej o nich wzmianki w proweniencji.

Tej wymianie listów, sadzę, zawdzięczamy notatkę przy kolejnych utworach tego typu drukowanych w „Wiadomościach”, głoszącą, że poeta obraca się w kręgu inspiracji arabsko-andaluzyjskich, a także obszerne posłowie do tomu „Kasyd i gazeli”. Łobodowski usprawiedliwia w nim swoją praktykę, a przy okazji, nie wymieniając mnie z nazwiska, polemizuje ze mną. Już w pierwszym akapicie wzmiankuje, że:

...uważa za konieczne opatrzenie ich dłuższym komentarzem, aby wyjść na spotkanie możliwym nieporozumieniom, czy błędnym interpretacjom, tym bardziej, że powstały one już po ukazaniu się poszczególnych wierszy tego zbioru w prasie literackiej.

Po długim wykładzie na temat pochodzenia liryki arabskiej Łobodowski klaruje, że skoro w tradycji tej poezji zapożyczenia były na porządku dziennym, on również pozwolił sobie na taką swobodę. I dodaje:

To ku uwadze skrybom, podglądającym bliźniego przez szkło powiększające.

O swojej praktyce doda:

Niekiedy poemacik stanowi rozwinięcie motywu, a nawet jednego zdania czy metafory, napotkanej w oryginalnym tekście arabskim.

Sugeruję, by czytający te słowa sam przekonał się o typie operacji, jaką Łobodowski przeprowadza i porównał jako przykłady monstrualnych, moich zdaniem, amplifikacji widocznych w utworach „Gazela żałobna” (w mojej wersji „Żałoba w al-Andalus”).

Gazela żałobna

Pytasz, czemu mi skronie posiwiały.

Jeszcze nie noc i księżyc włosów nie osrebrzył,

jeszcze dzień i słońce mnie ozłaca,

jeszcze lato

i szrony na ziemię nie spadły.

Więc pytasz, czemu mi skronie posiwiały.

Biały jest kolor żałoby.

Białe są prześcieradła, w które owijają umarłych.

Biały jest marmur,

pod którym znużeni spoczniemy.

Biały jest kolor żałoby.

Gdy ci umrze kochanek,

wyjdiesz cała w bieli,

ciemną głowę okręcisz w całun biały,

białym kwieciem

cmentarną ścieżkę wymościśz...

To dlatego mi skronie posiwiały,

żem w żałobie

po umarłej młodości.

(J. Łobodowski)

Żałoba w al-Andalus

Jeżeli biel jest kolorem żałobnych szat

w al-Andalus, rzecz to słuszna.

Nie widzisz, że przywdziałem na siebie białe włosy,

bom w żałobie po młodości?

(F. Śmieja)

oraz „Kasyda satyryczna” (moja wersja „Satyra”):

Kasyda satyryczna

Oto jest uczta godna aniołów i hurys.

Najpierw wino zaperli się w czarach,

potem flet poda czysty ton,

jak skowronek wywinie się do góry.

Tamburyny go w pieśń zamienią.

A Zaira, Abigal lub Tamara

będzie giąć się ku czułym spojrzeniom.

Do najdalszych Andaluzji granic

tylko wino, muzyka i taniec.

A ty, skąpcze, turbanu nie godny,

jak przyjmujesz gości na ucztach?

Dawno nie znasz czem złote wino,

żmija gnieździ się na dnie każdej czary.

Much brzęczenie pieśnią jedyną

i na fletach grają ci komary.

Zaś jedyne tancerki – głodne pchły.

A ty siedzisz, śmierci wyglądając,

wpośród pcheł i komarów

jak pająk.

(J. Łobodowski)

Satyra

Masz dom, w którym odbywają się wieczornice,

co nas tak bardzo bawią.

Ale powiedzmy prościej:

śpiewaczki to muchy,

ci co wokół grają na flecie – komary,

a tancerki – pchły.

(F. Śmieja)

Moje źródła pochodzą z antologii „Poemas arábigoandaluces”, Emilia García Gómeza i tę hiszpańską wersję miał w ręku również Łobodowski, bo przecież arabskiego nie znał, mimo że się na ten język parę razy powołuje.

Przytoczę jeszcze inny tekst, a mianowicie piękny utwór Ibn Hazma z przełomu dziesiątego i jedenastego wieku:

Chciałbym serce rozplatać

Chciałbym serce rozplatać

włożyć ciebie do wnętrza

a potem znowu pierś zamknąć.

Abys mieszkała tam, a nie gdzie indziej

aż po dzień zmartwychwstania

i sądu ostatecznego.

Tak żyłabyś w nim póki stałoby mi życie,

a z moją śmiercią umarłabyś w zakamarku serca

jak w ciemnej mogile.

(F. Śmieja)

A oto utwór Łobodowskiego „Gazela białym wierszem” bez śladu źródła:

Chciałbym otworzyć kindżalem moje serce

i wprowadzić cię do niego

i zaczekać aż się rana zabliźni,

abyś w niej została jak w haremie.

*Jak ampułka z wonnym olejkiem,
jak monstrancja,
w której niewierni chowają swego Boga,
jak szkatułka ze złotem
zagrzebana w ziemię.*

Ale nie mogę...

*Ale nie mogę, bo moje serce jest zbyt małe,
moje serce,
które zmieściłoby się
w twej zaciśniętej piąstce,
piąstce, której paluszków nie chcę całować,
by nie zajęły się tym ogniem,
którym płonę.*

Łobodowski kończy swoje posłowie taką uwagą „Więc oto *Kasydy i gazele* – Wschód, oglądany poprzez pejzaż andaluzyjski”.

Pozostawiając innym ocenę utworów Łobodowskiego, bo trudno wziąć za dobrą monetę nonszalanckie pochwały Tymona Terleckiego, takie tylko zgłaszam zapytanie. Czyż poeta polski żyjący w dwudziestym wieku, bez znajomości języka arabskiego i nie mieszkający w kraju, gdzie on panuje i zachowuje jego żywą tradycję artystyczną, może mówić, że obraca się w klimacie średniowiecznej poetyki arabskiej i ma prawo, jak twierdzi Terlecki, przejmować „na własność cudze cenne zdobycze”? Skoro zaś arabskiego nie zna i musi posługiwać się przy pisaniu

„własnych” kasyd i gazel antologią hiszpańską, czy elegancko jest nawet tej antologii nie wymienić?

Transmisja poezji, jak widać, potrafi przybrać najosobliwsze formy. Tylko czy godzi się takim zabiegom zaraz przyklasnąć i nazywać je „oryginalnymi wariantami” oraz zaliczyć do „najbardziej znaczących i trwałych zbiorów stworzonych na emigracji”?



Andaluzja, fot. S. Adamczak / okfoto.pl

Bibliografia:

García Gómez, Emilio. Poemas árabe-andaluces. Buenos Aires 1940.

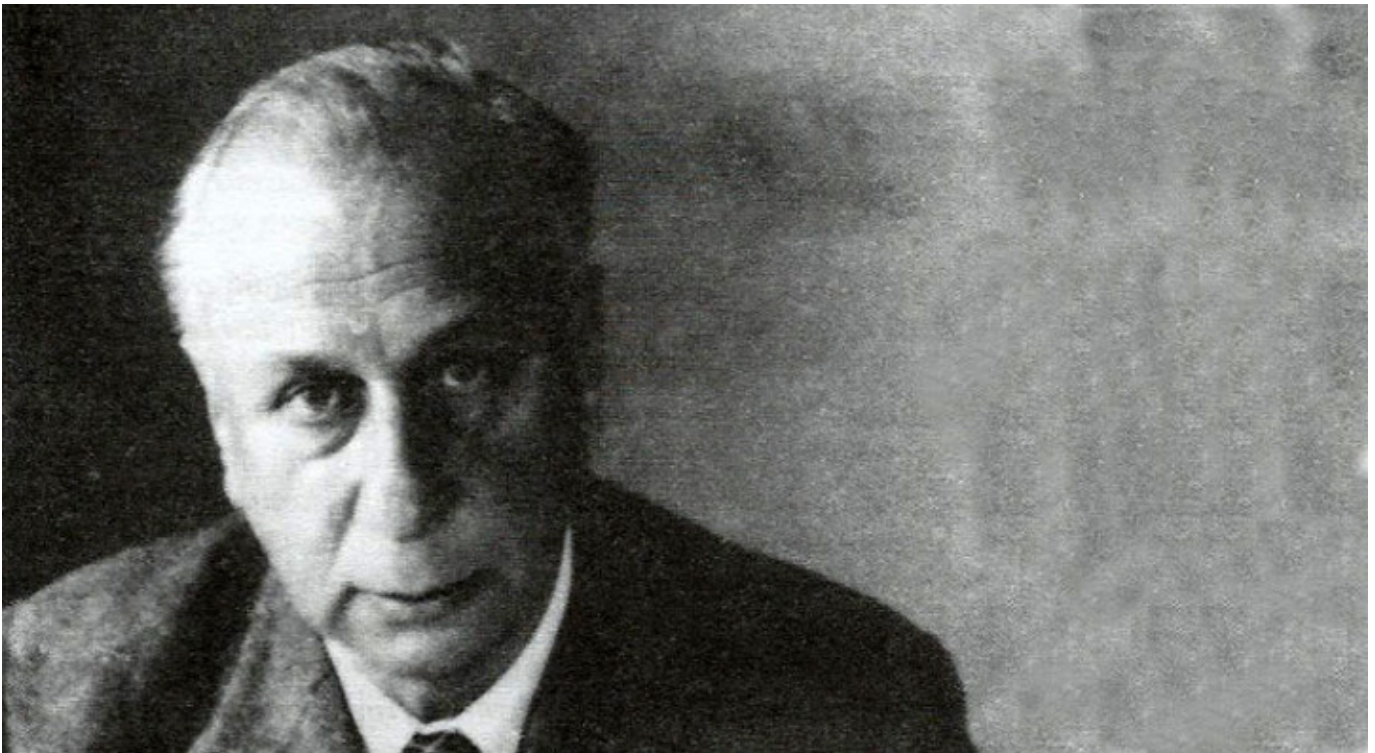
Łobodowski Józef, Kasydy i gazele, Londyn 1961.

Śmieja Florian, Poezje arabsko-andaluzyjskie, Toronto 1988.

Śmieja Florian, Poezje arabsko-andaluzyjskie, Katowice, 1993.

Czesława Straszewicza język hiszpańsko-polski. Część 2.

Florian Śmieja



Czesław Straszewicz, fot. wyd. Arcana, www.polskieradio.pl

W „Katedrze sandwiczów” Straszewicz ukazał Polaków na ziemi urugwajskiej otoczonych przez żywioł hiszpański względnie latynoski i kazał im mówić swoistym językiem, który w dużej mierze stanowi o uroku tej osobliwej prozy.

W Punta Chata (Montevideo) kilku polskich marynarzy zeszło ze statku „Feliks Dzierżyński” i znalazło się wśród ludzi posługujących się nieznanym im językiem hiszpańskim. Chociaż znali już garść uniwersalnych słów i powiedzeń angielskich, takich jak „bicz” (*beach* - plaża, wybrzeże morskie), „go tu hel” (*go to hell* - idź do diabła), „fifty-fifty” (pół na pół), „tomigany” (*Tommy gun* - pistolet maszynowy),

„nersa” (*nurse* – pielęgniarka), „dżadz” (*judge* – sędzia), „biczykon” (*beach comber* – włóczący się po brzegu, włóczęga), „alrajt” (*all right* – w porządku), „mit-paj” (*meat pie* – pasztet, zapiekane mięso) czy „darling” (kochanie) – zmuszeni byli do pilnego nauczenia się najbardziej niezbędnych dla przeżycia i funkcjonowania w nowym otoczeniu hiszpańskich wyrażen.

Były to w pierwszym rzędzie nazwy ichtiologiczne: *pejerey*, *bagrey*, *palomiya*, *boriquita* i *anchoa* pisane na przemian po hiszpańsku i fonetycznie po polsku: *peherey*, *bagrej*. Wiele hiszpańskich pojęć, głównie rzeczowników, autor wprowadził do swojej narracji celem uzyskania lokalnego kolorytu.

Polski czytelnik przyjmie niejedną bezwiednie, bez trudu, inne bardzo szybko: *fiesta*, *amor* (miłość), *patio*; *hasmin* (*jasmin* – jaśmin); *cerveza* (piwo) pisane tak jak się słowo wymawia, a więc *serveza*; *grapa* (wódka z wyłoczyn winogronowych); *otra vuelta* (jeszcze jedna kolejka); *keryda* (*querida* – kochanie, kochana); *novia* (narzeczona, dziewczyna); *bicyklet* (*bicicleta* – rower); *wokabuler* (*vocabulario* – słownik); *mercado* (*mercado* – targ); *almacen* (*almacén* – sklep); *amicycja* (*amicicia* – przyjaźń, znajomość, zażyłość); *czuraski* (*churrasco* – mięso pieczone na żarze, mięso smażone, befsztyk); *puczero* (*puchero* – potrawa mięsno-jarzynowa, zupa z mięsem); *hornal* (*jornal* – dniówka); *gażega* (*gallego* – Hiszpan emigrant, często emigrant z prowincji Galicia uchodzący za niezbyt mądrego); *vergüenza* (wstyd); *basura* (śmieci, nawóz, gnój) – ten rzeczownik jest w hiszpańskim rodzaju żeńskiego, ale Straszewicz użyje go jako męszczyzny, kiedy ma służyć na określenie męszczyzny – śmiecia: „z tu obecnym...basurą”; *pedreguż* (*pedregoso*, *pedregal* – kamienisty teren); *kania* (*caña* – wódka z trzciny cukrowej); *cedula* (*cédula* – dowód, dokument); *rinkon* (*rincón* – kąt, róg); *patron* (*patrón* – szef, pracodawca); *mani* (rodzaj orzeszka); *pryncypalne mercado* (*mercado principal* – główny, największy targ); *pensión* (*pensión* – w języku hiszpańskim rzeczownik rodzaju żeńskiego. Tu „ten *pensión*” to pewnie echo naszego „pensjonatu”; *kiniela* (*quiniela* loteria, bilet na loterię); *picaflor* (koliber); *cze vos* (*che vos* – ty, poufale); *chau* (cześć); *notisja* (*noticia* – wiadomość, informacja); *zapatero* (szewc); *reparaciones* (naprawa); *arreglo* (naprawa, sporządzanie); *kaczi-baczi* (*cachivache* – ladaco); *arroz* (ryż); *bario* (*barrio* – dzielnica, przedmieście); *dolor* (ból); *kukaracza* (*cucaracha* – karaluch); *precios moderados* (tanio, ceny umiarkowane); *lio* (*lío* – kłopot, problem); *boliczu* (*boliche* – sklep, kram); *lomo* (grzbiet, poledwica); *krijoże* (*criollo* – Kreol –

urodzony w Ameryce biały); *azanamiento* (*allanamiento* - rewizja domowa); *cero-pelo* (ogolony do skóry); *hoy* (dzisiaj); *pajarito* (ptaszek, donosiciel); *fracaso* (*fracaso* - fiasko, ruina, rozbitcie się); *kawesa* (*cabeza* - głowa); kontrabandzista (*contrabanda* - przemyt); *chancho sucio* (niechlujny wieprzu); *malta* (słód); eskritura (*escritura* - pismo, dokument, kontrakt); *malvana* (*malvado* - zły, nikczemny, przewrotny); *tonterya* (*tontería* - głupota); *estrada* (gościniec); *faro* (reflektor, latarnia, światło samochodu); *sitio* (siedzenie, miejsce); *boka* (*boca* - usta); *carretera* (szosa); *linterna* (latarnia); *sentencja* (*sentencia* - sąd, orzeczenie, słowo); *mierda* - (gówno); *permiso* - pozwolenie); *municipio* (magistrat); *komedor* (*comedor* - jadalnia, posiłki); *amigowie* (*amigo* - przyjaciel); *importancia* (ważność); *eukalipta* (*eucalipto* - drzewo eukaliptusowe); *tinta* (*farba, barwa*); *kwadra* (*cuadra* - blok domów); *konfiterya* (*confitería* - cukiernia); *kolaborator* (*colaborador* - kolaborant, współpracownik); *zapaty* (*zapato* - but); *kontra i rekontra* (*contra y recontra*).



Urugwaj, Montevideo, fot. pinterest

Łatwo jest wyciągnąć wniosek, że Straszewicz chętnie używa rzeczowników, które polskiemu czytelnikowi nie nastroczą trudności i natychmiast je rozumie (*patio, fiesta, linterna, amigo*). Przy innych nie zawaha się posłużyć ich hiszpańską postacią. Powie „pod tego eukalipta”, bo po hiszpańsku jest *eucalipto*. Napisze „kolaborador”, bo po hiszpańsku brzmi to słowo *colaborador*. Mamy „akcydent” zamiast „wypadek”, bo w języku hiszpańskim jest *accidente*.

Oczywiście rzeczowniki te odmienia śmiało po polsku. A więc „amigowie”, „zapaty” (buty, liczba mnoga od *zapato*). Znajdziemy „seniorytki” i „fary” (liczba mnoga od *faro* - reflektor, latarnia samochodu), „na kawesę” (na głowę, *cabeza* - głowa), „do almacenu” (do sklepu, *almacén* - sklep), „w boliczu” (w kramie albo barze, *boliche* - sklep), „o amorze” (o miłości - *amor* - miłość). Nie stroni od dosłownych przekładów i używa kalek.

Tytuł noweli brzmi „Katedra Sandwiczów”, bo po hiszpańsku to *Catedral de los sandwiches*. Podobnie napisze „w sekcji” zamiast „na policji”, bo znajduje *sección*. Także użyje wyrażenia „zdrowie publiczne” na *Salud pública*. Zdarza się, że posłuży się rzeczownikiem, który po polsku co innego oznacza, ale można się bez trudu domyślić jego innego znaczenia: „molestowanie” (*molestar*) to „naprzykrzanie się, przeszkadzanie, granie na nerwach”.

W tekście opowieści znajdziemy częste wtręty hiszpańskie, zazwyczaj pojedyncze słowa takie jak *mira* (popatrz, spójrz); *novia mía* (moja dziewczyno, kobieto); *enseguida* (natychmiast, już); *pero* (ale); *seguro* (pewnie, oczywiście); *sí* (tak, owszem); *claro* (jasne); *sí, señor* (tak jest); *caracoles* (do licha); *vamos* (ejże); *caramba* (do diabła, a niech to...); *te digo* (mówię ci). Niekiedy spotykamy całe zwroty w języku hiszpańskim: „keryda como te wa” (*querida, cómo te va* - kochanie, jak ci idzie, jak się masz); „diviertese bien” (*diviértase bien* - życzę dobrej zabawy); *dejate de joder, chancho sucio* (przestań „pierdolić” nieczysty wieprzu, świński ryju); *que vayan a la mierda* (niech idą do diabła). W noweli znalazł się nawet dłuższy cytat po hiszpańsku, zwrotka popularnej piosenki.

O wiele oszczędniej niż rzeczowników używa Straszewicz hiszpańskich czasowników. Bohater noweli potrafi powiedzieć swojej kochance *te gusta*, czyli „podoba ci się”? Na ogół jednak czasowniki te pochodzą z żelaznego repertuaru słów emigrantów pod

każdą szerokością geograficzną, którym po pewnym czasie łatwiej przychodzi na język lokalne słowo wprzęgane w znane sobie gramatyczne struktury. Jeżeli dla przykładu słowo hiszpańskie *aprovechar* znaczy tyle co „używać, korzystać z czegoś”, to w ustach przybyłego Polaka staje się czasownikiem „aproweczować” i odmienia się bez trudu jak polski czasownik. „Tokuje” od „tokować” pochodzi od hiszpańskiego *tocar*, czyli „dotykać”. Podobnie *buscar* (szukać) przeobrazi się w „buskałem i znalazłem” w ustach polskich w Urugwaju. Jeśli prowadzić samochód to *manejar*, polski emigrant powie w pierwszej osobie „manehuję”. Znajdziemy też „skobruje” od *cobrar* (zarobić, brać zapłatę) z polskim przedrostkiem „s”, by zaznaczyć czas dokonany. W innym miejscu czytamy „jeśli szef sfrakasuje” (*fracasar* - przegrać, nie udać się, nawalić).



Urugwaj, Montevideo, fot. pinterest

Ponadto w jednym miejscu zauważymy typową dla języka hiszpańskiego składnię, kiedy zamiast powtórzenia tego samego czasownika, używa się słowa „tak” – *sí*.

Nikt w Punta Chata o Strupie nie pamiętał, ale o jego fortunie tak ”- zamiast „o jego fortunie, owszem, pamiętano.

Straszewicz posługuje się niekiedy przymiotnikami urabianymi od rzeczowników hiszpańskich na polską modłę. Skoro jest *mierda* (gówno), to mamy i „mierdowaty”. Od miejscowości Punta Chata powstała „czateńska ziemia”; od *criollo* - mamy „krijożowskich cudów”, od *quiniela* - „kinielowa karteczka”; od *alquitrán*, smoła,

pochodzi „bomba alkitranowa”. Rozpoznawalnego przymiotnika *principal* dało się bez trudu użyć w wyrażeniu „pryncypalne mercada”.

Ponadto spotykamy odezwania się typu *enseguida* (już się robi, zaraz), *entonces* (wtedy, w takim razie), *adelante* (naprzód, rusz się) czy „no aj kaso” (*no hay caso* – nie szkodzi, nie ma sprawy, to drobnostka).

Makaroniczne zdania wypadają bardzo efektownie: „*Que te vayas, cholera, a la mierda!*” (*A idźże, cholera, do diabła*) czy „*pareha* była jak w cinie *pero...*” (para była jak z filmu, ale); „*Que Dios los ayuda*, rycerscy Polacy” (poprawniej: *les ayude...* – Niech Bóg was wspomóż); „Czy ty, *vos*, coś z tego rozumiesz”; „*Andate* – Wiesio się wściekł – idź won *chancho sucio!*”

Wszystko na to wskazuje, że w tej samej konwencji powstałaby także zapowiadana powieść, której jeden rozdział ukazał się w „Kulturze” (93/94, 1955). Straszewicz swoisty język polsko-hiszpański utrzymał i zamierzał dalej w nim eksperymentować. Czytamy, dla przykładu, „Caballo był puci syn”. Polski przymiotnik „puci” od hiszpańskiego słowa *puta* (kurwa) daje polonijną wersję niezbywalnego rodzimego epitetu.

Straszewicz zamierzał pisać książkę o Ameryce Południowej językiem, który sam tworzył, swego rodzaju volapükim polsko-hiszpańskim. Ten język mnie zafascynował – pisał Jerzy Giedroyć.

Zapowiedzianej książki Straszewicz w końcu napisać nie zdążył, choć ukazał się jej fragment świadczący o zamierzeniu na większą skalę. Nie umiem powiedzieć, czy pozostały jakieś rękopisy. Niemniej, to co stworzył, zaliczyć trzeba niewątpliwie do jego niezwykle udanych, znakomitych i niezapomnianych dokonań językowych i stylistycznych. Żałować należy, że autorowi nie udało się już napisać ich więcej.

Witold Gombrowicz, z którym Straszewicz toczył polemiki, napisał wprawdzie z przekąsem, że w jego noweli widział:

[...]wczorajszą polskość oderwaną od podłoża i promieniującą w próżni, działającą z rozpędu,

docenił jednak jej humor. Osobliwy język polsko-hiszpański jest, sędzę, tego komizmu ważnym składnikiem.