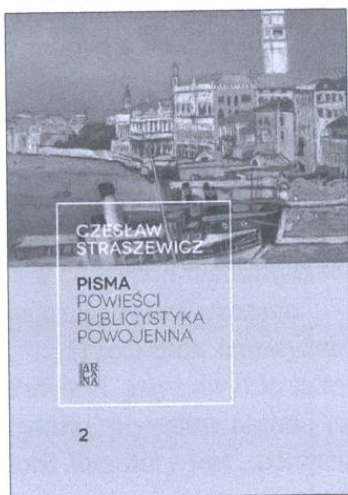


JERZY GIZELLA

Czesław Straszewicz, albo „grom z jasnego nieba”

Poznajemy twórczość Czesława Straszewicza trochę jak budowniczy, który konstruuje dom od dymu z komina. Najpierw ukazała się literacka biografia pisarza, autorstwa Violetty Wejs-Milewskiej – *Wykorzeni i wygnani* (2003), potem wznowiono jedyną prozę, którą napisał Straszewicz po wojnie – *Turyści z bocianich gniazd* (2016), w 2018 ukazał się w serii *Archiwum Kultury* zbiór *Jerzy Giedroyc – Czesław Straszewicz. Listy 1946–1962*; a teraz (2020) dosłownie przywały nas dwa tomy *Pism* (prawie 1600 stron druku). Taka dawka twórczości autora w Polsce całkowicie niemal zapomnianego (pomijanego nawet w specjalistycznych monografiach), odurza i oszałamia. Czy to znaczy, że Gombrowicz teraz przesunie się trochę na bok, żeby koledze z rejsu „Chrobrym” zrobić więcej miejsca na podium? Miejmy nadzieję.



Są to przede wszystkim opowiadania i powieści – dwa tomy opowiadań wydanych kolejno – *Wystawa Bogów* (1933): *Na śniegu dojrzewa ryż*, *Księżyc oczu moich*, *Zamach na Kolumba*, *Gruczoł tarczowy Beduinki Saidy*, *Wystawa na wyspie Margaryty* – spaja ich narrację postać Chińczyka Wan Ho. Interpretacja tych tekstów nie jest łatwa – autor wypełnił ją taką masą wątków i dygresji, że sprawiają momentami wrażenie przeladowanych i pełnych gadulstwa (taki rodzaj gadulstwa wyjaśnia autor wstępu, zarazem znakomitego eseju o twórczości autora *Turystów z bocianich gniazd* Maciej Urbanowski w pierwszym tomie). Bohater – przewodnik, narrator błąkający się po świecie Wan Ho, uciekinier z Szanghaju, handlarz dewocjonaliami, anarchista, szpieg, bezdomny wygnaniec, straszy czytelnika zagładą: stary świat runął pod ciosami różnych totalizmów, miliony ludzi poszukują ocalenia, rzucając się na oślep w ramiona różnych ideologii i „magicznych przywódców” – nie mogą sobie poradzić w nowej sytuacji. Wan Ho, jakby wychodzący wprost z kart *Zmierzchu Zachodu* Oswalda Spenglera (który był jednym z najpopularniejszych autorów *noir* w okresie młodości Straszewicza) – przywodzi na myśl także katolicki pesymizm i katastrofizm Mariana Zdziechowskiego. *Gromy z jasnego nieba* (1936) to trzy dłuższe opowiadania:

Wzgórze Księżycy, – odstawiony na „boczny tor” polityk, były premier Francji Serrat, ciągle czeka na listonosza – jest stary i schorowany, ale ciągle ma nadzieję na zmianę koniunktury: że jeszcze się przyda dawnym kolegom; jego córka Juliana, pisze powieści po polsku, jego zięć, Polak, wyjechał nagle. Zmartwieciem dziadka jest też wnuczka Zig Zag (Zuzanna), obie – córka i wnuczka – uczą się po polsku, aby wyjechać do męża i ojca. Serrat niczego nie rozumie – że można żyć dla Francji i jej cywilizacji – tak, ale dla jakiejś Polski? Oczywiście Serrat jest rozżalony, zawiedziony, bo oczekiwany list nie nadchodzi z Paryża, a córka z wnuczką wyjeżdżają do znenawidzonej, ale zupełnie nieznanego mu Polski; duma Francji osłabiona jest szaleństwem córki. Drugie opowiadanie *Mojżesz* – o antysemitach, który nagle odkrywa w sobie żydowskie korzenie – ojciec jego okazuje się rabinem, ale Żydzi nie chcą go przyjąć do gminy, Joachim Kepler szaleje, płonie jego apteka i Kepler ucieka z miasteczka w świat jak Mojżesz. Prasa żydowska przypuściła na autora zbiorowy atak, zarzucając mu kłamstwa i antysemityzm. Wreszcie świątyni *Chór Gładkowa* – o grupie bezdomnych emigrantów rosyjskich,

którzy zarabiają na życie śpiewaniem, graniem i kuglarstwem. Żeby ocalić jedność trupy, Zinę, tancerkę i szansonistkę, trzeba zostawić podstępnie w arabskim porcie. Z opowiadań rozproszonych – *Obląkani dobrze widzą, obląkani mówią prawdę*, *Polowanie* i *Kukulki z lasku Vizile* – najciekawsze jest to ostatnie!

Dzięki juveniliom i variom widzimy, jak się rozwijał warsztat pisarza – od stylu jeszcze Młodej Polski (i modernizmu – Oscar Wilde) do literatury przełomu – ekspresjonizmu Kadena-Bandrowskiego i Michała Choromańskiego; wskazuje się na pokrewieństwa tej prozy z Josefem Conradem (*Jądro ciemności* i *Szałeństwo Almayera*) – np. obrona honoru, zasad moralnych i własnych racji przeciw całemu światu; problem odpowiedzialności, wyznaczanie granic między dobrem i złem, itp. Proza Straszewicza staje się stopniowo coraz mniej ekspresjonistyczna, ale nigdy do końca nie pozbawiona ekspresjonistycznych wstawek czy ozdobiaków; krytycy zwracają też uwagę na motywy malarskie i muzyczne w jego prozie, częsty motyw księżycy, kontrastowany słońcem – tutaj to synonim upału i umiarnia, albo dochodzenia do równowagi psychicznej. Każdy z jego bohaterów sprawdza się w podróży, zwiedza lub porusza się z konieczności po egzotycznych lub opuszczonych przez Boga terenach: znów pokrewieństwo z Conradem, i paradoksalnie ze starszym od niego autorem, Julianem Wołoszynowskim. Inni badacze wskazać mogą na pokrewieństwo stylistyczne niektórych opowiadań z prozą Wacława Kostka-Biernackiego (*Diabeł Zwycięzca* i *Straszny gość*), czy powołać się na twórczość Stefana Grabińskiego, zmarłego we Lwowie w 1936 roku. Nie można także zapominać o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu – Witkacym.

Dwie powieści – *Przekłeta Wenecja* (1938) i *Litość* (1939), ostatnia wznowiona dzięki staraniom matki autora w 1947 roku – przynoszą zmianę stylu i – poza różnymi innymi walorami artystycznymi – wymowę antyniemiecką – pierwsza o małżeństwie polskiego dyplomaty z pruską ziemianką (różnice rasowe i narodowe, ale nie jedyne, prowadzą do szeregu komplikacji i powikłań), druga o sprzedajnym uczonej niemieckim, który trafia na początek piekła wojny domowej w Hiszpanii. Profesor patologii wyłamuje się w chwili słabości spod kurateli niemieckiej policji i partii, porzuca zleconą misję szpiegowską, co oznacza dla niego (na razie) koniec uniwersyteckiej kariery. Podobno Gestapo poszukiwało za tę powieść Straszewicza w Warszawie już w pierwszych dniach okupacji – uratował go wyjazd do południowej Ameryki razem z Gombrowiczem w sierpniu 1939. To, co może zaskoczyć niejednego czytającego to mniej lub bardziej złośliwy stosunek do Kościoła i księży, i w opowiadaniach, i w powieściach. Trzeba pamiętać, że „pokolenie Gombrowicza” to w głównej mierze sceptycy (najdelikatniej mówiąc) lub wręcz wrogowie katolicyzmu w wydaniu także „narodowym”. Lista nazwisk byłaby długa...

Skoro jesteśmy przy słowie naród i przymiotniku „narodowy” warto przyjąć się jego krytyce literackiej w duchu narodowym – są to teksty rewelacyjne, poświęcone nie tylko pojedynczym książkom czy autorom, co szerszym problemom współczesnej literatury. Znakomity jest tekst krytyczny o tzw. prozie

kobiecej – *Pióra o giętkich stalówkach* – o dominacji prozy emocjonalnej i analitycznej kosztem syntezy czy jasnego moralnie przekazu – mężczyzna w prozie kobiecej jest ciamajdą, neurotykiem, pozbawionym zdolności podejmowania decyzji i wzięcia odpowiedzialności za życie rodziny – to nie Olga Tokarczuk stworzyła ten świat – ale autorki polskie w dwudziestoleciu międzywojennym (np. Nałkowska, Gojawiczyńska, Ewa Szelburg Zarembina, Dąbrowska, Kuncewiczowa, Wanda Melcer, Wanda Wasilewska). Podobno – wg Straszewicza – Mickiewicz (w niedokończonyj powieści futurystycznej) przewidywał szalony rozwój techniki i wynalazek radia (!), a w konsekwencji zdżiczenie obyczajów oraz „literaturę, która będą robić kobiety”. Ta „kobiecość” ma wiele postaci: przede wszystkim jest w niej natrętne wyżywanie się w przeszłości, drobiazgowo analizowanie zachowań, freudyzm, analiza snów oraz marzeń („wkłęśły horyzont”), tak naprawdę nie interesuje pań piszących to, co się stanie, ale to, co minęło. Akceptacja chwiejności, niezdecydowania, mikrokosmos bez hierarchii ważności; do tego dochodzi zakaz krytykowania tej prozy: „O książkach kobiecych wszyscy mówią, że są dobre..”. Owszem, są sprawnie napisane, kobiety mają „zdolność akomodacji” i piszą według podobnych schematów. To się udziela też literaturze pisanej przez mężczyzn. Kobiety bronił przed krytykiem Kaden-Bandrowski – „książki są dobre albo złe, a nie rozróżniane jako pisane przez blondynów czy brunetów”. Chyba nie zrozumiał Straszewicza, który odpierał ironicznie te zarzuty: „książka jest jak papieros, który wszystko jedno kto skręci, byle był z dobrego tytoniu i z dobrej bibułki?”. Te uwagi, kąśliwe przed wojną – są zdumiewająco aktualne. Straszewicz był krytykiem bezlitosnym, nie było dla niego żadnych autorytetów. Nie lubił chłopomanii i kadcichłostwa (np. *Młodość Jasia Kunefala* Piętaka i twórczość Zegadłowicza), kultu talentu (talentyzmu), chwalił bardzo Rembeka, choć widział jego błędy i słabości – brak dystansu do opisywanego świata, mimetyzm; niektóre fragmenty *W polu* uważał za genialne (np. śmierć porucznika Paprosińskiego). Bronił też Céline’a przy okazji obrony Karola Zbyszewskiego i jego *Niemcewicza od przodu i tyłu*. Sam dla siebie też był niezwykle surowy, o czym świadczy autorenca z *Przekłętej Wenecji* – do bólu szczerza i uczciwa. O takiej krytyce dzisiaj można tylko pomarzyć.

Wracając do postulatów sztuki narodowej, imperializmu kulturalnego, dla Straszewicza i kręgu jego przyjaciół, głównie z redakcji „Prosto z Mostu” czy „Buntu Młodych” a potem „Polityki” – to była jedyna droga poszerzania wpływu polskiej kultury i literatury na Północy, Wschodzie i Południu. Niestety ten postulat, może i słuszny, nie został w dziedzinie literatury w obliczu wojny zrealizowany, mimo bardzo dużej ilości przekładów polskiej literatury na języki obce. Na marginesie książki Waldorffa *Sztuka pod dyktando* – przyznawał, że malarstwo, muzyka, architektura we Włoszech Mussoliniego – rozkwitają, ale z literaturą jest inaczej – słowo to znaczenie – to groźba cenzury – „pisarz, który nie wierzy w faszyzm, który źle się w nim czuje, jeśli chce tworzyć, musi kłamać lub emigrować. Innej drogi nie ma” – pisał przenikliwie na temat książki o podróży do Włoch.

Prorocze do dziś, w dużej mierze sprawdzone aż za dobrze w komunizmie książki Straszewicza były wyrzucone ze wszystkich bibliotek w Polsce, gdy Gombrowicza co jakiś czas wznawiano, a jego sztuki po październiku 1956 miały głośne premie-ry w teatrach PRL-u. Jakby dla kontrastu do włoskiego i niemieckiego faszyzmu, w pasjonującej recenzji Straszewicz poznęcał się nad ślepym komunizmem André Malraux. Zachwyty nad sukcesami Frontu Ludowego i akceptacja terroru politycznego (*Nadzieja*) oraz kiepskie tłumaczenie Ksawerego Pruszyńskiego bardzo go irytowały (*André Malraux napisał nową powieść*).

Z innej dziedziny – ciekawe są reportaże o raczkującym w Polsce automobilizmie i władzach Automobilklubu, relacje z rajdów i wyścigów samochodowych oraz wszystko, co pisze o swojej pracy w rozgłośni „Świt” nadającej do Kraju, o beznadziejnej sytuacji w Urugwaju, i wreszcie co wygłaszał na antenie RWE (głównie „Odwrótne strona medalu” i „Panorama dnia”) stanowią dopełnienie jego powojennej działalności publicystycznej, którą przerwała coraz bardziej dotkliwa choroba. Miał w dorobku 200 audycji dla RWE, w tym słuchowiska i wywiady.

To, że Straszewicz między 1945 a 1952 niczego nie napisał, to nie znaczy, że z pisaniem nie miał niczego wspólnego – prowadził cotygodniowe audycje w języku polskim w Radio Montevideo. Gombrowicz mógł pisać w swoim Banco Polaco w czasie „pracy”, a jak nie pisał to robił głupie miny do lustra. Straszewicz walczył o byt pracą fizyczną, wypożyczał łódki na plaży, był magazynierem w fabryce wełny „Sadil”, prowadził kiosk w porcie z loterią i papierosami. Zbankrutował. O pisaniu czegoś innego jak komentarzy do radia – nawet nie myślał. Z tego niebytu wyrwał go na chwilę Giedroyc, ale po kilku latach obfitej korespondencji rozstali się chłodno. W londyńskim „Życiu” 1/1954 tak pisał o swoich *Turystach* po latach:

Od chwili wybuchu wojny nie pisałem nic. Przez 12 długich wojennych i powojennych lat nic nie pisałem poza radiem i komunikatami dla towarzystw – i zniechęciłem w dodatku literaturę, i zniechęciłem swoje przedwojenne pisarstwo i nawet bałem się czytać coś więcej, niż *Trylogię*. Fatalne lenistwo mnie ogarnęło, a także samo święte przekonanie, że po tym, co się stało, po tym co się przeżyło – trzeba pisać inaczej, trzeba samemu sobie skrócić kręgosłup, trzeba się przenieść na jakiś inny punkt obserwacyjny. (s. 184/885 Pisma, t II).

Co pewien czas przetaczają się przez media dyskusje między krytykami, próbujące porównywać twórczość Straszewicza („pisarze mniejsi”) z genialnym Gombrowiczem, gdzie twórczość autora *Turystów z bocianich gniazd* służy w zasadzie jako obiekt kataraktyczny, „chłopiec do bicia”, dla miłośników Gombrowicza. Poszukuje się wpływów i zapożyczeń stylistycznych, itp. Oczywiście – znaleźć można wiele punktów stykowych – to w końcu przedstawiciele pokolenia dojrzewającego i kształtującego się wśród ówczesnych prądów umysłowych i dyskusji, niekoniecznie tylko w kawiarni „Ziemiańskiej”. Podobna była u obu nieufność do zastanej rzeczywistości, sceptycyzm religijny (ozębłość metafizyczna), kosmopolityzm, kwestionowanie otrzymanej po przodkach tożsamości, ukrywanie jej w różnych postawach i gestach bohaterów. Ale u Straszewicza nigdy to się

nie posuwało do budowania obłądnej fortecy autotematyzmu, homo- czy bi-erotyzmu. Nieufność do kobiet – pozornie identyczna – nigdy nie była tak dosadna jak u autora *Pornografii*, u Straszewicza to był zawsze heteroerotyzm, była też wyraźna kwestia permanentnej ucieczki od „ja”, u Gombrowicza – fundamentalna apoteoza „ja”. Autoironia i ironia, a nawet sarkazm – też były wspólne, różnica, i to kolosalna, tkwiła w nateżeniu jej stosowania – u Straszewicza była ona związana z jego typowo „polskim” stosunkiem do drugiego człowieka, gdzie dominowała chęć zrozumienia odmienności drugiego, zaufanie, dobroduszość, chęć bratania się i solidaryzowania w nieszczęściu, chęć udzielenia rady, pomocy, podzielenia się skromnymi zasobami z obcymi – gościnność w stylu zastaw się a postaw się (to też z Conrada...). Straszewicz stosował ironię bardzo rzadko, jego świat zdominowały cierpienie, tragizm i rozpacz; powaga. Drwina i groteska dominowała z kolei w twórczości Gombrowicza. Można tak porównywać bez końca, ale co z tego wynika? A dlaczego nie zestawiać Gombrowicza z Gałczyńskim? W sumie byli jak „Dwa na słońcach swych przeciwnych Bogi”.

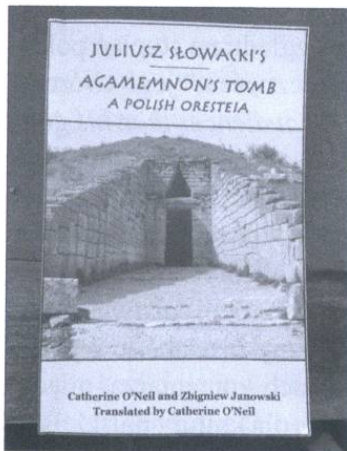
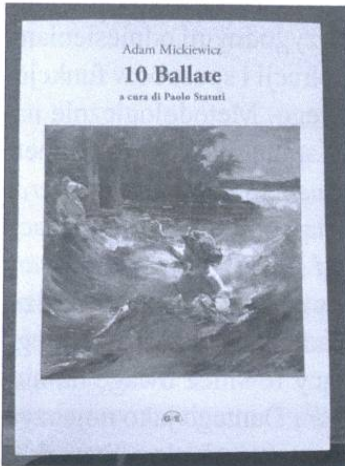
Najbardziej „gombrowiczowski” w stylu i rodzaju ironii jest chyba esej Straszewicza pt. *Pióra w ukropie, albo strach nami rządzi* – z „matkami strachu” trzech pisarzy-adwersarzy – Gombrowicz się oburzył, polemizował z autorem, a Miłoszowi się podobało. Ale później poeta obraził się, gdy przeczytał w *Kociołku na Ziemowita* wiersz partyjno-ubeckiego wieszca Czesława Musia – po prostu się wściekł, i to w najgorszym stylu. Oczywiście Straszewicz zaraz zaprzeczył, ale dołał tym tylko oliwy do ognia. Równie lekko-stylowa jest wydrukowana w „Kulturze” (1953) historia radiostacji „Świt”, całkowicie pomysłu angielskiego, udającej podziemne radio nadające w konspiracji w Kraju. Wracając do „wpływoлогии” – porównajmy jeszcze daty: esej *Pióra w ukropie...* ukazał się w „Kulturze” w 1952 roku, i w tym samym roku ukazała się pierwsza część *Turystów – Katedra Sandwiczów*, a w 1953 roku ukazały się równocześnie książki *Turyści z bocianich gniazd* i *Trans-Atlantyk* Gombrowicza w Bibliotece „Kultury” – więc pytanie, kto od kogo odpisywał w tym wypadku jest trudne do rozstrzygnięcia, o ile w ogóle możliwe.

Dziękując wszystkim, którzy swoją pracą przyczynili się do obecnej edycji *Pism*, warto się zastanowić (gdyby wydawnictwo planowało wydanie trzeciego tomu np. z *Turystami z bocianich gniazd*), czy możliwe będzie następnym razem dołączenie dokładnego kalendarium życia i twórczości Czesława Straszewicza – zaglądnienie do obecnej formy dołączonej biografii wymaga stale sprawdzania różnych detali w licznych przypisach. Wiele tzw. wiarygodnych źródeł literackich (podręczniki, słowniki, encyklopedie) podaje przekręcone, niepełne fakty z biografii autora *Litości*, lub pomija jego nazwisko (np. polska wersja *Historii literatury polskiej* Czesława Miłosza).

Czesław Straszewicz. *Pisma*, t. 1 (*Opowiadania. Publicystyka. Krytyka*, s. 659), oprac. M. Urbanowski; t. 2 (*Powieści. Publicystyka powojenna*, s. 940), oprac. V. Wejs-Milewska, Arcana, Kraków 2020.

OLGA PŁASZCZEWSKA

Romantyzm i ciekawostki wydawnicze



Zbliżający się rok 2022 wraz z dwustuleciem wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza, wyznaczającym symbolicznie początek romantyzmu w Polsce, to dobry moment, by zwrócić uwagę na dwie publikacje zagraniczne: wydany w Stanach Zjednoczonych przekład *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego z komentarzem (Catherine O'Neil & Zbigniew Janowski, *Juliusz Słowacki's Agamemnon's Tomb. A Polish Oresteia*, St' Augustine Press, South Bend, Indiana 2019) oraz wybór dziesięciu ballad Adama Mickiewicza w przekładzie Paola Statutiego z jego wprowadzeniem (Adam Mickiewicz, *10 ballate*. Prefazione e traduzione Paolo Statuti, GSE Edizioni, Roma 2020). Obie książki to owoc prywatnego zainteresowania tłumaczy literaturą polską i powodującego nimi przekonania, że warto twórczość polskich romantyków przybliżyć odbiorcom obcym nie tylko w przekładzie, ale również z tekstem oryginalnym *a fronte*. Tego rodzaju edycja stanowi zawsze dowód pokory i odwagi przekładającego, który pozwala czytelnikowi na konfrontację proponowanej wersji z dziełem pierwotnym. Wskazuje też potencjalny krąg czytelników, spośród których nie wyklucza osób posługujących się językami oryginału i przekładu, w szczególności slawistów (w tym studentów), emigrantów i potomków polskich emigrantów. Autorzy obu edycji zwracają się jednak do szerszego kręgu potencjalnych odbiorców literatury polskiej, ukazując uniwersalną wartość pisarstwa Mickiewicza i Słowackiego w kontekście ich zakorzenienia w kulturze europejskiej, przejawiającego się, między innymi, w ich intertekstualności.

Pierwsza ze wspomnianych publikacji – z ambicjami naukowo-popularyzatorskimi – jest owocem fascynacji polskim romantyzmem badaczy na co dzień działających w innych obszarach humanistyki. Catherine O'Neil, amerykańska rusycystka związana z United States Naval Academy, i Zbigniew Janowski, filozof, uczeń Leszka Kołakowskiego, wykładowca University of King's College (Halifax, Kanada), University of Colorado (Denver) i Towson University (Baltimore)

w Stanach Zjednoczonych, dokonują swoistego przewartościowania charakterystycznej dla Słowackiego „bluszczoowości”. Uznają bowiem sieć nawiązań i aluzji do dziedzictwa starożytności greckiej za dominantę semantyczną i główny atut strof znanych jako *Grób Agamemnona*. Opatrują więc przekład gęstym i szczegółowym komentarzem, opartym głównie na tradycyjnych ustaleniach Józefa Tretia-ka, Juliusza Kleinera i Tadeusza Sinki, uzupełnianym przygodnymi odniesieniami do nowszej literatury przedmiotu. Wskazują źródła inspiracji i sposobów funkcyjnowania antycznych reminiscencji w tekście Słowackiego. Metodologicznie nawiązują do wywodzącej się z dawnej komparatystyki strategii Gilberta Higheta z jego *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, zakładającej, że kultura zachodnia stanowi swoistą kontynuację cywilizacji greckiej i rzymskiej. (...) *In most of our intellectual and spiritual activities we are the grandsons of the Romans, and the great-grandsons of the Greeks*, stwierdzał w 1949 roku Highet, a prawdziwość jego tezy w przypadku Juliusza Słowackiego potwierdzają tłumacze *Grobu Agamemnona*, zwracający również uwagę na niezaprzeczalne związki omawianych strof z *Boską komedią* Dantego jako nowożytnym wcieleniem „ducha klasycznego” i prekursorskim przeniesieniem literackiej tradycji łacińskiej w przestrzeń *lingua volgare* („mowy pospolitej”, czyli języków wernakularnych). Co więcej, zakładają też, że ze względu na stopień pokrewieństwa z literaturą antyczną, swoiste „nasylenie klasycznością” jego twórczości, *Słowacki is closer to being understood by non-Polish audiences than his great contemporary Adam Mickiewicz* (s. 26). Wydaje się to pewną przesadą, choćby ze względu na uniwersalizm filozoficznych założeń pisarstwa Mickiewicza. Cennym elementem opracowania jest dla nieznającego dziejów Polski czytelnika wprowadzenie, osadzające twórczość Słowackiego w kontekście historycznym. Stanowi ono rzeczową i zwięzłą prezentację sytuacji Polski pod zaborami, ułatwia zrozumienie ambiwalentnego stosunku Słowackiego do ojczyzny i rodaków. Wykładnię tego problemu proponują autorzy w kilku fragmentach komentarza, między innymi podejmując próbę określenia charakterystycznych dla kultury polskiej zjawisk, zdaniem interpretatorów znaczących również dla dzieła Słowackiego, takich jak sarmatyzm i mesjanizm. Ważna wydaje się także lektura porównawcza fragmentów *Wędrówek Childe Harolda* Byrona i *Grobu Agamemnona*, ukazująca nie tylko zależność zainteresowań Słowackiego Grecją od greckiej legendy Byrona, lecz podobną formację kulturową poetów, wychowanych na literaturze klasycznej Grecji i Rzymu. Przenikliwa wydaje się też próba dostrzeżenia w twórczości Słowackiego ech osobistej porażki poety w związku z niemożnością stworzenia *a viable political alternative to what he condemned in contemporary bourgeois Europe* (s. 119) i rozczarowaniem własną epoką.

Przekład O’Neil i Janowskiego obu wariantów *Grobu Agamemnona* (z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu i Lilli Wenedy*) to – w przeciwieństwie do pełnych wdzięku wersji Billa Johnstona, który stworzył kulturowy odpowiednik artystycznego idiolektu Słowackiego dla *Balladyny* – tłumaczenie filologiczne

(z zachowaniem graficznego układu sekstyn). Możliwe, że jest to jednak jedyna rozsądna strategia, jaką może przyjąć tłumacz, aby nieposługującemu się językiem polskim odbiorcy dać szansę zapoznać się z utworem, którego autor nie bez meta-krytycznej kokieterii stwierdza (co zresztą oddaje omawiana wersja angielska):

*Te strofy są złe — no więc na to zgoda;
Niepoetyczne... zgadzam się i na to...*

*These lines are bad — here, I'll even grant it;
Unpoetic... I grant this too... (s. 21)*

Brakuje w liczącym 10 rozdziałów opracowaniu obszerniejszej niż rozproszone wzmianki refleksji poetologicznej. Niewtajemniczony odbiorca odczytuje więc tekst Słowackiego jako niezwykle erudycyjną wypowiedź historiozoficzną, niewiele natomiast dowiaduje się o artyzmie utworu i sile słowa, z jaką oddziałuje on na *native speaker*a mniej przygotowanego encyklopedycznie, a wrażliwego na niepowtarzalną melodię, dźwięk wyrazów i sposób poetyckiego obrazowania. W takim kontekście Słowacki O'Neil i Janowski okazuje się, paradoksalnie, bardziej klasykiem niż romantykiem.

Druga z książek, włoska edycja dziesięciu *Ballad* Mickiewicza, wyszła spod pióra Paola Statutiego, doświadczonego tłumacza literatury polskiej, ucznia Angela Marii Ripellina. Statuti z zawodu jest politologiem i slawistą. Od początkowych zainteresowań rusycystycznych odszedł w kierunku polonistyki, bohemistyki i malarstwa. Od lat mieszka w Polsce. Z debiutanckiego zbioru poezji Mickiewicza Statuti wybrał — oprócz dedykacji dla przyjaciół *na pamiątkę szczęśliwych chwil młodości* — dziesięć najbardziej reprezentatywnych utworów, czyli ballady *To lubię, Pani Twardowska, Lilije, Pierwiosnek, Rybka, Świtez, Romantyczność, Powrót taty, Świtezianka i Ucieczka*. Każdemu z wierszy tłumacz poświęca krótki, jedno- lub dwu-zdaniowe omówienie w przedmowie, dostarczając odbiorcy wskazówek ułatwiających jego interpretację i ewentualne usytuowanie tekstu w kontekście historycznoliterackim (np. *Nella ballata I gigli ritroviamo il clima cruento del Macbeth di Shakespeare* [w balladzie *Lilije* odnajdujemy okrutny nastrój szekspirowskiego *Makbeta*], s. 8). Statuti intertekstualność *Ballad i romansów* Mickiewicza wiąże przede wszystkim z ich formą gatunkową. W eseistycznej *Przedmowie (Prefazione)* akcentuje zatem ludowy charakter gatunku, ukazując w kilku zdaniach złożoną historię ballady z jej prowansalskimi i anglosaskimi początkami oraz ogólnoeuropejskim rozkwitem w literaturze wysokiej okresu romantyzmu. Przypomina też legendę biograficzną Mickiewicza (z pokrewnym mitowi Puszkina wątkiem niańki jako osoby, która miała zainspirować zainteresowanie poety folklorem). Omawia także podstawowe analogie między balladami Mickiewicza a tradycją europejską (przykładowo, w komentarzu dotyczącym *Romantyczności* akcentuje podobieństwa, jakie zachodzą między utworem polskiego romantyka a *Królem Olch* Goethego), przy czym osadza utwory

Mickiewicza nie tylko w kontekście literatur zachodnioeuropejskich (od Shakespeare'a po Bürgera), ale również literatury rosyjskiej (oprócz Aleksandra Puszkina wymienia też Wasilija Żukowskiego), a dodatkowo wspomina twórczość balladową czeskiego poety Karela Erbena. Nieco uwagi poświęca roli, jaką tomik Mickiewicza odegrał w sporze, który z czasem nazwano polemiką romantyków z klasykami. Co ciekawe, wskazuje także późniejsze reminiscencje *Ballad i romansów* w literaturze polskiej. Przypomina zatem *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego z epizodem rozmowy Marysi z Widmem jako swoiste odwrócenie modelu Karusi z *Romantyczności*, a wywód zamyka wzmianką o wierszu *Śmierć Mickiewicza* Jana Lechonia, z aluzjami do *Świtezii*, i przywołaniem tego utworu we własnym przekładzie i w oryginale. W rozważaniach Statutiego o balladzie nie brak również wątku intersemiotycznego – tłumacz włącza się w dyskusję na temat roli i ewentualnej relacji, jaka miałyby łączyć ballady Mickiewiczowskie z balladami Fryderyka Chopina. Przekład Statutiego nie tylko graficznie przypomina oryginał, ale ma charakter metryczny (np. w *Liliach* zachowany zostaje ósmiozłogowiec, w *Powrocie taty* – kombinacja 8- i 11-złogowców) i posługuje się rymem lub asonansami. Tłumacz dyskretnie nawiązuje do włoskiej tradycji ballady i romancy, dając jednak odbiorcy próbkę polskiej interpretacji tego gatunku. Dążenie do zachowania korespondującego z oryginałem kształtu formalnego poszczególnych utworów prowadzi niekiedy do nieuniknionych redukcji. Dzieje się tak, na przykład, w ostatniej strofie *Romantyczności*:

*Tu conosci le verità morte,
Vedi il mondo nello stellare bagliore;
Ma non conosci le verità vive, né i prodigi!
Abbi cuore e guarda nel cuore!* (s. 109)

[dosłownie: Znasz prawdy martwe,/ Widzisz świat w gwieźdny blasku;/ Lecz nie znasz prawd żywych ani cudów!/ Miej serce i patrz(aj) w serce]

*Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce.
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!* (s. 108)

Dla ocalenia skondensowanej, sentencjonalnej formy końcowego przesłania wyeliminowana zostaje część epitetów, co nieco osłabia istotne dla oryginału napięcie, zarysowujące się między chłodnym rozumowaniem uczonego a intuicyjną, naturalną wiedzą o świecie rzeczywistym i nadprzyrodzonym, jaką nadawca przypisuje ludowi. Modlące się o szczęśliwy powrót ojca dzieci nie używają modlitewnika, lecz powtarzają „amen” (*Tutti ripetono: „E così sia!”*, s. 111), co, rzecz jasna, nie zmienia ostatecznej wymowy ballady. Mistrzowska zabawa Mickiewicza latynizmami (*dictum acerbum/ nobile verbum*) w *Pani Twardowskiej* zostaje skutecznie przeszczepiona na grunt włoski. Część Mickiewiczowskich

idiomów oraz chwytów artystycznych zostaje oddana neutralnymi bądź omownymi odpowiednikami włoskimi (co może stać się punktem wyjścia do kolejnej dyskusji na temat przekładalności poezji), jednak większość ballad zachowuje urok umownej ludowości i pobrzmiewa rytmem oryginału. Szatę graficzną *10 ballate* wzbogacają reprodukcje tradycyjnych ilustracji *Ballad i romansów* z XIX i XX wieku – Franciszka Kostrzewskiego, Kazimierza Alchimowicza, Piotra Stachewicza, Czesława Jankowskiego i Jana Marcina Szancera, rękopisów Mickiewicza oraz pierwszych stron pierwodruków jego *Poezycji*, a także współczesne fotografie Świtezi.

Obie książki to zupełnie różne publikacje, posługujące się odrębnymi strategiami komunikacyjnymi. Pierwsza skłania się ku erudycyjnej prezentacji związków sekstyn Słowackiego z tradycją antyczną, rozszerzoną o kontekst „klasycznej” literatury europejskiej. Druga – stawia na popularyzację sylwetki Mickiewicza w innym niż znany odbiorcom włoskim kontekst Wiosny Ludów i ma za cel rozszerzenie wiedzy na temat ballady jako uprzywilejowanego spośród gatunków literackich romantyzmu. Można by, porównując jakość edytorską obu książek, uznać, że włoski tomik góruje nad angielskim starannością prezentacji tekstu polskiego (literówki wykluczają użycie tej edycji jako źródła cytatów z oryginału) albo zarzucić tłumaczeniu włoskiemu brak pogłębionego komentarza filologicznego. Byłoby to jednak krzywdzące dla każdej z omawianych edycji. Ich zasadniczą wartość stanowi bowiem to, że wyrażają spontaniczną, niesterowaną zewnętrznie potrzebę poznawania i upowszechniania znajomości polskiego romantyzmu wśród odbiorców nieznających ani języka, ani naszej kultury. Dokonywane z myślą o takiej publiczności przekłady są nie tylko świadectwem „egzotycznych” zainteresowań i rozległej wiedzy tłumaczy na temat literatury polskiej, ale ukazują, że Polska (z wadami narodowymi jej obywateli, co akcentują Janowski i O’Neil, oraz intrygującą tradycją literacką z nawiązaniem do folkloru, co podkreśla Statuti), nadal bywa postrzegana przez pryzmat romantyzmu. Decyzja, by publiczności obcej przybliżyć fragmenty kultury literackiej tego okresu, nie jest przypadkowa. Dowodzi, że podejmujący się przekładu znają wartość twórczości Mickiewicza i Słowackiego, cenią jej uniwersalną wartość oraz cechy, jakie pod względem ideowym i formalnym wyróżniają ją na tle piśmiennictwa zachodniego. Przygotowane przez nich edycje *Grobu Agamemnona* Słowackiego i wyboru Mickiewiczowskich ballad przeczą popularnej tezie o „zużyciu się”, lub nawet śmierci „paradygmatu romantycznego”. Są znakiem, że jest to paradygmat wciąż żywotny i wywołujący emocje. Jednocześnie stanowią mobilizujący sygnał dla polonistów i wydawców krajowych: literatura polska interesuje odbiorców zagranicznych i jest godna prezentacji na forum międzynarodowym, wymaga jednak profesjonalnych przekładów i opracowań.

C. O’Neil & Z. Janowski, *Juliusz Słowacki’s Agamemnon’s Tomb. A Polish Oresteia*, St’ Augustine Press, South Bend, Indiana 2019 i A. Mickiewicz, *10 ballate*. Prefazione e traduzione Paolo Statuti, GSE Edizioni, Roma 2020.