

**IZABELA SOBCZAK**

 <https://orcid.org/0000-0001-7167-5767>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

izasob@amu.edu.pl

---

## OSTĘPY JĘZYKA. MODERNISTYCZNA PROZA DJUNY BARNES W POLSKIM TŁUMACZENIU

---

### Abstract

#### **Backwoods of Language. The Modernist Prose of Djuna Barnes in Polish Translation**

No sooner than after eighty years since the moment of the original publication of Djuna Barnes's *Nightwood* was Polish literary market enriched by a translation of one of the most peculiar novels of the Euro-American modernism. Marcin Szuster's translation under Polish title *Ostępy nocy* has already managed to earn much praise and also some prizes and open a first Polish discussion about the work of the eccentric American writer. The paper's focus is to analyze the Polish translation of *Nightwood* with a special interest in Barnes's style as it becomes a central character in the novel which connects, according to feminist critics (K. Kaivola, S. Benstock), to its emancipatory potential. In my paper I follow a claim that the complex style of this prose writing is a (conscious) manifestation of a woman's voice (as an affect), behind which one can discover a body – one that experiences and is experienced (J. Taylor). The body, both a structural and a rhetorical category in feminist criticism, in Barnes's prose can be seen as an element organizing time and space – therefore, ambiguity of her terms and complexity of style are forming a true translation challenge. Marcin Szuster as a translator needs to follow Barnes's “distinctive point of view,” which is a “feminine” one and distanced by the length of gender, experience and time.

**Keywords:** *Nightwood*, translation criticism, Marcin Szuster, Djuna Barnes, body, text

**Słowa kluczowe:** *Ostępy nocy*, krytyka przekładu, Marcin Szuster, Djuna Barnes, ciało, tekst

Pytanie o to, na czym polega wybór dzieła, które ma się ukazać w przekładzie, i do kogo on właściwie należy, otwiera dyskusję na temat roli tłumaczy w kształtowaniu rynku wydawniczego oraz ich literatury rodzimej. Za ich prawem do diagnozowania kanonu i świadomego kierowania jego literacką koniunkturą opowiadali się już badacze z kręgu manipulistów (Lefevere 1981), a na polskim gruncie chociażby Jerzy Jarniewicz w głośnym szkicu *Tłumacz jako twórca kanonu* (Jarniewicz 2002). Recenzujący projekt Jarniewicza w „Literaturze na Świecie” Marcin Szuster – tłumacz literacki i naukowy z języka angielskiego (m.in. Johna Ashbery’ego, Marshalla Bermana, Harolda Blooma, Williama S. Burroughsa, Boba Dylana, Edwarda W. Saida, Jamesa Schuylera, Marci Shore) – docenia „trafność i siłę rozpoznania” eseju Jarniewicza. Szuster uznaje zasadność Jarniewiczowskiej typologii, dzielącej tłumaczy na (między innymi) „ambasadorów” i „prawodawców”, krytykuje natomiast wysuniętą przez Edwarda Balcerzana propozycję „tłumacza reportera”, charakteryzującą się bezprogramową, najbardziej neutralną strategią przekładową. W tej polemice Szuster jawi się jako krytyk świadomy odpowiedzialności tłumacza i wagi jego osobistego zaangażowania w praktykę translatorską<sup>1</sup>. Czy jednak taką właśnie postawę (zarówno zaangażowaną, jak i legistacyjną) przyjął Szuster-tłumacz w zetknięciu z dziełem, które, jako napisane przez kobietę i traktujące o sprawach z „marginesu” kultury, poniekąd wymusza aktywną refleksję nad kanonem?

*Nightwood* Djuny Barnes, wydane po raz pierwszy w 1936 roku, to powieść o namiętności między kobietami: ekscentryczna Robin Vote zostawia męża – Feliksa Volkbeina, Żyda o arystokratycznych korzeniach, oraz ich syna, by związać się z Norą Flood, a następnie porzucić kochankę dla innej – Jenny Petherbridge. Przyjacielem oraz powiernikiem Feliksa i Nory, cierpiących z powodu nieszczęśliwej miłości, jest transwestyta, ginekolog, doktor Matthew O’Connor, który w filozoficznych tyradach, często wulgarnych, gnomicznych wypowiedziach, tłumaczy zasady rządzące nocą, kiedy objawia się prawdziwy, zdeprawowany charakter miłości, cielesności i płci. Doktor wyjaśnia, między wieloma innymi zdaniem, że to właśnie w nocy „Sodoma stała się Gomorą” (s. 95), a człowiek „traci «tożsamość» [...] i nie jest już panem samego siebie” (s. 90). Co ciekawe, w słowach O’Connora noc *de facto* sama nabiera charakteru cielesnego: staje się, „czymś w rodzaju

---

<sup>1</sup> W innym tekście, recenzującym książkę Małgorzaty Łukasiewicz *Pięć razy o przekładzie*, Szuster zaznacza, iż przekład zawdzięcza swoje istnienie umiejętnościom miękkim tłumacza, takim jak gust, wrażliwość i doświadczenie (Szuster 2018: 387).

skóry naciągniętej na głowę dnia, aby dzień mógł zaznać udreki” (s. 94); podobnie gałąź „drzewa nocy” – symbolizującego, jak mniemam, źródło jej poznania – „**poci się żywicą i ocieka sokiem**, który oblepia dłoń niesplamioną kalkulacjami” (s. 93; podkr. moje – IS)<sup>2</sup>.

Pełne aluzji, niezwykle osobliwe frazy, które składają się na monologi bohaterów, stają się wyzwaniem dla interpretatora, a w szczególności dla tłumacza. Szuster mierzy się z prozą Barnes – i osiąga sukces. Za przekład powieści *Nightwood*, zatytułowany *Ostępy nocy*, zostaje nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia (2019) i nagrodzony Nagrodą Prezydenta Miasta Gdańska za Twórczość Translatorską im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego (2019). Członkini kapituły nagrody, Joanna Sobolewska, zwraca uwagę na to, że „Szuster [...] stworzył dla Djuny Barnes język wytracony z kolein banału, język, który śmiało poczyna sobie z ekstrawagancją słownych skojarzeń, rozbuchanych monologów i twórczo dyskutuje z polską tradycją tłumaczenia tekstów literatury anglosaskiej” (Gdańskie Spotkania Literackie „Odnalezione w tłumaczeniu” 2019).

Próbując zdiagnozować strategię tłumaczeniową Szustra, nie sposób nie zauważyć, iż na pierwszy plan wybija się problematyka stylu Barnes. Tekst sytuuje się ponad kontekstem, a Szuster chce być przede wszystkim tłumaczem, nie interpretatorem. W posłowie powieści w sposób zdystansowany podchodzi chociażby do queerowych interpretacji *Nightwood*, (zob. Szuster 2019: 201)<sup>3</sup>, natomiast w wywiadzie udzielonym Oldze Byrskiej twierdzi, iż: „Djuna Barnes interesuje mnie od strony przekładowej, a ciekawość tłumacza to coś innego niż ciekawość historyka modernizmu czy badacza tradycji LGBT”. Szuster dodaje, iż przy pierwszym czytaniu powieść Barnes wydała

---

<sup>2</sup> Tu i wszędzie dalej cytaty za Barnes 2019. W języku oryginału przytoczenia brzmią kolejno: „Was it at night that Sodom became Gomorrah?” (s. 77); „his «identity» is no longer his own [...] his «willingness» [...] is of another permission” (s. 72–73); „the night is a skin pulled over the head of day that the day may be in a torment” (s. 76); „the tree of night [...] sweats a resin and drips a pitch against the palm that computation has not gambled” (s. 75). Tu i wszędzie dalej cytaty angielskiego wydania za Barnes 2015.

<sup>3</sup> Szuster przytacza tezy Jane Marcus, według których *Nightwood* dopuszcza do głosu osoby zmarginalizowane, „odmieńców” kultury (gejów, lesbijki, transwestytów, prostytutki), stając się tym samym prekursorską powieścią queer, a w pewnym stopniu nawet powieścią antyfaszystowską (Marcus 1989: 158). Badaczka wprost przyznaje, że jej esej jest feministyczną interpretacją prozy Barnes, a także próbą powrotu do dyskusji dotyczących problematyki rasy, klasy i płci (Marcus 1989: 143–144, 145). Co ciekawe, Marcus w swym artykule krytykuje biografię Barnes napisaną przez Philipa Herringa, na co ten odpowiada w „The New York Times”, dystansując się (podobnie jak Szuster) od społecznie zaangażowanych odczytań prozy modernistycznej pisarki (zob. Herring 1996).

mu się „zupełnie szalona, miejscami jadowniczo ironiczna, miejscami osobliwie wzniosła” (Byrska 2018). Podobnie czyta ją Andrew Goldstone, który zwraca uwagę na ironię i połączony z nią dystans stylu Barnes, nazywając go „kosmopolitycznym”. Według badacza „znaczenie społeczne” prozy pisarki „polega [jedynie – IS] na łączeniu estetycznego dystansu – wyrażającego się w efektownych opisach, kpinie lub ironicznym stosunku do bohaterów, oraz w ekstrawaganckich, niepokojących aberracjach językowych [...]” (Goldstone 2017: 36).

Pytanie jednak: czy język i styl Barnes jako elementy, na które Szuster kładzie szczególny nacisk i które leżą po stronie „ciekawości tłumacza”, mogą być, w przypadku dzieła tak wyraźnie osadzonego w kontekście, traktowane ahistorycznie? Szczególnie gdy wchodzi w ścisły związek zarówno z estetyką swoich czasów (tu: modernizmu), jak i wyrażają, nawet jeśli nie w imieniu wszystkich wykluczonych grup, zdecydowanie świadomy i subwersywny głos kobiecy<sup>4</sup>? Zapewne nadużyciem byłoby nazwać samą Djunę Barnes feministką, ale jej pisarstwo jest postrzegane z tej perspektywy<sup>5</sup> i jako takie zasługuje na uwagę również krytyki przekładu; krytyki, której nie powinno się, szczególnie w przypadku analizowania prozy takiej jak *Nightwood*, uprawiać z wyłączeniem krytyki literatury oryginalnej i polityki (Spivak 2009). Zwłaszcza że, jak wskazuje Magda Heydel, w tę ostatnią – politykę – tłumacz, czy tego chce, czy nie, jest zawsze wplątany<sup>6</sup>. Pytanie zatem, które powinno rozpocząć dyskusję nad przekładem Szustra, dotyczy tego, jak w prozie skoncentrowanej na kobiecym doświadczeniu, będącej zapisem afektu, pod którym kryje się ciało (Taylor 2012), rozkłada

---

<sup>4</sup> Kobiecość prozy rozumiem tu jako narrację kobiety-autorki o kobiecym doświadczeniu, ale także, za Grażyną Borkowską, jako powiązaną z cielesnością i płciowością (Borkowska 1995). Barnes była odczytywana jako „kobieca” (raczej w kontekście stereotypowych cech przyznanych płci) z pisarskiej perspektywy swoich czasów: Anaïs Nin twierdzi, iż autorce udaje się pisać jako kobiecie – „tak jak czuje [kobieta]” (cyt. za: Piechucka 2019: 50), podczas gdy Ezra Pound, jak podaje Julie Taylor, uzna jej pisarstwo za zbyt miękkie, wiotkie („flabby”), jak na standardy odpowiadające ówczesnej, przeważnie męskiej, prozie (Taylor 2012: 143).

<sup>5</sup> Shari Benstock pisze, że pomimo niechęci Barnes do „grupowych akcji i «siostrzanej solidarności”, interesował ją, również jako dziennikarkę, „problem miejsca kobiet we współczesnym społeczeństwie”; jej twórczość miała w pewnym stopniu charakter emancypacyjny, „zmiernający do odkrycia porzuconej przez patriariat kobiety i oddania jej głosu, którego od tak dawna była pozbawiona” (Benstock 2004: 315, 320).

<sup>6</sup> Badaczka pisze: „Kształt artystyczny tekstu przekładanego jest odbiciem postaw ideologicznych i interesów ekonomicznych, w służbie których – lub przeciwko którym – działa tłumacz” (Heydel 2011).

się napięcie na linii autorka – tłumacz i jakie znaczenia budują niektóre translatorskie wybory?

## I

Choć autorka zawdzięcza przyjęcie *Nightwood* do druku głównie wpływo-  
wej pisarce i redaktorce, Emily Coleman (zob. Field 1983: 18), za swoisty  
„znak jakości” tej powieści uznaje się przede wszystkim wstęp i ogólne  
wstawiennictwo T.S. Eliota. Prozę Barnes sytuuje się wobec twórczości  
literackich „gigantów” jej czasów; z jednej strony nobilitując ją podobień-  
stwem do *Ulissesa* i *Ziemi jałowej* (jak czyni to Phillip Herring, zob. 1995:  
213), z drugiej – dyskredytując tym, że w odrębności swojego języka nie-  
wystarczająco korzysta z osiągnięć Eliota i Pounda, a Joyce’a próbuje tylko  
nieudolnie naśladować (takie oceny krytyków przytacza m.in. Benstock  
2004: 319). Z perspektywy feministycznej, na przykład Karen Kaivoli,  
*Nightwood* powinno traktować się jako głos odrębny, ważny dla kontekstu  
historycznego, przedstawiający moment, kiedy pojawia się obietnica wol-  
ności i autonomii dla kobiet (zob. Kaivola 1991: 3). Wobec powyższych  
kwestii brak Eliotowskiego wstępu w polskim wydaniu *Nightwood* staje  
się elementem znaczącym. Zamiast przed-mowy pisarza, mamy po-słowie  
tłumacza, który wspomina ową przedmowę raczej kontekstowo, określając  
celnie jako „minoderyjną, pełną uników i niedopowiedzeń” (Szuster 2019:  
194). A przecież decyzja o niezamieszczeniu wstępu ma charakter sym-  
boliczny, uwalniający tekst od dominacji męskiego autorytetu (Piechucka  
2019: 51), co wydaje się szczególnie istotne, gdy mamy do czynienia z prozą  
przedstawiającą zapis osobistych doświadczeń kobiety-autorki<sup>7</sup>. Można  
rzec, iż Szuster-tłumacz zajmuje w tym wypadku miejsce pośrednie, choć  
*de facto* najbliższe autorce, w kontakcie z czytelnikiem.

Krytycy zwracający uwagę na ekscentryczny styl Barnes podkreślają, iż  
potrafiła lepiej niż być może jakakolwiek inna pisarka jej czasów „wpisać  
ciało w język” (Kaivola 1991: 79); że jest to „język, który nawiedza ciało”

---

<sup>7</sup> O autobiograficzności *Nightwood* piszą biografowie Barnes, zarówno Herring, jak i Andrew Field (1983). Szuster podąża za tymi rozpoznaniem i wyjaśnia w posłowie, iż „kanwą lesbijskiego romansu, który stanowi oś książki, jest związek Djuny Barnes z młodszą o dziewięć lat Thelmą Wood, amerykańską rzeźbiarką i rysowniczką, kobietą o oryginalnej urodzie, dekadencim usposobieniu i nieujarzmionym temperamencie seksualnym” (Szuster 2019: 198). Wood jest w powieści pierwowzorem postaci Robin.

(Fiedorczyk 2019: 327), że jej rzeczowniki i przymiotniki są „zmieniającymi się stale ośrodkami nerwowymi” (Maxwell Bodenheim, cyt. za: Field 1983: 99), a opis staje się „cielesną lokalizacją” (Taylor 2012: 111)<sup>8</sup>. Ostatnia z przytoczonych badaczek – Julie Taylor – zwraca uwagę na fakt, iż afektywność prozy Barnes nie powinna być rozpatrywana w kategoriach psychologii bohaterów, ale właśnie poprzez manifestację cielesną (Taylor 2012: 111). Fizjologia ciała u Barnes znamionuje chociażby cierpienie; jak zaznacza jeden z głównych bohaterów powieści, Matthew O’Connor:

I, as a medical man, know in what pocket a man keeps his heart and soul, and in what jostle of the liver, kidneys and genitalia these pockets are pilfered. There is no pure sorrow. Why? It is bedfellow to lungs, lights, bones, guts and gall! (s. 20)

Jako lekarz wiem, w której kieszeni człowiek nosi serce i duszę i przy jakim kuksańcu w wątrobę, nerki lub genitalia kieszenie te są chyłkiem opróżniane. Czysty smutek nie istnieje. Dlaczego? Bo jest towarzyszem płuc, kości, kiszek i żółci! (s. 29)

Szuster, pomijając co prawda słówko „lights”<sup>9</sup>, zachowuje „seryjność” i zwięzłość nazw narządów: jednosylabowe „płuc” w dopełniaczu; trocheiczne „kości, kiszek i żółci”, z szacunkiem podchodząc do współbrzmień i aliteracji. Tłumacz ciekawie wykorzystuje polską leksykę i jej potencjał skojarzeniowy w miejscu, gdzie angielszczyzna zakłada jedynie dosłowność. „Opróżniane” można potraktować jako ekwiwalent „pilfer” w znaczeniu „podkraść, podbierać” (*Nowy Słownik Fundacji Kościuszkowskiej* 2002), ale w języku polskim nasuwają się także implikacje z czynnościami fizjologicznymi, które są znamienne dla „knajpianego bełkotu” doktora O’Connora (Szuster 2019: 197). Leksykę cielesną uzupełniają często szorst-

---

<sup>8</sup> Co ciekawe, jak zauważa Taylor, sama Barnes postrzega *Nightwood* w poniekąd cielesnym wymiarze, a dokładniej – patrzy na tę powieść jak na zwłoki: „Leży tu na podłodze, a ja krążę wokół niej, jak morderczyni wokół ciała, lecz nie robię nic” („It lies here on the floor, and I circle around it like the murderess about the body, but do nothing”, cyt. za: Taylor 2012: 113. Tu i wszędzie indziej tłumaczenie własne, chyba że wskazałam inaczej).

<sup>9</sup> *Lights* to płuca zwierząt hodowanych (świń, owiec, wołu), przeznaczone, jak inne podroby, do spożycia (*Oxford English Dictionary* 2021). W języku polskim nie ma odrębnego określenia, a „podroby” czy też „flaki” niejako mieszczą się w nazwie „kiszki”, którą Szuster zρέcznie wykorzystuje.

kie i wulgarne określenia, których energia ujawnia się w przekładzie, budując kolejne poziomy znaczeń<sup>10</sup>.

Poprzez ciało manifestuje się także cierpienie po stracie ukochanej: „As an amputated hand cannot be disowned, because it is experiencing a futurity, of which the victim is its **forebear**, so Robin was an amputation that Nora could not renounce” (s. 53; podkr. moje – IS). Utrata Robin jest fizyczna, a ból przyjmuje charakter fantomowego. Jednak na szczególną uwagę zasługuje nakreślony za pomocą metafory cielesnej wymiar czasowy. Amputacja to zdarzenie, które wyraźnie osadza się między tym, co było, czyli całością, a tym, co po niej – rozczłonkowaniem/brakiem. Przyszłość jest naznaczona stratą ukochanej, poprzez którą podmiot będzie definiowany, tak jak brak ręki definiuje „bezrękiego”. Oto jak Szuster przekłada powyższy fragment: „Jak nie sposób wyrzec się amputowanej dłoni, ponieważ doświadcza ona przyszłości, której ofiarą pada bezręki, tak Nora nie mogła się wyprzeć Robin, amputowanej części siebie samej” (s. 68). Tłumacz wygładza zawiłą składnię Barnes, być może po to, by uczynić jej metaforę bardziej klarowną. A jednak warto zatrzymać się dłużej przy kontekście temporalnym, który w przekładzie zanika. „Forebear” to bowiem „przodek”, czyli ten, który reprezentuje przeszłość, podczas gdy „bezręki” to już podmiot wybrakowany, a więc podmiot przyszłości – w tłumaczeniu ginie nieprzypadkowy dla Barnes antagonizm czasowy<sup>11</sup>. Wybór tłumacza zyskuje jednak dodatkowy wymiar: „forebear” zawiera w sobie czasownik „to bear”, w znaczeniu „dźwigać”, a także „wytrzymywać” (*Nowy Słownik...*); „bezręki” jest adekwatnie „obciążony” cierpieniem, natomiast w wymiarze czysto dosłownym (i cielesnym) to ten, który został pozbawiony „ciężaru” jakiejś części ciała. Cieleśność figuruje tu zarówno w wymiarze ogólnym – jako sygnatura przeszłości/czasu, jak i najbardziej prywatnym – jako znak afektu: cierpienia z miłości.

Owa sfera intymności i emocji, **którą wyraża ciało**, objawia się w języku Barnes także dzięki określeniom przywołującym na myśl ruch ku dołowi.

<sup>10</sup> W *Nightwood* pojawia się wiele skojarzeń z cielesnością, wyrażonych częstokroć w bydlęcej metaforyce, dziwacznych strukturach stanowiących dominantę wypowiedzi O’Connora. Szuster bawi się nimi, podkreślając emfaticzność zwrotów: „sitting heavy, like the arse of a bull” (s. 126) – „wyrzuty sumienia [...], które gniotą nas byczym zadem” (s.152); „Oh, the poor bitch, if she were dying” (s. 94) – „Nieszczęsna suka [...], gdyby zdychała” (s. 115).

<sup>11</sup> Barnes uprawia w *Nightwood* krytykę przeszłości; czasy nowoczesne, te, które nadchodzą, oznaczają upadek historii – szczególnie arystokratycznej (zob. Radia 2016: 68).

To właśnie w tym ruchu, jak dowodzi Taylor, obnażone zostaje poczucie wstydu bohaterów powieści (Taylor 2012: 113). Tytuł pierwszego rozdziału, *Bow Down*, odnosi się przede wszystkim do historii Feliksa, którego krępuje własne pochodzenie; bohater „uginą” się przed arystokracją. Tłumaczenie Szustra – *W pokłonie* – obrazuje w istocie owo uniżenie wobec przeszłości, którą jednak Barnes, co ważne, traktuje z ironicznym dystansem. Termin „bow down” oznacza nie tyle oddawanie pokłonu, czyli czci, co upokorzenie<sup>12</sup>, które być może lepiej w języku polskim oddałby tryb rozkazujący: „skłoń się” bądź nawet „pochyl się”. Warto to miejsce naświetlić paralelnym tytułem przedostatniego rozdziału: *Go Down, Matthew*. W tłumaczeniu Szustra: *Przeto idź, Matthew* ponownie ginie wertrykalny, degradujący charakter metafor, który u Barnes nie jest przypadkowy. Tym bardziej, że kierunek ku dołowi, owo znamię hańby, oznacza także sferę seksualną, w obrębie której nieustannie krążą doświadczenia bohaterów. Jak chociażby w początkowej scenie tego rozdziału, gdy doktor Matthew O’Connor udaje się do kościoła i tam przemawia do swojego członka, „bending [...] head over and down” („z pochyłoną głową”, s. 119; 144) – jego poczucie wstydu wynika ze strachu przed impotencją.

Szuster co prawda tłumaczy się ze swojej decyzji przekładowej: wyjaśnia w przypisach (s. 190), iż tytuł rozdziału nawiązuje do pieśni religijnej *Go Down Moses, Let My People Go*, co przekłada jako *Przeto idź, Mojżeszu, uwolnij mój lud*, zwracając tym samym uwagę na kontekst biblijny, stojący u podstaw powstania utworu. Słowa pieśni odnoszą się bezpośrednio do fragmentu z Księgi Wyjścia, gdy Bóg objawia się Mojżeszowi i nakazuje mu uwolnić naród izraelski. W Biblii Tysiąclecia czytamy: „**Idź przeto** teraz, oto posyłam cię do faraona, i wyprowadź mój lud, Izraelitów, z Egiptu” (Wj 3,10; podkr. moje – IS). A jednak w angielskim wydaniu jest wyraźnie zaznaczony kierunek ku dołowi: Dolina Nilu ma znajdować się niżej niż Ziemia Obiecana, stąd też tłumaczenie Biblii brzmi najczęściej: „Go, get thee down” (21st Century King James Version); „Go down at once” (Amplified

---

<sup>12</sup> Na upokorzenie i wstyd bohaterów wskazuje przede wszystkim Taylor (2012: 113). Nie kłóci się to jednak z rozpoznaniem Fielda, który dostrzega w *Bow Down* odniesienia do ludowej opery o tym samym tytule i zaznacza, że taki miał być początkowo tytuł całej powieści Barnes. Opera opowiada o losach mężczyzny zabiegającego o względy dwóch kobiet, lecz to w samej formie, zbudowanej na odrębnych, muzycznych deklamacjach bohaterów, których charakteryzuje namiętność i samotność, Field dostrzega matrycę dla *Nightwood*, wskazując także, że w podobny sposób tworzyli i komponowali swoje dzieła ojciec Barnes i jej babka (Field 1983: 183).



Bible); czy też „Go, and get down” (Modern English Version) (zob. Exodus 32: 6–8). Polski przekład znosi nieprzypadkowy w angielskim źródłosłowie biblijnym, jak i w podążającej za nim afroamerykańskiej pieśni religijnej, nakaz zejścia, zstąpienia.

Co więcej, pieśń *Go Down, Moses*, śpiewana w XIX wieku wśród niewolników, którzy utożsamiali swój los z losem zniewolonego ludu Izraela, otwiera również istotny kontekst społeczny, zakorzeniony literacko (z dzisiejszej perspektywy) chociażby w powieści Williama Faulknera o tym samym tytule. I choć *Go Down, Moses* Faulknera wychodzi dopiero w sześć lat po ukazaniu się *Nightwood*, i choć *Go Down, Matthew* Barnes zawiera w sobie potencjał prowokacyjny oraz profanacyjny, bo związany z niewolą ciała (które niejako „zdradza” Doktora – transseksualistę), w narodowo-historycznym kontekście obie powieści wzajemnie się naświetlają. Jak pisze Taylor, deklaracja swoistej dumy, przebijającej z biblijnego źródłosłowa owej frazy, przytaczana w kontekście pieśni czarnoskórych niewolników, każe zwrócić uwagę na to, jak często podobne deklaracje poprzedza haniebny scenariusz historii (Taylor 2012: 133). Tym zasadniejsze wydawałoby się podążanie za tytułem *Zstąp, Mojżeszu*, zaproponowanym przez Zofię Kierszys, która tak właśnie w 1966 roku przetłumaczyła powieść Faulknera. Nie tylko z powodu umocnienia w tradycji przekładowej i historycznoliterackiej, ale także interpretacyjnej – *Zstąp, Matthew* podkreślałoby kierunek ku dołowi, który wiąże się z hańbą, a także oznacza przejście ze sfery *sacrum* do *profanum*, których rozróżnienie jest tym istotniejsze, że wątek cielesno-erotyczny – przemowa do członka – zostaje podjęty nie gdzie indziej, ale właśnie w kościele.

Charakter frazy „go down”, powtarzającej się w powieści wielokrotnie, nie tylko w przypadku doktora O’Connora odnosi się do doświadczeń seksualnych, tym bardziej, że – jak wyjaśnia Taylor – ruch ku dołowi jest zawsze ruchem ciała wyrażonym wśród ciał i między ciałami (Taylor 2012: 11). Badaczka szczególnie podkreśla erotyczne znaczenie zwrotu „go down” we fragmencie, kiedy doktor O’Connor rozmawia z Norą o kobietach, „które zmieniają dzień w noc” (s. 103):

the young, the drug addict, the profligate, the drunken and that most miserable, the lover who watches all night long in fear and anguish. These can never again live the life of the day. [...] They acquire the „unwilling” set of features: they become old without reward, the widower bird sitting sighing at the turnstile of heaven. [...] Or walks the floor, holding her hands; or lies upon the floor, **face down**, with that terrible longing of the body that would, in misery, **be flat with the floor; lost lower than burial**, utterly blotted out and erased so that no stain

of her could ache upon the wood [...]. Look for the girls also, in the toilets at night, and you will find them **kneeling** in that great secret confessional crying between tongues, the terrible excommunication (s. 84–85; podkr. moje – IS).

podlotki, narkomanki, rozpustnice, pijaczki i te najbardziej nieszczęśliwe, kochanki, które czuwają do rana w udręce i strachu. Te już nigdy nie będą mogły żyć dziennym życiem [...]. Nabywają „niechcianych” rysów: robią się stare, nie dostając nic w zamian, a każda, jak ptasia wdówka na obrotowej bramce do nieba, siedzi i wzdycha [...]. Albo przemierza podłogę swojego pokoju, zaciskając dłonie; albo leży na podłodze, **twarzą w dół**, z tą strasliwą tęsknotą ciała, które w nieszczęściu chciałoby się **wtopić w podłogę; zapaść się głębiej niż grób**, doszczętnie wymazane i do czysta wytarte, żeby najmniejsza plamka jej cierpienia boleśnie nie kalała drewna [...]. Nocą poszukaj w toaletach także dziewcząt, a znajdziesz je **na klęczkach** w tym wielkim tajemnym konfesjonale, jak pomiędzy jęczyzkami wykrzykują słowa strasznej ekskomuniki (s. 103–104; podkr. moje – IS).

Kobiety wyrzucone na margines społeczny znajdują schronienie jedynie pod osłoną nocy. Doktor opisuje jednak, że najbardziej dosłowny upadek dotyczy tych kobiet, które kochają nieszczęśliwą miłością. Ich wygląd się zmienia; ciało zapada. Wśród nich są lesbijki, pomiędzy którymi zbliżenie odbywa się zawsze w uniżeniu, dosłownie na klęczkach. I choć Barnes w liście do Jamesa Scotta wyraźnie odpiera zarzuty o seksualne implikacje powyższego fragmentu, zaznaczając, że „go down” znaczy „exactly what it says”, Taylor udowadnia, że w pierwszej, bardziej rozbudowanej wersji, scena ta opisywała seks oralny między kobietami (Taylor 2012: 119). Trudno odnaleźć erotyczny wymiar wyrażenia „go down” zarówno w „przeto idź”, jak i „zstąp” – po polsku w tym kontekście zaproponować można jedynie „zejdź niżej”<sup>13</sup> – mimo wszystko „zstępowanie” zdaje się otwierać szersze poziomy znaczeń<sup>14</sup>, nie gubiąc, co istotne, odniesień intertekstualnych.

Należy jednak przyznać, że leksykalne mistrzostwo Szustra w połączeniu z jego wycuciem rytmicznym oddaje obrazowość fragmentu i potencjał interpretacyjny, nawet jeśli pozbawiony został implikacji seksualnych.

<sup>13</sup> „Zejdź niżej” jako tłumaczenie „go down” oddaje imperatywny charakter frazy, szczególnie gdyby zestawić ją z „bow down” jako „pochyl się” („pochyl”, a nie „pokłoń”, jeśli chcemy zakreślać dalsze, erotyczne konotacje). A jednak tytuł „Zejdź niżej, Matthew” traci oczywiste intertekstualne nawiązanie.

<sup>14</sup> W *Słowniku języka polskiego PWN* czytamy, że „zstąpić” występuje także w znaczeniu „o jakichś zjawiskach, uczuciach: ogarnąć kogoś lub coś”, <https://sjp.pwn.pl/sjp/zstapic;2547427.html> [dostęp: 23 marca 2021].

Intuicja tłumacza, która pozwala ocalić z przekładu dodatkowe konteksty (czasem niebezpośrednio zaznaczone w oryginale), ujawnia się chociażby w przypadku najważniejszego tytułu, czyli samego słowa „nightwood”. Julia Fiedorczyk, autorka jedynej dotychczas krytyki przekładu Szustra, *O czym nie da się mówić, o tym trzeba śpiewać*, pisze, iż

w *Nightwood* słyszy się «wood» czyli las, ale i nazwisko utraconej kochanki. To akurat w polskim przekładzie przepada, ale nie żałujemy – jambiczne „ostępy nocy” brzmią zdecydowanie lepiej niż jakiegokolwiek bardziej dosłowne tłumaczenie tytułu (typu: „nocny las”) (Fiedorczyk 2019: 331).

Alicja Piechucka natomiast zwraca uwagę na semantykę, pisząc iż „ostęp to przecież z definicji obszar niemal niedostępny, a w «nocnym lesie» łatwo się zgubić, choćby dlatego, że «nocy zaplanować nie sposób» (Piechucka 2019: 51). Propozycja Szustra oddaje brzmieniowy i interpretacyjny charakter powieści, choć traci znamiona Thelmy Wood, a także Joyce’a, do którego amerykańska badaczka, Kaivola, znajduje dość istotne odniesienie: „Pod tym względem w *Nightwood* powraca *Night Town* z *Ulissesa*, ale ze zmianą, podstawiając pod kulturowy obraz miasta naturalny obraz lasu” (Kaivola 1991: 84).

Tytułowe „ostępy” współbrzmiałyby dobrze z proponowanym w artykule „zstępowaniem” jako tłumaczeniem „go down”. A jednak we fragmencie dotyczącym upadku bohaterek decyzje tłumaczeniowe Szustra otwierają mimo wszystko szerszy kontekst interpretacyjny. Jak podpowiada *Oxford English Dictionary*, jednym ze znaczeń „go down” jest także „to sink below the horizon”. Chociaż w tekście nie pojawia się wprost określenie „to sink”, Szustrowe „wtopić w podłogę” wyraża pragnienie niemożliwego, o którym mówi oryginał: przejścia na drugą stronę, na podobieństwo słońca czy ciała zapadającego się – jak czytamy w przekładzie – „głębiej niż grób”. Owo pragnienie „przejścia”, objawiające się w degradacji (również seksualnej), jest niczym innym niż próbą cielesnej transgresji, która przyniosłaby wyzwienie wszystkim bohaterom powieści.

## II

Dynamizm manifestujący pragnienie oswobodzenia się z więzienia ciała widoczny jest przede wszystkim we fragmentach, w których mowa o fizycznej bliskości, wręcz ścisłości. Za symptomatyczną uznałabym scenę w pędzącym,

małym powozie, kiedy eskalują emocje, a erotyzm miesza się z przemocą: Jenny napastuje Robin. Jednakże oddanie w przekładzie istotnej dla Barnes dynamiki kobiecej cielesności nie sprowadza się tym razem do wyborów leksykalnych, a bardziej składni i rytmu, których granice (równoległe do granic cielesnych na poziomie semantycznym) także muszą zostać przekroczone:

Then Jenny struck Robin, scratching and tearing in hysteria, striking, clutching and crying. Slowly the blood began to run down Robin's cheeks, and as Jenny struck repeatedly Robin **began to go forward** as if brought to the movement by the very blows themselves, **as if she had no will, sinking down in the small carriage, her knees on the floor**, her head forward as her arm moved upward in a gesture of defence [...] (s. 69; podkr. moje – IS).

Wtedy Jenny uderzyła Robin w twarz, rozhisteryzowana rzuciła się na nią z pazurami, bijąc, szarpiąc i płacząc. Po policzkach Robin zaczęła powoli spływać krew, Jenny wymierzała kolejne razy, a Robin, jak gdyby pod ich naporem, **bezwolnie przesuwała się do przodu i opadała na kolana**, z pochyłą głową i ramieniem uniesionym w obronnym geście [...] (s. 85; podkr. moje – IS).

Dynamizm tej sceny, oparty na paralelizmach, powtórzonych imiesłowach, krótkich wypowiedzeniach w przekładzie kształtuje się inaczej. Tłumacz scala poszczególne elementy, zatracając szczegółowość opisu, kolejność zdarzeń (ginie całkowicie fraza podkreślająca uczucie uwięzienia bohaterki: „sinking down in the small carriage”), wyliczeniowość, która fragmentaryzuje ciało („her knees”, „her head”, „her arm”) i oddaje zapalczliwość ruchów. Bez wątplenia wypowiedź zbudowana w ten sposób w polszczyźnie brzmi zdecydowanie lepiej, pytanie jednak: do jakiego stopnia Barnes faktycznie należy poprawiać?

Walijski literat, do którego Szuster zgłosił się, prosząc o konsultację przy „szczególnie zawiłym fragmencie *Nightwood*”, stwierdził, iż jego zdaniem oryginał Barnes brzmi „jak zły przekład z Prousta” (Byrska 2018). Choć nie można się z tą tezą zgodzić (i Szuster tego nie robi), w *Ostępach nocy* pojawiają się zdania na kształt tych, które Tadeusz Boy-Żeleński określił jako podobne do „człowieka idącego po linie” (Boy-Żeleński 1958: 29). Język Barnes jest miejscami niepewny, naciągnięty, „wytracony z równowagi” (Kavivola 1991: 65), fundujący czytelnikowi „zawrót głowy” (Murek 2018: 59). Choć porównanie Szustra do Boya może wydać się nie na miejscu ze względu na dzielący ich dystans czasowy, inny język oryginału oraz fakt, iż Szustrowi zdecydowanie daleko do „kastrowanych” zapędów Boya (Rodowska i in. 2018) oraz jego tendencji do „przykrawania” i „spłaszczania” oryginału

(Siemek 2016: 74), zdaje się, że miejscami strategie obu tłumaczy przyjmują ten sam kierunek, szczególnie gdy idzie o radzenie sobie ze skomplikowaną składnią zdania. Boy stawia przede wszystkim na **rytm**; jak pisze: „I wciąż w ciągu tej pracy słyszałem wewnętrzną muzykę myśli Prousta, i tę starałem się zachować i oddać” (Boy-Żeleński 1958: 30). Szuster podobnie – szuka „nurtu języka” w prozie Barnes, co czasem oznacza także bardziej swobodny dryf (Szuster 2019: 197).

Gdy jednak weźmiemy pod uwagę szczególnie dynamiczne fragmenty powieści, jak ten zaprezentowany powyżej, w których specyfika ruchu ciała oddana jest za pomocą złamanego rytmu – nieciągłego, wymagającego nagłych zatrzymań i raptownych kontynuacji – Szuster przyjmuje raczej postawę defensywną, jest skłonny łagodzić wartkość składni. I tak w innym fragmencie opisującym Frau Mann – przyjaciółkę Feliksa z początku powieści, artystkę trapezową, dzięki której bohater poznaje doktora O’Connora i Norę – wygładzenie składniowe przekładu zmienia w znacznej mierze rytm oryginalnego zdania Barnes:

[...] something of the bar was in her wrists, the tan bark in her walk, as if the air, by its lightness, by its very non-resistance, were an almost insurmountable problem, **making her body, though slight and compact**, seem much heavier than that of women who stay upon the ground. (s. 11–12; podkr. moje – IS).

[...] w nadgarstkach było coś z drążka, w chodzie – coś z pokrytej mieloną korą areny, jak gdyby powietrze, właśnie ze względu na swoją lekkość i przenikliwość, stanowiło problem prawie nie do pokonania; **ciało, drobne i jędrne**, wyglądało na znacznie cięższe niż ciała kobiet, które nie odrywają się od ziemi (s. 19; podkr. moje – IS).

Szuster buduje dwie mniejsze części składowe, likwidując paralelizmy („by its lightness, by its non-resistance”) i imiesłów („making”); wprowadza też spadek intonacyjny w miejscu, gdzie w oryginale występuje raczej rytmiczna kontynuacja, a nawet budowanie napięcia („...were an almost insurmountable problem, making her body...”). Tłumacz amplifikuje tekst i nieco przesuwając znaczenie: fraza „the tan bark in her walk” – oznaczająca, że chód Frau Mann ma coś z jakości kory, że jest w pewnym stopniu chropowaty, a zatem pozbawiony płynności – przyjmuje rozbudowaną formę i wskazuje, że w chodzie bohaterki jest, zamiast kory, „coś z pokrytej mieloną korą **areny**”. Choć w tym miejscu Szuster wydłuża elementy zdania, w innym wyraźnie unika powtórzeń, jak chociażby we fragmencie, gdy

Nora mówi o życiu kochanki słowami: „her dissolute life, her life at night” (s. 140), a w polskim przekładzie pojawia się jedynie „jej rozpasane nocne życie” (s. 168). Tłumacz nie boi się podnieść rejestru i upoetycznić fragment, który oryginalnie wybrzmiewa stosunkowo prosto, na przykład „she wanted darkness in her mind” zyskuje formę: „Chciała, żeby jej umysł spowiła zasłona ciemności [...]” (s. 168). Bez wątplenia Szuster w swoim przekładzie doskonale (choć nie zawsze równorzędnie wobec oryginału) tworzy przestrzeń na oddanie lirycznego charakteru *Nightwood*. Jak jednak celnie zauważa Kaivola: „Pisarstwo liryczne stanowi formę zdolną do artykulacji struktur opresyjnych wobec kobiet [...], a jednocześnie wyraża niemożliwą do spełnienia tęsknotę za całkowitą ucieczką od tych struktur” (Kaivola 1991: 11). Gdy zatem Barnes stawia na dynamizm, który niemal zawsze jest znakiem ciała i który odbywa się w czasie, w swoistej, choć czasem skomplikowanej, chronologii zdarzeń, gdy autorka wymienia poetyckość na niestosowność, tworzy tym samym świadomą – i konieczną do zauważenia także w przekładzie – przestrzeń dla emancypacji.

Próbę rozbicia ustalonych struktur, specyficzny, urywany rytm, osobliwą składnię, które eskalują wraz z narastaniem uczuć między głównymi bohaterkami, znajdziemy także w finale powieści, kiedy Nora, podążająca za swoim psem, przybywa do kaplicy, w której spotyka Robin. Sam Szuster pisze w posłowniu, iż końcowa scena „przywodzi na myśl kodę symfonii” (Szuster 2019: 195). Jawi się niczym *crescendo*, gdzie dźwięki, odgłosy warknięć i szczęknięć, współmiernie narastają. Czytelnik, z perspektywy obserwującej wszystko Nory, widzi, jak zezwierzęcona Robin tańczy opętańczo z psem:

Then she began to bark also, crawling after him – barking in a fit of laughter, obscene and touching. The dog began to cry, running with her, head-on with her head, as if to circumvent her; soft and slow his feet went. He ran this way and that, low down in his throat crying, and she grinning and crying with him; crying in shorter and shorter spaces, moving head to head, until she gave up, lying out, her hands beside her, her face turned and weeping; and the dog too gave up then, and lay down, his eyes bloodshot, his head flat along her knees (s. 153).

Potem ona też zaczęła szczekać, pełznąć jego śladem – szczekać w napadzie jakiegoś obscenicznego i przejmującego śmiechu. Pies skowyczał, biegając z nią czoło w czoło, jak gdyby chciał ją ominąć; skradał się miękko i powoli. Biegał tam i z powrotem, skowycząc z głębi krtani, a ona szczyrzyła zęby i skowyczała razem z nim, w coraz krótszych odstępach, czoło w czoło, aż zrezygnowana padła z rozłożonymi rękoma i odwróconą, zapłakaną twarzą; wtedy pies też dał

za wygraną i położył się obok, oczy miał nabiegłe krwią, a jego głowa spoczywała płasko na jej kolanach (s. 183–184).

Cały oryginalny akapit tworzą trzy, oparte na paralelizmach zdania, w których po serii szybkich, wypluwanych jak z karabinu członów składowych – ekwiwalentnych, aliteracyjnych i anaforycznych, rozpoczynających się od kolejnego spójnika bądź zaimka („and the dog”, „and lay down” [...], „his eyes”, „his head”), jakbyśmy zachłystywali się, nie mogąc złapać tchu – następuje zatrzymanie, oddech, wyraźna kadencja podkreślona inwersją („soft and slow his feet went [...], grinning and crying with him [...], her face turned and weeping [...], his head flat along her knees”). Każdy człon reprezentuje niejako poszczególne członki ciała, ludzkiego i zwierzęcego, tak, że nie wiadomo, gdzie kończą się stopy, a zaczyna łapa. Następuje ostateczna próba cielesnej transgresji. Zwroty i nagle zatrzymania świadczą, jak wskazuje Alan Singer, o nieciągłości rytmu Barnes („discontinuity”; Singer 1984: 84); dodatkowo w samym finale części składniowe skracają się, tworząc wyraźne przyspieszenie.

Bez wątpienia przekład Szustra wykorzystuje potencjał rodzimego języka – tłumacz usuwa to, co polska składnia odrzuca, a angielska uznaje za literackie, chociażby powtórzenia („crying in shorter and shorter spaces – „w coraz krótszych miejscach”); usuwa zbędne spójniki i zaimki. Eliptyczne, niejako rzucane od niechcenia frazy („until she gave up, **lying out**, her hands beside her, her face turned and weeping”) łączą się ze sobą w stosunku podrzędnym (zdecydowanie bliższym językowi polskiemu), co upłynnia całość („w coraz krótszych odstępach, czoło w czoło, aż zrezygnowana padła z rozłożonymi rękoma i odwróconą, zapłakaną twarzą”). Co więcej, Szuster ponownie przesuwą znaczenia: w tekście oryginalnym głowa psa na koniec spoczywa na podłodze, wzdłuż kolan leżącej Robin, nie – na jej kolanach. I choć jest to drobna zmiana, zdaje się, że zupełnie niepotrzebna, szczególnie, że słowa te są ostatnimi w całej powieści i tworzą specyficzny obraz, który czytelnik ma mieć przed oczami jeszcze przez parę chwil.

Tekst w przekładzie wybrzmiewa *stricte* prozatorsko, nie czuć w nim wierszowanego rytmu; płynie, a regularność przekłada się na logiczniejszy obraz całości. A jednak gdyby zostawić Barnes mniej spójną i nie tak wyszukaną leksykalnie (w oryginale Robin i pies po prostu „gave up”; u Szustra, w celu uniknięcia powtórzeń, czytamy: „zrezygnowana” i „dał za wygraną”) – nie udałoby się oddać lepiej „opętającego” charakteru sytuacji? Tym ważniejszym, że będącego bezpośrednim znakiem modernistycznej

narracji, w której o wyżej wspomnianym „logicznym” obrazie, uzyskanym w przekładzie, nie może być mowy, bo zatarła się już różnica między rzeczywistością a iluzją; gdy podmiot stracił swą kartezjańską (czyli logiczną) możliwość poznania, a świat przestał być regularny i uporządkowany<sup>15</sup>. Szuster ma absolutną rację, nazywając powieść Barnes „szaloną”, nie ma jednak racji, porzucając w praktyce tłumaczeniowej „ciekawość historyka modernizmu” (Byrska 2018), kiedy dzięki refleksji nad czasami, z których ta proza wyrasta, odkrywamy jej „szaleństwo”. Eksperyment formalny wynika z przewartościowania perspektywy podmiotu, ta natomiast bierze się z przewartościowania myślenia o ciele, które szczególnie w modernizmie staje się jedynym narzędziem wytyczania granic, a gdy kartezjański rozum upada – na co wskazuje między innymi Żaneta Nalewajk – staje się jedynym źródłem poznania: „Interpretacja, czyli widzenie świata jest całkowicie zdeterminowane cielesnością podmiotu, jest zawsze widzeniem z pewnej perspektywy” (Nalewajk 2006: 15).

Końcowa scena u Barnes musi zatem wybrzmiewać niejednoznacznie, bo obserwująca wszystko Nora tak naprawdę nie wie, co widzi: wraz z unieważnianiem granicy między iluzją a rzeczywistością upada granica między człowiekiem (Robin) a zwierzęciem (psem); zdolność do transgresji podmiotu/teki reprezentują czyste zmysły, które wyrażają się, na poziomie stylu, w rozczłonkowaniu składni. Zagubiona perspektywa bohaterów zostaje oddana w sposób bezpośredni dzięki poetyce Barnes. Zdania są krótkie, urwane – szczególnie w finale; przestrzeń między poszczególnymi słowami zacieśnia się, tak jak zmniejsza się odległość między Robin a psem; rytm przyspiesza, tak jak przyspiesza oddech obserwującej tę sytuację Nory. To szczególne wrażenie spoglądania jakby klatka po klatce ginie w przekładzie zanadto stylistycznie uładzonym. A być może wystarczyłoby trzymać się litery oryginału i zamiast fragmentu: „[...] zrezygnowana padła z rozłożonymi rękoma i odwróconą, zapłakaną twarzą; wtedy pies też dał za wygraną i położył się obok, oczy miał nabiegłe krwią, a jego głowa spoczywała płasko na jej kolanach” ułożyć prostsze, dynamiczniejsze, bardziej nonszalanckie: „aż się poddała, rozłożyła na podłodze, z rękoma blisko ciała, z twarzą odwróconą i zapłakaną; wtedy i pies się poddał, położył, jego oczy przekrwione, a głowa płasko ułożona wzdłuż jej kolan”. Może należałoby zrezygnować

---

<sup>15</sup> O modernizmie jako przełomowym momencie epistemologicznym, za którym idzie przełom w dziedzinie estetyki tekstu, kierujący go w stronę rozkładu tradycyjnych (realistycznych) praktyk pisania zob. chociażby Sheppard 2004.



z podwyższania rejestru i uszczegółowiania obrazu („cry” – „skowyczeć”; „went” – „skradał się”) na rzecz większej paralelności i eliptyczności, by Barnes wybrzmiała nie tylko jako pisarka swoich czasów, ale także jako artystka odnajdująca indywidualne formy ekspresji.

\*\*\*

Gdyby relację Barnes–Szuster określić, opierając się na tezach Lori Chamberlain – która opisuje tłumacza zarówno jako ojca broniącego „czystości” swej córki (oryginału), jak i uwodziciela, który czyni z autora/ki tekstu (i samego tekstu) „kochanicę”, jednocześnie nieco ją korygując (Chamberlain 2009: 388–389) – można stwierdzić, iż z jednej strony Szuster, niczym zmartwiony ojciec, pragnie miejscami „złagodzić” i dostosować do norm niesforną prozę Barnes, z drugiej natomiast – niczym czuły kochanek – kieruje swoją największą uwagę ku, by posłużyć się retoryką Balcerzana, „ciała” oryginału: maestrii języka i stylu<sup>16</sup>. Jednakże *Nightwood* to powieść, w której „ciało” i „duch” zostają całkowicie utożsamione; styl staje się bezpośrednią, bo wyrażoną za pomocą tekstowej struktury, reprezentacją cielesności, którą należy rozumieć dwójako: a) metaforycznie, jako epistemologiczno-estetyczny projekt modernizmu (Nalewajk 2006), w którym podmiot poznający świat jest wyposażony jedynie w zmysły; b) bardziej dosłownie, jako zapis intymnych, autobiograficznych doświadczeń, chociażby w kontekście ekspresji seksualności i afektu (Taylor 2012). Barnes, na co wskazuje Benstock, „gniewały [...] stawiane jej przez własne ciało wymagania, jego jawna seksualność, której nie potrafiła sprostać” (2004: 333). Zdaje się, że obie perspektywy, modernistyczna (czy też perspektywa Barnes jako modernistki) i kobieca (czy też perspektywa Barnes jako kobiety), stają się prawdziwym wyzwaniem dla tłumacza. Powinien on zarówno odkodować potencjalne znaczenia oryginału wynikające chociażby z kontekstu historycznego (zatem stać się poniekąd krytykiem modernizmu), jak i – ze świadomością, iż jedno wynika z drugiego – podjąć trud przyjęcia perspektywy autorki funkcjonującej w patriarchalnym środowisku, próbującej (podobnie zresztą jak Virginia Woolf czy Katherine Mansfield)

---

<sup>16</sup> „Ciałem literackiego pierwowzoru okazuje się litera, będąca już nie tyle metaforą sensu stricto, ile synekdochą słowa, które trzeba czytać jako synekdochę innych właściwości tekstu, materialnych, czyli niższych, a nawet złowieszczych” (Balcerzan 2005: 47).

wykorzystać estetyczną rewolucję moderny do wypracowania nowych, jednostkowych i intymnych kodów wyrażania. Jednym z tych kodów jest ciało jako kategoria strukturalna, obecna na poziomie leksyki i składni, w rytmizacjach (zbudowanych na współbrzmieniach, paralelizmach, powtórzeniach), dzięki którym często dochodzi do deformacji stylu. Barnes nie tylko korzysta z modernistycznej poetyki, ale i pragnie ją świadomie przekroczyć. Nic dziwnego, że pozostaje w pewnym oddaleniu do poetyki Eliota czy Pounda; nie może ich naśladować, jeśli jej proza ma zachować potencjał emancypacyjny – a właśnie ze świadomością tego potencjału, jak wskazuje Kaivola, powinna być przede wszystkim czytana (Kaivola 1991).

Fiedorczuk ocenia przekład Szustra jako „poetycki, dosadny i odważny; precyzyjny, ale nie uwiązany do oryginału, znakomicie radzący sobie z syntaktycznymi idiosynkrazjami Barnes, wzbogacający polszczyznę o nową jakość, którą od biedy dałoby się określić mianem kampu” (2019: 329). Celnie zwraca uwagę na miejsca, które Szuster traktuje nieco zbyt swobodnie (te odnoszące się chociażby do kwestii tożsamości i płci; Fiedorczuk 2019: 329–330). A jednak właśnie ta kumpowość przekładu, nawet jeśli uzyskana „od biedy”, jawi się jako jego największy mankament. Perspektywa tłumacza, opierająca się głównie na uszanowaniu autorskiego dystansu oraz ironii, ogranicza potencjał prozy Barnes, likwidując zarówno momenty może i nieporadne (urywany rytm, składnia), ale tworzone świadomie, jak i te bardziej wysublimowane (choćby powtarzająca się leksyka związana z ruchem ku dołowi). Nawet jeśli strategia „wygładzająca” należy do uniwersalnych strategii translatorskich (Kraskowska 2018: 57) i Szuster takową przyjmuje, czyniąc prozę Barnes bardziej zrozumiałą oraz przystępną dla rodzimego czytelnika, strata przekładowa wydaje się tym większa, im bardziej tłumaczony tekst mógłby stanowić lekcję afektywnej historii kultury i konstruowanej przez nią cielesności. Pytanie, które nurtuje czytelniczkę w kontekście obecności Barnes jako modernistki i kobiety w polskim kanonie, jest pytaniem o to, jak brzmiałaby po polsku, gdyby, przynajmniej w niektórych miejscach, pozostawić jej prozę „balansującą” na granicy (o) błędu i nie tak „bezwstydnie literacką”, na co zwraca uwagę Fiedorczuk (2019: 331). A może bardziej „bezwstydnie” kobiecą? Ustąpić pola Barnes, nawet jeśli oznacza to niejako naginanie sztuki przekładu na rzecz jego polityki?

## Bibliografia

- Balcerzan, Edward. 2005. *Metafory, które „wiedzą” czym jest tłumaczenie*, „Teksty Drugie” 5, s. 41–52.
- 2013. *Zmiana czyli kontynuacja*, „Literatura na Świecie” 1–2, s. 380–394.
- Balcerzan, Edward, Rajewska, Ewa (red.). 2007. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Barnes, Djuna. 2015. *Nightwood*, Londyn: Faber&Faber.
- *Ostępy nocy*, przeł. i posłowie M. Szuster, Wrocław: Ossolineum.
- Benstock, Shari. 2004. *Kobiety z lewego brzegu. Paryż 1900–1940*, przeł. E. Krasieńska, P. Mielcarek, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Borkowska, Grażyna. 1995. *Metafora drożdży. Co to jest poezja/literatura kobieca?*, „Teksty Drugie” 3–4, s. 31–44.
- Boy-Żeleński, Tadeusz. 1958. *Obiad literacki. Proust i jego świat*, Warszawa: PIW.
- Byrska, Olga. 2018. *Z otchłani w otchłań. Rozmowa z Marcinem Szustrem*, „Dwutygodnik”, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8172-z-otchlani-w-otchlan.html> [dostęp: grudzień 2018].
- Chamberlain, Lori. 2009. *Gender a metaforyka przekładu*, przeł. A. Sadza, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 386–402.
- Exodus 32; 6–8. Bible Gateway, [online] <https://www.biblegateway.com/verse/en/Exodus%2032%3A7> [dostęp: 27 lipca 2021].
- Fiedorczuk, Julia. 2019. *O czym nie da się mówić, o tym trzeba śpiewać*, „Literatura na Świecie” 11–12, s. 326–335.
- Field, Andrew. 1983. *Djuna. The Life and Time of Djuna Barnes*, New York: G.P. Putnam’s Sons.
- Gdańskie Spotkania Literackie „Odnalezione w tłumaczeniu”. 2019, [online] <http://odnalezionewtlumaczeniu.pl/nominacje-do-nagrody-translatorskiej/> [dostęp: 24 lipca 2021].
- Goldstone, Andrew. 2017. *Kosmopolityzm jako styl*, przeł. M. Rychter, „Literatura na Świecie” 5–6, s. 34–63.
- Herring, Phillip. 1995. *Djuna. The Life and Work of Djuna Barnes*, New York: Viking Penguin.
- 1996. *Djuna and the Scholars*, “The New York Times”, February 4.
- Heydel, Magda. 2011. *Import, szmugiel i zdrada*, „Tygodnik Powszechny” 44, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/import-szmugiel-i-zdrada-140890> [dostęp: 27 lutego 2021].
- Jarniewicz, Jerzy. 2002. *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: J. Jarniewicz, *Gościnnosc słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak, s. 35–42.
- Kaivola, Karen. 1991. *All Contraries Confounded: The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Kraskowska, Ewa. 2018. *Porównywanie jako metoda krytyki przekładu*, „Tekstualia” 2, s. 53–63.

- Lefevere, André. 1981. *Beyond the Process. Literary Translation in Literature and Literary Theory*, w: M.G. Rose (red.), *Translation Spectrum*, Albany: State University of New York Press, s. 52–59.
- Marcus, Jane. 1989. *Laughing at Leviticus: "Nightwood" as Woman's Circus Epic*, „Cultural Critique” 13, s. 143–190.
- Murek, Weronika. 2018. *Bezdomna Djuna*, „Książki. Magazyn do Czytania” 6(33), s. 57–59.
- Nalewajk, Żaneta. 2006. *Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu*, „Tekstualia” 2(5), [online] <https://tekstualiascience.com/resources/html/article/details?id=193570> [dostęp: 23 marca 2021].
- Narodowy Korpus Języka Polskiego. 2008–2010, [online] <http://nkjp.pl/poliqarp/nkjp300/> [dostęp: 26 lutego 2021].
- Nowy Słownik Fundacji Kościuszkowskiej (*The New Kosciuszko Foundation Dictionary*). 2002. Instytut Filologii Angielskiej UAM, [online].
- Oxford English Dictionary. The Definitive Record of the English language*, [online] <https://www-ioed-1com-1018678nj32b5.han.amu.edu.pl/> [dostęp: 5 kwietnia 2019].
- Piechucka, Alicja. 2019. *Rzecz o kobiecie i kobietach*, „Nowe Książki” 9, s. 50–51.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. 2000. Poznań: Pallottinum.
- Radia, Pavlina. 2016. *Nomadic Modernisms and Diasporic Journeys of Djuna Barnes and Jane Bowles: "Two Very Serious Ladies"*, Leiden: Brill.
- Rodowska, Krystyna, Sulik Paweł, Prądzyńska Liwia. 2018. *Boy-Żeleński wykastrował Prousta – o nowym tłumaczeniu „W poszukiwaniu straconego czasu”*, Wieczór Radia TOK FM [audycja radiowa], [online] <https://audycje.tokfm.pl/podcast/70267,Boy-Zelenski-wykastrowal-Prousta-o-nowym-tlumaczeniu-W-poszukiwaniu-utraconego-czasu> [dostęp: 28 lutego 2021].
- Sheppard, Richard. 2004. *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków: Universitas, s. 71–141.
- Siemek, Andrzej. 2016. *Dumając nad Boyem. Przekład jako wizja obowiązkowa*, w: P. Sommer (wybór i oprac.), *O nich tutaj. Książka o języku i przekładzie*, Instytut Książki – Literatura na Świecie: Kraków–Warszawa, s. 72–78.
- Singer, Allan. 1984. *The Horse Who Knew Too Much: Metaphor and the Narrative of Discontinuity in "Nightwood"*, „Contemporary Literature” V. 25, nr 1, s. 66–87. *Słownik Języka Polskiego PWN*, [online] <https://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 23 marca 2021].
- Spivak, Gayatri. 2009. *Polityka przekładu*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 405–427.
- Szuster, Marcin. 2018. *Żeby to uszom przyjemnie było*, „Literatura na Świecie” 1–2, s. 384–390.
- 2019. *Posłowie*, w: D. Barnes, *Ostępy nocy*, przeł. M. Szuster, Wrocław: Ossolineum.
- Świerkosz, Monika. 2008. *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 1–2, s. 75–95.
- Taylor, Julie. 2012. *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edynburg: University Press.