

**KRZYSZTOF MAJER**

 <https://orcid.org/0000-0001-9660-1465>

Uniwersytet Łódzki

krzysztof.majer@uni.lodz.pl

---

## RETRANSLACJA JAKO KRYTYKA PRZEKŁADU, CZYLI *BENITO CERENO* PONOWIONY

---

### Abstract

#### Retranslation as Criticism, or the New *Benito Cereno*

The article focuses on my translation of Herman Melville’s novella *Benito Cereno*, published recently in a volume entitled *Nowele i opowiadania* (PIW, 2020), the work of eight translators into Polish. The volume contains new attempts at texts translated forty years earlier by Krystyna Korwin-Mikke; also featured is her own, newly revised translation of Melville’s classic – *Bartleby, the Scrivener*. Finding myself authoring a retranslation for the first time, I became intrigued by the affect accompanying such a ‘belated’ arrival at the text – not within a long, eminent ‘series’ (in Edward Balcerzan’s understanding of the term), but where only one previous, more or less canonical translation exists. Taking as my starting point Balcerzan’s terminology as well as Anna Legeżyńska’s notion of the ‘shared word’ (“słowo wspólne”), I employ the concept of the translators’ agon, developed from Harold Bloom’s ideas by Kaisa Koskinen and Outi Paloposki (2015). On the basis of several examples from the field of Polish translations, and concentrating on the rhetorics of paratextual material, I briefly examine the positions that a second translator – fated to participate in an agonistic relation – may take with regard to his precursor; my examples here are three renowned practitioners: Michał Kłobukowski, Krystyna Rodowska and Maciej Świerkocki. Because my own experience is bound up with translation practice to a considerably larger degree than with its theoretical aspects, the heart of the article is an analysis of particular strategies in both of the Polish translations of *Benito Cereno*. I focus on issues such as nomenclature, narrative perspective, grammatical gender, as well as conventional and idiosyncratic metaphors. Exploring my own agonistic relation with Krystyna Korwin-Mikke, I attempt to determine the extent to which I have managed to avoid getting caught up in the affect produced by the uncomfortable yet inspiring consciousness of the first translator’s voice.

The article is an extension of the critical gesture which I consider my retranslation, in itself, to be. Emphasizing the differences in our approach, I also try to embrace what is shared, and to acknowledge my indebtedness to the precursor.

**Keywords:** translation series, retranslation, agon, Herman Melville, American literature, Krystyna Korwin-Mikke

**Słowa kluczowe:** seria przekładowa, retranslacja, agon, Herman Melville, literatura amerykańska, Krystyna Korwin-Mikke

## 1. Wokół retranslacji

Miałem ostatnio przyjemność uczestniczyć – jako jeden z ośmiorga tłumaczy – w projekcie, jakim było wydanie *Nowel i opowiadań* Hermana Melville’a (PIW, 2020)<sup>1</sup>. Ów zbiór krótszej prozy amerykańskiego pisarza, kojarzonego u nas przede wszystkim z monumentalnym *Moby Dickiem*, zawiera między innymi nowe interpretacje translatorskie utworów tłumaczonych czterdzieści lat wcześniej przez Krystynę Korwin-Mikke. O ile podstawą zbioru *Weranda i inne równie prawdziwe opowieści* (Wydawnictwo Literackie, 1980) były wydane za życia pisarza *Piazza Tales* (1856), PIW-owska pozycja nie ma odpowiednika na rynku amerykańskim. Prócz obszerniejszych, klasycznych opowiadań, takich jak *Bartleby* czy *The Encantadas*, znalazły się tu utwory i dla amerykańskiego czytelnika mniej rozpoznawalne, jak *The Two Temples* albo *Jimmy Rose*.

Mój udział w tym projekcie dotyczył dwóch utworów: prócz nietłumaczonego dotychczas na polski, dość osobliwego opowiadania *I and My Chimney*, przełożyłem dłuższy tekst, zaliczany do ścisłego Melville’owskiego kanonu, mianowicie *Benito Cereno*. Ponieważ po raz pierwszy znalazłem się w położeniu autora retranslacji, zaintrygował mnie afekt, towarzyszący takiemu przyjęciu „na drugiego” – nie w obrębie długiej, uświęconej tradycją serii, jak w przypadku *Jądra ciemności* czy *Alicji w krainie czarów*, lecz wówczas, gdy istnieje tylko jeden, mniej lub bardziej kanoniczny przekład. Sytuacja jest tym ciekawsza, że moja poprzedniczka również uczestniczyła w PIW-owskim przedsięwzięciu za sprawą przejrzanego na

---

<sup>1</sup> Pelen skład translatorski: Tomasz S. Gałązka, Barbara Kopeć-Umiastowska, Krystyna Korwin-Mikke, Adam Lipszyc, Krzysztof Majer, Marcin Rychter, Marcin Szuster, Mikołaj Wiśniewski.

nowo tłumaczenia innego klasycznego utworu, czyli *Kopisty Bartleby'ego*. Choć przed ukończeniem szkicu własnej wersji *Benita Cerena* starałem się nie zaglądać do przekładu Krystyny Korwin-Mikke, na etapie autoredakcji studiowałem go bardzo dokładnie. Refleksje i odczucia z tym związane postaram się przedstawić poniżej, osadzając je w kontekście badań nad serią.

Już przed półwieczem Edward Balcerzan twierdził, że zasadniczą cechą przekładu jest „wielokrotność i powtarzalność”, zaś seria „jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego” (1998: 17–18). Nawet pojedynczy translat traktować można zatem jako otwarcie potencjalnej serii, stanowiącej „ciąg praktycznie nieskończony, szereg otwarty”. Przypomnijmy jednak, że dla poznańskiego badacza owa otwartość wiąże się z ryzykiem, ponieważ przekład

otwiera się, by tak rzec, w dwie różne strony. W stronę obcojęzycznego pierwowzoru. I w stronę konkurencyjnych składników serii. Owo «otwarcie» przekładu jest jednocześnie jego zagrożeniem. Pierwowzór może zakwestionować zarówno sensy, jak i poetykę danego tłumaczenia. Konkurencyjne składniki serii mogą go także zakwestionować, a nawet wyeliminować z obiegu (Balcerzan 1998: 18).

Jeszcze ostrzej stawia Balcerzan sprawę w tomie *Tłumaczenie jako „wojna światów”* (2011). Centralna metafora – niepokojąco „konfrontatywna”, jak uważa Magda Heydel (2011: 338) – opisuje nieuchronność konfliktu w ramach serii. Najgłębsze różnice, a nawet „semantyczne przepaści” między jej elementami wynikają tu z konfliktu „światów podstawionych”, a więc swoistych „hipotez tłumacza”, zazwyczaj o charakterze autokomunikacyjnym, które mają za zadanie racjonalizować „wizję poetycką pierwowzoru”. To właśnie „konstytucje” światów podstawionych, zdaniem Balcerzana, stanowią przyczynę i sedno wojen przekładowych (2011: 189–190). Recenzując książkę, Heydel postawiła zasadne pytanie o konsekwencje metafory „wojny światów”: czy intencja kolejnych tłumaczy tego samego utworu rzeczywiście jest z gruntu niszczycielska? Czy ich celem jest bezpowrotne zastąpienie innych elementów serii własną propozycją? (2011: 338).

Chciałbym, podobnie jak Magda Heydel, wierzyć, że kolejne przekłady powstają (choćby także) z potrzeby włączenia się w „dialog i twórczą wymianę” (2011: 338), a konsekwencją tłumackich potyczek jest poszerzenie pola semantycznego oryginału. Chciałbym zatem wierzyć, że tłumacząc na nowo, konstruujemy kolejne elementy całości, o której pisze Jerzy Jarniewicz w eseju „Syzyf zwycięzca”: „[k]ażdy przekład jest bowiem

przekładem częściowym, należącym do całości, której nigdy nie osiągniemy, nieroszczącym pretensji do wyłączności” (2018: 146). Jestem więc gotów przyklasnąć koncepcjom, które w przekładzie widzą wysiłek przynajmniej w pewnej mierze kolektywnej. Choć nie zgadzam się z Robertem Stillerem, że przekład stanowi „własność niczyją”, po którą legitymizujący się własną udaną pracą tłumacz ma „moralne prawo” sięgać (1977: 334), bliska jest mi przedstawiona przez Annę Legeżyńską koncepcja „słowa wspólnego”. W kontekście serii przekładowej byłyby to „pewne frazy, wyrażenia, a nawet dłuższe fragmenty (całe zdania, wiersz), które w poprzednim wariantcie uznane zostały za bardzo dobre lub silnie zakorzeniły się w kulturze rodzimej” (1999: 194–195).

Jeśli przyjmiemy, dziś już chyba bez kontrowersji, że istotą przekładu jest wielokrotność i wariantywność, zaś elementy serii wchodzą w rozmaite relacje intertekstualne<sup>2</sup>, to zgodzić się można co do tego, że kolejny przekład pełni nierzadko również funkcję krytyczną – a nawet, by ponownie sięgnąć do Balcerzana, „korekcyjną”. Pisząc o zadaniach i zakresie krytyki przekładu, Balcerzan zwraca uwagę na sytuacje, w których recenzent, nie poprzestając na opisie, „ośmielony wariantowym, nieostatecznym i problematycznym kształtem tłumaczenia – odważnie proponuje własne wersje” (2011: 181–182). Najciekawszy z punktu widzenia zajmujących nas tu kwestii jest jednak inny *passus*:

Rzecz prosta, pełnię aktywności korekcyjnej osiąga recenzent przekładu tam, gdzie z obszaru paradygmatycznego przechodzi ku obszarom syntagmatycznym i sam, po swojemu, po raz enty tłumaczy jakiś fragment, **a niekiedy nawet całość** analizowanego tekstu wyjściowego (2011: 184, zaznaczenie moje).

Zatem pełny przekład tekstu, będący w efekcie kolejnym elementem serii, mieściłby się wciąż (także) w ramach krytyki przekładu. Być może nawet wówczas, gdy występuje nie tyle obok bardziej tradycyjnych deklaracji krytycznych, takich jak recenzja, lecz zamiast nich. Tę ostatnią konfigurację niech zilustruje *casus* powieści Henry’ego Jamesa *The Turn of the Screw*. Po przeszło półwieczu od opublikowania *W kleszczach lęku* Witolda

---

<sup>2</sup> Należy oczywiście zauważyć, że samo pojęcie serii może być rozmaicie definiowane. Zwraca na to uwagę np. Marta Skwara, w imię precyzji wprowadzając rozróżnienie na serię przekładową, serię tekstualizacji oraz serię recepcyjną (2014: 99–101). Na potrzeby tego artykułu przyjmuję zwięzłą definicję zaproponowaną przez Agnieszkę Adamowicz-Pośpiech, według której seria to „zbiór przynajmniej dwóch tłumaczeń danego utworu literackiego” (2013: 21).

Pospieszają, w niespełna rok – między sierpniem 2015 roku a czerwcem 2016 – wydano u nas dwa przekłady konkurencyjne: *Dokręcanie śruby* Jacka Dehnela oraz *Obrót śruby* Barbary Kopeć-Umiastowskiej. Odnieść można wrażenie, że zwłaszcza ów ostatni tekst, ogłoszony na łamach „Jamesowskiego” numeru „Literatury na Świecie” (James 2016), wystąpił zamiast recenzji – lub też może jako jej najdoskonalsza realizacja.

Sądzę, że konfliktu i towarzyszących mu napięć nie sposób z sytuacji ponowionego przekładu usunąć. Zwracają na to uwagę między innymi fińskie badaczki Kaisa Koskinen i Outi Paloposki, przenosząc na grunt przekładoznawstwa teorię „lęku przed wpływem”. Relacje między kolejnymi tłumaczami tego samego dzieła ujmują się tu w kategorii agonu, czyli – jak powiada Harold Bloom – „rywalizacji o estetyczną palmę pierwszeństwa” (2002: 22). W układzie Blooma, całkowicie skądinąd zmaskulinizowanym, „młody energiczny poeta” (efeb) musiał zmagać się z prekursorem, bądź prekursorami, na których był niejako skazany, stawką zaś było poetyckie ja (2002: 76). Późniejszy poeta mógł wobec wcześniejszego podjąć jeden z sześciu „zabiegów rewizyjnych” (2002: 54), takich jak odchylenie, zerwanie czy samooczyszczenie.

Ponieważ retranslacja to, siłą rzeczy, akt polemiczny, Koskinen i Paloposki twierdzą, że kolejny tłumacz zawsze uwikłany jest w agon ze swym poprzednikiem, a zatem musi zająć wobec niego jakieś stanowisko (2015: 25–26)<sup>3</sup>. Nie bez znaczenia wydaje się tu dyskurs (zwłaszcza wydawniczy, a więc komercyjny), jaki towarzyszy retranslacji. Autorowi wcześniejszego przekładu, twierdzą fińskie badaczki, często przypada przygnębiająca rola: to ten, którego trzeba „poprawić”, „przechrzyć”, którego język jest „pokryty patyną”. W recenzjach nowy przekład zazwyczaj witany jest entuzjastycznie i chwalony za większą niż u poprzednika „płynność”, „dokładność”, „wierność” i „przyjemność lektury” (Koskinen, Paloposki 2015: 27)<sup>4</sup>. Koskinen i Paloposki twierdzą wręcz, że

pierwszy tłumacz odgrywa rolę „złoczyńcy”, o którym jednak często wspinałomyślnie mówi się, że choć zrobił, co mógł, nie zdołał stworzyć niczego

---

<sup>3</sup> Warto zaznaczyć, że przeniesienie Bloomowskich pojęć na grunt przekładoznawstwa ma w artykule badaczek charakter dość prowizoryczny – przypomina raczej sugestię domagającą się szerszego opracowania. Uważam jednak, że i w obecnej formie jest to gest inspirujący.

<sup>4</sup> O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów krytycznych w języku angielskim podaję we własnym tłumaczeniu.

wartościowego. Autor nowego przekładu z kolei gra tu „bohatera”: jest nowoczesny, odczytany, zrównoważony i kulturalny, jest kimś, kto „wreszcie” daje czytelnikom obiektywne, bezbłędne, wierne odwzorowanie oryginału. Wszyscy żyją długo i szczęśliwie, aż po pięćdziesięciu latach na scenę wkracza kolejny tłumacz i opowieść zaczyna się od nowa (2015: 29).

Mimo to, jak twierdzą fińskie badaczki, „postać” (*figure*) pierwszego tłumacza zaznacza swoją obecność w kolejnym przekładzie oraz w jego recepcji. Prekursor może być tu osobą z krwi i kości, obrazem myślowym, a nawet jedynie konstrukcją tekstualną, lecz w nieunikniony sposób nawiedza retranslację utworu, wywierając wpływ nawet – a może szczególnie? – wówczas, gdy następcą stara się ów wpływ za wszelką cenę zniweczyć (Koskinen, Paloposki 2015: 25–26). Ilustrację wywodu badaczek stanowią dwa klasyczne utwory, mianowicie *Buszujący w zbożu* oraz *Ulisses*, które przełożył fiński tłumacz-legenda, poeta i prozaik Pentti Saarikoski, jako *Sieppari ruispellosa* (1961) i *Odyseus* (1964), a których retranslacji podjęli się odpowiednio Arto Schroderus (2004) i Leevi Lehto (2012); w drugim przypadku tytuł zmieniono na *Ulysses*. Znamienna jest przytoczona w artykule wypowiedź Schroderusa: „Gdy spytano mnie, czy byłbym zainteresowany przekładem *Buszującego w zbożu*, moją pierwszą myślą nie był Salinger, lecz Saarikoski” (cyt. za: Koskinen, Paloposki 2015: 31). Z kolei Lehto przyznał, że pracując nad kolejnymi rozdziałami, zaczynał od przejrzenia wersji prekursora, którą następnie z determinacją „niszczył” (cyt. za: Koskinen, Paloposki 2015: 35). Słynne pytanie Theo Hermansa należy zatem postawić inaczej: czyj właściwie głos dochodzi do nas, kiedy czytamy powieść przełożoną **ponownie**? (Koskinen, Paloposki 2015: 26).

Przyjrzyjmy się pokrótce kilku przypadkom z naszego podwórka przekładowego, ukazującym, jak sądzę, złożony afekt, który można opisać jako lęk przed wpływem prekursora w dwuelementowej serii. Mam na myśli trzy retranslacje kanonicznych utworów, a mianowicie *Lolite* w wersji Michała Kłobukowskiego, *W stronę Swanna* Krystyny Rodowskiej oraz *Ulisses* Macieja Świerkockiego. Spieszę zaznaczyć, że moją ambicją nie jest nawet najpobieżniejsza ocena wartości owych przekładów: nie podejmowałbym się krytyki tekstu, który przełożono z języka francuskiego, zaś gdy przygotowano do druku niniejszy artykuł, ostatnie z wymienionych tłumaczeń, publikowane wcześniej we fragmentach<sup>5</sup>, miało się dopiero ukazać. Zamie-

<sup>5</sup> Pięć pierwszych rozdziałów w wersji roboczej ukazało się w „Literaturze na Świecie” (11–12/2018), fragmenty publikował też w odcinkach miesięcznik „Odra” (Świerkocki 2020).

rzam więc przyjrzeć się przede wszystkim językowi, jakim tłumacze opisują w paratekstach swoją relację – swój agon – z poprzednikiem.

Ciekawych metafor opisujących obecność prekursora w tłumaczonym na nowo tekście dostarcza rozmowa Zofii Zaleskiej z Michałem Kłobukowskim, który ma na koncie szereg retranslacji, na przykład Conrada (*Lord Jim*, 2001), przede wszystkim zaś Nabokova (*Lolity*, 1997; *Blady ogień*, 1998; czy *Nieprawe godło*, 2006). Co ciekawe, ponowione przekłady powieści tego ostatniego powstały stosunkowo niedługo po propozycjach poprzednika: od *Lolity* Stillera przekład Kłobukowskiego dzieli zaledwie sześć lat, zaś *Blady ogień* przełożył on wraz z Barańczakiem w cztery lata po Stillercie. Tym mocniej, jak sądzę, zaznacza się w takich działaniach polemiczny charakter kontrprzekładu, zwłaszcza że recepcja Stillerowskiej wersji bywała bardzo krytyczna (zob. Dasko 2009). Mniej interesują mnie w tym miejscu zarzuty napastliwego jak zwykle Stillera, który twierdził, że jego następcą „ślęczał nad [pierwszym przekładem] i przerabiał go słowo po słowie”, a wszystko po to, by wyprzeć się wpływu (1997: 6)<sup>6</sup>. Oto jak sam Kłobukowski opowiada o retranslacjach, m.in. utworów Nabokova:

Przekład Stillera mi się nie podobał, ale nie marzyłem o pracy nad *Lolity*, nie była moją ulubioną powieścią Nabokova [...] Od tamtej pory przetłumaczyłem jeszcze kilka książek, które miały wcześniejsze przekłady, między innymi *Lorda Jima*. Drugi czy trzeci przekład wydawca zamawia zwykle wtedy, gdy chodzi o szczególnie ważną pozycję. Z jednej strony sprawia to niewątpliwą satysfakcję, a z drugiej krępuje. Od pierwszej chwili czuję, że ktoś patrzy mi na rękę, i nawet gdy przeżywam książkę bardzo osobiście, nie jest to dla mnie tak prywatna rozmowa z autorem, jak w przypadku utworów mniej dostrzeganych (Kłobukowski 2015: 75–77).

Prekursor w serii przekładowej jawi się tutaj jako intruz, zakłócający sytuację prywatną, może nawet intymną, jaką stanowi kontakt z oryginałem, ucieleśniającym poniekąd autora tekstu. Poprzednik jest tym, który **krępuje** (powróć jeszcze do tej figury), który **patrzy na rękę**. Ciekawe wydaje się tutaj owo ograniczenie możliwych ruchów, biorące się zapewne z niechęci do powtarzania pomysłów poprzednika, ale i z przymusu stosowania rozwiązań odmiennych – o ile przekład ma być odrębną, autonomiczną propozycją. Przypomina się prowokacyjne pytanie samego Stillera w kon-

---

<sup>6</sup> Namysł nad tą miniserią przekładową zawdzięczam między innymi rozpoznaniom Agnieszki Adamowicz-Pośpiech (2013: 31–32).



tekście przekładów Heinego: „Czy już nigdy nie będzie można tych wierszy naleźćcie przełożyć, bo ktoś sobie ten szczegół zaklepał, a ktoś znów tamten?” (1977: 333).

Inaczej swój agon z prekursorem rozgrywa w przestrzeni publicznej Krystyna Rodowska, autorka nowego przekładu *W stronę Swanna* (wyd. Oficyna, 2018), pierwszego tomu Proustowskiego cyklu, który zyskał dzięki niej nowy tytuł (*W poszukiwaniu utraconego czasu*). Od wersji Boya-Żeleńskiego dzieli przekład Rodowskiej bez mała osiemdziesiąt lat. W rozmowie z Adamem Pluszką dla „Dwutygodnika” tłumaczka chętnie przyznaje, że jej wersja ma charakter polemiczny: „musiałam i chciałam z [Boyem – KM] stale się konfrontować” (Rodowska 2018a). Jest to zapewne również sposób na uzasadnienie konieczności całego przedsięwzięcia, między innymi w odpowiedzi Markowi Bieńczykowi, który w duchu ogólniejszego sceptycyzmu wobec retranslacji zapytywał przekornie, czy „warto było o tę czy tamtą różnicę kruszyć kopie, łamać krzesła, leżć znowu na tę górę” (Bieńczyk 2018: 23).

Rodowska zdaje sobie sprawę z tego, że w kręgach „zaprzysięgłych miłośników” autora (2018b: 465) jej kontrprzekład może zostać odebrany jako profanacja – „Jak śmiałam zamachnąć się na świętość?” (2018a) – lecz zwraca uwagę na fakt, że Boy był również za rozmaite przewinienia translatorskie ganiony. Jej posłowie do pierwszego tomu Proustowskiego cyklu to w przeważającej części katalog zarzutów pod adresem prekursora, co zauważył na przykład Tomasz Swoboda (2020: 388). „Przejrzeć się w jego niezręcznościach, przeinaczeniach, nie iść jego fałszywym tropem” – pisze Rodowska – „to budowało także moją podmiotowość tłumaczki drugiej” (2018b: 467). Boy jest tu winien między innymi „redundancji negatywnej”, czyli przejaskrawiania pejoratywnych określeń (2018b: 469–470), „poszatkowani[a] (...) frazy-rzeki Prousta” (2018b: 474), a także rozmaitych drobniejszych omyłek, wynikających, jak zgaduje tłumaczka, z pośpiechu (2018b: 471).

W wywiadzie również nie szczędzi Rodowska krytyki, wytykając Boyowi – prócz „historycznej «patyny»”, której po blisko stuleciu nie sposób uniknąć – „językowe dziwactwa”, „przekłamania [...] prawdy psychologicznej postaci” oraz „głównej intencji”, a nawet „niezrozumienie swoistej filozofii poznania Prousta”. Choć Rodowska przyznaje, że zdarzało jej się podziwiać „jakaś jego *trouvaille*”, trudno o poważniejsze zarzuty wobec prekursora, a dyskurs tłumaczki, mimo lekkiego tonu, jest solidnie osadzony w kategoriach etycznych: mowa tu o „fałszowaniu”, a nawet o „grzechu



interpretacyjnym, jakiego dopuszcza się Boy” (Rodowska 2018a). Poprzednik to już nie – jak w figurze użytej przez Kłobukowskiego – intruz, którego obecność krępuje ruchy, unicestwiając intymność rozmowy z autorem. To ewidentnie antagonistą, „świadomy oprawca” Prousta (Rodowska 2018b: 475), z którym tłumaczka toczy „bój” (Swoboda 2019: 312).

Jeszcze inaczej sprawy się mają z tłumacką autorefleksją w przypadku retranslacji *Ulissesa*, nad którą siedem lat pracował Maciej Świerkocki. Przekład Słomczyńskiego ukazał się przeszło pół wieku temu, zaś nowy Łódzka Oficyna zaplanowała na (w przybliżeniu) stulecie anglojęzycznego pierwowzoru; towarzyszy mu książka Świerkockiego o powieści Joyce’a i o procesie jej przekładania, pod tytułem *Łódź Ulissesa* (Świerkocki 2020).

Pierwszy przekład *Ulissesa* (1969) doczekał się kompleksowej krytyki, między innymi ze strony Grzegorza Sinki (1970), Elżbiety Tabakowskiej (1972) i Tadeusza Pióry (2004). Choć doceniono wyobraźnię językową Słomczyńskiego, zarzucano mu przede wszystkim – jak przypomina życzliwa tłumaczowi Katarzyna Bazarnik – „zbytnią dosłowność, nadmiar anglicyzmów i [...] dosłowne tłumaczenie niektórych idiomów” (2004: 218). Nawet Jolanta Wawrzycka, składając hołd Słomczyńskiemu jako geniuszowi, zastanawiała się nad jego zapewnieniami, że *Ulisses* nie jest w istocie książką trudną ani wieloznaczną, oraz przyznała, że zdarzało mu się działać pośpiesznie i fałszować oryginał (Wawrzycka 2004: 143). Pióro łajał Słomczyńskiego za „kuriozalną, nieidiomatyczną polszczyznę”, błędy merytoryczne, wynikające z „poddania się tyranii niefortunnej metody” (2016: 333), niekiedy zaś za „niewolniczą” dosłowność (337); przyznawał jednak, że dzieło Joyce’a stanowi właściwie „katalog niemożliwości; miejsc, w których tłumacz skazany jest na porażkę” (340). Również dla Bazarnik, która w rozwiązaniach Słomczyńskiego upatruje metodycznego zaznaczania obcości, *Ulisses* to w istocie „taka ilość dróg i drózek, że łatwo je pomylić, i taka ilość bezdroży, że nawet bardzo doświadczony tłumacz może się na nich zgubić” (Bazarnik 2004: 227).

Choć po Słomczyńskim fragmenty *Ulissesa* tłumaczył autor retranslacji *Dublińczyków*, Zbigniew Batko (epizod 1 i 2 w numerze Joyce’owskim „Literatury na Świecie”, 7–8/2004), dopiero propozycja Macieja Świerkockiego stanowi kompletny ponowiony przekład powieści. O ile sam Świerkocki zgadza się, że retranslacja jest w tym wypadku konieczna (2018: 117), o tyle mówi też, że *Ulissesa* Słomczyńskiego – po wielokrotnej lekturze – „ceni dziś znacznie wyżej niż bez mała czterdzieści lat temu” (Świerkocki 2020). Jest świadom, że nad tłumaczoną przez niego na nowo powieścią

wisi „odium dziwactwa”, i podejmuje próby, by ją w polszczyźnie „trochę «odszlucznic»”; jego wariant ma być „łatwiejszy w lekturze” (Świerkocki 2017). O sytuacji autora powtórnego przekładu mówi niekiedy tak jak Kłobukowski: „Obok pęt, które do pewnego stopnia zakłada nam autor, jesteśmy skrępowani przekładem, do którego się odnosimy” (Świerkocki 2019b). Poprzedni tłumacz może też „prowadzić na manowce i narzucać mylne interpretacje” – staje się więc nie tylko intruzem, jak u Kłobukowskiego, ale intruzem podstępny, a przynajmniej nie całkiem godnym zaufania. Z drugiej strony jednak Świerkocki zwraca uwagę na to, że obecność prekursora może być inspirująca; dzięki niemu nie trzeba – tu frapujący obraz – „karczować lasu samotnie” (Świerkocki 2019b).

Mimo że w zwierzeniach Świerkockiego pobrzmiewają tony podobne do tych, które słyszeliśmy u Kłobukowskiego („skrępowanie”) i – w mniejszym stopniu – u Rodowskiej („dziwactwo”), to ostatecznie wymowa jest bardziej optymistyczna. Obecność prekursora w tekście nowego przekładu ma tu charakter niejednolity, nieustalony: „Jeśli nawet pomaga, to w tym samym stopniu też krępuje” (Świerkocki 2019b). Jest niewygodna, ale i podniecająca, a relacja z nim nie musi opierać się na niechęci czy też otwartym konflikcie. Niewątpliwie wzmaga samoświadomość, ale i nad tą – twierdzi drugi tłumacz *Ulissesa* – da się zapanować: „Nie odczuwam konieczności «odróżniania się od poprzednika» tylko dlatego, żeby się odróżnić, i świadomie, to znaczy bez innego uzasadnienia, takich numerów nie robię” (Świerkocki 2019a). Zamiast zbywać prekursora jako niewygodnego intruza bądź prowadzić z nim jako z przeciwnikiem wojnę totalną, Świerkocki postanowił najwyraźniej – przynajmniej w sferze afektywnej – przyjąć spadek z dobrodziejstw inwentarza. Taka postawa wydaje mi się ożywcza. Skoro, jak twierdzi Piotr Paziński, kolejny przekład arcydzieła, nawet jeśli celniejszy, i tak zawsze jest „po trosze palimpsestem” (2019: 339), być może warto postawić na rozejm i dialog, w większym czy mniejszym stopniu akceptując przedstawioną przez Legeżyńską ideę „wspólnego słowa”.

Do takiej właśnie relacji aspiruję w agonie z Krystyną Korwin-Mikke, pierwszą tłumaczką *Benita Cerena* na polski. Choć w dalszej części artykułu skupię się na tych aspektach, które odróżniają od siebie nasze przekłady Melville’a, postaram się nie tracić z oczu tego, co wspólne. Zdaję sobie oczywiście sprawę z własnej uprzywilejowanej pozycji w serii przekładowej. Po pierwsze, Melville’a tłumaczyłem w epoce powszechnie dostępnej informacji. Po drugie, korzystałem z wielu źródeł krytycznych, jakie zdążyły wokół *Benita Cerena* narosnąć, szczególnie na przestrzeni ostatnich

kilkudziesięciu lat, gdy tekst ten odczytywano na nowo, między innymi w perspektywie postkolonialnej. Po trzecie i poniekąd najistotniejsze: szedłem po śladach tłumaczki, która dotarła tu przede mną.

## 2. W „ulu subtelności”. Agon z Krystyną Korwin-Mikke

Kilka słów o samym tekście: ów przeszło stustronicowy utwór, opublikowany po raz pierwszy w 1855 roku na łamach magazynu „Putnam’s Monthly”, klasyfikować można jako długie opowiadanie lub krótką powieść. W piśmiennictwie anglosaskim z pomocą przychodzi pośredni termin *novella*<sup>7</sup>, odpowiadający polskiej „mikropowieści”. Melville oparł swój tekst na autentycznej relacji z buntu, do jakiego doszło w 1805 roku na hiszpańskim statku niewolniczym. Pisarz zachował między innymi nazwisko dowódcy, choć w zmienionym zapisie – w rzeczywistości brzmiało ono najprawdopodobniej Benito Cerreño (Lipszyc, Wiśniewski 2018: 631). Niezmienione pozostało nazwisko amerykańskiego kapitana, który przyszedł mu z pomocą: Amasa Delano. Wieńczące tekst zeznanie Cerena, głównego świadka w procesie buntowników, zawdzięcza wiele oficjalnym dokumentom, zawartym w książce Delana *A Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southern Hemispheres* (1817). Melville przemianował jednak oba żaglowce. Statek niewolniczy Cerena to już nie „Tryal”, tylko „San Dominick”, w której to zmianie krytycy widzą wyraźną aluzję do rewolucji haitańskiej i Saint-Domingue, zaś Delano nie dowodzi już frachtowcem „Perseverance”, tylko „Bachelor’s Delight”, co czytać można jako komentarz do serdecznego, a zarazem wybitnie naiwnego usposobienia Amerykanina. Akcję przeniósł Melville z roku 1805 do 1799, zapewne jeszcze mocniej zaznaczając trop haitański (Lipszyc, Wiśniewski 2018: 631; Robertson-Lorant 1996: 381).

U Melville’a osią akcji jest jednak nie sam bunt, lecz swoisty teatr, odgrywany na pokładzie hiszpańskiego żaglowca na użytek amerykańskiego kapitana, by ten nie domyślił się prawdy o krwawych zdarzeniach na pokładzie. Delano postanawia bowiem złożyć wizytę na „Świętym Dominiku”, gdy statki stoją obok siebie na kotwicy nieopodal wyspy Santa María, u południowego wybrzeża Chile. Od kapitana o chorobliwym wyglądzie i przedziwnej aurze – tytułowego Cerena – dowiaduje się Delano, że prawie

---

<sup>7</sup> John Barth żartował kiedyś, że jest to utwór „zbyt długi, by sprzedać go jako opowiadanie, a zbyt krótki, by sprzedać go jako książkę” (1984: 169, przekład mój – KM).

cała załoga zginęła w wyniku epidemii szkorbutu i febry. Czarnoskórzy, choć również doświadczeni przez chorobę, mieli przejść ją łagodniej, dlatego też stanowią obecnie większość. Opowieść Cerena jest osobiwa, przerywana co rusz omdleniami, podczas których kapitana podtrzymuje nieodstępujący go na krok sługa Babo. Mimo szeregu wskazówek, które radosnemu Amerykaninowi podsuwa garstka ocalałych żeglarzy, nie orientuje się on aż do końca, jak w istocie przedstawia się sytuacja: nie pojmie, że obecnie don Benito Cereno odgrywa jedynie rolę kapitana, będąc w rzeczywistości poddanym buntowników, podczas gdy uniżony Babo jest *de facto* dowódcą statku, a także mózgiem całej operacji.

Choć atmosfera na statku niewolniczym frapuje Delana, żaden z rozważanych przez niego scenariuszy nie okaże się trafny. Prędzej uzna on, że zdracą jest Cereno bądź też oszust za niego się podający, niż obejmie wyobraźnią (wyobraźnią oświeconego republikanina z Massachusetts, kolebki abolicjonizmu) ewentualność, że afrykański niewolnik mógłby wykonać, a następnie wraz z ogromną obsadą odegrać tak skomplikowane przedstawienie. Nawet gdy wydarzenia nabiorą tempa, a Cereno skoczy za Delanem do welbotu, Amerykanin nie pojmie istoty ani rozmiarów wymyślonego przez Babo podstępu – uświadomi mu to dopiero naoczny dowód w postaci wspinających się na burtę, zrewoltowanych niewolników. Nawet rozmowa z Cerenem, wrakiem człowieka, podczas podróży powrotnej do Limy nie skłoni go jednak do zmiany przeświadczenia, że świat mu sprzyja, człowiek jest z natury szlachetny, a to, co zdarzyło się na pokładzie „Świętego Dominika”, stanowi jedynie kuriozum. Trudno skądinąd nie dopatrzeć się w tych scenach gorzkiej polemiki z „kosmicznym optymizmem” wizji Emersonowskiej.

O ile w przededniu wojny secesyjnej utwór Melville’a bywał odczytywany różnie – to w duchu abolicjonistycznym, to znów jako pochwała niewolnictwa – dziś jawi się znacznie wyraźniej jako przenikliwa krytyka kolonialistycznych zapędów i potępienie „dobrotliwego rasizmu” (Robertson-Lorant 1996: 379). Warren D’Azevedo nazwał go wręcz „jednym z najostrzejszych oskarżeń pod adresem instytucji niewolnictwa i teorii o wyższości białych w dziejach amerykańskiej prozy” (1956: 129). W szerszej perspektywie, jak dowodzą Adam Lipszyc i Mikołaj Wiśniewski, *Benito Cereno* stanowi namysł nad kruchą naturą tożsamości, a w konsekwencji i władzy (2020: 641–643). Z takiego punktu widzenia prawowitym kontekstem dla Melville’a są nie tyle częściowo mu współczesne (i bardzo przez niego cenione) utwory Nathaniela Hawthorne’a, lecz późniejsze o pół wieku

Conradowskie *Jądro ciemności*. Melville to pisarz na wskroś nowoczesny, osobny: nie mieści się ani w transcendentalistycznym gorsecie Emersona, ani w gotyckim, przesiąkniętym religijną wyobraźnią Hawthorne'owskim pesymizmie, ani (z pewnością!) w nurcie pisarstwa przygodowo-awanturczego, z którego wyłonił się za sprawą pierwszych powieści, takich jak *Taipei*.

*Benito Cereno* to utwór podstępny, a jego przekład wymaga od tłumacza nieustannej czujności. Jest tak między innymi ze względu na eksperymenty z mową pozornie zależną i niewiarygodną narracją. W jakim stopniu opisy i oceny zdarzeń należą do porządku zewnętrznej, obiektywnej narracji, w jakim zaś filtrowane są przez wyobraźnię Delana? W których momentach perspektywa związana jest ściśle z bohaterem, a w których się od niego oddziela? Na ile istotne jest to, czy Melville posługuje się metaforą skonwencjonalizowaną lub też swoistą, odautorską? Podobne pytania towarzyszyły mi podczas całej pracy nad polską wersją tekstu, również wówczas, gdy, ukończywszy szkic własnego tłumaczenia, zabrałem się do pilnego studiowania przekładu Krystyny Korwin-Mikke. Poniżej postaram się przynajmniej częściowo na nie odpowiedzieć, wskazując przy tym, w jaki sposób moje odpowiedzi różnią się od tych, których udzieliła sobie – jak mniemam – moja poprzedniczka. Mając na uwadze rozmiary tego artykułu, ograniczę się oczywiście tylko do kilku kwestii<sup>8</sup>.

Zacznę od strategii związanych z nazewnictwem, a konkretnie od dwóch wspomnianych żaglowców oraz welbotu, do którego kapitan Delano ma wyjątkowy sentyment. Krystyna Korwin-Mikke postanowiła pozostać przy pierwotnym brzmieniu nazwy „San Dominick”. Początkowo również miałem taki zamiar; doszedłem jednak do wniosku, że w tekście anglojęzycznym stanowi ona twór hybrydowy. Z jakim bowiem językiem mamy tu do czynienia? Nie jest to ani wersja hiszpańska („Santo Domingo”), ani angielska („Saint Dominic”) – być może jest to zangielszczony zapis hiszpańskiej nazwy. Nie byłby to jedyny tego typu przypadek; pod koniec zeznania Cerena wzmiankowany jest hiszpański najpewniej żeglarz „Bartholomew Barlo”, którego imię również, jak sądzę, zostało zanglicyzowane. Stąd też moja decyzja, by statek nazywał się „Święty Dominik” – tym bardziej, że nazwa wpleciona jest w gęstą sieć aluzji historycznych<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Za uważną lekturę mojego przekładu oraz cenne komentarze chciałbym przy tej okazji podziękować przede wszystkim Adamowi Lipszycowi i Maciejowi Płazie.

<sup>9</sup> Jeśli chodzi o postać Bartholomew Barlo (pojawiającą się tylko w jednej, marginalnej scenie), moja poprzedniczka odwzorowała pierwotną anglicyzację imienia poprzez jego spolonizowanie: „Bartłomiej Barlo” (Melville 1980: 156). Ja z kolei postanowiłem przywrócić

Oboje z Krystyną Korwin-Mikke spolszczyliśmy nazwę „Bachelor’s Delight”, lecz inaczej. Moja poprzedniczka proponuje wersję wierniejszą oryginałowi – „Rozkosz kawalera”. Podoba mi się optymistyczna „rozkosz”; co więcej, nazwa wpisuje się w reguły rządzące polskim nazewnictwem żeglarskim. Zastanawiałem się jednak, czy owa „rozkosz” nie nazbyt mocno odsyła do uciech cielesnych, zwłaszcza w kontekście „kawalera”. Delano znajduje się niemal permanentnie w stanie, który można by określić imiesłowem „delighted”. Jego pogodny temperament opisuje się nierzadko odwołaniami do słońca, które czasem tylko, na chwilę, przesłoni chmura (np. „the mild sun of Captain Delano’s good nature regained its meridian”, Melville 2002: 52). Dlatego, niejako wbrew słowu bezpośrednio danemu, a idąc za mniej uchwytnym „duchem” tekstu<sup>10</sup>, tłumaczę na własny użytek „delight” jako „radość”, a po to, by umocnić metonimiczny związek między kapitanem a jego statkiem, nazwę tego ostatniego podaję w brzmieniu „Radosny kawaler”. Taki zabieg ułatwia manewrowanie nazwą w polskim tekście, a przy tym pozwala podtrzymać jeszcze jedną grę semantyczną, o której za chwilę; tracę jednak intertekstualny wymiar nazwy, który udało się wygrać Korwin-Mikke. Chodzi mianowicie o fakt, że „Bachelor’s Delight” rozbrzmiewa być może echemi nazw dwóch statków, jakie we wcześniejszym o kilka lat *Moby Dicku* napotyka na swojej drodze dowodzony przez kapitana Ahaba „Pequod”. Nazwy „Bachelor” i „Delight” Bronisław Zieliński istotnie przełożył jako „Kawaler” i „Rozkosz” (Melville 2018: 300, 359). A więc coś za coś; postaram się wkrótce wyjaśnić, co na tej stracie zyskałem.

Tymczasem przyjrzyjmy się jeszcze starym welbotowi, a więc łodzi wielorybniczej, którą ukochał kapitan Delano, bo kojarzy mu się z wiernym psikiem. U Melville’a mamy nazwę „Rover” (2002: 64–66), a więc rzeczywiście niemal przysłowiowe imię psa. Jednocześnie broni się ona w kontekście morskim, a już na pewno podróżniczym, ponieważ angielski rzeczownik oznacza wędrowca, włóczykija. W archaicznej angielszczyźnie mógłby też oznaczać pirata, korsarza lub piracki statek, które to znaczenie zdaje się także rezonować w tekście Melville’a (kapitan Delano obawia się między innymi, że Cereno jest tak naprawdę korsarzem, uzurpującym sobie kapitański urząd). Łatwo również wyobrazić sobie psa wabiącego się „Pirat”.

---

prawdopodobną formę hiszpańską, tj. „Bartholomeo Barlo” (Melville 2020: 422); podobnie postąpił np. tłumacz na niemiecki, Richard Kraushaar (Melville 1938).

<sup>10</sup> Z rozmysłem używam tu figury wykpiwanej przez Stillera (1977: 323–324): „[z]a taką formułą lubi się kryć niejeden kiepski tłumacz, nie umiejący ściśle pojąć i przenieść nic... z żadnego i na żaden język... więc ratujący się pozorną głębią tych frazesów”.

Jednak dając taką nazwę za angielskie „Rover”, chyba nadmiernie dociężylibyśmy ten aspekt, ze stratą dla – nadrzędnego? – aspektu włóczęgowskiego. Krystyna Korwin-Mikke nazwała więc welbot „Włóczęgą” (Melville 1980: 109–112). Jako imię dla psa chyba nieco przydługie, ciężkawe, a ponieważ od welbotu różni ją też rodzaj gramatyczny (moja prekursorka używa raczej sformułowań „łódź wielorybnicza” czy „szalupa wielorybnicza”), sam postawiłem na dwusylabowego „Tułacza” (Melville 2020: 363–366).

Pozostając przy kwestiach związanych z nazewnictwem, chciałbym wspomnieć o przydomku, jaki zyskał w dzieciństwie kapitan Delano, ponieważ zawsze ciągnęło go do wody: „Jack of the Beach” (Melville 2002: 64). Nie udało mi się wytropić żadnych innych wystąpień frazy w tym dokładnie brzmieniu, więc zakładam, że jest owocem inwencji Melville’a. Samo „Jack”, jako wariant „Jack Tar”, to oczywiście potoczne, dziś już nieco archaiczne miano marynarza, i w oparciu o ów rdzeń oboje z poprzedniczką szukaliśmy polskiego odpowiednika. U Korwin-Mikke jest to objęty cudzysłowem „Ładowy Marynarzyk” (Melville 1980: 109), który – choć uroczy – również wydał mi się zbyt długi (siedem sylab), by jako przezwisko wywołać efekt autentyczności. Jestem bardzo wdzięczny Maciejowi Płazie, który podsunął mi, w czterech zręcznych sylabach, określenie „Wilczek Morski” (Melville 2020: 363).

Przejdźmy do spraw dla odbioru całego tekstu istotniejszych, a więc do perspektywy narracyjnej. W tej kwestii różnię się od Krystyny Korwin-Mikke zasadniczo. W swoim przekładzie przyjąłem – idąc za oryginałem – regułę, by w narracji unikać zaimka pierwszoosobowego, zarówno w liczbie pojedynczej, jak i mnogiej. Melville’owski narrator ukrywa się za bezosobowymi formułami i stroną bierną, sprawnie maskując swoją obecność w tekście, i tę cechę postanowiłem za wszelką cenę utrzymać. Poniżej podaję przykład sytuacji, w której wydało mi się to konieczne. Po oryginalnym tekście Melville’a cytuję przekład Krystyny Korwin Mikke, a następnie własny (zaznaczenia w tekście pochodzą ode mnie):

Perhaps it was some such influence, as above **is attempted to be described**, which, in Captain Delano’s mind, heightened whatever, upon a staid scrutiny, might have seemed unusual (Melville 2002: 38).

Być może pod wpływem zjawiska, które powyżej **usiłowałem opisać**, i po dokładniejszym rozejrzeniu się wokół wrażenie niezwykłości jeszcze się spotęgowało w umyśle kapitana Delano (Melville 1980: 73).



Być może wpływ wrażeń podobnych **opisanemu niezdarnie** powyżej wyostrzył w percepcji kapitana wszystko to, co przy trzeźwych oględzinach mogło się wydać niezwykle (Melville 2020: 319).

Tu i w paru innych miejscach moja poprzedniczka wprowadza elementy narracji pierwszoosobowej („usiłowałem”), a tym samym czyni opowiadającego przystępniejszym. Lecz dykcja Melville’owskiego oryginału jest tu wręcz podejrzanie sztuczna, wysilona: może nawet antycypuje biurokratyczny rygor wieńczącego tekst fragmentu, który pisarz wystylizował na dokument sądowy. „As above is attempted to be described” to – na moje ucho – skrajne wysiłki, by nie powiedzieć „ja”, co w polszczyźnie mogłoby znaleźć odbicie w stronie biernej, w sformułowaniu z partykułą „się” lub w imiesłowiu; wybrałem wariant ostatni. W tym labiryntowym (jak to u Melville’a) zdaniu, z którego cytuję jedynie wyimek, staram się również ściślej trzymać składni oryginału.

Podobnie w przypadku kilku innych fragmentów. Gdy na przykład pod koniec anglojęzycznego tekstu czytamy: „Omitting the incidents and arrangements ensuing, suffice it that, after two days [...]” (Melville 2002: 88), moja poprzedniczka proponuje: „Pomińmy wydarzenia, jakie potem nastąpiły, dość że po dwóch dniach [...]” (Melville 1980: 142). Choć zaimek pierwszoosobowy liczby mnogiej jest bardziej umowny i w znacznie mniejszym stopniu konotuje obecność narratora ukształtowanego dramatycznie, ustanawia jednak pewien rodzaj komitywy z czytelnikiem. Uznałem, że i w tym fragmencie pozwolę narratorowi ukrywać się za fasadą neutralności: „Pomijając późniejsze incydenty i ustalenia, wystarczy odnotować, iż po dwóch dniach [...]” (Melville 2020: 404)<sup>11</sup>.

Owe narracyjne wybiegi mają jeszcze jedną konsekwencję; choć anglojęzyczny narrator nigdy nie mówi o sobie „ja” ani „my”, to także przez większość czasu (tj. aż do pościgu za uprowadzonym statkiem, gdy perspektywa na kilka stron „porzuca” kapitana Delano) unika deklaratywnych konstatacji na temat czegokolwiek, co nie należy do porządku odczuć i impresji Amerykanina. Napięcie, mistrzowsko utrzymywane przez Melville’a na blisko stu stronach, wynika w dużej mierze z faktu, że niczego tu nie wiemy na

<sup>11</sup> Por. również fragment jednego z ostatnich akapitów. Oryginał: „Pass over the worst, and, only to elucidate let an item or two of these be cited” (Melville 2002: 101); Korwin-Mikke: „Pomińmy najgorsze i jedynie gwoli wyjaśnienia powiedzmy tu jeszcze o jednej czy dwu rzeczach” (Melville 1980: 159); Majer: „Pomijając to, co najstraszliwsze, należy, gwoli wyjaśnienia zaledwie, wspomnieć jedną czy dwie kwestie” (Melville 2020: 426).

pewno. Toteż gdy w pierwowzorze pojawia się zdanie: „Not that such precisely was the impression made by the Spaniard on the mind of his visitor” (Melville 2002: 41), za nadużycie uważam przekład mojej poprzedniczki: „Wrażenie, jakie Hiszpan wywarł na swym gościu, nie całkiem odpowiadało rzeczywistości” (Melville 1980: 76). Twierdzą, że nie dowiadujemy się tu niczego na temat relacji między wrażeniem a obiektywnie weryfikowalną rzeczywistością; fragment dotyczy jedynie impresji, o której czytamy, że jest nieco odmienna od tej, którą opisano w poprzednim zdaniu. To zresztą charakterystyczne, ponieważ Delano wciąż dochodzi do nowych wniosków, by za chwilę się z nich wycofać, narracja zaś postępuje za nim krok w krok, markując obiektywność. Twierdzą wręcz, że fraza „the impression made by the Spaniard on the mind of his visitor” opisuje lwią część tak zwanej rzeczywistości, z jaką obcujemy w utworze. Zgodnie z tym przekonaniem tłumaczę to zdanie inaczej: „Choć prawdę mówiąc, wrażenie, jakie wywarł Hiszpan na swym gościu, było cośkolwiek inne” (Melville 2020: 323).

Różnimy się też z poprzedniczką, jeśli idzie o kwestię rodzaju gramatycznego w opisach statku, którym (rzekomo) dowodzi don Benito. Zilustruję ten problem fragmentem z początku tekstu, gdzie kapitan Delano ze zdziwieniem obserwuje manewry obcego żaglowca:

It might have been but a deception of the vapors, but, the longer the stranger was watched, the more singular appeared her manoeuvres. Ere long it seemed hard to decide whether she meant to come in or no, what she wanted or what she was about [...] Surmising, at last, that it might be a ship in distress, Captain Delano ordered his whale-boat to be dropped, and, much to the wary opposition of his mate, prepared to board her, and, at the least, pilot her in (Melville 2002: 36).

Jak powszechnie wiadomo, słowa takie jak „ship” czy „boat” to w języku angielskim rzeczowniki rodzaju żeńskiego; sprawa dla polszczyzny zazwyczaj całkowicie drugorzędna. Dlatego z pewnością uprawnione jest rozwiązanie mojej poprzedniczki, gdy przekłada ten fragment następująco:

Mogło to być li tylko złudne wrażenie wywołane mgłą; lecz im dłużej obserwowano nieznaną statek, tym osobliwsze manewry zdawał się on wykonywać. Niebawem trudno było nieomal rozstrzygnąć, czy zamierzał wejść do portu, czy też nie – co chciał lub co robił. [...] Domyśliwszy się wreszcie, że żaglowiec ów potrzebuje pomocy, kapitan Delano rozkazał spuścić na wodę szalupę wielorybniczą, by – czemu przez ostrożność sprzeciwił się pierwszy oficer – podpłynąć do statku i wejść na jego pokład, a w każdym razie pilotować go do przystani (Melville 1980: 69).

Wydaje mi się jednak, że autor z rozmysłem wzmacnia tu zaimki żeńskie, używając ich w sposób nadmiarowy. Antecedensem zaimka jest nie tyle rzeczownik „ship”, co nieokreślony tymczasem „stranger”. „Her manoeuvres” to jeszcze drobnostka, ale już końcowy fragment kolejnego zdania skłania do namysłu: „whether she meant to come in or no, what she wanted or what she was about”. Antropomorfizacja statku jest tu pogłębiona, przypisuje się mu intencje i pragnienia. A może jednak – jej? Jak udowadnia między innymi Brenna Casey, zarówno statek don Benita, jak i on sam poddany jest w tekście konsekwentnej feminizacji: od mgieł, spowijających kadłub „Świętego Dominika” niczym limańskie *saya-y-manto*, przez omdlenia i kapryśny nastrój jego dowódcy, aż po wspomnianą w jednym z ostatnich akapitów, sztucznie utwardzoną, w istocie zaś pustą pochwę po kapitańskiej szabli (Casey 2018: 2, 19). Kapitan Delano może mu zatem nieść pomoc, jak gdyby chodziło nie o „ship in distress”, lecz o „damsel in distress”, damę w opałach, rodem z gotyckiego romansu. Dlatego w swoim przekładzie dokładałam starań, by rzeczownik i zaimki były rodzaju żeńskiego:

Być może działo się tak jedynie z racji podstępnych mgieł, lecz im dłużej przyglądał się nieznamym, tym osobliwsze zdawały się jej manewry. Niebawem trudno było nawet stwierdzić, czy faktycznie zamierza wpłynąć do zatoki – dociec, jakie są jej zamiary, jaki sens jej dążeń [...] Domyślając się w końcu, że łajba może być w potrzebie, kapitan Delano nakazał spuścić welbot i wbrew nieufnym obiekcjom pierwszego oficera sposobił się już, by wejść na jej pokład, po to przynajmniej, by ją pilotować do przystani (Melville 2020: 314–315).

Zabieg ten wymaga ode mnie użycia nieco nowszego słowa, osadzonego w niższym rejestrze, czyli „łajba”. Dzięki temu jednak, a także dzięki słowu „nieznajoma”, udaje się, jak sądzę, wykreować wrażenie, że końcówka zdania cytowanego powyżej dotyczy kobiety – jej zamiarów i dążeń. Po to, by kapitan Delano (metonimicznie skojarzony ze swoim statkiem, tak jak Benito ze swoim) mógł przyjść z iście romansową odsieczą, nadając żaglowcowi – jak już wspomniałem – nazwę „Radosny Kawaler”. Za tę właśnie cenę oddałem opisaną wcześniej intertekstualną grę.

Chciałbym zwrócić również uwagę na dwa przykłady potraktowania obecnych w oryginale metafor. Pierwszy dotyczy metafory skonwencjonalizowanej, choć dziś archaicznej. Delano, roztrząsając po raz kolejny w myślach zagadkę don Benita, konstatuje między innymi, że najwyraźniej „the young captain had not got into command at the hawsehole, but the cabin

window” (Melville 2002: 46). „Hawsehole” to dosłownie kluzza kotwiczna, lecz jak odnotowuje XIX-wieczny *Brewer’s Dictionary of Phrase and Fable*, fraza „come in at the hawsehole” oznaczała w języku marynarskim przejście przez wszystkie szczeble kariery (Brewer 1898: 1351). Melville rozbudowuje metaforę, kontrastując kluzę z oknem kapitańskiej kabiny i sugerując tym samym, że w oczach Amerykanina młody dowódca nie zasłużył na swoje miejsce w hierarchii. Krystyna Korwin-Mikke – być może dlatego, że nie udało jej się ustalić znaczenia tej rzadkiej frazy – uznała ją chyba za metaforę odautorską, ponieważ tłumaczy ją następująco: „Młody kapitan nie doszedł do dowództwa przy kluzie kotwicznej, lecz przy iluminatorze kabiny” (Melville 1980: 84). Pozbawione siły pierwotnej figury (pamiętajmy, że u Melville’a cytowany fragment to w połowie metafora dla współczesnych rozpoznawalna), określenie staje się dość niejasne, choć przynajmniej po części komunikuje sens pierwotnego zdania. Ponieważ *Benito Cereno* to już i tak tekst naszpikowany różnego rodzaju trudnościami, zarówno językowymi, jak i interpretacyjnymi, zdecydowałem się w tym miejscu odejść od pierwotnego obrazowania na rzecz bardziej swojskich figuracji: „[...] młody dowódca to nie żaden wilk morski, tylko ktoś, kto od razu umościł się w kajucie kapitańskiej” (Melville 2020: 332).

Odwrotnie zachowaliśmy się w zetknięciu z metaforą odautorską, niekonwencjonalną. Mam na myśli obraz, który pojawia się w tekście pod sam koniec, lecz – moim zdaniem – mocno rzutuje na lekturę całości. Chodzi mianowicie o głowę Babo, naczelnego stratega całej rozgrywki, przedstawioną jako ul. Przytoczę większy fragment z ostatniego akapitu, opisującego los przywódcy buntu:

Some months after, dragged to the gibbet at the tail of a mule, the black met his voiceless end. The body was burned to ashes; but for many days, the head, that hive of subtlety, fixed on a pole in the Plaza, met, unabashed, the gaze of the whites; and across the Plaza looked towards St. Bartholomew’s church, in whose vaults slept then, as now, the recovered bones of Aranda: and across the Rimac bridge looked towards the monastery, on Mount Agonia without; where, three months after being dismissed by the court, Benito Cereno, borne on the bier, did, indeed, follow his leader (Melville 2002: 102).

Uwagę zwraca seria upokorzeń, jakim poddaje się tu ciało niewolnika na rozkaz wymiaru sprawiedliwości rzekomo cywilizowanego państwa: uwiązanie do muła, powieszenie, dekapitacja, wbicie głowy na pal – na rynku głównym Limy! – i wreszcie spalanie. W tym wstrząsającym akapicie mamy

też niemotę Innego (od chwili pojmania Babo nie wypowiada już ani jednego słowa) oraz jego oskarżycielski wzrok, hardo wymierzony w białych. Lecz kluczowym obrazem jest tu, jak sędzę, „that hive of subtlety” (dosłownie „ten ul subtelnosci”). Wglądu w głowę przywódcy zrewoltowanych niewolników nie mamy nawet przez chwilę; to Babo, nie zaś tytułowy Benito Cereno, jest prawdziwą enigmą tekstu, jego – mówiąc po Deleuzjańsku – kłęczem. Właśnie z tej przyczyny D’Azevedo uważa przywódcę buntu na „Świętym Dominiku” za jedną z najlepiej skonstruowanych postaci czarnoskórych w amerykańskiej prozie uprawianej przez białych pisarzy – Melville nie rości sobie bowiem prawa do wiedzy na temat psychiki Babo (D’Azevedo 1956: 139). Dlatego też tak istotny jest zacytowany powyżej opis, podany nie wiedzieć przez kogo: z pewnością myśl ta nie pochodzi od dobrodusznego kapitana Delano, który nic z całej historii nie pojął. Obraz ten stanowi podwójną waloryzację umysłowości Babo, którego Amerykanin miał najpierw za wiernego, bo ograniczonego sługusa, a którego później uznaje za diabelski pomiot<sup>12</sup>. Dzieje się tak nie tylko poprzez użycie dodatnio nacechowanego słowa „subtlety”, ale i przez samą figurę ula, konotującego wytężoną pracę oraz twórcze ujednoczenie wysiłku wielu jednostek. Babo – nieustępliwy, krwawy, okrutny – jest jednocześnie genialnym strategiem. To umysłowość, której Delano pojąć nie może; wykracza ona poza jego kognitywne ramy.

Obraz ów gruntuje zresztą Melville kilka stron wcześniej, podczas rozmowy dwóch kapitanów. Cereno oświadcza wówczas, że gdy Delano tak swobodnie spacerował po pokładzie statku, „every inch of ground was mined into honeycombs under you” (Melville 2002: 100). Ta złożona figura, odwołująca się do struktury plastra miodu, sugeruje zarazem infiltrację, przeniknięcie wrogiego (np. szpiegowskiego) elementu. Równocześnie to więcej niż metonimia, zapowiadająca obraz głowy przywódcy niewolników jako ula; można zaryzykować twierdzenie, że pokład statku oraz głowa Babo są jednym i tym samym. Cały „Święty Dominik” został wszak zmieniony w teatr, którego reżyserem jest Babo – to jego wizję się tu realizuje, choćby i pod morderczym przymusem. Dlatego uważam za niezwykle istotne, by przy obrazowaniu ula pozostać, tak by obok grozy, jakie wywołują czyny

<sup>12</sup> Choć Delano wierzy, że niewolnictwo wyzwala w człowieku „wstrętne żądze” (Melville 2002: 381), w jego wyobraźni czarnoskórzy wciąż kojarzeni są ze zwierzętami, najpierw łagodniejszymi (np. nowofundland, łania), po odkryciu spisku zaś z tymi, które tradycyjnie konotują diabelskość (np. wilk, wrona). Obszerny katalog tych epitetów podaje m.in. Emery (2002: 313).

przywódcy niewolników, wybrzmiał też podziw dla jego strategicznej inwencji<sup>13</sup>.

U Krystyny Korwin-Mikke odnośny fragment ostatniego akapitu wygląda następująco: „Ciało spalono na popiół, lecz przez wiele dni głowa, owo siedlisko przebiegłości, zatknięta na pal w rynku, wytrzymywała bez zmieszania wzrok białych i spoglądała poprzez plac w kierunku kościoła Św. Bartłomieja” (Melville 1980: 159). Choć sama fraza brzmi frapująco, opis został całkowicie pozbawiony pozytywnych aspektów, o których wspominałem wyżej. Zarówno „siedlisko”, jak i „przebiegłość” to terminy jednoznacznie negatywne; ponadto nietuzinkową metaforę (głowa = ul) zastąpiono tu dość konwencjonalną, a przy tym odkonkretnioną figurą (siedlisko). Podobny los spotkał wcześniejsze wystąpienie obrazu, czyli „mined into honeycombs”. U mojej poprzedniczki Cereno mówi Amerykaninowi: „każdy cal pod pańskimi stopami usiany był prochem niczym rzeszoto dziurami” (Melville 1980: 157). W przeciwieństwie do zgrabnego, choć moim zdaniem nietrafnego „siedliska przebiegłości”, tu zamiast istotnego obrazu mamy nadmiar figuratywności. Metaforę zastępuje porównanie („**niczym** rzeszoto dziurami”), a więc pojawia się sugestia, że pokład jest faktycznie „usiany [...] prochem”, zaś do rzeszota jedynie w tym sensie podobny. Sądzę, że i ów proch (wywiedziony w przekładzie Korwin-Mikke z imiesłowu „mined”) jest w oryginale tylko figurą, ponieważ nic w tekście nie wskazuje na to, że statek faktycznie został „zaminowany”. U mojej poprzedniczki zatem istotna metafora ula zniknęła z obu fragmentów, a w jej miejsce pojawiło się wizualnie neutralne „siedlisko” oraz dwie inne figury o niejasnej korelacji („rzeszoto”, „proch”).

We własnym wariantcie newralgiczną frazę z ostatniego akapitu przekładam, podążając ściśle za oryginałem, jako „ów ul subtelności” (Melville 2020: 429), zaś fragment z dialogu kapitanów następująco: „każdy cal pod twymi stopami był kruchy niczym plaster w upiornym ulu” (424). Zgodnie z interpretacją przedstawioną powyżej za najważniejsze słowo uznałem „honeycombs”, podkreślam więc kruchość (w oryginalnym fragmencie mowa o chodzeniu po podłożu, które ma strukturę plastra). Naddanym słowem „upiorny” – które w moim przekładzie ma obsługiwać imiesłów „mined”, inaczej przeze mnie rozumiany – nawiązuję z kolei do całej serii gotycyzmów obecnych w tekście Melville’a, na przykład „haunted”

---

<sup>13</sup> Na te aspekty w konstrukcji antagonisty w utworze Melville’a zwraca uwagę m.in. Richard E. Ray (2002: 329–340).

(2002: 62, 64), „ghostly” (55, 61), „ghost” (88, 102), „phantoms” (55, 83), „goblins” (49), „hobgoblin” (57), „cadaverous” (81). W ten sposób mam nadzieję mocniej uwypuklić związek między dwoma wystąpieniami obrazu ula w anglojęzycznym pierwowzorze.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden fragment, w którym postanowiłem tłumaczyć nie tylko wbrew wcześniejszemu przekładowi, ale i wbrew wersji anglojęzycznej. Niedobitki z załogi „Świętego Dominika” kilkakrotnie usiłują sygnalizować Amerykaninowi swoją faktyczną sytuację: w jednej z tych scen hiszpański marynarz stara się porozumieć z kapitanem Delano za pośrednictwem skomplikowanego węzła, będącego splotem kilku innych. Melville’owski narrator nazywa je wszystkie po kolei, dając tym samym do zrozumienia, że rozpoznał je Delano: „The knot seemed a combination of double-bowline-knot, treble-crown-knot, back-handed-well-knot, knot-in-and-out-knot, and jamming-knot” (Melville 2002: 63). Amerykanin je oczywiście rozpoznał – każdy z osobna – lecz w swej charakterystycznej krótkowzroczności nie dostrzega sumy znaków, kombinacji, która wytwarza odmienny sens. Tymczasem nazwy węzłów (niektóre z nich autor ponoć wymyślił) aż od sensów buzują. Już słowa „double” i „treble” sugerują podwójność, a nawet potrójność znaczenia całej sytuacji: pan i sługa zamienili się rolami, a teraz odgrywają siebie samych<sup>14</sup>. Potem zaś mamy między innymi słowa „crown” (korona), „back-handed” (dwuznaczny, nieszczerzy), „jamming” (zaciśnięcie, zablokowanie), które układają się w skrótowy zapis intrygi pałacowej, do jakiej doszło na pokładzie statku.

Krystyna Korwin-Mikke tłumaczy zdanie tak: „Węzeł ten zdawał się być kombinacją podwójnego węzła cumowego, potrójnego węzła ósemkowego, mocnego węzła refowego, węzła przeplatane go i węzła zaciskowego” (Melville 1980: 107–108). Żaden ze mnie ekspert od spraw żeglarskich, a na potrzeby przekładu korzystałem w tym zakresie z szeregu materiałów oraz pomocy specjalisty. Myślę jednak, że sekwencja węzłów w przekładzie mojej poprzedniczki nie spełnia wymogu dodatkowego znaczenia. Po to, by zwrócić uwagę czytelnika na sensy przenośne – wystrzegając się przy tym ostentacji – należy, uznałem, węzły podmienić. Zainspirowany między innymi anegdotą Michała Kłobukowskiego, który w przekładzie *Trylogii nowojorskiej* wyznaczył bohaterowi Austera nieco inną trasę niż w oryginale, by zgadzała się z przetłumaczonym słowem, które bohater musi „wydeptać”

---

<sup>14</sup> O dekonstrukcji konwencjonalnych ról pana i sługi poprzez ich teatralizację pisze m.in. Michael Rogin (2002: 323–325).



(Kłobukowski 2015: 81–82), postanowiłem węzły przynajmniej po części ponazywać od nowa. Miałem przy tym na uwadze wiarygodność w zakresie terminologii żeglarskiej. W moim przekładzie fragment ten brzmi zatem: „Splot zaś zdawał się kombinacją podwójnego węzła ratowniczego, węzła flagowego, węzła manewrowego, węzła korony i węzła ósemki” (Melville 2020: 361). W ten sposób udało się zachować „koronę”, uzupełnić katalog o flagę (w słynnej scenie golenia zdumiony Delano odkrywa, że za chustę pod brodą służy hiszpańska flaga), zaś nazwy takie jak „węzeł ratowniczy” są na tyle popularne, że – mam nadzieję – z powodzeniem mogą funkcjonować zarówno jako przekonujący element żeglarskiej rzeczywistości, jak i rozpaczliwy sygnał.

Różnimy się wreszcie z Krystyną Korwin-Mikke, jeśli idzie o przywoływane kilkakrotnie hasło „follow your leader”. Co ciekawe, pojawia się ono po raz pierwszy jako przekład z hiszpańskiego: oto na nadburciu „Świętego Dominika” widnieje przykazanie „Seguid vuestro jefe” (Melville 2002: 37). Nabiera ono kolejnych znaczeń w trakcie lektury tekstu, który problematyzuje przede wszystkim tożsamość tego, za kim powinno się podążać. Na nice wywraca je Babo, grożąc niedobitkom załogi, że jeśli go nie usłuchają, podzielią los zamordowanego przywódcy, don Alexandra Arandy; pada ono również z ust amerykańskiego oficera, który wysyła swoich ludzi przeciwko zbuntowanym ze „Świętego Dominika”; pojawia się wreszcie w ostatnim zdaniu tekstu, opisującym śmierć tytułowego bohatera („Benito Cereno, borne on the bier, did, indeed, follow his leader”). Ponieważ adresat części z tych wypowiedzi jest zbiorowy, niełatwo o wersję, która pasowałaby do wszystkich kontekstów. Krystyna Korwin-Mikke wybrała wariant „podążaj(cie) za swym wodzem” (Melville 1980: 72, 138, 141, 148, 159), ja „idź(cie) za swoim / swym przywódcą” (Melville 2020: 317, 399, 403, 412, 427). Wariant mojej poprzedniczki sprawdza się chyba lepiej jako sentencja oraz epilog, mój zaś, uważam, jako groźba i komenda.

Długo mógłbym wymieniać pozostałe różnice, jak na przykład określenie „oakum-pickers” – u Krystyny Korwin Mikke rozsądni „rozplatacze powrozów” (Melville 1980: np. 79), u mnie nawiązujący do plantacji bawełny „zbieracze targanu” (Melville 2020: np. 319)<sup>15</sup>; bądź „the deponent” – u mojej poprzedniczki jak najbardziej zasadny „świadek” (Melville 1980: np. 143), u mnie „zeznający” (Melville 2020: np. 405), analogicznie do

---

<sup>15</sup> Jako zjadliwą parodię stosunków rasowych na plantacji czyta utwór Melville’a np. Jean Fagan Yellin (1970: 683).

„zeznania” („deposition”), a także po to, by podkreślić fundamentalną dla tekstu czynność opowiadania, mówienia. Ciekawsze jednak na tym etapie rozważań wydaje mi się podkreślenie tego, co w naszych wersjach wspólne, szczególnie zaś tego, co swojej poprzedniczce zawdzięczam.

Erik Andersson, autor drugiego przekładu *Uliссesa* na szwedzki, o dziele poprzednika, Thomasa Warburtona, mówi jako o siatce asekuracyjnej („säkerhetsnät”, cyt. za: Bladh 2019: 2) – pierwszy przekład służył mu ponoć jako dodatkowe zabezpieczenie przed błędami w interpretacji tekstu. Podpisuję się pod tą metaforą, odmienną od tej, którą proponuje Rodowska, gdy nazywa przekład Boya „trampoliną do skoku we własne sposoby odczytywania” Proustowskiego oryginału (2018b: 467). Przekład Krystyny Korwin-Mikke – mimo różnic między naszymi światami podstawionymi – spełnił w moim przypadku również taką (asekuracyjną) funkcję, pozwalając mi uniknąć kilku wpadek. To dzięki lekturze tekstu prekursorki zorientowałem się, że dręczące mnie „water-pipes”, wspomniane kilkakrotnie w kontekście przyczyn rzekomej epidemii (Melville 2002: 43–44), oznaczają „zbiorniki z wodą” (Melville 1980: 80–81). W ostatecznej wersji swojego przekładu tłumaczę słowo „pipe” jako „beczka” (Melville 2020: 328–329); w istocie jest to czternasty sens tego terminu wg *Słownika Fundacji Kościuszkowskiej*, choć ani *Wielki słownik PWN–Oxford*, ani żaden z moich słowników żeglarsko-morskich takiego znaczenia nie odnotowuje.

Rozszerzyłbym nawet metaforę pierwszego przekładu jako siatki asekuracyjnej, by objęła również poręczną terminologię, wypracowaną przez prekursorkę i doskonale mieszczącą się, jak sądzę, w ramach „wspólnego słowa”. Krystynie Korwin-Mikke zawdzięczam piękne słowo „sztil” za angielskie „calm”; w pierwotnej wersji swojego przekładu używałem zamiennie pojęć „cisza morska” i „flauta”. To również dzięki poprzedniczce w moim tekście znalazło się określenie „wybić szklanki” (Melville 2020: 371; por. Melville 1980: 115) zamiast podążającego za oryginałem dłuższego opisu (Melville 2002: 68).

Są też w mojej propozycji pojedyncze zapożyczenia, które zdawały się tak pasować do polskiego tekstu, że niedorzecznością byłoby szukanie na siłę odmiennego rozwiązania. I tak na przykład, gdy Melville pisze w trzecim akapicie, że „The sky seemed a gray surtout” (Melville 2002: 35), słowniki odsyłają do surduta lub płaszcza. U Krystyny Korwin-Mikke zdanie to brzmi natomiast: „Niebo przesłoniła szara opończa” (Melville 1980: 68). Słowo to znakomicie odnajduje się w tym tekście, pełnym aluzji do mnisich – szczególnie dominikańskich – habitów. Ponieważ nie chciałem tracić

jednego z rozlicznych słów konotujących niepewność (wszędobylskie w tym tekście „seem” i „appear”), w mojej wersji zdanie brzmi „Niebo zdało się obleczone w szarą opończę” (Melville 2020: 313). Opończę podał mi jednak nie Melville, a Krystyna Korwin-Mikke.

W przekładzie mojej prekursorki natrafiałem na fragmenty odznaczające się niezwykłą urodą. Tłumacząc zdanie o nadburciu i nazwie statku: „like mourning weeds, dark festoons of sea-grass slimily swept to and fro over the name” (Melville 2002: 37) – w moim przekładzie: „szerniałe girlandy wodorostów, niczym żałobny welon, prześlizgiwały się po tym imieniu” (Melville 2020: 317) – czułem, że mój pomysł ustępuje rozwiązaniu prekursorki: „cały napis przesłaniały raz po raz niczym wdowim czepcem szerniałe festony oślizgłych wodorostów” (Melville 1980: 72).

Proponując w polszczyźnie nową wersję tekstu pod tytułem *Benito Cereno*, siłą rzeczy sytuuję się w pozycji polemicznej wobec istniejącego przekładu, a powyższe rozważania to raport ze spraw dla mnie w owej polemice najistotniejszych. Artykuł ten jest więc rozwinięciem gestu przekładowego, który, jak sądzę, sam w sobie stanowi krytykę wersji opublikowanej czterdzieści lat temu przez moją poprzedniczkę. Do przypadków takich serii dwuelementowych zdaje się szczególnie dobrze pasować przedstawiona przez Paloposki i Koskinen, a zapożyczona od Blooma, koncepcja translatorskiego „lęku przed wpływem”. Badając pod kątem afektu retorykę trojga wybitnych tłumaczy, którzy znaleźli się w podobnej sytuacji – Michała Kłobukowskiego, Krystyny Rodowskiej i Macieja Świerkockiego – przyglądałem się zabiegom, których wymagała od nich niewygodna, spektralna obecność poprzednika. W świetle ich doświadczeń, mając też na względzie Balcerzanowski model przekładu jako wojny światów (podstawionych), starałem się rozpoznać charakter własnego translatorskiego agonu z Krystyną Korwin-Mikke. Choć podzielam przekonanie o nieusuwalności konfliktu w takiej relacji, bliska jest mi również idea przekładu pryzmatycznego Matthew Reynoldsa, wedle której proces translacji rozszczepia światło oryginału, ujawniając jego nieusuwalną, dialogiczną wielość, a więc cechę samego języka (Reynolds i in. 2020: 132–133). Sądzę, że mój translatorski agon z prekursorką pozostawia miejsce na „słowo wspólne”, na porozumienie w różnicy.

## Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka. 2013. *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Balcerzan, Edward. 1998. *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice: „Śląsk”, s. 17–31.
- Balcerzan, Edward. 2011. *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barth, John. 1984. *Algebra and Fire: a Chat with the Doctors*, w: J. Barth, *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Nowy Jork: G.P. Putnam's Sons, s. 166–171.
- Bazarnik, Katarzyna. 2004. *I oddaję użyzione*, „Literatura na Świecie” 7–8, s. 218–228.
- Bieńczyk, Marek. 2018. *Utracony czas stracony*, „Książki” 4(31), s. 23–24.
- Bladh, Elisabeth. 2019. *The Reception of the Swedish Retranslation of James Joyce's „Ulysses” (2012)*, „Humanities” 8(3), s. 1–16.
- Bloom, Harold. 2002. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków: Universitas.
- Brewer, Ebenezer Cobham. 1898. *Dictionary of Phrase and Fable*, Philadelphia: Henry Altamus Company.
- Casey, Brenna M. 2018. „Peering Across the Plaza”: *The Shrouded Women of „Benito Cereno”*, „Leviathan: A Journal of Melville Studies” 20(1), s. 1–21.
- Dasko, Henryk. 2009. *O jakości tłumaczeń Roberta Stillera*, w: H. Dasko, *Odłot malowanego ptaka*, Warszawa: Rosner & Wspólnicy.
- D'Azevedo, Warren. 1956. *Revolt on the San Dominick*, „Phylon” 17(2), s. 129–140.
- Emery, Allan Moore. 2002. *The Topicality of Depravity in „Benito Cereno”*, w: H. Melville, *Melville's Short Novels*, red. D. McCall, Nowy Jork: W.W. Norton & Company, s. 303–316.
- Heydel, Magda. 2011. *Tłumaczenie jako „wojna światów”?*, „Przekładaniec” 22–23, s. 333–340.
- James, Henry. 2016. *Obrót śruby*, tłum. Barbara Kopeć-Umiastowska. „Literatura na Świecie” 5–6/2016, s. 5–122.
- Jarniewicz, Jerzy. 2018. *Szyf zwycięzca. O odpowiedzialności tłumacza*, w: J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładzie, językach i literaturze*, Wrocław: Ossolineum, s. 135–147.
- Kłobukowski, Michał. 2015. *Wyrwanie wątroby*, w: Z. Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wołowiec: Czarne, s. 67–92.
- Koskinen, Kaisa; Paloposki, Outi. 2015. *Anxieties of influence. The voice of the „first” translator in retranslation*, „The Target” 27(1), s. 25–39.
- Legeżyńska, Anna. 1999. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: PWN.
- Lipszyc, Adam; Wiśniewski, Mikołaj. 2020. „Posłowie”, w: H. Melville, *Nowele i opowiadania*, Warszawa: PIW, s. 579–653.
- Melville, Herman. 1938. *Benito Cereno*, przeł. na język niemiecki R. Kraushaar, [online] <https://www.projekt-gutenberg.org/melville/benitoce/benitoce.html>. [dostęp: 14 marca 2020].

- 1980. *Benito Cereno*, przeł. K. Korwin-Mikke, w: H. Melville, *Weranda i inne równie prawdziwe opowieści*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 67–159.
- 2002. *Benito Cereno*, w: *Melville's Short Novels*, red. D. McCall, Nowy Jork: W.W. Norton & Company, s. 34–102.
- 2018. *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Tom 2, Warszawa: PIW.
- 2020. *Benito Cereno*, przeł. K. Majer, w: H. Melville, *Nowele i opowiadania*, Warszawa: PIW, s. 311–427.
- Muskat-Tabakowska, Elżbieta. 1972. *The Polish translation of James Joyce's „Ulysses” and some underlying problems*, „Zeszyty Naukowe UJ” 293, *Prace Historycznoliterackie* 24, s. 141–156.
- Paziński, Piotr. 2019. *Kilka uwag o „Ulissiesie” w przekładzie Macieja Świerkockiego*, „Literatura na Świecie” 1–2, s. 339–343.
- Pióro, Tadeusz. 2016. „*Owo kakao stworzenia*” (*ku nowym przekładom „Ulissesa”*), w: P. Sommer (red.), *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, Warszawa: Instytut Książki – Literatura na Świecie, s. 332–340.
- Ray, Richard E. 2002. „*Benito Cereno*”: *Babo as Leader*, w: H. Melville, *Melville's Short Novels*, D. McCall (red.), Nowy Jork: W.W. Norton & Company, s. 329–340.
- Reynolds, Matthew; Park, Sowon S.; Clanchy, Kate. 2020. *Prismatic Translation*, w: K. Kohl, R. Dudrah i in. (red.), *Creative Multilingualism: A Manifesto*, Cambridge: Open Book Publishers, s. 131–149.
- Robertson-Lorant, Laurie. 1996. *Melville: A Biography*, Nowy Jork: Clarkson N. Potter Publishers.
- Rodowska, Krystyna. 2018a. *Jedenaste lat z Proustem* [rozmowa z A. Pluszką], „Dwutygodnik” 249, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8064-jedenascie-lat-z-proustem.html> [dostęp: 14 marca 2020].
- 2018b. *Posłowie: W poszukiwaniu języka dla „Poszukiwania”*, w: M. Proust, *W poszukiwaniu utraconego czasu*, t. I: *W stronę Swanna*, przeł. K. Rodowska, Łódź: Oficyna, s. 465–476.
- Rogin, Michael. 2002. *Mutiny and Slave Revolt*, w: H. Melville, *Melville's Short Novels*, red. D. McCall, Nowy Jork: W.W. Norton & Company, s. 317–329.
- Sinko, Grzegorz. 1970. „*Ulisses*” *jakim go mamy*, „Miesięcznik Literacki” 7, s. 58–64.
- Skwara, Marta. 2014. *Wyobraźnia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 23(43), s. 99–117.
- Stiller, Robert. 1977. *Przekład jako własność niczyja*, „Literatura na Świecie” 4, s. 322–335.
- Stiller, Robert. 1997. *Ty żagwio! Albo Nabokov Kłobukowskiego*, „Wiadomości Kulturalne” 47(183), s. 6–7.
- Swoboda, Tomasz. 2019. *Bój z Boyem*, „Literatura na Świecie” 11–12, s. 310–325.
- Swoboda, Tomasz. 2020. *Boya zostawić w spokoju*, „Literatura na Świecie” 3–4, s. 387–388.
- Świerkocki, Maciej. 2017. *Wywiad z Maciejem Świerkockim* [rozmowa z P. Groblińskim], [online] <https://www.e-kalejdoskop.pl/literatura-a215/wywiad-z-maciejem-swierkockim-pelna-wersja-r5064> [dostęp: 14 marca 2020].
- 2018. *Od tłumacza*, „Literatura na Świecie” 11–12, s. 117–118.
- 2019a. *W odpowiedzi Piotrowi Pazińskiemu (Dwugłos wokół przymiarek do nowego „Ulissesa”)*, „Literatura na Świecie” 1–2, s. 343–349.

- 
- 2019b. *Zestaw do tłumaczenia (1). Ciekawość* [rozmowa z M. Fiejdasz-Kaczyńską], 3 grudnia 2019, [online] <https://culture.pl/pl/artykul/zestaw-do-tlumaczenia-1-maciej-swierkocki-ciekawosc> [dostęp: 14 marca 2020].
- 2020. *Nocny stolik # 46: Wykorzystuję każdą szczelinę, by uzupełnić braki lekturowe* [rozmowa z J. Nowackim], 6 sierpnia 2020, [online] <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,nocny-stolik-46-maciej-swierkocki-wykorzystuje-kazda-szczeline-by-uzupelnia-braki-lekturowe,5422.html> [dostęp: 14 marca 2020].
- Wawrzycka, Jolanta. 2004. *Joyce en slave / Joyce Enclave: the Joyce of Maciej Słomczyński. A Tribute*, w: E.C. Jones, M. Beja (red.), *Twenty-First Joyce*, Gainesville: University Press of Florida, s. 137–156.
- Yellin, Jean Fagan. 1970. *Black Masks: Melville's „Benito Cereno”*, „American Quarterly” 22(3), s. 678–689.