

D

działalność
translatorska
Edwarda Stachury
w perspektywie
filologicznej*

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, kontakt: artur.truszkowski@kul.pl

W świadomości szerokiej publiczności literackiej Edward Stachura funkcjonuje jako poeta, autor opowiadań i powieści oraz twórca i wykonawca piosenek. Zajmowanie się tłumaczeniem literatury obcojęzycznej nie koresponduje zbyt dobrze z legendarnym wizerunkiem pisarza w drodze. Tymczasem działalność przekładowa autora *Calej jaskrawości* nieustannie przeplata się z jego własną twórczością i zauważalnie uzupełnia jego literackie *dossier*, głównie o twórczość z języka francuskiego i hiszpańskiego. Z literatury francuskiej przekładał m.in. fragmenty *Paryskiego splinu* Charles'a Baudelaire'a, wiersze Michela Deguy, piosenki Georges'a Brassensa oraz utwory Henriego Michaux, François Villona czy Louisa Aragona¹. Z hiszpańskiego tłumaczył natomiast przede wszystkim literaturę iberoamerykańską – m.in. opowiadania Julia Cortáзара, Juana Carlosa Onettiego i Gabriela Garcíi Márqueza oraz poezje Octavia Paza, Elsy Cross i Jorge Luisa Borgesa².

Uprzywilejowany stosunek Stachury do literatury francuskiej nie powinien dziwić, gdyż pisarz urodzony we Francji (Charvieu nieopodal Lyonu) był bilingwalny. Ukończył także filologię romańską, a swoje pierwsze przekłady drukował jeszcze

w latach studiów. Jego debiut translatorski stanowią fragmenty *Paryskiego splinu* Baudelaire'a, drukowane w 1958 roku w „Głosie Uczelni” – piśmie wydawanym na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu³. Fascynacja literaturą i kulturą hiszpańskojęzycznej Ameryki wymaga natomiast głębszego przybliżenia. Jej początków z pewnością należy upatrywać jeszcze w okresie studiów pisarza. Będąc bowiem na czwartym roku romanistyki, zapisał się na lektorat z języka hiszpańskiego. Czterosemestralny kurs Stachura ukończył z wynikiem dobrym⁴.

Podstawowa znajomość języka z pewnością pomogła pisarzowi w staraniach o stypendium do Meksyku, które otrzymał w 1969 roku. Dzięki temu od maja 1969 do marca 1970 roku studiował język hiszpański na Narodowym Uniwersytecie Meksykańskim (Universidad Nacional Autónoma de México). W jednym ze sprawozdań ze swojego pobytu wysyłanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie pisał: „Tuż po przyjeździe rozpocząłem studia na Uniwersytecie. Zapisalem się na Kurs Intensywny, który rozpoczął się w kwietniu. Pięć godzin od 9 rano do 14. Codziennie, prócz sobót i oczywiście niedziel”⁵. Po powrocie do Polski Stachura rozpoczął serię publikacji przekładów z hiszpańskiego w pismach literackich.

Największy rozkwit działalności translatorskiej autora *Kropki nad ypsylonem* przypada na lata 1974–1975. Wtedy to Stachura przełożył m.in. wiersze i prozę poetycką Borgesa oraz wiele utworów Michela Deguy. Warto także odnotować, że w jego dorobku translatorskim znajduje się kilka przekładów z języka rosyjskiego i angielskiego. Są to prace współautorskie, a w przypadku przekładów z angielskiego także tłumaczenia niepublikowane za jego życia⁶. W sumie Stachura przetłumaczył na język polski ponad sto siedemdziesiąt utworów, z czego ogromną większość opublikował w prasie literackiej, a część przedrukował w książkach⁷. Znaczący wybór przekładów ukazał się także w słynnym „wydaniu dzinsowym” jego twórczości⁸.

Pozostając w cieniu autorskich dokonań pisarza, jego dorobek translatorski ciągle czeka na literaturoznawcze omówienie⁹. Tymczasem eksploracja jego literackiego archiwum oraz uważna kwerenda biblioteczna dostarczają fascynującej wiedzy na temat tego aspektu twórczości, istotnej zwłaszcza w odniesieniu do przedsięwzięć edytorskich. Moje uwagi powstawały niejako na kanwie takiego przedsięwzięcia, jakim było opracowanie krytycznej edycji przekładów autorstwa Edwarda Stachury¹⁰. Dlatego też w swoich dociekaniach skupię się przede wszystkim na kwestiach filologicznych, zogniskowanych zwłaszcza wokół zagadnienia procesu twórczego¹¹.

Losy archiwaliów pisarza po jego śmierci lapidarnie przedstawił Dariusz Pachocki:

Po śmierci Edwarda Stachury w 1979 r. okazał się duży zbiór jego dokumentów znajdujący się przez kilka lat w mieszkaniu przy ulicy Rębkowskiej w Warszawie. Skomplikowana historia tej spuścizny zaczęła się w roku 1985. Wtedy to „Życie Warszawy” (wydanie z 2 kwietnia) doniosło, iż Marta Kucharska, która opiekowała się Stachurą po wypadku pod Bednarami, przekazała do Muzeum Literatury duży pakiet jego rękopisów. Spory dotyczące prawomocności daru, jakie powstały między rodziną a muzeum, odbiły się echem na łamach ówczesnej prasy. Faktem stało się rozbitcie spuścizny na dwie, obszerne części, z których pierwsza znajduje się w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, druga natomiast należy do rodziny pisarza. Niewątpliwie są to dwa największe zespoły archiwaliów Edwarda Stachury¹².

Obydwie kolekcje archiwalne zawierają materiały dotyczące działalności przekładowej Stachury¹³. W Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie został wydzielony osobny zbiór zawierający tłumaczenia¹⁴. Znajdują się w nim przekłady z Baudelaire'a, Márqueza i Cortáзара. Wszystkie są maszynopisami, niektóre zawierają odręczne poprawki. Zbiór ten uzupełniają recenzje powieści iberoamerykańskich, które autor *Calej jaskrawości* pisał prawdopodobnie na zamówienie wydawnictw. W tych krótkich tekstach, o objętości maksymalnie dwóch stron maszynopisu, Stachura streszczał lapidarnie treść danej pozycji oraz oceniał, czy utwór nadaje się do przekładu.

Obfitsze materiały dotyczące powstawania przekładów znajdują się w części archiwum należącej do rodziny Edwarda Stachury¹⁵. Zbiór ten nie został skatalogowany, jednakże przekłady stanowią łatwo dającą się wyodrębnić jego część. Dokumenty są przechowywane w opisanych przez tłumacza teczkach i można je podzielić na następujące bloki:

- 1) poemat Henriego Michaux *Nas dwoje jeszcze*,
- 2) wiersze Gastona Mirona, Luisa Aragona, Elsy Cross, Octavia Paza, Tomasa Segovii oraz Ramóna Lopeza Velarde'a,
- 3) opowiadania Juana Carlosa Onettiego,
- 4) wiersze Michela Deguy.

W przeważającej mierze są to maszynopisy zawierające poprawki redakcyjne. W pakiecie z wierszami Michela Deguy znajduje się ponadto kilka rękopisów. Obydwa wymienione zasoby archiwalne zawierają także przekłady utworów Stachury oraz innych polskich pisarzy na języ-

ki obce. W *MuzLit* zachowały się fragmenty tłumaczenia *Siekierzady* na język hiszpański oraz wycinek z prasy hiszpańskojęzycznej z tłumaczeniami wierszy Ryszarda Krynickiego, Witolda Różańskiego, Janusza Żernickiego oraz Edwarda Stachury (inw. 2556). W *ArchDom* znajdują się m.in. przekłady na hiszpański wierszy Rafała Wojaczka, Mieczysława Czychowskiego i Andrzeja Babińskiego, a także autorska twórczość Stachury przekładana na język francuski, hiszpański i angielski¹⁶.

Zachowane materiały poświadczają zmuśną pracę tłumacza nad nadaniem zadowalającego brzmienia utworom, które przekładał. Ich analiza pozwala także lepiej poznać jego pisarski warsztat. W połączeniu z uważną lekturą pierwodruków oraz późniejszych publikacji stanowi zaś bogate źródło informacji na temat praktyki twórczej autora *Jednego dnia*. Postaram się ją zatem tu zrekonstruować.

Określenie „pisarz przebywający ciągle w podróży” może brzmieć jak oksymoron, jednak nie dla Edwarda Stachury. Będąc ciągle w drodze, potrafił doskonale znajdować czas na aktywność twórczą, o czym obszernie informował m.in. w korespondencji do Danuty Pawłowskiej. Kilka przykładów: „Dwa przepięknie pracowite dni na kwaterze w Gdańsku, która dziś mi się kończy, i muszę oddać klucz” (Gdańsk, 24 lipca 1976 roku; *Listy do DP*, s. 206); „[...] cały dzień chodziłem po mostach i po ulicach pomiędzy mostami, których jest w tym mieście bardzo dużo i tak dalej. [...] Teraz siedzę w kuchni i trochę popracuję” (Wrocław, 28 października 1976 roku; *Listy do DP*, s. 235); „Nie wiem, czy dzisiaj będzie można wyjść do miasta, być może będę musiał dać tę kartkę komuś, żeby wrzucił do skrzynki. Wszystko w porządku. Rozłożyłem papiery i ostro pracuję” ([Szczecin], 20 lutego 1978 roku; *Listy do DP*, s. 366); „W kajucie pracowałem nad tłumaczeniem i szło dobrze” (Dunkierka, 24 lutego 1978 roku; *Listy do DP*, s. 367).

Warto w tym kontekście przytoczyć także reminiscencję Stachury z kulis powstawania przekładów z Borgesa dotyczącą pracy na... zabawie tanecznej:

A propo: skąd Ty wiesz, Jurek [Jerzy Lisowski – A. T.], że tłumaczyłem Borgesa m.in. na całonocnej zabawie w klubie „Ruchu” u Tadka Kokoszki, w małomiasteczkowym Jadowie w tych momentach, kiedy zmęczony tańcowaniem, siadałem w kącie i wyjmowałem z kieszeni bluzę karteczek z zapiskami moich przekładów z Argentyńczyka, skryty w podcieniach słomianego kapelusza [...] ¹⁷.

Pisarz świadomie pozostawał w ciągłej gotowości twórczej. Wynikało to głównie z artystycznego założenia, że wszystko, czego się doświadczy, zobaczy, usłyszy, o czym się pomyśli, może być warte zapisania¹⁸. Konsekwencją tego zamierzenia była obowiązkowa obecność narzędzi, które umożliwiały utrwalenie tego, co w danej chwili istotne. Komentatorzy twórczości Stachury wielokrotnie o tym wspominali. Zwróćmy uwagę na dwie wypowiedzi – Anny Małczyńskiej:

Z uwagi na cel, jaki obrał, nieustannie nosił przy sobie notesy, w których zapisywał na bieżąco wszystko, co uważał za stosowne. Wiele spośród powstałych w ten sposób notatek posiada, tak w istocie, jak i z pozoru, charakter trywialny i przypadkowy. Sporą część zgromadzonego w brulionach materiału Stachura opracował i wykorzystał później w utworach przeznaczonych do publikacji¹⁹,

oraz Krzysztofa Rutkowskiego:

Edward Stachura nie rozstawał się przez wiele lat z brulionami, w których notował wszystko, co uznawał za godne notowania [...]. Oprócz wypisków z Norwida, Villona, Pascala, Márqueza, Baudelaire’a, Rimbauda, Borgesa, Sabato, Heisenberga i innych, notatek prowadzonych po polsku, francusku i hiszpańsku, dotyczących wpływów i długów, planów dnia i nocy, fragmentów utworów wykorzystanych gdzie indziej, opracowanych i rozpoczętych wierszy, piosenek, esejów, opowiadań, przekładów oraz powieści, oprócz tych wszystkich różności w zeszytach podróży znajdują się urywki i pomysły utworów nie-napisanych, uwagi, komentarze, powiedzonka [...] ²⁰.

Obydwa komentarze zwracają uwagę na to, że w zeszytach podróży znajdują się zaczątki wielu utworów autora *Jednego dnia*²¹. Nie inaczej jest, o czym wprost informuje Rutkowski, w przypadku przekładów. W przechowywanych w *MuzLit* zeszytach (inw. 2551) znajdują się odręczne zapisy piosenek Georges’a Brassensa i Leonarda Cohena, wierszy Michela Deguy oraz fragment opowiadania Juana Carlosa Onettiego pt. *Bienvenido, Bob* (*Witaj, Bob*). W odniesieniu do praktyki twórczej tłumacza szczególnie interesujący jest ostatni zapis.

Rękopiśmienna redakcja przekładu opowiadania stanowi prawdopodobnie pierwszy rzut tłumaczenia. Tekst zapisany niebieskim długopisem znacząco odbiega od pozostałych przekazów. Zawiera dużo skreśleń i dopisków, znajdują

się w nim także słowa i wyrażenia w języku hiszpańskim, dla których tłumacz zapewne chciał znaleźć lepsze odpowiedniki lub z przełożeniem których miał problem (il. 1). W zbiorach *ArchDom* zachował się natomiast maszynopis tego opowiadania. Zawiera on skreślenia i dopiski czarnym flamastrem oraz dopiski dwoma rodzajami niebieskiego długopisu – nie wszystkie dokonane ręką Stachury (il. 2). Redakcja maszynopisowa prezentuje odmienną, bardziej dopracowaną, lekcję tekstu. Znikają w niej słowa i zwroty pozostawione w języku hiszpańskim. Równocześnie między obydwoma redakcjami zachodzi bezpośredni związek, czego dowodzi zestawienie obydwu przekazów. Już porównanie brzmienia pierwszego zdania utworu w obydwu redakcjach uprawnia taką hipotezę. Najpierw przyjrzyjmy się lekcji *MuzLit*:

dla H.A.T.

To pewne, że każdego dnia będzie coraz starszy, coraz «dalej»odleglejszy» od «tego czasu»tej epoki«, kiedy «się nazywał»zwał się« Bob, «od coraz dalej od»z« blond czupryną»ą opadającą»ją mu« na skronie, «uśmiech i» z uśmiechem i badawczym wzrokiem, w momencie gdy wchodził «cicho do sali»milcząco», mruczając coś na powitanie [...]»²².

Następnie spójrzmy na redakcję *ArchDom*:

«Dla H.A.T.

To pewne, że z każdym dniem będzie coraz starszy i coraz dalszy od tej epoki, kiedy to zwał się Bob, z blond czupryną opadającą mu na skronie, z uśmiechem i badawczym wzrokiem w momencie, gdy cicho wchodził «na salę» do «---»klubu«, mruczając coś na powitanie [...].

Przekaz maszynopisowy jest późniejszy, uwzględnia bowiem poprawki naniesione na rękopis (*rkps*). Zawiera jednak elementy dodatkowe, których tekst *rkps* nie ma. Oznacza to, że między jednym a drugim przekazem musiała istnieć przynajmniej jeszcze jedna redakcja tekstu (*x*). Do podobnych wniosków dojdziemy, porównując maszynopis (*mps*) z pierwodrukiem opowiadania (*pdr*), opublikowanym na łamach „Twórczości”²³. Ważną poszlaką w tym względzie jest choćby obecność w nim autorskiej dedykacji, pochodzącej z tekstu oryginalnego, którą Stachura zapisał już w pierwszym szkicu przekładu. Podczas redagowania maszynopisu została ona usunięta, jednak ostatecznie od decyzji tej odstąpiono. Ta i inne różnice między *mps* a *pdr* dowodzą, że także między nimi musiał istnieć przynajmniej jeszcze jeden przekaz (*x*₂).

Odnosząc powyższe ustalenia do procesu twórczego, otrzymujemy następujący schemat:

$$rkps \rightarrow x \rightarrow mps \rightarrow x_2 \rightarrow pdr$$

Świadomie pomijam etap korekty autorskiej, gdyż w przechowywanych w *ArchDom* „szcztokach” z redakcji „Twórczości” (jedynych, jakie zachowały się w materiałach dotyczących przekładów) brak jakichkolwiek ingerencji ze strony tłumacza. Dopełnienie tego zestawienia stanowi to, że po publikacji w czasopiśmie Stachura włączył opowiadanie do książki (*przedr.*), znów poddając je rewizji i redakcji (*x*₃). Kolacjonowanie obydwu drukowanych przekazów pozwala na wyodrębnienie kilkudziesięciu różnic w tekście, jednakże są to wyłącznie ingerencje poprawiające walory stylistyczne przekładu²⁴. Mimo to schemat obrazujący następne etapy procesu twórczego należy uzupełnić o dodatkowe pozycje. Prawdopodobny przebieg prac nad tłumaczeniem opowiadania *Witaj, Bob* przedstawia się zatem w ten sposób:

$$rkps \rightarrow x \rightarrow mps \rightarrow x_2 \rightarrow pdr \rightarrow x_3 \rightarrow przedr.$$

Redakcje, dla których nie zachowała się dokumentacja (*x*, *x*₂, *x*₃), mogły mieć też dodatkowe odnogi, warianty, które zarzucono. Świadczą o tym dwa fragmenty opowiadania włączone przez tłumacza do jego autorskiego eseju pt. *Komu piosenki, J. C. Onetti i posępnie słynna smuga cienia; ach, noce, ach, dni, wiem, czym mi się zajmować* wchodzącego w skład książki *Wszystko jest poezja*²⁵. Fragmenty te, stanowiące początek i koniec opowiadania, prezentują alternatywne brzmienie tekstu w stosunku do pozostałych wersji. Proweniencją tej redakcji może tłumaczyć fragment listu Stachury do Danuty Pawłowskiej:

Teraz robię drugie opowiadanie Onettiego *Witaj, Bob*, którego początek i koniec cytowałem w jednej książce pt. *Wszystko jest poezja*. Przełożyłem ten tekst w ubiegłym roku i kiedy chciałem go przepisać na maszynie, żeby dać do „Twórczości”, to nie mogłem znaleźć rękopisu. Pojechałem tu i tam, gdzie mam jakieś swoje rzeczy, i nawet do Gdyni, gdzie miałem plecak – i nie znalazłem. Więc musiałem zabrać się na nowo do tłumaczenia. Dużo pamiętałem z nie tak dawnej roboty, więc poszło szybko. Teraz przepisuję je na maszynie, starym klekocącym nie-możebnie Mercedesie, którą tu wypożyczyłem z kancelarii (Krynica, 10 stycznia 1976 roku; *Listy do DP*, s. 54).

Opowieść Stachury pośrednio wskazuje także na system pracy nad przekładem. Pisarz wyróżnia dwie fazy kształtowania się tekstu, które zarówno realnie, jak i symbolicznie zamykają się w określeniach „rękopis” oraz „maszynopis”. Fazę rękopisu należy postrzegać jako rodzenie się przekładu, fazę maszynopisu zaś – jako przygotowywanie tekstu do podzielenia się nim z czytelnikiem. Powodzenie każdej fazy warunkuje nadejście następnej. Jeśli tłumacz jest zadowolony z przekładu, rezultat swojej pracy przepisuje na maszynie, by pracę zaprezentować potencjalnemu wydawcy. Dostrzeżenie w poszczególnych dokumentach archiwalnych świadectw kolejnych faz pozwala zobiektywizować system pracy tłumacza, a tym samym odkryć schemat nią rządzący. Mimo że nie dysponujemy materiałami dokumentującymi pełną genezę żadnego z przekładów, to z dużym prawdopodobieństwem możemy założyć, że mogły się one pokrywać z tymi, które składają się na *dossier* archiwalne przekładu opowiadania Onettiego. Do postawienia takiej hipotezy uprawnia lektura zachowanych archiwaliów. Wyróżnienie w procesie twórczym określonych faz pozwala natomiast przedstawić powstawanie przekładu w bardzo ogólnej formie:

rkps → *mps* → *dosk.* → *pdr* → *dosk.* → *przedr.*

Faza rękopisu (*rkps*) oznacza pierwszy etap powstawania przekładu, ukierunkowany wyłącznie na autora. W fazie tej możliwe są wielokrotne przeredagowywania utworu. **Faza maszynopisu** (*mps*) określa moment, w którym przekład jest na tyle wykończony, że może zostać zaprezentowany czytelnikowi, a w szczególności potencjalnemu wydawcy. Status tekstu w tej fazie najlepiej oddaje angielskie sformułowanie *final draft*. Wydawca zaś może zaakceptować przekład, urealniając druk (*pdr*); może przekład odrzucić, uniemożliwiając druk – przynajmniej czasowo; może też przekład przyjąć pod warunkiem wprowadzenia zmian. Gdy ta ewentualność zachodzi, mamy do czynienia z **fazą doskonalenia przekładu** (*dosk.*) przed publikacją – zarówno po stronie tłumacza, jak i po stronie redakcji. Może ona owocować wieloma przekazami tekstu, stwarza możliwość pojawienia się rozgałęzień, wariantów chybionych lub – przeciwnie – doskonalących przekład. Faza ta może nastąpić przed każdorazową publikacją, także ponowną (*przedr.*).

O istnieniu tej fazy powstawania przekładu oraz o możliwych, a nawet bardzo prawdopodobnych rozgałęzieniach w nakreślonym schemacie kształtowania się tekstu przekonuje uważna lektura tłumaczeń poezji Michela Deguy. Autor *Catej jaskrawości* przełożył sześćdziesiąt trzy jego wiersze i prozy poe-

tyckie, z czego ponad 90% opublikował w czasopismach literackich w latach 1965–1977. Wszystkie publikowane utwory włączył następnie do autorskiego wyboru wierszy paryskiego poety, który ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1977 roku²⁶. Prace nad tomikiem trwały jednak już dużo wcześniej. W liście z 7 czerwca 1975 roku do Janusza Andermana Stachura donosił: „Robię też tomik przekładów Michela Deguy. Już rozmawiałem w tej sprawie z PIW-em”²⁷. Kilka miesięcy później informował: „Oddałem do PIW-u Michela Deguy”²⁸. Książka chyba jednak nie była gotowa, gdyż listy do Danuty Pawłowskiej w następnym roku znów zawierają wzmianki o przekładaniu wierszy francuskiego poety²⁹. Jeszcze w styczniu 1977 roku relacjonował wizytę w wydawnictwie: „[...] byłem też w PIW-ie, bo redaktorka miała parę uwag (w większości słusznych) odnośnie przekładów z Michela” (*Listy do DP*, s. 270). Być może ta relacja odnosi się do wyróżnionej przeze mnie fazy doskonalenia przekładu. Z pewnością w tę fazę procesu twórczego można wpisać materiały znajdujące się w *ArchDom*, zawierające dużą liczbę wariantów przekładów z Michela Deguy. Dokumenty te – w większości maszynopisy – dają się uszeregować w kilka kategorii. Najbardziej reprezentatywną grupę stanowią warianty stylistyczne³⁰. Zestawienie poszczególnych redakcji obrazuje ewolucję warstwy leksykalnej. Przykładem tej tendencji jest nietytułowany wiersz o incipicie *Odeur des pommes aux portes de la mer...*, co Stachura oddał jako: *Zapach jabłek u morza wrót...* Utwór po raz pierwszy opublikowano w miesięczniku „*Twórczość*”³¹ (*pdr*), następnie został włączony do książkowego wyboru wierszy Michela Deguy³² (*przedr.*). Przyjrzyjmy się obydwu przekazom:

pdr

Zapach jabłek u morza wrót
Powieka piasku spuszczone w odpływ
Było to w czasie owoców koloru liści

Ćma wizji naprzeciw oczu
utrzymują się tam długo **źrenice miejsc**

Wiatry przeszły były niby pędzone na pastwiska
Poeci mieli widzenia

przedr.

Zapach jabłek u morza wrót
Powieka piasku spuszczone w odpływ
Było to w sezonie owoców o kolorach liści

Ćma wizji na proscenium oczu
Utrzymują się tam długi **cętki miejsc**

Wiatr przeszedł był niby pędzony na pastwiska
Poeci mieli widzenia

Redakcje dzieli dziewięć lat. Tekst w obydwu przekazach zawiera wariantywne fragmenty, które zaznaczono pogrubioną odmianą pisma. Najwyraźniej po latach od pierwszej publikacji tłumacz przepracował przekład. Zachowane w *ArchDom* maszynopisy dokumentują etap tej pracy, jednak przede wszystkim zdają relację z ostatecznego kształtowania się *pdr*. Proces twórczy tłumacza dokumentuje aż siedem przekazów tekstu, co jest pokazną liczbą. Pierwsze trzy przekazują tę samą lekcję i wszystkie są kserograficznymi odbitkami tego samego maszynopisu. Na jednej z kopii wyraz „żrenice” widniejący w piątym wersie ujęto w ramkę niebieskim długopisem (il. 3). Redakcję tę określam symbolem *mps₁*. Następna redakcja (*mps₂*) została naniesiona na maszynopis, który przekazuje tekst identyczny z *mps₁*, z tym że piąty wers – podobnie jak w *pdr* – rozpoczyna się małą literą, a dopełniacz liczby pojedynczej w wyrazie „miejsca” ustępuje liczbie mnogiej – „miejsc” (il. 4). W wersach 5 i 6 wprowadzono poprawki dwoma różnymi długopisami oraz dwoma charakterami pisma. Ręką Stachury zapisano poprawkę w wersie 6, która została uwzględniona w następnym maszynopisie (*mps₃*). Przekazuje on tę samą lekcję tekstu, co *pdr* (il. 5). Ostatnia zachowana w *ArchDom* redakcja utworu (*mps₄*) jest wyraźnie późniejsza niż *pdr*. Dokumentują ją dwa maszynopisy, z których jeden jest odbitką kserograficzną drugiego. Zapewne poprzedzały ją inne redakcje, o czym świadczy przede wszystkim poprawka w wersie 6 – „wiatry” zamieniają się w „wiatr” (il. 6). Warto także wspomnieć, że tłumacz zdecydował się na zamianę „żrenic miejsc” w wersie 5 na „cętki miejsc”, co w *mps₂* sugerował być może redaktor (poprawka obcą ręką).

Przywołane cztery archiwalne redakcje wiersza dokumentują fazy doskonalenia przekładu zarówno przed pierwszą, jak i ponowną publikacją (*rkps* → *mps* → *dosk.* → *pdr* → *dosk.* → *przedr.*). Co ciekawe, nawet pobieżna ich analiza uwidacznia, że jest to dokumentacja niepełna. Pozwala to domniemywać, że drzewo genealogiczne przekładu w fazie doskonalenia bywa wyjątkowo mocno rozgałęzione, a skoro tak, to znak, że tłumacz gruntownie rewidował przełożone przez siebie utwory przed ponowną publikacją. Poddane takiej rewizji utwory nierzadko opuszczały warsztat tłumacza mocno prze-redagowane. Czasem tłumacz decydował się zamienić układ

linearny na wersyfikacyjny, czasem demontował zaś pierwotny podział na wersy³³. Największe zróżnicowanie między prototypem a ostatnią redakcją utworu występuje zaś wtedy, gdy od pierwszej publikacji do ostatniej upłynęło najwięcej czasu³⁴. Wtedy też daje się zaobserwować największa dynamika fazy doskonalenia przekładu, tekst podlega spiętrzeniom fluktuacjom, rodząc formy wariantywne. Przy czym dotyczy to nie tylko utworów Michela Deguy. Spektakularnym przebudowom uległo także tłumaczenie innego opowiadania Onettiego – *Un sueño realizado*, przełożone przez Stachurę jako *Sen urzeczywistniony*. To o nim myślał, referując Danucie Pawłowskiej:

Pracowałem do tej pory nad opowiadaniem Onettiego, które dawno kiedyś przełożyłem, ale dosyć marnie, jak na mnie, i teraz je poprawiłem i powiedziałem sobie, że dopiero jak to zrobię – to mogę w nagrodę zabrać się do listu do Ciebie (*Listy do DP*, s. 52)³⁵.

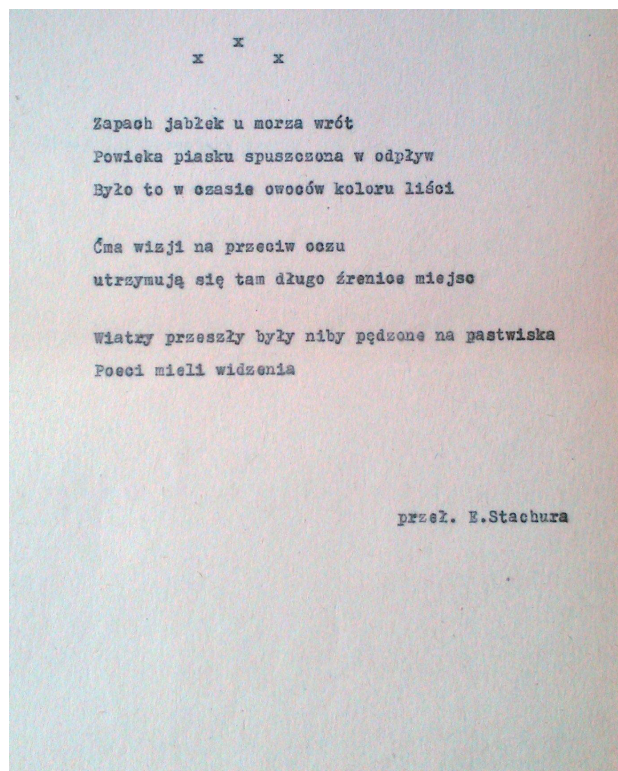
Ten „marny” przekład, jak określa go tłumacz, ukazał się w 1971 roku (*pdr*)³⁶. Sześć lat później opublikował poprawioną wersję (*przedr.*)³⁷. O rozmiarach poprawek może świadczyć porównanie choćby jednego z początkowych akapitów w obydwu redakcjach. Fragmenty wariantywne pogrubiono:

pdr

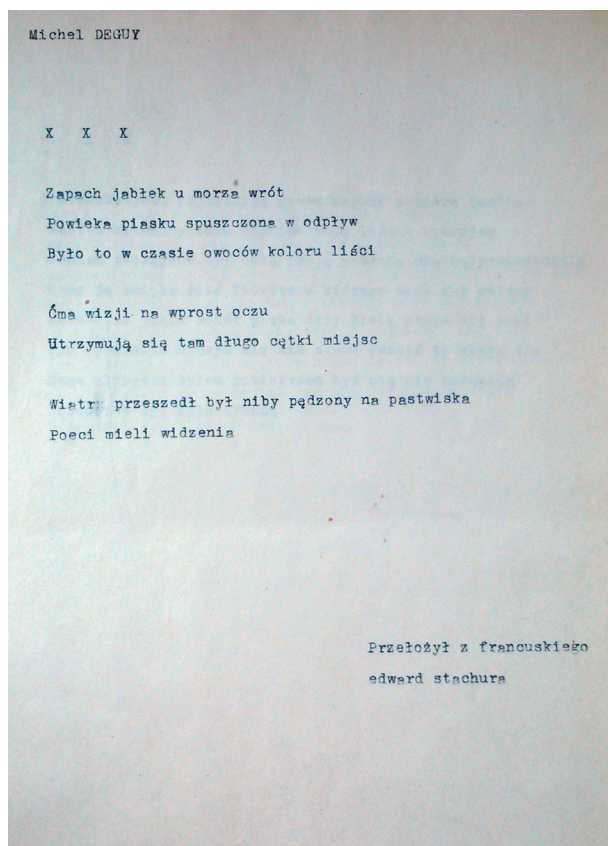
A ja przeżyłem tę całą kupę lat, znosząc wokół siebie tak żalosne towarzystwo autorów, i aktorów, **i aktorki**, i właścicieli teatrów, i krytyków gazetowych, i rodzinę, przyjaciół i **wszystkie ich kochanki**, **przez** cały ten czas tracąc i zarabiając pieniądze, **które, Bóg i ja, wiedzieliśmy, że są niezbędne**, i **które znowu traciłem w najbliższym sezonie**, **z ową kroplą potu na łysej głowie, ową pięścią na biodrze, owym łykiem kwaśno-słodkiego napoju, owym dowcipem Blanesa nie całkiem zrozumiałym [...]**.

przedr.

I ja przeżyłem tę całą kupę lat, znosząc wokół siebie tak żalosne towarzystwo: autorów i aktorów, **i aktorek**, i właścicieli teatrów, i krytyków gazetowych, i rodzinę, przyjaciół, i **wszystkie ich kochanki, i wszystkich ich kochanków**, **przez** cały ten czas tracąc i zarabiając pieniądze, **które – wiedzieliśmy: Bóg i ja – przyjdzie mi znowu stracić w najbliższym sezonie; ja teraz z tą kroplą potu na łysej głowie, z pięścią pod zebra, z tym łykiem kwaśno-słodkiego lekarstwa i z tym zupełnie niezrozumiałym dowcipem Blanesa [...]**.



Il. 5. M. Deguy, *Zapach jabłek u morza wrót...*, *mps*₃ (*ArchDom*)



Il. 6. M. Deguy, *Zapach jabłek u morza wrót...*, *mps*₄ (*ArchDom*)

Wprowadzone przez tłumacza zmiany są dla przekładu korzystne. W cytowanym fragmencie mają wymiar nie tylko stylistyczny, ale pozwalają odzyskać sens wypowiedzi narratora, który całą historię opowiada na zasadzie retrospekcji. Kolacjonowanie całości obydwu przekazów dowodzi, że tłumacz przebudował prawie każde zdanie dość obszernego opowiadania. Tę olbrzymią i żmudną pracę nad poprawą pierwotnego przekładu dokumentują dwa maszynopisy przechowywane w *ArchDom*. Na *mps*₁ Stachura naniósł kolejną redakcję (niebieskim długopisem), natomiast *mps*₂ zawiera wyłącznie poprawki maszynowe kopisty. Uważna lektura obydwu dokumentów przekonuje, że należy je wpisać w fazę doskonalenia *pdr* na potrzeby następnego wydania utworu (*pdr* → *dosk.* → *przeodr.*). Zakres różnic tekstowych między przekazami jest ogromny, co świadczy o przeobrażeniach, jakim podlegał tekst opowiadania. Ich stawką jest jak najlepsza ekwiwalencja, a intencję tę z powodzeniem możemy rozszerzyć na wszystkie przekłady Stachury. Przekonuje o tym nie tylko zestawienie materiałów redakcyjnych z pierwodrukami tłumaczeń, ale także lektura następnych publikacji tych utworów, dla których dokumentacja archiwalna się nie zachowała. Doskonale obrazuje to konfrontacja pierwodruków przekładów wierszy Borgesa z ich przedrukami. Kwestia tłumaczenia poety z Buenos Aires przez poetę z Warszawy wymaga jednak głębszego przybliżenia.

W 1973 roku krakowskie Wydawnictwo Literackie podpisało ze Stachurą umowę na dokonanie przekładu wierszy Borgesa z tomu *Nueva Antologia Personal*³⁸. Gdy pisarz wykonał zleconą mu pracę, oficyna odmówiła przyjęcia utworów, wskazując na formalne odstępstwa od tekstu oryginalnego oraz zaznaczając niedoskonałości w zakresie gramatyki. Tłumacz zareagował ogromnym oburzeniem. W liście do Włodzimierza Antkowiaka z 5 marca 1974 roku pisał:

Ale numer! Wydawnictwo Literackie w Krakowie nie przyjęło moich przekładów z Borgesa. Kompletny kreatynizm. Odpisałem tak: „Proszę przyjąć tymczasem wyrazy mojego najwyższego zdumienia na wieść, którą od Państwa otrzymałem”. [...] Ale numer. Nic z tego nie rozumiem. Całe szczęście, że te wiersze wydrukuję w prasie. Ale ja je wydam w formie książkowej też. Choćby własnym nakładem. [...] Nie mów Piotrkowi [Piotr Müldner-Nieckowski – A. T.] o Borgesie. Ta sprawa nie jest zakończona. Ona dopiero się zaczęła³⁹.

Stachura, zgodnie z zapowiedzią, opublikował w prasie literackiej trzydzieści dziewięć z czterdziestu jeden przełożonych wierszy i próz poetyckich Borgesa⁴⁰, a perypetie związa-

ne z odrzuceniem ich przez wydawnictwo omówił w felietonie *Historia pewnego przekładu*⁴¹. Artykuł ten sprowokował burzliwą i głośnie dyskusję literacką na łamach „Literatury” oraz „Literatury na Świecie”⁴². Brali w niej udział: redaktor Wydawnictwa Literackiego Maria Kaniowa, tłumacze Marek Batorowicz i Jerzy Lisowski oraz Stachura. Główną oś dyskusji stanowiła kwestia jakości przekładów wykonanych przez autora *Siekierzady*, która – delikatnie mówiąc – nie została najlepiej oceniona. Ostatecznie jednak Wydawnictwo Literackie przyjęło przełożone przez Stachurę utwory i włączyło je do polskiej wersji *Nueva Antologia Personal*, która ukazała się w Krakowie pod tytułem *Antologia osobista*⁴³.

Kolacjonowanie pierwodruków tłumaczeń utworów Borgesa z ich przedrukami wykazało, że autor *Jednego dnia* przeredagował 78% z nich. Obok drobnych poprawek oraz wyeliminowania błędów gramatycznych, jakie możemy zaobserwować choćby w wierszach *Szachy, Emerson czy Adrogué*⁴⁴, występują także nowe redakcje całych fragmentów tekstu. Wymienić tu należy m.in. takie utwory, jak *Zegar piaskowy, Jonathan Edwards (1703–1758)* oraz *Golem*⁴⁵. Efektem tych wielostopniowych prac redakcyjnych są przekłady bardziej dopracowane, lepiej wydobywające sens oryginału i zdecydowanie bardziej przejrzyste w swojej warstwie leksykalnej. Dobry przykład stanowi ósma strofa ostatniego z przywoływanych wyżej utworów przedstawiająca narodziny tytułowego *Golema*. W pierwodruku⁴⁶ fragment ten brzmi następująco:

Stwór powieki senne rozwarł
i zobaczył formy oraz barwy
dlań niezrozumiałe, zagubione w gwarze;
bojaźliwie pierwszy ruch wykonał.

Przedruk⁴⁷ zaś przynosi zupełnie inną redakcję tego fragmentu wiersza, przede wszystkim lepiej oddającą jego rytm:

I tak oto stwór powieki ospałe rozwarł
i ujrzał niepojęte dlań formy i kolory,
a nad tym wszystkim zgiełk, rumory,
po czym bojaźliwie poruszyć się spróbował.

Ocena tych przekładów przez krytykę literacką nie była jednak bardzo pochlebna. Małgorzata Czermińska, omawiając *Antologię osobistą* na łamach „Literatury”, zwracała uwagę na „dowolność, nieściśłość i lekceważenie rytmu w prze-

kładach Stachury”⁴⁸. Należy przy tym podkreślić, że uwagi Czermińskiej oraz teksty polemiczne wobec *Historii pewnego przekładu* pióra Marii Kaniowej⁴⁹ oraz Marka Batorowicza⁵⁰ to jedyne głosy merytoryczne dotyczące działalności translatorskiej autora *Catej jaskrawości*. I to głosy negatywne.

*

Podsumowując powyższe uwagi, należy stwierdzić, że lektura wszystkich dostępnych przekładów utworów przełożonych przez Stachurę, mimo że zaprezentowana tu tylko w skróconej formie, przybliżyła proces twórczy tłumacza. Ponadto dowodzi, że proces ten był w pewien sposób uschematyzowany. Wyszczególnienie w procesie twórczym Stachury-tłumacza faz powstawania przekładu pozwala natomiast poznać genezę wariantowości przetłumaczonych przez niego utworów. Tłumacz bowiem na pewnym etapie pracy translatorskiej, który umownie określam fazą doskonalenia, szczególnie

Największy rozkwit działalności translatorskiej Stachury przypada na lata 1974–1975

intensywnie przeredagowywał teksty przekładów, pozostawiając różne ich postaci. Porównując redakcje tych samych utworów, łatwo zaś zauważyć, że największe rozbieżności tekstowe pojawiają się w tych przekazach, które dzieli największa liczba lat. Dowodzi to,

że gdy tłumacz stawał przed możliwością ponownej publikacji swoich przekładów, poddawał je kolejnym obróbkom warsztatowym. W ten sposób doskonalił je, chcąc jak najlepiej oddać w języku polskim ich oryginalną treść oraz formę. W jakim stopniu cel ten udało mu się osiągnąć? Kazus przekładów twórczości Borgesa oraz towarzyszących im wypowiedzi tłumaczy, redaktorów oraz krytyków pozwala przypuszczać, że być może w niezbyt wystarczającym. Jednak pełnej odpowiedzi na to pytanie mogą udzielić badania komparatystyczne oraz historycznoliterackie.

Warto przy tym zwrócić uwagę na to, że zagadnienia zogniskowane wokół procesu twórczego nie wyczerpują problematyki filologicznej związanej z przekładami Stachury. Interesujące wyniki może przynieść także porównanie relacji zachodzących między oryginalnymi utworami a ich przekładami. Już pobieżna próba analizy dowodzi swobodnego niekiedy traktowania oryginału przez tłumacza – szczególnie wtedy, gdy chodzi o formalne wyróżniki dzieła literackiego, takie jak np. układ wersyfikacyjny⁵¹. Ciekawych wniosków może dostarczyć także analiza przekładów niepublikowanych za życia pisarza. Wśród tej grupy utworów napotykamy

zjawisko wielowariantowości (dotyczy to np. przekładu anonimowego utworu pt. *Charms* należącego do literatury Indian Ameryki Północnej) oraz zderzamy się z nieautoryzowanymi przekazami tekstu (jak w przypadku niektórych przekładów z Baudelaire'a). Obydwe ewentualności rodzą problemy z wyborem podstawy druku. W grupie utworów przekładanych z tych języków, w których Stachura nie był samodzielny, jak rosyjski i angielski, istotne zagadnienie stanowi z kolei kwestia atrybucji. Na koniec warto dodać, że autor *Catej jaskrawości* pozostawił pewne poszlaki – zwłaszcza w tzw. zeszytach podróży – co do istnienia większej liczby przekładów niż te, które znamy obecnie⁵².

Być może podjęcie zasugerowanych tropów przyniesie nową wiedzę na temat tego mało odkrytego aspektu działalności Stachury, jakim było tłumaczenie literatury obcej. Chciałbym, aby stały się one zaproszeniem dla adeptów badań filologicznych oraz wszystkich tych, którzy są zainteresowani dalszym odkrywaniem twórczości Edwarda Stachury.

Ale czy warto?

Może nie warto?

Ech, chyba warto...

Tak, tak – warto.

Bardzo to warto.

O, tak – to warto.

Jeszcze jak warto!⁵³

Key Words: Edward Stachura, translations, archival documents, French literature, Spanish literature, manuscript phase, typescript phase, the phase of perfecting the translation

Abstract: The article is devoted to an analysis of translations of foreign literary works done by Edward Stachura. It focuses primarily on discussing philological problems related to Stachura's activity as a translator. First of all, the Author presents the scope of his activities. Then, he moves on to describing the body of archival documents related with Stachura's translations of pieces of French and Spanish literature. The article's main topic is the presentation of the process of translation on the basis of analyzing the archival philological material. The Author reconstructs the course of the creative process and distinguishes its three main phases – the manuscript phase, the typescript phase, and the phase of perfecting the translation. When discussing the multivariance of the texts translated by Stachura, the Author provides its genesis, which he believes to be the stage of perfecting the translation. In the course of further analysis, the Author argues that all modifications and amendments that Stachura's translations had undergone, were made with one goal in mind – to achieve the best equivalence possible.

* Artykuł powstał w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2011/01/N/HS2/06133).

¹ Zob. m.in.: Ch. Baudelaire, *Dobrodziejstwa księżycy*, z franc. tłum. E. Stachura, „Kamena” 1959, nr 1, s. 3; M. Deguy, *Z Zygryda ptaki dziwiły się; Ten bal w miarę wdzięczny; Jak deresz puszczony w pole*, tłum. E. Stachura, „Poezja” 1967, nr 9, s. 82; G. Brassens, *Marietta; Piosenka dla Owemiaka; Parasol*, tłum. E. Stachura, „Student” 1974, nr 11, s. 9; H. Michaux, *Nas dwoje jeszcze*, tłum. z franc. E. Stachura, „Poezja” 1969, nr 4, s. 68–74; F. Villon, *Ballada z turnieju poetyckiego w Blois*, tłum. z franc. E. Stachura, „Literatura” 1973, nr 7, s. 5; L. Aragon, *Il n'y a pas d'amour hereux*, tłum. z franc. E. Stachura, „Student” 1974, nr 12, s. 8.

² Zob. m.in.: J. Cortázar, *Krótki metraż*, tłum. z hiszp. E. Stachura, „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 27, s. 7; J. C. Onetti, *Sen urzeczywistniony*, tłum. E. Stachura, „Literatura na Świecie” 1971, nr 6, s. 48–61; G. G. Márquez, *Izabella patrzy jak pada deszcz w Macondo*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 40, s. 7; O. Paz, *O świecie to co się rodzi...; Dama Huastecka*, tłum. E. Stachura, „Literatura na Świecie” 1975, nr 12, s. 56–57; E. Cross, *Oto twoje lekarstwo*, tłum. z hiszp. E. Stachura, „Literatura na Świecie” 1975, nr 12, s. 171; J. L. Borges, *Golem; Panyż 1856; Poezie saksykańskie; Szachy; Androgué*, tłum. z hiszp. E. Stachura, „Twórczość” 1974, nr 5, s. 5–10.

³ Ch. Baudelaire, *Cudzoziemiec; Okna*, tłum. E. Stachura, „Głos Uczelni” 1958, nr 1, s. 27.

⁴ Potwierdzają to wpisy w indeksie Stachury przechowywanym w Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego (sygn. WFil 41.568).

⁵ Sprawozdanie przechowywane jest w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (inw. 2551). Zob. też: E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróży*, t. 1, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2010, s. 55.

⁶ I. Hoff, *Papierowe kwiaty*; E. Jewtuszenko, *Twoja dusza*; R. Roźdiestwiński, *Pieśń*; A. Wozniesieński, *Ślub*, tłum. z ros. E. Bryll, E. Brzozowska, S. Grochowiak, E. Stachura, T. Strumff, „Współczesność” 1959, nr 21, s. 6–7. Zob. także: przekład piosenki *Suzanne* Leonarda Cohena (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, inw. 2551) oraz tłumaczenia trzech pieśni północnoamerykańskich Indian: *Magiczna formuła, żeby uspokoić wroga, Ten świeżo stworzony świat, Zaklęcia* (E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, wstęp i oprac. D. Pachocki, Warszawa 2007, s. 441–444. W dalszej części szkicu stosuję skrót *Listy do DP*, po którym podaję numer strony). Współautorem przekładów z języka angielskiego jest Stefan Ehrenkreutz.

⁷ J. L. Borges, *Antologia osobista*, tłum. Z. Chądzyńska et al., Kraków 1974; M. Deguy, *Wiersz i jego wiara*, wybór, układ i przekł. E. Stachura, Warszawa 1977; J. C. Onetti, *Historia kawalera z różą i ciężkiej dziewczycy z Liliputu*, tłum. R. Kalicki, E. Stachura, Warszawa 1977.

⁸ E. Stachura, *Poezja i proza*, t. 1, red. Z. Fedeci, wyd. 1, Warszawa 1982.

⁹ O przekładach Stachury pisali Marian Buchowski (*Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2014, s. 189–202; *Stachura. Biografia i legenda*, wyd. 2, Opole 1993, s. 121–124) i Dariusz Pachocki (*Stachura totalny*, Lublin 2007, s. 21), jednak uwagi obydwu autorów mają charakter przede wszystkim informacyjny.

¹⁰ Publikacja ukaże się nakładem Wydawnictwa KUL.

¹¹ Pojęcia „proces twórczy” używam w znaczeniu, jakie nadała mu współczesna tekstologia; K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011, s. 5–56; R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 15.

¹² D. Pachocki, *Rękopisy spoza muzealnych katalogów. Spuścizna Edwarda Stachury w zbiorach publicznych i prywatnych*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 3, s. 73.

¹³ Ibidem, s. 74–75.

¹⁴ W dalszej części szkicu nazwę Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza odnotowuję za pomocą skrótu *MuzLit*. Dokumenty, o których mowa, zarejestrowano pod numerem inwentarowym 2556.

¹⁵ Archiwum rodziny pisarza w dalszej części tekstu zapisuję za pomocą skrótu *ArchDom*.

¹⁶ D. Pachocki, *Rękopisy spoza muzealnych katalogów*, s. 75–76.

¹⁷ E. Stachura, *Poniekiedy leżą, choć może się im wydawać, że siedzą na solidnych stołkach albo nawet, że stoją na niezachwianej opoce. Rozdział II Historii pewnego przekładu*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, s. 351.

¹⁸ K. Rutkowski, *Zeszyty podróży*, „Poezja” 1981, nr 8, s. 42; D. Pachocki, *Posłowie*, w: E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróży*, t. 1, s. 308–309.

¹⁹ A. Małczyńska, *Znaczenie cytatów w zbiorze esejów „Wszystko jest poezją” Edwarda Stachury*, w: *Esej – sztuka – nauka*, pod red. D. Lisak-Gębał i A. Małczyńskiej, Wrocław 2011, s. 98.

²⁰ K. Rutkowski, *Nota redakcyjna*, w: E. Stachura, *Poezja i proza*, t. 5, pod red. K. Rutkowskiego, wyd. 3, Warszawa 1987, s. 467–468.

²¹ Zob. także: D. Pachocki, *Stachura totalny*, s. 111–149.

²² W zapisie ingerencji w tekst stosuję znaki edytorskie: nawiasy ostre <> na oznaczenie fragmentu skreślonego oraz odwrócone nawiasy ostre >< na oznaczenie fragmentu dopisanego. Trzy dywizy --- informują, że fragment jest nieczytelny.

²³ J. C. Onetti, *Witaj, Bob*, tłum. E. Stachura, „Twórczość” 1976, nr 8, s. 45–51.

²⁴ Idem, *Historia kawalera z różą i ciężkiej dziewczicy z Liliputu*.

²⁵ E. Stachura, *Wszystko jest poezją. Opowieść-rzeka*, Warszawa 1975, s. 189–197.

²⁶ M. Deguy, *Wiersz i jego wiara*.

²⁷ E. Stachura, *Listy do pisarzy*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2006, s. 328.

²⁸ Ibidem, s. 333 (Warszawa-Praga, 5 września 1975 roku).

²⁹ *Listy do DP*, s. 172, 176, 189 i 269.

³⁰ K. Górski, op. cit., s. 238.

³¹ M. Deguy, *Zapach jabłek u morza wrót...*, tłum. z franc. E. Stachura, „Twórczość” 1968, nr 4, s. 59.

³² Idem, *Wiersz i jego wiara*, s. 15–16.

³³ Dotyczy to m.in. utworów Michela Deguy o incipitach: *lub raczej jak zwierz...*

Ale wziąć pewnego ranka..., *Z nocy rodziła się...*, *Za każdym razem...*

³⁴ Por. m.in. utwory Michela Deguy o incipitach: *jak deresz...*, *Zmianę czuję...*, *Zygnędem ptaki były zadziwione...*

³⁵ List z Krynicy, 10 stycznia 1976 roku. Tego samego dnia w liście do Rajmunda Kalickiego Stachura również pisze o tym przekładzie: „Słę teraz pierwsze opowiadanie J.C. Onettiego, to znaczny przekład na polski, który bardzo poprawiłem w porównaniu z moją wersją z 1970”; R. Kalicki, *Robocze listy Edwarda Stachury*, „Twórczość” 2017, nr 1, s. 90.

³⁶ J. C. Onetti, *Sen urzeczywistniony*, tłum. E. Stachura, „Literatura na Świecie” 1971, nr 6, s. 48–61.

³⁷ Idem, *Sen urzeczywistniony*, w: idem, *Historia kawalera z różą i ciężkiej dziewczicy z Liliputu*, s. 9–37.

³⁸ J. L. Borges, *Nueva Antologia Personal*, Buenos Aires 1968.

³⁹ E. Stachura, *Listy do pisarzy*, s. 353–354.

⁴⁰ „Literatura na Świecie” 1973, nr 12; „Kultura” 1974, nr 5; „Literatura” 1974, nr 9; „Życie literackie” 1974, nr 9; „Tygodnik kulturalny” 1974, nr 15; „Twórczość” 1974, nr 5; „Kultura” 1974, nr 32.

⁴¹ E. Stachura, *Historia pewnego przekładu*, „Literatura” 1974, nr 13, s. 6.

⁴² „Literatura” 1974, nr 17; „Literatura na Świecie” 1974, nr 11; „Literatura na Świecie” 1975, nr 1.

⁴³ J. L. Borges, *Antologia osobista*, tłum. Z. Chądzyńska et al., Kraków 1974.

⁴⁴ Por. wiersze *Szachy i Adrogé* opublikowane na łamach „Twórczości” (1974, nr 5) oraz sonet *Emerson* drukowany w „Literaturze” (1974, nr 9) z ich przedrukami w *Antologii osobistej* Borgesa.

⁴⁵ Por. pierwodruki: *Jonathan Edwards (1703–1758)*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 12; *Zegar piaskowy*, „Kultura” 1974, nr 5; *Golem*, „Twórczość” 1974, nr 5, oraz przedruki tych wierszy w *Antologii osobistej* Borgesa.

⁴⁶ J. L. Borges, *Golem*, tłum. z hiszp. E. Stachura, „Twórczość” 1974, nr 5, s. 5.

⁴⁷ Idem, *Golem*, w: idem, *Antologia osobista*, s. 29.

⁴⁸ M. Czermińska, *Dwa autoportrety Borgesa*, „Literatura” 1976, nr 2, s. 5.

⁴⁹ M. Kaniowa, *Historia pewnego przekładu*, „Literatura” 1974, nr 17, s. 15.

⁵⁰ M. Baterowicz, *Labynty pewnego przekładu*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, s. 344–349; M. Baterowicz, *Jeszcze stachuralia*, „Literatura na Świecie” 1975, nr 1, s. 377–380.

⁵¹ Por. m.in. H. Michaux, *Nous deux encore*, Paris 1948; H. Michaux, *Nas dwoje jeszcze*, tłum. z franc. E. Stachura, „Poezja” 1969, nr 4, s. 68–74.

⁵² E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 2*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2011, s. 116–117, 137 i 155.

⁵³ Idem, *Czy warto*, w: idem, *Poezja i proza*, t. 1, s. 235.

JUAN CARLOS ONETTI

WITAJ, BOB

To pewne, że z każdym dniem będzie c
od tej epoki, kiedy to zwał się Bob, z b
na skronie, z uśmiechem i badawczym wzr
wchodził ~~na~~ do ^{klubu} ~~klubu~~, mrucząc coś n
nieznacznie dłońią w okolicy ucha i sz
żu fortepianu, z książką lub po prostu
odległy, przez całą godzinę mogąc patrz
rzą, poruszając od czasu do czasu palce
manego w nich papierosa i otrzepać z p
garniturów.

Jednako ^{co raz dalszy} ~~co raz dalszy~~ - teraz, kiedy nazyw
le czym, oskaniając podczas kaszlu usta
ba sączącego piwo, dwa tylko kufle w ci
ze skupkiem monet na stoliku w barze k
grającej szafy. Prawie zawsze sam, służy
szczęśliwą i bladą, ledwo dostrzegalnie
pozdrowić mnie, gdy przechodziłem, i ^{od tej} już
ku tak długo, jak długo zostawałem w kl
oczy
jej mocy znosić jego niebieskie ~~zapach~~
czywające, utrzymujące bez wysiłku wyraz
godniejszej do zniesienia, kpiny. Podobni
cem, w soboty, jednym z tych tak wściekle
rozprawił o trąbkach, o solowych partia
utworze, o chórach i o niezmiernym mie
wzdłuż wybrzeża rzeki, kiedy zostanie
trzęgał jak wchodziłem do klubu, pozdraw
nieznacznym ruchem głowy i już nie spus
wyżymając kącikiem ust jakies ściszone