

MARZENA CHROBAK

 <https://orcid.org/0000-0003-1386-9859>

Uniwersytet Jagielloński

marzena.chrobak@uj.edu.pl

PRZEKŁAD LITERACKI NA JĘZYK POLSKI PODCZAS II WOJNY ŚWIATOWEJ – REKONESANS

Tym, co przeszli bombardowanie Kijowa, Charkowa,
Czernihowa, Irpienia, Mariupola w 2022 roku

Abstract

Literary Translation during World War 2 – A Reconnaissance

On the basis of studies by literary historians (especially the monumental *Polish Literature and Theatre in the Years of World War II*) and memoirs of initiators, creators and recipients of translations in the years 1939–1945, I present examples of translators who died during the war and those who managed to survive and work. I show the place of translations in the underground publishing movement and theatre; I discuss different ways translations made before the war as well as new ones, undertaken within structures such as the Secret Theatre Council or on private initiative, were present in occupational cultural life.

Keywords: literary translation during World War 2, literary translators in Nazi occupied Poland, clandestine theatre, Wisła Publishers, translation in oflags

Słowa kluczowe: przekład literacki w czasie II wojny światowej, tłumacze literaccy w okupowanej Polsce, teatr konspiracyjny, wydawnictwo Wisła, działalność przekładowa w oflagach

W historii polskiego przekładu literackiego przekład wykonywany w okresie II wojny światowej, w czasach przemocy, zajmuje szczególne miejsce –

nie według kryterium ilościowego, lecz ze względu na sam fakt swojego istnienia. O polskiej kulturze tego okresu napisano wiele, lecz zagadnienie przekładu z literatur obcych nie doczekało się dotąd szerszego opracowania¹. Nie pretenduję do wyczerpania tematu, zamierzam jednak podać najważniejsze informacje, zasygnalizować najistotniejsze zjawiska i wskazać możliwe kierunki przyszłych badań.

1. Apel poległych

Prężny rozwój życia literackiego, w tym przekładowego, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku został przerwany wybuchem II wojny światowej. W działaniach wojennych i w wyniku terroru niemieckich i radzieckich okupantów, skierowanego szczególnie przeciwko polskiej inteligencji i twórcom kultury, poniosło śmierć wielu wybitnych tłumaczy. W obronie Warszawy we wrześniu 1939 roku zginął Józef Birkenmajer, tłumacz z angielskiego i z łaciny. Mieczysław Birnbaum, tłumacz z rosyjskiego, oficer armii polskiej, został zamordowany przez NKWD w Katyniu w 1940 roku. Szukający schronienia we Lwowie Tadeusz Boy-Żeleński znalazł się w grupie profesorów uniwersytetu aresztowanych i rozstrzelanych przez Niemców w 1941 roku. W okupowanej Warszawie zostali aresztowani i rozstrzelani Stefan Napierski i Witold Hulewicz, tłumacze Goethego, Rilkego, Manna, Remarque'a. Jan Adolf Hertz, autor, tłumacz, adaptator i krytyk teatralny, popełnił samobójstwo po aresztowaniu przez gestapo w 1943 roku. Samuel Hirschhorn, tłumacz z hebrajskiego i z jidysz, uczynił to samo w dniu rozpoczęcia likwidacji getta warszawskiego w 1942 roku. Nieznane są okoliczności śmierci Franciszki Arnsztajnowej, tłumaczki z angielskiego, i Marcellego Tarnowskiego, płodnego tłumacza literatury niemieckiej, rosyjskiej, francuskiej i angielskiej, prawdopodobnie zamordowanych w obozie zagłady w Treblince. W Auschwitz zginął Leopold Brodziński, dziennikarz, aktor, autor i tłumacz teatralny. Śmiercią naturalną, lecz w dramatycznych warunkach, zmarli: Julia Dickstein-Wieleżyńska w rok po długim pobycie na Pawiaku, Leo Belmont w getcie warszaw-

¹ Obecność tłumaczeń w jawnym obiegu wydawniczym Generalnego Gubernatorstwa wyczerpująco omówił Krzysztof Woźniakowski (1998), nie będę o niej zatem wspominać. O przekładzie literackim w okupowanej Polsce pisałam wcześniej w moim artykule (Chrobak 2014); tu pogłębiam informacje z francuskojęzycznego artykułu i poszerzam je o przykłady tłumaczeń powstałych poza granicami okupowanej Polski.

skim, Zenon Przesmycki „Miriam” w szpitalu powstańczym w październiku 1944 roku.

Ci, którzy przeżyli, nie poddali się. Pomimo zakazów i represji życie kulturalne w okupowanej Polsce nie zamarło. W trudnych, niekiedy skrajnie ciężkich warunkach uprawiano twórczość własną i przekładową.

2. *Antygona, Hamlet, Elektra na czas wojny*

Wkrótce po kapitulacji stolicy, 5 października 1939 roku, Juliusz Osterwa – wybitny aktor, reżyser i teoretyk teatru – zaczął tłumaczyć *Antygonę* Sofoklesa „na język współczesny, wojenny”. Pierwszą wersję ukończył pod koniec października i poprawił między styczniem a czerwcem 1940 roku po przeprowadzce do Krakowa. Parafrazę zadedykował „tym, co przeszli bombardowanie Warszawy”. To wydarzenie chór starców przypomina ze zgrozą na początku sztuki:

	Pleton
wśród huku pocisków – tulimy się w ścisku, a chwila straszliwa trwa wiecznie –	Dedalos
o twogo straszliwa!	
	Lutokrates
zagasły łuczywa!	
	Pleton
uciekać! Tu niebezpiecznie; uciekać!	Lutokrates
gdzie? dokąd? – w podwórza prostokąt? W inną komorę podziemną?	Pleton
ciemności dokoła...	Dedalos
ktoś jęczy – ktoś woła...	Pleton
uciekać!	Dedalos
którędy? –	Lutokrates
daremno!	Dedalos
na skrzydłach ptaszyska zawisła śmierć bliska jakby na tronie w koronie... i krzyczy i syczy, ofiary swe liczy, a echo jej wyje po schronie (Osterwa 2007: 39–40).	

„Antygonizowanie” pochłaniało Osterwę bez reszty i „przynosiło rozkosz”. Migotał mu „motyl pomysłu tłumaczenia najtrudniejszego zdania”, które długo nie dawało mu spokoju. Tak komentował swój stan:

Ten brak spokoju – taki brak spokoju w dzisiejszej światowej chwili – jest arcyśmieszny i zdawałoby się małostkowy. Kula ziemską się trzęsie. Po Polsce szaleją spiżowe traktory i tną ostrzejszymi od kosa śmierci – nożami, i ziemię naszą, i duszę. I w takiej chwili: motyle, muszki, jętki jednodniówki... (...) Od koszmaru czuć i myśli – snu i jawy – chroni się natura ludzka, gdzie może (Osterwa 2007: 22).

Dla tej uwspółcześnionej, uchrześcijanionej, spolszczonej *Antygony* zaprojektował muzykę, scenografię, obsadę.

Parafraza *Hamleta*, dokonana na podstawie uważnej lektury licznych przekładów na język polski, bez konfrontacji z tekstem wyjściowym (Osterwa nie znał angielskiego), również miała związek z aktualną sytuacją polityczną. Bezpośrednie odniesienie do współczesności jest tu tylko jedno, w scenie z czaszką Yoricka, w dodanych do tekstu wątpliwościach Grabarza dotyczących imienia zmarłego: „Musieliście go Panowie znać – kto by o nim nie słyszał – nazywał się – no, jakże mu – wszyscy go znali – to był taki śmieszny kumedjant (...) – jakże mu – Jarasz – Jarysz – Gorysz – Jorycz” (Osterwa 2007: 207). Formy te nawiązują brzmieniowo do nazwiska Stefana Jaracza, wybitnego aktora, którego Osterwa uważał wówczas za zmarłego i któremu pragnął złożyć hołd. Na poziomie wymowy całego utworu dramatu interesował go jako „bogaty przykład życia, wyjaśniający położenie obecne wielu bezradnych jednostek na tle ogólnym” (Osterwa 2007: 98, 112), wzór postawy wobec losu, ucieleśnionej również w postaciach takich jak Bolesław Śmiały, Książę Niezłomny czy Antygon. Osterwa przeprowadzał krytykę powszechnej postawy hamletycznej, rozumianej jako połączenie błazeństwa, cynizmu i niezdecydowania, i zachęcał do jej przewyciężenia poprzez zmierzenie się z własnym przeznaczeniem. Miał nadzieję, że część widzów „w pewnych chwilach swojej walki z losem postanowi odpowiadać na zaczepki losu jak Roland, jak Hamlet albo jak Niezłomny” (Osterwa 2007: 107). Ponadto i w trakcie wojny, i po jej zakończeniu uważał, że obecne w tym dramacie zagadnienie krzywdy i zemsty należy postawić „przed szerokimi warstwami” społeczeństwa, które ucierpiało wskutek wojny. By dotrzeć do nich, w ramach projektu Teatru Społecznego tłumaczył *Hamleta* „na język współczesny – żeby go mogli wszyscy zrozumieć i po polsku pojąć” (Osterwa 2007: 103).

Osterwa planował też przekład zbiorowy *Hamleta*: wśród krakowskich aktorów wytypował osoby odpowiadające postaciom dramatu i zlecił każdej napisanie swojej roli, co miało zróżnicować język postaci i ożywić dialogi (Szczublewski 1973: 475). Do powstania tej wersji jednak nie doszło.

Parafrazy *Antyfony* i *Hamleta*, czytane na prywatnych spotkaniach najpierw w Warszawie, później w Krakowie i w okolicznych dworach (Szczublewski 1973: 477–478, 494, 495, 501), wzbudzały niekiedy zainteresowanie, niekiedy krytykę. Żadna z nich nie została nigdy wystawiona.

Inaczej niż w teatrze jawnym, w repertuarze konspiracyjnych teatrów w Krakowie, Warszawie i Lwowie, zdominowanym przez polskich autorów romantycznych, obce sztuki stanowiły rzadkość. Grywane były w dawnych przekładach, z wyjątkiem średniowiecznej francuskiej farsy *Czterech garbusów* wystawionej w 1943 roku przez Tajny Teatr Wojskowy, podlegający Biuru Informacji i Propagandy AK, w przekładzie Jana Kosińskiego (Braun 1994: 30). Wybór sztuki nie był przypadkowy: chodziło o odprężenie i rozbawienie młodych konspiratorów (Szejnert 1988: 30).

W 1941 roku Tajna Rada Teatralna kierowana przez Edmunda Wiercińskiego, Leona Schillera i Bohdana Korzeniewskiego, działająca we współpracy z Delegaturą Rządu Polskiego na Uchodźstwie, zamówiła u Jarosława Iwaszkiewicza przekład *Électre* Jeana Giraudoux. Według Korzeniewskiego sztuka ta w czasie wojny miała być „protestem przeciw tej polityce, która widziała w nas naród niewolników, liczących do pięciuset, naród bez kultury”, a zarazem – i w tym Korzeniewski upatrywał jej walor uniwersalny – „manifestem przeciwko tym wszystkim teoriom, zwłaszcza politycznym, które upraszczają rzeczywistość”. Pokazywała też obojętność bogów:

Wszystkim rządzi przypadek wynikający z obojętności. „Elektra” to jakby przecucie tych pociągów jadących do Treblinki, w których Żydzi, katolicy śpiewali „Serdeczna Matko”. Bo były wagony do Treblinki rozbrzmiewające takim śpiewem. I obojętny Bóg spoglądał na te transporty (Szejnert 1988: 48–49).

Czytanie przekładu odbyło się 13 grudnia 1941 roku na prywatnym spotkaniu literackim w mieszkaniu Teresy Roszkowskiej, przyszłej scenografki tej sztuki. Korzeniewski był zadowolony:

Iwaszkiewiczowi lepiej wychodziło wzruszenie, liryzm utworu, mniej mu się udawał dowcip. Ale proporcja nie była zła. (...) [Gdy] skończył czytanie, zastanawialiśmy się nad słowem *l'aube* – jutrzienka, którym Giraudoux zamyka swój

dramat. Iwazskiewicz przetłumaczył to na „świtanie”. Te świtanie, przedświaty, są wyraźne w symbolice modernizmu polskiego. Tkwią w tradycji romantycznej polskiej. Zastanawialiśmy się, czy to trafne dzisiaj (Szejnert 1988: 47).

3. Lasy Ardeńskie

W 1942 roku Tajna Rada Teatralna zaproponowała Czesławowi Miłoszowi nowe tłumaczenie *As You Like It* Szekspira. „Dotychczasowe przekłady tej sztuki były, zdaniem Edmunda [Wiercińskiego – M.C.], trudne do mówienia na scenie” (Miłosz 2011: 267), a jej aktualność miała wzrosnąć po wygranej wojnie: „poetyczny Las Ardeński, do którego chroni się prawowicie władający ksiązę, jest miejscem wygnania, ale i cudownych spotkań tudzież odnalezień, a wszystko kończy się jak najlepiej – klęską uzurpatorów” (Miłosz 1991: 176). Uczący się od kilku lat angielskiego Miłosz tłumaczył z oryginału, prawdopodobnie wspierając się przekładem swojego poprzednika Leona Ulricha oraz wersją francuską. Przekład został wysoko oceniony przez aktorów, a także przez późniejszych recenzentów teatralnych i literaturoznawców; sam tłumacz miał doń stosunek ambiwalentny (Romanowska 2009: 118–122). Miłosz zadowolony był głównie z piosenek, które ponoć podśpiewywali on sam, jego późniejsza żona Janina oraz Iwazskiewiczowie, w których dworku w Stawisku czytał fragmenty przekładu, wyśpiewując radośnie, z rękami nad głową niby z porożem: „Nie wstydz się rogów, bracie nasz drogi./ Rogi, rogi, niech żyją nam!”, i przekonując, że najlepiej byłoby tłumaczyć tę komedię, tańcząc (Franaszek 2011: 322). Zdecydowanie doceniał „duży walor samolecznicy” pracy przekładowej – cały „bukoliczny Szekspir okazał się w niewolnictwie pierwszorzędnym zabiegiem leczniczym” (Miłosz 2011: 267) – możliwość porzucenia na chwilę żałobnego tonu, a także dodatkowe źródło dochodów, bo podczas gdy dobrze sytuowany Iwazskiewicz nie przyjął honorarium za swoje tłumaczenie *Elektry*, dla Miłosza wynagrodzenie za *As You Like It* było znaczącą pozycją w domowym budżecie.

Postawa Miłosza, który mając dość „francuskiego kręcenia się w kółko dokoła Arthura Rimbauda i Stefana Mallarmégo” (Miłosz 2011: 266), pogłębiał swoją znajomość angielskiego i czytał poezję w tym języku, jest typowa dla całego pokolenia i odzwierciedla reorientację polskiej publiczności literackiej. Miłosz spłacił dług Francji rozważaniami o jej najwybitniejszych twórcach (*Legendy nowoczesności*), a także przekładem eseju Jacques’a Maritaina *À travers le désastre* i zachęceniem Kazimierza Zenona

Skierskiego, założyciela podziemnego wydawnictwa Oficyna Polska, do jego publikacji. Egzemplarz tekstu źródłowego, wydany w 1941 roku w Nowym Jorku, przywiózł do Warszawy pewien holenderski kupiec, a Miłosz otrzymał go od Marii Czapskiej. Był to widomy dowód, że „totalnym ustrojom bardzo trudno jest walczyć ze słowem, że przenika ono przez granice szybciej i bardziej skutecznie, niż to mogą przypuścić ludzie z zewnątrz” (Miłosz 2011: 267). Książeczka *Drogami kłęski* ukazała się bez nazwiska tłumacza, z jego profrancuską przedmową datowaną na styczeń 1942, złożona „małą czcionką, tak żeby zmieścić się w kieszeni” (Miłosz 2011: 267). Z nakładu liczącego 1640 sztuk sprzedano 1300. Warto odnotowania są przypisy tłumacza świadczące o dobrej orientacji (jego samego lub redaktora) w aktualnej sytuacji politycznej, np.:

Chociaż p. Doriot*) pozazdrościł laurów Streicherowi**), jego propaganda antysemita w Marsylii nie miała żadnego powodzenia.

*) Doriot – obecnie dowódca francuskiego legionu antybolszewickiego, zaprzysiężonego w Krakowie, w październiku 1941 r. (przyp. tłum.).

**) Julius Streicher założyciel „Deutsche Sozialistische Partei” (D.S.A.) w Norymberdze – 1919–20 oraz założyciel antyżydowskiego tygodnika „Der Stürmer”. Po powstaniu N.S.D.A.P. – zgłasza się do dyspozycji Hitlera, za co „Der Stürmer” zostaje uznany półurzędowym organem walki z Żydami, a sam Streicher – naczelnikiem „Gau” Norymberga (przyp. tłum.) (Maritain 1942: 85).

Na przełomie 1943 i 1944 roku Miłosz tłumaczył słynny poemat T.S. Eliota *The Waste Land*, któremu nadał tytuł *Jalowa ziemia*. Fragmenty ukażą się zaraz po wojnie w „Dzienniku Polskim” 1945, nr 208, a całość w „Twórczości” 1946, nr 10. Pod ostrzałem z karabinów maszynowych w dniu wybuchu powstania warszawskiego tłumacz nie wypuścił z ręki egzemplarza poezji Eliota; przydał mu się do kolejnych przekładów.

Indywidualne projekty translatorskie podejmowało wielu pisarzy. O swojej wojennej praktyce przekładowej – pracy nad *Dziennikiem* Samuela Pepysa – pisze ze szczegółami kilkanaście lat później Maria Dąbrowska (1955: 193–200). Aktywność przekładowa ma u niej charakter okazjonalny i zastępczy. Dąbrowska podejmuje ją w sytuacjach, gdy niemożliwa jest twórczość własna, w tym przypadku – wobec braku „odpowiednich warunków”. Powodują nią: „upodobanie do dzieła i chęć podzielenia się jego walorami z polskim czytelnikiem”, upodobanie do gatunku, poczucie, że nikt inny nie podejmie się tego zadania. Stwierdza u siebie niezbędne kompetencje: przyzwoitą znajomość języka oryginału, znajomość miejsca

akcji nabytą podczas rocznego pobytu w Londynie, znajomość epoki zyskaną podczas kwerendy do własnego dramatu, poszerzaną lekturami pomocniczymi. Wymienia trudności zewnętrzne: dysponuje wyborem, ale nie pełnym wydaniem tekstu źródłowego, brakuje jej czasu na gruntowne studia przedmiotu, ma ograniczone możliwości korzystania z pomocy osób trzecich, napotyka trudności wewnątrztekstowe (powtórzenia, swobodną składnię) wymagające drobnych ingerencji (kondensacji lub opuszczeń). Bardziej arbitralną decyzją jest normalizacja wielojęzycznego „szyfru” Peypsa stosowanego przy opisie przeżyć intymnych: „przełożyłam te grecko-lacińsko-francusko-włosko-hiszańskie potwory zdań normalną polszczyzną”. Poza większymi niż zwykle ograniczeniami w dostępie do literatury pomocniczej i ekspertów praca ta, wykonywana we własnym mieszkaniu w okupowanej Warszawie, nie różniła się zbytnio od zwykłej pracy nad przekładem... W podobnych warunkach Aniela Zagórska z nieskończoną cierpliwością cyzelowała *Złotą strzałę* Josepha Conrada (Iwaszkiewicz 2010: 211) i tłumaczyła powieść Sigrid Undset *Leśny storczyk* (tekst przekładu się nie zachował), a Leopold Staff poezję (teksty przepadły podczas powstania, Sierotwiński 1988 II: 105).

Na drugim końcu skali leży przypadek Artura Sandauera. Po ucieczce z likwidowanego getta w Samborze przez 14 miesięcy, od czerwca 1943 do sierpnia 1944, Sandauer z matką i siostrą ukrywał się na mrocznym, niskim strychu wiejskiej stajni w obejściu ukraińskiej rodziny swojego byłego ucznia (Sandauer 1991: 88–95). W tym okresie („co począć z tym ogromem czasu? Jak długo można wpatrywać się w dachówki?”) tłumaczył poemat Władimira Majakowskiego *Dobrze*, „z pamięci i (...) na pamięć, gdyż dopiero po pewnym czasie Małankiewicz podrzucił mi nieco papieru”. „Kręcąc się na słomie, kąsany przez pchły”, wyczulony na wartości brzmieniowe, szukał równoważnego rytmu, rymów, onomatopei. Wiele czasu zajęło mu znalezienie odpowiednika wersu *obychnyje relsy wymzieiw*:

trzeba było za wszelką cenę zachować ów wizg tramwaju na szynach, pobrzmiwający w nowo stworzonym zresztą słowie *wymzieiw* (coś w rodzaju „wyźmiiwszy”). Wreszcie – może po tygodniu, może po dwóch mamrotania znalazłem upragniony zgrzyt tramwajowy: (...) szyn wyślizganą krzywizną (Sandauer 1991: 93).

Skrajnie trudne warunki rekompensował entuzjazm i czas: „wydawcy nie nalegali: front był za Stalingradem”. To miało się jednak zmienić: „Gdy kończyłem fragment o szturmie na Pałac Zimowy, Armia Czerwona była już

pod Tarnopolem. Na całe szczęście – jak dziwnie to brzmi, nieprawdaż? – Niemcy ich zatrzymali na czas jakiś i mogłem tłumaczenie wykończyć”. Swoją transpozycję poematu Sandauer określił jako „nie tyle tłumaczenie, co moje przeżycie drugiej wojny światowej, nałożone na Październikową Rewolucję”. Tę pracę, w której matka i siostra uczestniczyły jako słuchaczki i krytyczki, uważał za sedno swojego ówczesnego życia.

4. Sublokatorzy przyszłości

Udział przekładów literackich w podziemnym ruchu wydawniczym (pełna lista przekładów w Czachowska *et al.* 1986) był niewielki ze względu na niedostatek środków i wysokie ryzyko dla wszystkich uczestników procesu wydawniczego. Spośród 14 tomików serii Biblioteka Poetycka wydanej w 1940 roku w Warszawie przez pierwszą podziemną mikrooficynę Wydawnictwo Sublokatorów Przyszłości, założoną przez Jerzego Kamila Weintrauba, cztery zawierały przekłady: *Sonety do Orfeusza I i II* Rainera Marii Rilkego oraz *Siedem wierszy* Borysa Pasternaka w wyborze i tłumaczeniu Weintrauba, a także *Poematy* Stephena Spendera w wyborze i tłumaczeniu Aleksandra Messinga. Tomiki ukazywały się w nakładzie od sześciu do siedmiu egzemplarzy, przepisywane ręcznie przez Weintrauba. Publikacje tego typu opatrywano dla bezpieczeństwa fałszywymi danymi. Tomiki Biblioteki Poetyckiej są antydatowane. Gdy Piotr Grzegorzczak zamawiał nowe przekłady do swej antologii *Polska w poezji angielskiej* (podziemne Towarzystwo Wydawnicze Załoga, Warszawa, kwiecień 1944, 200 egzemplarzy), wszystkie zostały podpisane nazwiskami nieżyjących tłumaczy (Sierotwiński 1988 II: 420). W tym samym roku i mieście w Biblioteczce Poetów Kresowych ukazał się jeden zeszyt *Poezji* Iwana Bunina, w nakładzie 200 egzemplarzy, w tłumaczeniu Stanisława Michała Grabowskiego i z jego przedmową, opatrzony fałszywą datą i miejscem wydania: Lwów 1939, czcionkami Drukarni Nowej w Łucku. Być może w związku z pan-europejską inicjatywą wydawania pism św. Jana od Krzyża z okazji 400. rocznicy jego urodzin opublikowano w Krakowie dwa tomy jego tekstów w przekładzie o. Bernarda Smyraka: tom pierwszy *Pieśni mistyczne* jawnie, nakładem „Głosu Karmelu”, w 1942 roku, i tom drugi *Żywy płomień miłości. Przestrogi, sentencje, listy, poezje* konspiracyjnie, z fikcyjną datą wydania 1939, w 1943 roku. Utworów prozą w całości nie wydawano; fragmenty ukazywały się w czasopiśmie.

Z uwagi na brak możliwości publikacji utworów własnych i tłumaczo-nych cenna była pomoc świadczona autorom i tłumaczom przez wydawców skupujących rękopisy i wypłacających zaliczki. Władysław Ryńca zawarł około 50 umów, w tym na przekłady ze Stanisławą Kuszelewską-Rayską, Stefanem Srebrnym i Jerzym Wyszomirskim (Sierotwiński 1988 II: 41, 44). Wśród blisko 200 tytułów zakontraktowanych przez Zbigniewa Mitznera z myślą o przyszłym wydawnictwie Wisła (Mitzner 2014) figuruje około 30 przekładów z różnych języków: wznowienia i pierwodruki reprezentujące różne gatunki z przewagą dramatów i powieści. Jest tu literatura wysoka: *Borys Godunow* Aleksandra Puszkina w tłumaczeniu Seweryna Pollaka, i popularna: dwie „wagonowe” powieści angielskie Wandy Gojawiczyńskiej, a także jedna powieść dla młodzieży. Teksty pochodzą z różnych epok – od starożytności, jak *Dialogi* Platona, po literaturę najnowszą, jak komedie George’a Bernarda Shawa i Eugene’a O’Neilla. Przekłady wyszły spod pióra tłumaczy uznanych, takich jak Edward Boyé (występujący pod pseudonimem Edward Dantejski), Czesław Jastrzębiec-Kozłowski czy Leopold Staff, i przypadkowych, jak Adela Sobieniowska. Część rękopisów uległa zniszczeniu w trakcie powstania warszawskiego. Jako że wydawnictwo nigdy nie powstało, wiele tekstów po wojnie zwrócono autorom. Niektóre przekłady wydano, np. Stanisława Dygata tłumaczenie Szekspira *Wieczór Trzech Króli*, Witolda Jabłońskiego tłumaczenie z chińskiego Szu Sze Jü *Nieźródnany Czaos Tsyjüe*, Pollaka *Borys Godunow*. Zaliczki wahały się od 1500 złotych (dla Boyé, za wznowienie tłumaczenia *Skończonego człowieka* Giovanniego Papiniego) do 10 000 złotych (dla Władysława Witwickiego, za tłumaczenie i opracowanie *Państwa Platona*), zwykle wynosiły 3000 lub 5000 złotych. Dla porównania, przeciętne zarobki w administracji publicznej kształtowały się na poziomie 200–400 złotych miesięcznie.

5. Za drutami

Życie kulturalne nie zamarło nawet w przestrzeni zamkniętej drutami i murami. W obozach koncentracyjnych i obozach zagłady tliło się, ograniczone do recytacji pojedynczych utworów lub ich fragmentów, składanek, jasełek. Większą dozę wolności zapewniały obozy jenieckie. W biblioteczkach obozowych i w prywatnych zasobach oficerów znajdowały się pozycje literatury powszechnej, organizowano też niekiedy poświęcone im prelekcje. Józef Czapski wspomina zacytany egzemplarz *Kobiety trzydziestoletniej* Honoré

de Balzaca; swoje wykłady na temat *W poszukiwaniu straconego czasu* wygłaszane z pamięci, bez oparcia w tekście powieści, w obozie w Griażowcu (Czapski 1948: 25) wyda później we Francji pod wymownym tytułem *Proust contre la déchéance* [Proust jako antidotum na upadek, degradację]. W Oflagu II C Woldenberg ppor. Jan Knothe, architekt i grafik, wykonał wierszowaną parafrazę staroindyjskiego eposu *Ramajana* liczącą 50 000 wersów i ozdobił ją własnymi ilustracjami; zaginęła w czasie ewakuacji obozu (Gasztold 1977: 246). W Oflagu Gross-Born płk Witold Dzierżykraj-Morawski, szef rady jeńców, pracował nad przekładem *Eugeniusza Oniegina* Puszkina, wysoko ocenionym przez Leona Kruczkowskiego (Mirecki 1981: 197); tekst przekładu zaginął, kiedy pułkownik został aresztowany za organizowanie ruchu oporu i zamordowany w obozie koncentracyjnym w Mauthausen (Gasztold 1977: 238). Więcej szczęścia miał Tadeusz Bobiński, adwokat z zawodu, który swój ekwimetryczny przekład *Oniegina* rozpoczęty w Oflagu II B Arnswalde dokończył i wydał w 1981 roku w Londynie (Gajewski 2017: 57). W Oflagu XI A Altengrabow poeta Konstanty Ildefons Gałczyński wykonał wolny przekład fragmentu *Snu nocy letniej* Szekspira.

W wielu obozach działały zespoły teatralne, a ich repertuar, tak lekki, jak i poważny, obejmował autorów obcych, m.in. Arystofanesa, Moliera, Géroùle'a, Rostanda, Szekspira, Montgomery'ego, Shawa i Wilde'a (pełny repertuar teatrów jenieckich por. Czachowska *et al.* 1986). Nie dysponując wystarczającą liczbą tekstów polskojęzycznych, oficerowie – zwykle amatorzy bez doświadczenia przekładowego – sami tłumaczyli sztuki z języków obcych. W Oflagu VII A Murnau Antoni Dębicki, późniejszy tłumacz książek o historii teatru i historii powszechnej, przełożył *Dom złamanych serc* oraz *Cezara i Kleopatę* Shawa; *Żołnierz i bohater* tego autora został odegrany pod tytułem *Czekoladowy żołnierz* w przekładzie zbiorowym. Także w Murnau wystawiono *Wesele Figara* Pierre'a Beaumarchais'go w przekładzie por. Juliusza Starzyńskiego, reżysera i historyka kultury. Spektakl ten, podkreślający społeczne akcenty opowieści o słudze bardziej inteligentnym i moralnym niż jego pan, którego jedynym dokonaniem jest to, że się dobrze urodził, wzbudził polemikę i protesty publiczności oczekującej głównie rozrywki (Gasztold 1977: 157). Zespół Oflagu VI B Dössel wystawił *Powrót* Francisca de Croisseta w przekładzie Włodzimierza Lewika, tłumacza i poety. Współczesny dramat francuski często gościł na scenie Teatru Symbolów w Arnswalde, zwłaszcza po przejściu od ewakuowanych jeńców francuskich zasobu numerów tygodnika „La Petite Illustration” zawierających teksty niepublikowanych powieści oraz sztuk teatralnych granych

w Paryżu, z których „wyłowiono i przetłumaczono w bardzo szybkim czasie kilka jednoaktówek” (Gasztold 1977: 84). Ppor. Feliks Przyłubski (czołowy obozowy krytyk teatralny, recenzent w miesięczniku „Za Drutami”, autor parodii *Zemsty*, późniejszy kierownik literacki Teatru Symbolów) oraz por. Andrzej Mystkowski przetłumaczyli trójaktówki Jeana Anouilha *Był sobie więzień* i André Birabeau *Le chemin des écoliers*. Wybór tej pierwszej sztuki, opowiadającej o bogatym przedsiębiorcy francuskim, który spotyka się z rodziną po 15 latach więzienia, wynikał zapewne stąd, że poruszane kwestie były bliskie osadzonemu w oflagu. Do refleksji nastrojała szczególnie rozmowa z przyjacielem z dawnych lat, który – jak się okazywało – słabo wykorzystał ten czas przebywania na wolności, prowadził banalną egzystencję i niewiele potrafił o niej powiedzieć. Swoiste odbicie własnej kondycji widzowie mogliby także ujrzyć w synkretycznym dramacie *Jenicy* Filippo Tommaso Marinettiego, włoskiego futurysty i faszysty, figurującym w planach repertuarowych Teatru Małego w Gross-Born. Ta niewystawiona ostatecznie mroczna sztuka o jeńcach nie wiadomo jakiej wojny, przytłoczonych „snem z czarnego kauczuku”, przekonanych, że „państwa, miasta i pustynia to wszystko więzienia, jak to nasze” i przeświadczonych o ludzkiej niemocy i braku nadziei, niosła przesłanie, że wszyscy ludzie są więźniami (Gurgul 2009: 194–196). Dla tegoż Teatru Małego pisarz Leon Kruczkowski tłumaczył *Kamiennego gościa* Puszkina (Mirecki 1981: 141). Zachowany rękopis pokazuje, że praca przebiegała w dwóch etapach: najpierw powstała wersja dosłowna z objaśnieniami znaczenia niektórych słów, następnie wersja literacka, rymowana (Januszewski 1997: sygn. 1028). Przełożone fragmenty zostały opublikowane w czasopiśmie oflagowym „Wiraże” 1944, nr 7. Z kolei w ZSRR, w łagrze w Riazaniu-Diagilewie teatr Nowa Buda wystawił na sylwestra 1946 roku program składający się z kilku jednoaktówek Kuprina i Czechowa w tłumaczeniu mjra Tadeusza Sztumberk-Rychtera (Gasztold 1994: 19).

O emocjonalnym związku ludzi teatru z tekstami sztuk, także w ich warstwie materialnej, świadczy to, że wyruszając zimą 1945 roku w długi marsz ewakuacyjny, gdy bagaż należało zredukować do absolutnego minimum, dwóch oficerów zabrało ze sobą komedie Fredry i Musseta (Mirecki 1981: 166, 174).

Zakres repertuaru i zawartość sztuk determinowała cenzura obozowa. W Woldenbergu teatr miał zainaugurować swoją działalność przeróbką apolitycznej operetki Jacques’a Offenbacha *Piękna Helena*, lecz po napaści Włoch na Grecję władze obozu odwołały premierę (Gasztold 1977:

144). W Gross-Born zastrzeżenia różnych instancji wzbudziła sztuka Roberta Cedrica Sherriffa *Kres wędrówki*, której akcja rozgrywała się w czasie pierwszej wojny na froncie zachodnim. Abwehra zaprotestowała przeciwko ukazywaniu Niemców jako agresorów, w związku z czym reżyser usunął niemieckie nazwy i aluzje oraz drażliwe fragmenty. Płk Morawski był przeciwny wystawieniu sztuki ze względu na scenę godzącą w wizerunek oficera (oszukujący przy partii pokera oficer zostaje znieważony przez podoficera) oraz pacyfistyczny wydźwięk całości, co spowodowało dalsze cięcia tekstu (Gasztold 1977: 95). Poważnie okrojona sztuka wciąż wywoływała dyskusje:

Jedni twierdzili, że sztuka ta wywoła niepożądany wstrząs nerwowy, pogłębi pesymizm – nie daje absolutnie żadnych wrażeń estetycznych, wywoła przygnębienie w czasie, kiedy każdy „gefangen” ma dość własnych osobistych przeżyć – drudzy znów, zwolennicy pojęcia o teatrze jako czynnika wychowawczym, twierdzili, że sztuka ta jest nie tylko niezwykle wartościowa, ale wprost konieczna, gdyż sprowokuje zgnuśnialego w obzarstwie i przyziemnym życiu „gefangena” do zastanowienia się nad samym sobą, do zbawienych refleksji, że podniesie żołnierskiego ducha (Gasztold 1977: 140–141).

Jej premiera ostatecznie odniosła sukces.

W obliczu konieczności wyboru między funkcją poznawczą a terapeutyczną przełożonego tekstu osoby decydujące o tym, w jakim kształcie tekst dotrze do użytkowników, przyjmowały różne postawy. Dobrze to pokazują przykłady z największego – terytorialnie – więzienia okupowanej Polski: warszawskiego getta. *Pocztą* Rabindranatha Tagore wystawiona 18 lipca 1942 roku przez wychowanków Domu Sierot prowadzonego przez Janusza Korczaka zachowała zgodność z tekstem sztuki: główny bohater, śmiertelnie chory chłopiec, umarł. W podręczniku z wyborem tekstów literackich dla klasy trzeciej, opracowanym przez N. Smolara i B. Wirowskiego, dla szkół podstawowych w getcie, w dwóch czytankach opuszczono natomiast smutne lub tragiczne zakończenie dla podtrzymania nadziei w dziecięcych czytelnikach. Opowiadanie Alphonse’a Daudeta *Koza pana Seguin* kończy się spotkaniem szczęśliwej wolnej kózki z dzikimi kozicami; usunięto długi akapit o jej całonocnej walce z wilkiem, porannej utracie sił i pożarciu przez wilka. Smutny finał *Przy łożu taty* Edmondo de Amicisa – śmierć starego robotnika, przy którym czuwał dziesięcioletni bohater – zastąpiono zwięzłą informacją, że chory wyzdrowiał (Sadowska 2000: 304, 316, 323).

6. Na uchodźstwie

Działalność przekładowa na uchodźstwie wiązała się głównie z chęcią udostępnienia rodakom piśmiennictwa narodu, na którego terenie się znaleźli. Podjęmowali ją amatorzy lub specjaliści, którzy albo wykorzystywali posiadaną znajomość lokalnych języków, albo ją nabywali. Zilustrują to dwa przykłady.

Kazimiera Hłakowiczówna, ewakuowana na Węgry, zamieszkała w należącej wówczas do tego państwa Koloszarze (obecnie Kluż-Napoka). W celu wzbogacenia kontaktów kulturowych (Hłakowiczówna 1955: 232–236) przekładała poezje Endre Adyego i znanego jej osobiście Lajosa Áprilyego jako autorów ważnych dla węgierskiej historii literatury. Jako że sama słabo знаła węgierski, współpracowała ze studentami Węgrami, których uczyła języków obcych. Tłumaczka tak opisywała swoją pracę: „przerabiałam każde słowo na niemiecki lub francuski, wykluczając się o szczegóły i odcienie. Po zdobyciu tą metodą niemal dosłownego tekstu zrozumiałego kładłam oba teksty przed sobą i robiłam właściwy przekład, trzymając się już teraz rytmu węgierskiego”. Obie antologie ukazały się w odbitkach powielaczowych w wydawnictwie Biblioteka Polska należącej do Instytutu Polskiego w Budapeszcie (tom poświęcony Áprilyemu zawierał też przekłady autorstwa Jana Kota (Adama Bahdaja) i Stanisława Vincenza); nakładem tej samej oficyny ukazał się inny wybór poezji Adyego w przekładzie Tadeusza Fangrata (Czachowska *et al.* 1986).

Jej wybór powieści Árona Tamásiego *Abel w puszczy* był z kolei przypadkowy: nie otrzymawszy żadnych zleceń ani wskazówek z lokalnego uniwersytetu, „trochę przez przekorę – zapytałam, nie szukając dalej, młodszą córkę mojej gospodyni, skromnej, nawet nie krawcowej, ale «szwaczki», jaka jest jej ulubiona powieść, byle to była rzecz prosta i wesoła. Wskazała na *Abla* i – tego samego dnia zaczęłam tłumaczenie”. Okazało się trudniejsze, niż sądziła, ze względu na język, dialekt seklerski, góralszczyznę, mało zrozumiałą dla węgierskich pomocników Hłakowiczówny, zmuszonych do sięgania po specjalistyczne słowniki. Przede wszystkim jednak ton i zawartość tej powieści słabo odpowiadały potrzebom projektowanej publiczności: internowanych żołnierzy polskich. Grubiańskie postaci, hermetyczny humor, burleskowe incydenty z życia nastoletniego syna leśnika „to cała treść, ale wytkana na rozległym górskim pejzażu, rozwieszona po jałowcach, bukach i jodłach”. Hłakowiczówna czyniła więc

wszelkie możliwe wysiłki, aby uwypuklić (...) dowcip i sentyment i wydobyć na wierzch krajobraz, każdy jego szczegółolik, a ideowo – przeprowadzić wyraźnie, jak w młodym dzikusie wyrabia się powoli z chaosu doznań i odruchów poczucie krzywdy społecznej i dążenie do jej naprawienia. Uwypuklić, wydobyć – oto jedyny sposób, w jaki tłumacz może ingerować w dzieło, które tłumaczy (Iłakowiczówna 1955: 235).

Owoce prawie dwuletniej pracy były dwa tłumaczenia: jedno dosłowne, po niemiecku, złożone w bibliotece uniwersytetu w Koloszwarze, drugie literackie, po polsku, wydane częściowo w budapesztańskiej Bibliotece Polskiej, które rozbawiło jednych, oburzyło innych czytelników. Na poważniejsze ingerencje w przekładane dzieło pozwoliła sobie tłumaczka w przypadku *Jak być szczęśliwym i uszczęśliwić innych* Dale’a Carnegiego, „amerykańskiej leciutkiej książeczki, jakich wiele”, która miała „za zadanie stworzyć wśród naszych skłóconych, rozdrażnionych internowanych nastrój łagodniejszy i bardziej zgodny”. Iłakowiczówna bezpardonowo eliminowała „wszystko, co dla czytelnika polskiego trąciłoby nazbyt wielkim oportunizmem, zbyt wyraźną pogonią za korzyścią materialną”. Przedsięwzięcie zakończyło się powodzeniem, a pisarce przyniosło „naukę skrót (..) pod kątem pewnego własnego celu, przyświecającego tłumaczeniu”. Przekłady te nie miały jednak istotnych konsekwencji dla polskiej recepcji literatury węgierskiej.

Z innych tłumaczeń powstałych w środowisku polskich uchodźców na Węgrzech warto odnotować – na potrzeby polskiej psychologii – przekład bestsellerowej pozycji dla dzieci i młodzieży A.A. Milne’a *Miś Puh-Niedźwiedzki* pióra nauczycielki i redaktorki Biblioteki Polskiej Marii Grażyny Ławrukianiec, wydany prawdopodobnie w czerwcu 1943 roku. Przekład ten się nie zachował; z fragmentu opublikowanego w dwutygodniku dla dzieci „Jestem Wasza” (1943, nr 6) wiadomo, że najbliższy przyjaciel misia stał się świnką Ryjką (Woźniakowski 2014: 81–82).

Kilka tysięcy kilometrów dalej na wschód, w Iranie, wśród uchodźców towarzyszących Armii Andersa z inicjatywy wykładowców z Uniwersytetu Wileńskiego powstało w 1942 roku Towarzystwo Studiów Irańskich, stawiające sobie za cel – oprócz prowadzenia badań naukowych – działalność kulturalno-oświatową wśród diaspory i lokalnej ludności. Stypendystki TSIR przetłumaczyły na język polski kodeks karny i inne przepisy prawa irańskiego (Draus 1986: 62). Na posiedzeniach założonego w 1943 roku Koła Miłośników Literatury Pięknej odczytywano utwory klasyków perskich tłumaczone z oryginałów lub z przekładów francuskich (Draus 1986: 64). W „Studiach Irańskich” opublikowano przekłady z perskiego dra Franciszka

Machalskiego, w tym gazete Hafiza i fragmenty *Szachname* Firdusiego, narodowego eposu Persów i Tadżyków z przełomu IX i X wieku. W przypadku tego wybitnego orientalisty irański epizod znalazł dalszy ciąg w pracy naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w wykonanych po wojnie kolejnych tłumaczeniach literatury perskiej.

Podsumowanie

Z opracowań historyków literatury oraz wspomnień inicjatorów, twórców i odbiorców przekładów (wspomnień, których prawdziwość trudno potwierdzić, lecz których prawdopodobieństwo wydaje się wysokie) wyłania się obraz polisystemu literackiego poważnie nadwątlonego, lecz nie zniszczonego przez wojenną przemoc, z systemem literatury tłumaczonej z języków obcych zajmującym w nim stałe miejsce. Patronował mu częściowo Rząd Polski na Uchodźstwie – w okupowanej Polsce za pośrednictwem agend państwa podziemnego (Tajna Rada Teatralna, fundusz wydawnictwa Wisła), a poza jej granicami poprzez legalne struktury (Instytut Polski w Budapeszcie). Liczne były też przedsięwzięcia prywatne (Osterwa, Wydawnictwo Sublokatorów Przyszłości, Sandauer). Przekład uprawiali zawodowi tłumacze (Zagórska), literaci, dla których aktywność ta miała charakter ważny (Miłosz), poboczny (Iłakowiczówna) lub okazjonalny (Dąbrowska, Kruczkowski), specjaliści z różnych dziedzin (Machalski, Smyrak) oraz amatorzy (Knothe, Mystkowski). Utwory do tłumaczenia wybierano niekiedy przypadkowo, ze względu na dostępność tekstu źródłowego (*Abel w puszczy*, repertuar teatrów oflagowych), dużo częściej świadomie, z myślą o przyszłym odbiorcy, adaptując je niekiedy do jego potrzeb (czytanki z podręcznika Smolara i Wirowskiego). Aktualizację treści wpisywano w tekst tłumaczenia (Osterwa) lub pozostawiano odbiorcy (Iwaszkiewicz). Przekłady funkcjonowały przeważnie w ramach podstawowego układu komunikacyjnego: salonu i mieszkania (schemat komunikacji kulturowej za: Szarota 1984: 622), rzadko – głównie poza granicami Polski – w układzie instytucjonalnym czy masowego przekazu (schemat komunikacji kulturowej za: Szarota 1984: 622). Dla twórców działalność przekładowa stanowiła niekiedy źródło dochodów (Miłosz), zawsze formę samorozwoju, a przede wszystkim terapii (funkcja szczególnie widoczna w przypadku Sandauera): przekład dawał schronienie przed trudną rzeczywistością, poczucie sprawstwa, satysfakcję z pracy organicznej w celu wzbogacenia polskiej kultury,

utrzymania jej ciągłości i związków z kulturą powszechną. Wśród odbiorców literatura lekka pełniła funkcję rozrywkową, eskapistyczną (*Czterech garbusów*), ambitna zaś – estetyczną, poznawczą, wychowawczą, skłaniała do refleksji, podsuwała wzorce działania, dodawała otuchy, rozwijała sferę ducha.

Niektóre przedsięwzięcia znalazły ciąg dalszy – w postaci publikacji i krytyki – po wojnie, inne popadły w zapomnienie. Wszystkie zasługują na zapisanie w historii przekładu literackiego. Badaniami należałoby też objąć działalność przekładową na terenach wcielonych do Związku Radzieckiego i na terenach wcielonych do Rzeszy.

Bibliografia

- Braun, Kazimierz. 1994. *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Chrobak, Marzena. 2014. *La traduction littéraire en Pologne pendant l'occupation nazie (1939–1945)*, w: M. Laurent (red.), *Traduction et rupture*, Paris: Numilog, s. 209–222.
- Czachowska, Jadwiga, Maciejewska, Maria Krystyna, Tyszkiewicz, Teresa. 1986. *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia*, t. 3, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Czapski, Józef. 1948. *Proust w Giazowcu*, „Kultura” 12, s. 25–36.
- Dąbrowska, Maria. 1955. *Parę myśli o pracy przekładowej*, w: M. Rusinek (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław: Wydawnictwo Zakład imienia Ossolińskich, s. 193–206.
- Draus, Jan. 1986. *Towarzystwo Studiów Irańskich w Teheranie w latach 1942–1945*, „Roczniki Nauk Społecznych” 13, z. 2, s. 59–72.
- Franaszek, Andrzej. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Znak.
- Gajewski, Waldemar. 2017. *Przekłady „Eugeniusza Oniegina” A. Puszkina w Polsce – próba oceny*, „Dialog Edukacyjny” 1–2(36–37), s. 53–58.
- Gasztold, Tadeusz. 1977. *Życie kulturalne w obozach polskich jeńców wojennych na Pomorzu Zachodnim w latach 1939–1945*, Koszalin: Koszaliński Ośrodek Naukowo-Badawczy.
- 1994. *Życie oświatowo-kulturalne w obozach polskich jeńców w ZSRR (1939–1947)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gurgul, Monika. 2009. *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ĺhakowiczówna, Kazimiera. 1955. *Kilka słów o przypadkowych tłumaczeniach*, w: M. Rusinek (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław: Wydawnictwo Zakład imienia Ossolińskich, s. 231–243.
- Iwaszkiewicz, Jarosław. 2010. *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa: Czytelnik.

- Januszewski, Tadeusz (red.). 1997. *Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, t. 3, *Dramat polski XX w.*, Warszawa: [Muzeum Literatury].
- Maritain, Jacques. 1942. *Drogami kłęski*, przeł. C. Miłosz, Warszawa: Oficyna Polska.
- Miłosz, Czesław. 1991. *Ogród nauk*, Lublin: Norbertinum.
- 2011 [1959, 2001]. *Rodzinna Europa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mirecki, Wiesław. 1981. *Jeniecka Melpomena*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Mitzner, Piotr. 2014. *Aneks*, w: Z. Mitzner, *Felieton o mojej Warszawie*, Warszawa: Muzeum Warszawy.
- Osterwa, Juliusz. 2007. „*Antygona*”, „*Hamlet*”, „*Tobiasz*” dla Teatru Społecznego, wstęp, oprac. i red. I. Guszpit, D. Kosiński, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Romanowska, Agnieszka. 2009. *Szekspir Czesława Miłozsa*, „*Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*” 4, s. 111–128.
- Sadowska, Ruta (red.). 2000. *Dzieci – tajne nauczanie w getcie warszawskim*, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny IN-B.
- Sandauer, Artur. 1991. *Byłem*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sierotwiński, Stanisław. 1988. *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939–1945*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szarota, Tomasz. 1984. *Życie kulturalne na ziemiach polskich w latach wojny i okupacji*, w: W. Góra (red.), *Wojna i okupacja na ziemiach polskich 1939–1945*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Szczublewski, Józef. 1973. *Żywoł Osterwy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szejnert, Małgorzata. 1988. *Śława i infamia*. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim, Londyn: Aneks.
- Woźniakowski, Krzysztof. 1998. *Obecność literatur obcych w jawnym polskojęzycznym obiegu kulturalnym Generalnego Gubernatorstwa (1939–1945)*, „*Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie*” 194, s. 95–114.
- 2014. *Książka dla dzieci w ofercie wydawniczej środowiska polskich uchodźców na Węgrzech okresu II wojny światowej*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia et Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*” 12, s. 81–82.