

ANNA ROGULSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
rogulskanna@gmail.com

POLSKI HEMINGWAY

Abstract

The Polish Hemingway

The author reflects on the phenomenon of the vast popularity of Ernest Hemingway in Poland after 1956 in contrast to his unpopularity in the 21st century. The analysis of translations by Bronisław Zieliński reveals that the Polish version of Hemingway’s writing differs from the English one. Polish translations of Hemingway were published due to several political reasons and they were adapted to meet Polish readers’ expectations. The article contains an analysis of short excerpts from *The Sun Also Rises*. The author concludes that new Polish translations of Hemingway’s prose are very much needed.

Key words: Ernest Hemingway, Bronisław Zieliński, *The Sun Also Rises*, style, domestication, politics in translation

Słowa kluczowe: Ernest Hemingway, Bronisław Zieliński, *Słońce też wschodzi*, styl, udomowienie, polityka przekładu

- Jeśli będę musiał oglądać hordy młodych grafomanów szlifujących schody redakcji i przyczyniających pocście kłopotu, rozmawiać z nimi z pozycji starszego kolegi, radzić! Cóż tu radzić?
- Niech czytają Hemingwaya, niech zobaczą, jaki jest świat! (Brycht 1962: 112)

W jakim języku mieli czytać Hemingwaya początkujący pisarze z opowiadania Brychta – po angielsku czy po polsku w przekładzie Bronisława Zielińskiego? Zależy to pewnie od tego, czy chcieli poznać świat czy język pisarza.

Tymczasem szukając śladów współczesnej popularności Ernesta Hemingwaya, odbijam się wciąż od ściany śmiechu. Gdy zachęcam studentów do analizy błyskotliwego, moim zdaniem, dialogu dwójki zakochanych bohaterów z zakończenia młodzieńczej powieści pisarza *Słońce też wschodzi*, reaguja cynicznie. I nie, nie udziela im się gorzko-ironiczny nastrój pijanego Jake'a, po prostu nudzi ich jego pozornie bezsensowna wymiana zdań z Brett:

- Lubisz jeść, prawda?
- I owszem. Lubię robić wiele rzeczy.
- Na przykład co?
- O, masę rzeczy. Nie chcesz deseru?
- Już mnie o to pytałeś. No, to weźmy jeszcze butelkę *rioja alta*.
- Bardzo jest dobre.
- Niewiele go wypijaś.
- I owszem. Nie zauważyłeś.
- Zamówmy sobie dwie butelki.
- Nie upijaj się, Jake. Nie musisz.
- Skąd wiesz?
- Nie rób tego, nie jest ci to potrzebne (Hemingway 1966: 262).

Tego typu dialogi budują w powieściach Hemingwaya obraz relacji między bohaterami, bez konieczności wprowadzania dodatkowych opisów uczuć, bez przymiotników i metafor. Ta wyjątkowa stylistyka staje się osobnym bohaterem prozy Hemingwaya, a jej prostota może sprawiać, że tak samo sprawdza się w każdym języku – przede wszystkim brak tu skomplikowanych przymiotników, wszystko jest „ładne”, „miłe” lub „przyjemne” (Levin 1968: 11). Przymiotniki nie służą bowiem opisowi, lecz wartościowaniu, a akcent dzięki krótkim, pojedynczym zdaniom pada na rzeczowniki. Wśród czasowników dominuje odmieniane we wszystkich formach „być”. Łatwo sobie jednak wyobrazić, że nie tylko owo „być” będzie udręką dla polskiego tłumacza pracującego w języku, który nie znosi powtórzeń. Raymond Chandler uważał wręcz, że „Hemingway to facet, który powtarza jeden kawałek w kółko, aż nabierzesz przekonania, że to jest dobre” (por. Kitrasiewicz 1999: 50). Z upodobaniem pisarz wraca więc do ulubionych słów, by nabrały wreszcie właściwego znaczenia. Bronisław Zieliński, tłumacz właśnie między innymi Hemingwaya, ale też Trumana Capote, Hermana Melville'a czy Johna Steinbecka, przyznał, że „[d]uże problemy sprawia polskiemu tłumaczowi zwięzłość Hemingwaya. Nasz język ma bogatsze słownictwo, a poza tym słowa są dłuższe” (Wojciechowska 1980: 8).

Jako przykład może tu posłużyć krótki fragment powieści *Słońce też wschodzi* (*The Sun Also Rises*). Główny bohater Jake wysyła do Brett depeszę podpisaną *SERDECZNOŚCI JAKE* (w oryginale *LOVE JAKE*), po czym wyraża charakterystyczną, bardzo skondensowaną refleksję podsumowującą jego uczucia:

That seemed to handle it. That was it. Send a girl off with one man. Introduce her to another to go off with him. Now go and bring her back. And sign the wire with love. That was it all right. I went in to lunch (Hemingway 1957: 261).

Ta przepełniona goryczą kwestia zapowiada koniec historii miłosnej. Rozpacz bohatera kontrastuje z prostym, swobodnym stylem – czasowniki frazowe stosuje się raczej w języku nieformalnym, mówionym – co jednocześnie podkreśla niemożliwość czy też nieumiejętność wyrażenia uczuć. W sąsiedztwie powtarzających się zaimków: *that, it, her i him* oraz podstawowych czasowników *be i go*, najistotniejszym słowem staje się *love*. Choć w telegramie zostało ono przemyczone jako zwrot grzecznościowy, tutaj pełni funkcję kluczową – w tych niezręcznych, pozornie pustych zdaniach kryje się po prostu komunikat „kocham”.

Zielińskiemu z pewnością udało się zachować cyniczny charakter refleksji Jake’a:

A więc to tak. Tak się dzieje. Najpierw wyprawia się kobietę z jednym mężczyzną. Potem przedstawia się jej drugiego po to, żeby z nim wyjechała. A teraz jedzie się samemu, żeby sprowadzić ją z powrotem. I kończy się telegram serdecznościami. Tak to jest. Poszedłem na obiad (Hemingway 1966: 255).

Tym razem monolog wewnętrzny nie obraca się już wokół miłości, jest raczej złośliwym przytykiem wobec rozpieszczonej kobiety, a telegram zakończony „serdecznościami” to kpina zarówno z niej, jak i ze słabej woli Jake’a. Bohater mówi po prostu „No, i znowu dałem się zrobić”, co niezupełnie odzwierciedla Hemingwayowskie „Kocham”. Jednocześnie widać też, że proste czasowniki w bezosobowej formie zmusiły tłumacza do wielokrotnego powtórzenia słowa „się”, co wcale nie brzmi naturalnie, wydłuża zdania i rozbija ich rytm. Najbardziej kłopotliwy był jednak ów niewinny zwrot grzecznościowy *love*, dla którego tłumacz nie znalazł bardziej czułego odpowiednika niż „serdeczności” – będącego w dodatku słowem zbyt długim w kontekście telegramu. Ten drobny szczegół sprawia, że choć w oryginale bohater przyznaje się przed sobą do słabości, nie jest w stanie okazać jej w przekładzie. W tym miejscu tłumacz wpada więc w pułapkę Heming-

wayowskiej powtarzalności: przez całą powieść Jake podejmuje próby nazwania swoich uczuć, a kiedy wreszcie zdobywa się na refleksję, w polskim wydaniu nie wybrzmiewają one w równie dobitny sposób co w oryginale.

Słońce też wschodzi, debiutancka powieść czołowego autora tak zwanego straconego pokolenia, czyli pokolenia młodych pisarzy, którzy przeżyli I wojnę światową¹, została wydana w 1926 roku, tymczasem w Polsce ukazała się dopiero w roku 1958. Przekłady Hemingwaya weszły na polski rynek z niemalym opóźnieniem – z wyjątkiem niepopularnego przekładu *Pożegnania z bronią* z 1931 roku ukazywały się od roku 1956, a więc po październikowej odwilży i przyznaniu pisarzowi w 1954 roku Literackiej Nagrody Nobla. Jako pierwszą w naszym kraju, podobnie jak w ZSRR, opublikowano nowelę *Stary człowiek i morze*. Nie oznacza to, że Hemingwaya nie czytano wcześniej – wręcz przeciwnie, jako zakazany owoc cieszył się tym większą popularnością. Jednak w okresie PRL-u Hemingway zyskał aprobatę polskich władz jako pisarz lekko lewicowy, ponieważ w czasie hiszpańskiej wojny domowej (1936–1939) stanął po stronie republiki, a przeciw wojskom generała Franco, a więc poparł ideologię antyfaszystowską. W „Nowych Książkach” z 1956 roku przy nazwisku Hemingwaya widnieje rekomendacja: „[Hemingway] jest pisarzem postępowym, o czym świadczy właśnie jego stosunek do ludzi, a co wypowiedział wyraźnie w swoich powieściach o antyfaszystowskiej tendencji” (*Śniegi Kilimandżaro i inne opowiadania* 1956: 441). Moda na Hemingwaya zawładnęła zatem ówczesnym polskim rynkiem książki za aprobatą władz, a przyczyniły się do tego początkowo głównie Państwowy Instytut Wydawniczy i wydawnictwa „Czytelnik” oraz „Iskry”. W latach 1956–1959 wydano kolejno *Pożegnanie z bronią*, *Komu bije dzwon*, *Słońce też wschodzi* i *Zielone wzgórza Afryki*. W roku 1961 wyszedł zbiór opowiadań *Za rzekę w cień drzew*, a w 1966 – *Ruchome święto*. W 1958 roku wydano również powieść *Mieć i nie mieć*, lecz tym razem w przekładzie Krystyny Tarnowskiej, nie Zielińskiego². Także przy zbiorach opowiadań z Zielińskim współpracowali inni tłumacze: Mira Michałowska³ i Jan Zakrzewski (*49 opowiadań*, 1964).

¹ Sam Bronisław Zieliński proponował tłumaczyć *lost generation* jako pokolenie zagubione. O zagubionym pokoleniu pisze też Bronisław Wiśniowski (Wiśniowski 1963: 130).

² Powieść *To Have and Have Not* wyszła w Polsce już w 1948 roku pod tytułem *Biedni i bogaci* w przekładzie Teresy Rogali-Zawadzkiej, opatrzona przedmową Stanisława Helczyńskiego.

³ Mira Michałowska przełożyła również powieść Hemingwaya *Rajski ogród* (1989) oraz zbiór *Rzeka dwóch serc i inne opowiadania* (1967).

To jednak Zieliński pozostaje najbardziej rozpoznawalnym tłumaczem amerykańskiego noblisty, a jego praca od razu zyskała wysoką ocenę. Zieliński cieszył się takim poważaniem, że miał okazję odbyć podróż do Ameryki, w trakcie której poznał swojego ulubionego autora. Połączyło ich przede wszystkim zamiłowanie do polowań i broni, a ich przyjaźń trwała przez lata – Zieliński wymieniał z Hemingwayem listy i nierazdo konsultował trudniejsze fragmenty powieści. „Spotkanie z pisarzem, którego utwory tłumaczę, przybliży mi tego człowieka, jego psychikę. Mam nawet czasem wrażenie, że bohaterowie książek Hemingwaya mówią jego językiem” – przyznał (Wojciechowska 1980: 8). Ten osobisty związek z pewnością wpłynął na kształt przekładów, jako że tłumacz darzył autora wielkim szacunkiem i dokładał wszelkich starań, by oddać jego wyjątkowość. Zdaniem czytelników – skutecznie.

Opinie o przekładach Hemingwaya z lat 50. i 60. przybierały głównie formę pochwał, niektórzy kwitowali je po prostu: „Przekład Bronisława Zielińskiego znakomity” (Stawiński 1958: 849). Nieco bardziej szczegółowo w 1961 roku w „Nowej Kulturze” o *Zielonych wzgórzach Afryki* pisała Halina Dzierżanowska: „Przekład Bronisława Zielińskiego jest żywy, wierny, doskonale oddający niełatwe odcienie stylu Hemingwaya” (Dzierżanowska 1961: 17). W „Nowych Książkach” w 1957 roku Jacek Frühling recenzował *Pożegnanie z bronią*: „[p]rzekład, zwłaszcza pierwszej części, gładki i potoczysty; tłumacz radzi sobie znakomicie z trudnymi i skomplikowanymi realiami wojennymi. W części drugiej przydałoby się więcej serca” (Frühling 1957: 1100). Sądzę, że ten „brak serca” jest raczej winą stylu autora, nie tłumacza, a objawia się w surowych dialogach Hemingwaya, które – pełne czasownikowych powtórzeń i pozbawionych określeń rzeczowników – sprawdzają się w amerykańskim filmie, lecz nie w polskojęzycznej prozie. O podkreślonej przez Frühlinga „potoczystości” wspominają też inni recenzenci „(...) rzecz czyta się potoczyscie. Dobra i piękna książka” – podsumował *Zielone wzgórza Afryki* Bohdan Czeszko w „Przeglądzie Kulturalnym” (Czeszko 1960: 413). Wrażenia lekturowe w przypadku Hemingwaya były tak istotne, że w 1958 roku w „Nowej Kulturze” Andrzej Braun powoływał się nie tyle na literackie walory jego prozy, ile na entuzjastyczne reakcje czytelników: „Niedawno znajoma dziewczyna mówiła mi o wrażeniach z lektury *Fiesty* [*Fiesta* to pierwotny tytuł *Słońce też wschodzi* – A.R.]: Dość okropni ci ludzie, ale on tak sympatycznie, tak klawo pisze...” (Braun 1958: 26). Choć czasami wytykano Zielińskiemu drobne błędy rzeczowe czy niezgrabne dialogi, najistotniejszą cechą prozy

Hemingway okazały się łatwość i przyjemność czytania, bo wszelka krytyka była bezradna wobec uwielbienia czytelników: „Irytuje nie pisarz, lecz czytelnicy. Jak długo jeszcze siła będzie gwarantowała popularność i sławę?” (Zieliński 1959: 722) – denerwował się Stanisław Zieliński po lekturze *Mieć i nie mieć*. Już w latach 70. Janusz Tremer wieszczył w „Trybunie Ludu” koniec popularności amerykańskiego noblisty, recenzując *Wyspy na Gólsztormie*. Przyznał wtedy: „(...) jest to proza, która nadal **daje się czytać**, ale jest lekturą – powiedziałbym – relaksową” (Tremer 1973: 18). Dziś zakwalifikowalibyśmy ją zapewne jako literaturę popularną.

Ta skrytykowana przez Stanisława Zielińskiego sława związana jest jednak również z osobą samego pisarza, który choć nie stronił od alkoholu i nierzadko wdawał się w bójki, w Polsce dziwnym trafem uchodził nawet za wzór dla młodzieży. W „Płomyku” z 1989 roku można znaleźć listy od młodych czytelników, którzy porównują podróż na Kilimandżaro ze *Śniegami Kilimandżaro* lub wprost piszą o tym, że Hemingway jest ich idolem: „Hemingway to mój ulubiony pisarz, którego książki, życie i osobowość bardzo mnie pociągają. Sądzę, że ten Amerykanin mógłby być idolem dla wielu młodych ludzi” (Szarawiec 1989: 19) – pisała Aneta z Gdańska, lat 14. Młodzieńczą miłość do Hemingwaya wyznał też Jerzy Buzek: „[w]tedy jego bohaterowie byli dla mnie wzorcem. Znajdowałem u niego wiarę, że pasje nie muszą być chwilowymi fascynacjami, że mogą trwać przez całe życie. (...) Myślę, że kodeks moralny jego bohaterów miał wpływ na wyznawany przeze mnie do dziś kodeks wartości” (Buzek: 1997: 2). Ów wyidealizowany obraz pisarza wynikał zapewne częściowo z braku dostępu do informacji na temat jego życia i poglądów, a opierał się przede wszystkim na charakterystyce bohaterów: surowych, lecz romantycznych, skrzywdzonych, lecz walecznych, brutalnych, lecz honorowych.

Tak przyjęty przez polską kulturę Hemingway został ogłoszony najwybitniejszym pisarzem minionego stulecia w plebiscycie „Polityki” z 1999 roku. W kanonie na koniec XX wieku opublikowanym przez „Rzeczpospolitą” jego powieść *Komu bije dzwon* znalazła się na 12. miejscu. Rok 1999 to również wysyp artykułów o Hemingwayu z uwagi na 100. rocznicę jego urodzin. W Polsce pamięć o pisarzu była wtedy nadal żywa, podczas gdy w Stanach jego sława dogasała: w 1998 roku na liście najważniejszej anglojęzycznej prozy XX wieku opracowanej przez redaktorów „Modern Library” Hemingway uplasował się pod koniec czwartej dziesiątki, daleko za chociażby *Wielkim Gatsbym* F.S. Fitzgeralda (por. Jordan 1999: 8). Ta różnica wynika zapewne między innymi z opóźnienia w przyswojeniu go

na polskim rynku książki. Co ciekawe, nawet już nieczytany, Hemingway zawsze powraca jako wzór pisarza, podobnie jak u Brychta w 1962 roku. Czy to poradnik dla aspirujących młodych twórców, czy zbiór anegdotek o pisarskich nawykach, czy wreszcie reklama kursu kreatywnego pisania, jak w nagłówku *Pisać jak Hemingway albo Masłowska* („Gazeta Wyborcza” 2003) – „Papa Hemingway” to zawsze pierwsze skojarzenie, swoisty archetyp pisarza. Dziś nie znaleźlibyśmy chyba równie rozpoznawalnej literackiej ikony. Choć napisał tylko jedną sztukę, *Piątą kolumnę* (powstała w latach 1937–38, a dotyczyła wojny domowej w Hiszpanii), ze względu na nazwisko autora już w 1940 roku miała ona swoją premierę na Broadwayu. W Polsce w 1959 roku „Tygodnik Powszechny” podał, że powieść *Mieć i nie mieć* rozchodziła się w tempie 20 egzemplarzy na godzinę. Wiadomość o śmierci pisarza w lipcu 1961 roku ogłoszono nawet w takich miejscach jak plaża w Ustce. Maria Jordan wspomina, że „[u] mieszczony na słupie plażowy głośnik (...) zamilkł nagle (...), a po chwili ktoś powiedział, że Hemingway popełnił samobójstwo” (Jordan 1999: 8). Ta tragiczna informacja zbiegła się w czasie z polskim wydaniem *Za rzekę w cień drzew* i odpowiednio nagłośniona zapewniła niegasnącą popularność kolejnych wydań i wznowień.

Oczywiście w Hemingwayu nie pociągał szerokich rzeszy czytelników, jego wyjątkowy, wyłowiony przez Gertrudę Stein styl pisarski, lecz wzorzec męskości, ideał mężczyzny polegający na swoistym machosentymentalizmie (Janicka 1999: 61), spopularyzowanym potem przez amerykańskie kino. To typ przypominający Humphreya Bogarta i Jamesa Bonda. Jak pisała Bożena Janicka w „Kinie” w 1999 roku, „emocjonalny gaz do dechy z miną na pozór luzacką, jakby nigdy nic” (Janicka 1999: 61). Jej zdaniem „dialog amerykańskich filmów wywodzi się [właśnie – A.R.] stamtąd”, z prozy Hemingwaya (Janicka 1999: 61). Ten wzorzec męskości był pewnym ideałem dla pokolenia powojennego, kiedy to rozpadały się i zmieniały role społeczne ustalone w latach wojny. Zarówno po I, jak i po II wojnie światowej po ustaniu walk i powrocie żołnierzy do domów nastąpił kryzys męskości wywołany trudnościami z adaptacją do nowych warunków. Bohaterowie Hemingwaya stali się zatem w Polsce lat 50. i 60. istotnym punktem odniesienia w kontekście kodeksu moralnego, odwagi, a także specyficznej wrażliwości, i mogli być wsparciem dla czytelników poszukujących stabilnych wzorców w burzliwym okresie powojennej transformacji. Ten ideał męstwa sprzedawał się zresztą na tyle dobrze, że dzięki niemu Hemingway został gwiazdą światowego formatu. Sam chętnie pielęgnował otaczające go legendy: to miał kogoś pobić, na przykład nieprzychylnego krytyka Maksa Eastmana w biurze

swojego wydawcy Scribnera (Kitrasiewicz 1999: 49), to donoszono o jego rzekomej śmierci w katastrofach samolotowych. Debiutancka powieść *Słońce też wschodzi* wśród zamożnych młodych Amerykanów wywołała modę na Francję i Hiszpanię. Moda ta jest żywa do dziś, co widać choćby u Woody'ego Allena w *O północy w Paryżu*. W Pampelunie wystawiono Hemingwayowi pomnik i jego imieniem nazwano ulicę – nic więc dziwnego, że turyści udają się w podróż szlakiem przygód „Papy Hemingwaya” lub pielgrzymują do jego domu na wyspie Key West u wybrzeży Florydy. Choć jednak w latach 50. tygodnik „Time” ogłosił twarz Hemingwaya najbardziej fascynującym obliczem XX wieku (Jordan 1999: 8), w XXI wieku *boom* na pisarza nagle ustał. W 2013 roku, po wyborze Hemingwaya na największego światowego pisarza XX wieku według czytelników „Gazety Wyborczej”, Krzysztof Varga stwierdził, że głosowano „nie na jego książki, ale jego życie”, i nazwał go „ikoną patriarchy” (Varga 2013: 3). Jak do tego doszło, skoro w 1961 roku Włodzimierz Maciąg pisał, że „ludzkość chce ufać bohaterstwu i będzie ufać mu zawsze” (Maciąg 1961: 5)? Otóż nie jest to już pogląd na miarę XXI wieku, a kreowany przez Hemingwaya machosentymentalizm w nowoczesnym społeczeństwie bywa wyśmiewany – w dodatku częściej jeszcze niż pisarzowi dostaje się jego czytelnikom. Główną przyczyną tego przesunięcia jest zmiana wzorców kobiecych i męskich: upadł kult siły, a wraz z nim wizerunek macho. Co prawda, temat hemingwayowskiego kryzysu męskości pozostaje aktualny w kontekście emancypacji kobiet oraz przeobrażenia genderowych ról społecznych, ale eksploracja wzorców kobiecych wydaje się we współczesnej literaturze dużo ciekawsza.

Tymczasem w latach popularności tak wpływowa proza noblisty nie mogła ująć uwadze polskich pisarzy, którzy z pewnością czerpali z niej inspirację. Fascynacji Hemingwayem nie krył na przykład Leopold Tyrmand:

Moim zdaniem odszedł jeden z największych pisarzy naszego półwiecza. Trudno powiedzieć: największy, ale go za takiego uważam. Wydaje się, że wielkość pisarza można mierzyć tym, w jakim stopniu potrafi on skonstruować bohatera swojej epoki. (...) Hemingway dał XX wiekowi postać Roberta Jordana z *For Whom the Bell Tolls*, w którym sprowadził do jednego mianownika wszystkie tęsknoty stulecia za wspaniałym mężczyzną. (...) Z drugiej strony, jeżeli można w ogóle mówić o wielkości współczesnej poezji, to tylko na przykładzie opowiadania Hemingwaya *The Old Man and the Sea*, mimo że napisane jest prozą (Tyrmand 2011: 172).

Jeszcze wcześniej Hemingwaya czytał i tłumaczył Tadeusz Borowski. Tomasz Jastrun twierdzi, że trudno o mocniejsze opowiadania w języku polskim niż te Borowskiego: „[p]okrewna jest [jego] krystaliczna oszczędność, unikanie jak ognia ocen moralnych” (Jastrun 1999: 50). Kolejnych tropów należy szukać oczywiście w prozie męskiej – a więc na przykład u Hłaski, zwanego Hemingwayem z Koluszek (Hłasko 1995: 62). Z kolei Bohdan Czeszko świadomie przyjął hemingwayowski wizerunek i pozował na machosentymentalistę. Podobna zwięzłość stylu charakteryzuje również pisarstwo Józefa Hena i Marka Nowakowskiego. Atrakcyjna wydaje im się przede wszystkim rejestrująca technika opisu rzeczywistości – czyżby więc „hemingwayowszczyzna” zawładnęła polską literaturą dzięki pracy Bronisława Zielińskiego? Nie sposób od razu przyklasnąć tej tezie, jeśli dostrzeżemy, że Zieliński poetyzuje surowy styl amerykańskiego pisarza, archaizuje wypowiedzi bohaterów, nadużywa czasu zaprzeczonego, a próbując dochować wierności oryginałowi, łączy zdania, powtarzając wciąż spójnik „i” oraz kumulując zaimki. Niekiedy tworzy neologizmy, które nigdzie się nie przyjęły, niekiedy znów uszlachetnia język postaci, by przystawał do prozy artystycznej.

Warto tu powrócić jeszcze do zakończenia powieści *The Sun Also Rises*, w którym główny bohater udaje się do Madrytu po Brett, niespełnioną miłość swojego życia. Będzie to spotkanie przed ostatecznym rozstaniem, para czuje, że ich świat się kończy, więc Hemingway szorstko, typowymi dla siebie krótkimi, urywanymi zdaniami opisuje schyłkowy charakter miasta:

The Norte station in Madrid is the end of the line. All trains finish there. They don't go on anywhere. Outside were cabs and taxis and a line of hotel runners. It was like a country town (Hemingway 1957: 223).

Nie tylko skrótowość informacji stanowi trudność dla tłumacza, który chce sprostać wymaganiom stylistyki języka polskiego. W tych zaledwie dwóch liniijkach powtarza się słowo *line*, na szczęście w różnych znaczeniach, widać również liczne użycia czasownika „być”: *is, were, was*. Nic dziwnego, że u Zielińskiego zdania te nabierają objętości:

Dworzec Norte w Madrycie jest zakończeniem tej linii kolejowej. Wszystkie pociągi kończą tam swoją trasę. Nie jadą już nigdzie dalej. Przed dworcem czekały dorożki, taksówki i szpaler gońców hotelowych. Przypominało to jakieś prowincjonalne miasto (Hemingway 1966: 255).

Polski narrator jest dużo precyzyjniejszy w swoim opisie, a tym samym odbiera Hemingwayowskiemu obrazowi końca – torów, świata, historii

miłosnej, znajomości, wakacji, książki – ogólny, metafizyczny wydzźwięk. W krótkich zdaniach Hemingwaya zaakcentowane są proste frazy: *this is the end* (to koniec), *finish* (kończą) oraz *don't go anywhere* (donikąd nie zmierzają), tymczasem tłumacz większą uwagę poświęca liniom i trasom pociągów. Ten pełniejszy obraz zdaje się mniej dramatyczny i poetycki, jednak po chwili tłumacz nadrabia to uchybienie i czyni go bardziej malowniczym, stawiając przed bohaterem „szpaler gońców hotelowych”. Zastępując *it is like* czasownikiem „przypominało”, przypisuje też relacji perspektywę bohatera – u Hemingwaya to miasteczko nikomu niczego nie przypomina, jest prowincjonalne, Zieliński natomiast poddaje je zewnętrznej ocenie.

Takie zabiegi nie świadczą jednak o swobodnym traktowaniu tekstu oryginału, lecz po prostu o przywiązaniu tłumacza do literackiej polszczyzny, która przede wszystkim nie znosi powtórzeń. W wielu miejscach Zieliński stara się zresztą zachować oryginalną składnię, pozwalając sobie na powtórzenia, oddając rytm szeregowych zdań niemal całkowicie pozbawionych relacji podrzędnych:

Kelner poszedł po taksówkę. Było gorąco i słonecznie. Nieco dalej był mały placyk, a na nim drzewa i trawnik, i postój taksówek. Ulicą nadjechała taksówka, na której stopniu stał uwieszony kelner. Dałem mu napiwek, powiedziałem szoferowi, dokąd ma jechać, i usiadłem obok Brett. Taksówka ruszyła ulicą. Wcisnąłem się głębiej w siedzenie. Brett przysunęła się do mnie. Siedzieliśmy blisko siebie (Hemingway 1966: 263).

Z wyjątkiem wprowadzenia zdania podrzędnego: „na której stopniu”, fragment ten składniowo odpowiada oryginałowi:

A waiter went for a taxi. It was hot and bright. Up the street was a little square with trees and grass where there were taxis parked. A taxi came up the street, the waiter hanging out at the side. I tipped him and told the driver where to drive, and got in beside Brett. The driver started up the street. I settled back. Brett moved close to me. We sat close against each other (Hemingway 1957: 279).

Takie struktury – trzeba przyznać – brzmią w polskim opisie nietypowo, a powtarzająca się „taksówka” nieco razi, zwłaszcza że Zieliński nie jest konsekwentny i surową relację z wydarzeń podsumowuje, tłumacząc *and the houses looked sharply white* jako „a domy jaśniały ostrą bielą”. Nie trudno zrozumieć ten poetycki zapęd w scenie ostatecznego końca. I pisarz, i tłumacz budują tu poetyckie obrazy bohaterów odjeżdżających w jasność,

lecz ten pierwszy zdaje się malować obraz jałowy i nieruchomy, u drugiego zaś opisywane budynki nabierają rażącego blasku, który wprowadza do tekstu większą dynamikę.

I tu nasuwa się teza, że być może polski styl Hemingwaya nie jest wcale nowym zjawiskiem w literackiej polszczyźnie, lecz w gruncie rzeczy dostosowuje się do czytelniczych oczekiwań oraz przyzwyczajęń. Może ten wyjątkowy język stał się mitem w równym stopniu co wizerunek? Zieliński starał się podążać śladem ukochanego pisarza, lecz jednocześnie dał go czytelnikom takiego, jakiego chcieli czytać – lekko zaprawionego obcością, a tak naprawdę znajomego. Tłumacz ubiera przecież proste obrazy w metafory, zmienia dynamikę scen, osłabia dramatyczne emocje bohaterów. Myślę, że omawiany na początku monolog wewnętrzny głównego bohatera, pozbawiony upiększeń i stylistycznych wygładzeń, we współczesnym przekładzie mógłby wyglądać mniej więcej tak:

To chyba rozwiązuje sprawę. Tak się to robi. Wysyłasz dziewczynę z jakimś gościem. Przedstawiasz ją innemu, żeby z nim uciekła. A teraz po nią pojedziesz. I podpisujesz depezę wyrazami miłości. Poszło świetnie. Wstąpiłem na lunch [przeł. A.R.].

Współczesny przekład mógłby odpowiedzieć na pytanie, czy Hemingwayowski bohater ma jeszcze szansę u współczesnego czytelnika wychowanego na zupełnie innych wzorcach kulturowych. Na razie bowiem polski Hemingway funkcjonuje w dwóch wersjach: ten ze wspomnień Zielińskiego jest męski do bólu, lecz już z książki Miry Michałowskiej wylania się biedny, chory nieudacznik i oferma:

Warto by może przez chwilę zastanowić się nad skłonnością Hemingwaya do nieszczęśliwych wypadków, kończących się z reguły cięższymi lub lżejszymi obrażeniami ciała, nad jego nieustannie złym samopoczuciem, które wcale nie powstrzymywało go od podejmowania coraz większego ryzyka, intensywnego picia i palenia, słowem, od coraz śmielszego wyzywania losu. (...) Może był po prostu – wbrew pozorom – takim człowiekiem, jakiego koledzy w dzieciństwie nazywają ofermą? Wiele na to wskazuje (Michałowska 1997: 34–36).

Ten drugi wizerunek bliższy jest współczesnej krytyce, która twierdzi, że Hemingwayowski bohater był własnością swojej epoki, a proza Hemingwaya przestała odpowiadać czytelniczym oczekiwaniom. Marek Niemojewski już w 1999 roku pisał w „Nowych Książkach”, że współcześnie zabrakło „nowej, wielkiej prozy, która podejmowałaby tematy fundamen-

talne. Zamiast niej powstają i cieszą się ogromną popularnością delikatne, na poły baśniowe, czasem naiwnie nierzeczywiste fabuły Whartona, Carrola czy Fowlesa. (...) Wychowanym na [tej literaturze – A.R.] odbiorcom Hemingwayowska szczerłość może wydać się szorstka, bezkompromisowość i prostota uchodzić za przesadną dosłowność, męstwo zaś za niezrozumiały kult siły” (Niemojewski 1999: 24–25). W dodatku zamierzone Hemingwayowskie szczerłość i prostota bywają u Zielińskiego śmieszne lub egzaltowane, zwłaszcza gdy *femme fatale*, zamiast *we could have had such a damned good time together* (Hemingway 1957: 279), mówi: „[m] ogłoby nam być tak cudownie razem” (Hemingway 1966: 263).

Oczywiście nie sposób zaprzeczyć zasługom Zielińskiego w rozpowszechnianiu pisarstwa Hemingwaya. Tłumacz stworzył autora takim, jakim chciałby pewnie być: uwielbianym przez publiczność. Był to znakomity marketing, w dodatku wspierany politycznie. Dziwi tylko, że teraz nie tłumaczy się tego pisarza na nowo, nie wznawia nawet, a przecież współczesny bohater Hemingwaya mógłby swobodniej kłać i pić. W latach 90. polska literatura wzbogaciła się o własną prozę alkoholową, na przykład u Jerzego Pilcha, a czytelnicy są coraz bardziej tolerancyjni wobec potoczności i wulgaryzmów w literaturze. Za sprawą licznych przekładów anglojęzycznej literatury, ale także filmów i seriali, lepiej już też znosimy prosty dialog amerykańskiego kina i z pewnością polszczyzna przyjmuje go chętniej niż w latach 50. czy 60. XX wieku. Przekład jest przecież bohaterem swoich czasów – ten, który kiedyś podbił serca czytelników, teraz zapuścił długą hemingwayowską brodę. Na pewno warto go oczyścić ze stylistycznych nadmiarów, zamienić „powiada” na „mówi” i „dansera” na „tancerza”, aby przywrócić go do polskiego polisystemu literackiego. Dla nowego Hemingwaya znajdzie się miejsce i we współczesnym języku, i w literaturze.

Bibliografia

- Braun A. 1958. *Stracone pokolenie lat dwudziestych*, „Nowa Kultura” 31, s. 26.
Brycht A. 1962. *Noc w środku życia*, w: A. Brycht, *Opadanie ziemi*, Warszawa: Pax, s. 112–122.
Buzek J. 1997. *Wychowałem się na Hemingwayu*, „Tygodnik Solidarność” 44, s. 1–3.
Czeszko B. 1960. *Polowanie Hemingwaya*, „Przegląd Kulturalny” 17, s. 413.
Dzierżanowska H. 1961. *Łowy i literatura*, „Nowa Kultura” 21, s. 17.
Frühling J. 1957. *Grzęzawisko pesymizmu*, „Nowe Książki” 18, s. 1100.

- Hemingway E. 1987. *49 opowiadań*, przeł. M. Michałowska, J. Zakrzewski, B. Zieliński, Warszawa: PIW.
- E. 1957. *The Sun Also Rises*, London: Pan Books Ltd.
- 1966. *Słońce też wschodzi*, przeł. B. Zieliński, Warszawa: PIW.
- Hłasko M. 1995. *Piękni dwudziestoletni*, Lublin: PWN „Print 6”.
- Janicka B. 1999. *Ścinki: Papa Hemingway*, „Kino” 9, s. 61.
- Jastrun T. 1999. *Bokser literatury*, „Polityka” 30, s. 50.
- Jordan M. 1999. *Twarz Hemingwaya*, „Wprost” 20, dodatek, s. 8.
- Kitrasiewicz P. 1999. *Corrida z losem i legendą*, „Magazyn Literacki” 5, s. 49–50.
- Levin H. 1968. *Styl Hemingwaya*, przeł. L. Elektorowicz, „Życie Literackie” 43, s. 11.
- Maciąg W. 1961. *Ostatni pisarz epoki heroizmu*, „Życie Literackie” 29, s. 5.
- Michałowska M. 1997. *Ernest Hemingway. Do zobaczenia, stary wilku*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Niemojewski M. 1999. *Czy Papa Hemingway się starzeje*, „Nowe Książki” 9, s. 24–25.
- Pisać jak Hemingway albo Masłowska?*, „Gazeta Wyborcza” 5.09.2003.
- Stefański B. 1989. *Śladami Hemingwaya w Afryce*, „Płomyk” 2, s. 15.
- Stawiński J. 1958. *Krzyk nieutraconych nadziei*, „Nowe Książki” 14, s. 848–849.
- Szarawiec A. 1989. *Hemingway – mój idol!*, „Płomyk” 7, s. 19.
- Śniegi Kilimandżaro i inne opowiadania* [nota]. 1966. „Nowe Książki” 14, s. 441.
- Tremer J. 1973. *Nieznany Hemingway*, „Trybuna Ludu” 251, s. 18.
- Tyrmand L. 2011. *Dziennik 1954: wersja oryginalna*. Kraków: Wydawnictwo MG.
- Varga K. 2013. *Pojedynek na klaty, czyli debata literacka*, „Gazeta Wyborcza” 172, „Duży Format”, s. 3.
- Wiśniowski B. 1963. *Faulkner, Hemingway, Steinbeck*. Warszawa: Czytelnik.
- Wojciechowska I. 1980. *Nie tylko Hemingway*, „Gazeta Zachodnia” 169, s. 8.
- Zieliński S. 1959. *W Cieśninie Florydzkiej*, „Nowe Książki” 12, s. 721–722.