„Przekładaniec” nr 41/2020, s. 62–79
doi:10.4467/16891864PC.21.003.13585
www.ejournals.eu/Przekladaniec

MARTA KORONKIEWICZ
https://orcid.org/0000-0002-9435-9916
Uniwersytet Wrocławski
marta.koronkiewicz-kaczmarska2@uwr.edu.pl

OD TŁUMACZA DO POETY I Z POWROTEM. TWÓRCZOŚĆ PRZEKŁADOWA ADAMA WAŻYKA JAKO CZĘŚĆ LITERATURY POLSKIEJ

Abstract

From Translator to Poet and Back: Adam Ważyk's Translation Output as Part of Polish Literature

The article offers an analysis of Adam Ważyk's translation work, particularly in the context of its influence on the shaping of contemporary Polish poetry. The author aims to showcase the impact of Ważyk's translations on some of the recent developments within Polish literature; to this end, she employs the distinction between translator-as-envoy and translator-as-lawmaker, as proposed by Jerzy Jarniewicz. Ważyk is here seen as an example of a "lawmaker", and compared to Piotr Sommer – another author influential within a similar audience. The author argues that in his original choice of what to translate, Ważyk was driven by a desire to project onto the Polish context - to reproduce in his native language – a set of poetic and social circumstances associated with the French avant-garde movement; finally it served the goal of making Ważyk's own work more comprehensible to his Polish readers. At the turn of the 21st century a group of Polish poets who had expressed interest in Ważyk were also attracted to the work of poets translated by Ważyk; the influence of these foreign authors was thus mediated by Ważyk's own work.

Keywords: poetry translation, Polish poetry, Adam Ważyk, French avant-garde poetry

Słowa kluczowe: przekład poezji, poezja polska, Adam Ważyk, francuska poezja awangardowa

W znanym szkicu *Zapomniana literatura polskiego Października* Tomasz Burek drwi z artykułu zamieszczonego w „Informatorze Kulturalnym Solidarności", w którym donosi się, że po wojnie, a przed Odwilżą polscy twórcy byli pozbawieni kontaktu z kulturą światową: „Młody publicysta raczy nie wiedzieć – odpowiada Burek – (bo go w szkole ani na studiach nie nauczono) o wydanej po wojnie przez Ważyka *Antologii współczesnej poezji francuskiej*, bez której zbawiennego posiewu i cichej obecności późniejszy rozkwit poezji polskiej byłby nie do pomyślenia" (Burek 1989: 48). Działalność przekładowa Adama Ważyka na przestrzeni dekad odgrywała ogromną rolę w kształtowaniu poezji polskiej, a równocześnie pozostawała bardzo słabo zbadana. W niniejszym szkicu chcę pokazać, jak jej recepcja i oddziaływanie zmieniały się z upływem czasu, który – jak się okazało – przewrotnie grał na korzyść autora *Poematu dla dorosłych.* Jeśli w latach 50. przekłady Ważyka oddziaływały niejako pomimo nazwiska tłumacza (dla niektórych wyklętego), to w ostatnich dekadach są wpływowe dzięki temu nazwisku właśnie: szczególny status Ważyka-poety dla tradycji poetyckich rozwijających się pod koniec XX wieku podkreślało także podtrzymane zainteresowanie przekładanymi przez niego autorami. W tym kontekście istotna wydaje się Ważyka koncepcja tłumaczenia, którą staram się omówić poniżej. Jej kluczowym elementem jest bliskość twórczości przekładowej i własnej autora *Dziwnej historii awangardy* oraz próba przeniesienia na grunt polski, odtworzenia w polszczyźnie poetycko-społecznego kontekstu, z którego wyrasta jego własne dzieło. Efekty takiej strategii okazują się zaskakująco dalekosiężne.

Itamar Even-Zohar w klasycznym już dla badań nad przekładem tekście *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim* zarysowuje problem relacji między przekładami a literaturą oryginalną tworzoną w danym języku. Wśród rozważań Even-Zohara można znaleźć obserwację, która czytelnikowi polskiej poezji najnowszej łatwo nasunie na myśl bohatera niniejszego artykułu. Badacz pisze: „nierzadko to właśnie najważniejsi pisarze danego czasu (albo uczestnicy ruchu awangardowego, którzy niebawem okażą się ważnymi pisarzami) tworzą najwyrazistsze i najwyżej cenione przekłady" (Even-Zohar 2009: 198). O wiele starszy tekst Even-Zohara inspiruje, by spojrzeć na szczególny przypadek tłumacza, postać tłumacza-pisarza, która wydaje się szczególnie ciekawa dla kogoś poruszającego się na pograniczu historii literatury i translatologii. Choć sama koncepcja polisystemów, opisywana i rozwijana przez Even-Zohara od późnych lat 70. (na podstawie ustaleń rosyjskich formalistów i semiotyków), z oczywistych

przyczyn razić może dzisiaj strukturalistycznym idiomem, wspomniany szkic zachował w pewnych aspektach aktualność – zwłaszcza dla badań prowadzonych z perspektywy krytycznoliterackiej (do której przyznaje się niżej podpisana), stawiających sobie za cel rozpoznanie relacji między literaturą najnowszą a twórczością ją poprzedzającą, opisaną za pomocą takich pojęć jak „tradycja", „kanon" czy „przełom". Niniejszy szkic może być widziany jako krytycznoliterackie „sondowanie" pewnych obszarów teorii przekładu, zainspirowane zarówno szkicem Even-Zohara, jak i centralnym dla współczesnej krytyki poezji pojęciem „innych tradycji" Johna Ashbery'ego (2008).

Wspólnota czytelników Adama Ważyka

Choć jednym z punktów wyjścia refleksji Even-Zohara jest rola przekładu w kształtowaniu się kultury narodowej, możliwe wydaje się dziś przekierowanie uwagi z aspektu narodowotwórczego (z jego nieodłączną opozycją literatur „słabych" i „mocnych") – z perspektywy „zbiorowej", przestrzeni syntez i makronarracji – na przekładowo-literacką działalność poszczególnych autorów. Innymi słowy: rezygnując z rozgrywania opozycji tekst rodzimy / tekst przekładu w „mocnych" kategoriach narodowych, umożliwiamy odnalezienie tej samej „mocy" w szczególnie wpływowych jednostkach i instytucjach kultury, niekoniecznie tożsamych z narodowym „centrum". Recepcja myśli Even-Zohara i innych badaczy, tworzących w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nurt badań translatologicznych opartych na teorii systemów literackich i zorientowanych na cel przekładu (docelową kulturę, w ramach której przekład ma funkcjonować; powody stojące za jego powstaniem i recepcją), według wielu komentatorów okazała się bardzo owocna dla rozwoju *Translator Studies.* Jak jednak zwracają uwagę niektórzy, stało się tak mimo wielu ocen krytycznych wobec samej koncepcji „polisystemu" i w ogóle podejścia systemowego. Jak pisze podsumowująca te polemiki Mirella Agorni, stopniowo poszerzano obszar zainteresowań o konteksty społeczne i polityczne, ideologicznie uwarunkowane racje stojące za niektórymi przekładami etc. (Agorni 2007: 126–120).

To, że Adama Ważyka trudno postrzegać w kategoriach jednoosobowej instytucji narodowotwórczej, nie znaczy, że jego tłumaczenia nie domagają się wspólnotowego kontekstu. Poniżej chcę przywołać kilku różnych poetów, dla których przekłady autora *Poematu dla dorosłych* stanowią ważny

punkt odniesienia w ich własnej twórczości. Tak widziani, przypominają opisywaną przez Lawrence'a Venutiego (2013: 20) wspólnotę czytelniczą (czyli wspólnotę zawiązującą się wokół wydanego przekładu określonego tekstu), jednak to spostrzeżenie od razu należy obwarować pewnymi zastrzeżeniami. Niemiecki poeta Hans Magnus Enzensberger swego czasu zażartował – jednak był to żart z gatunku śmiertelnie poważnych – że liczba czytelników poezji jest stała w każdym kraju, niezależnie od jego wielkości i zamożności, i wynosi 1354. Wspólnota czytelników przekładów Adama Ważyka najpewniej zawiera się w tej grupie, czyli, mówiąc wprost, jest po prostu bardzo mała. Stąd pewna komplikacja względem myśli Venutiego: badacz swoją koncepcję opiera na teorii wspólnot wyobrażonych Benedicta Andersona, a zatem wspólnot, których członkowie „nigdy nie znają większości swoich rodaków [*fellow members*], nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty" (Anderson 1997: 19). Dla Venutiego „przekładać" to znaczy wytwarzać nowe kręgi czytelnicze, które będą świadome, że ich zainteresowanie danym tekstem jest i było podzielane przez innych czytelników, także z innych kręgów językowych. Koncepcja Andersona odnosiła się pierwotnie do wspólnot narodowych, samego momentu konstytuowania się narodu. Według niego wspólnoty narodowe istnieją niejako performatywnie, poprzez utożsamianie się konkretnych członków z określonego typu symbolami, mitologiami etc., podczas gdy sam narodowy charakter owych symboli i mitologii wytwarzany jest wtórnie, w powtarzanych wobec nich gestach czy formułach. Co więcej, Anderson swoje rozważania czyni wstępem do analizy zjawiska nacjonalizmów i związanych z nimi zagrożeń. Dla Venutiego istotne jest samo przeczucie czytelnika, że nie jemu pierwszemu coś, co przeczytał, wydało się ciekawe lub istotne (2013: 28). A stąd blisko już do algorytmów, na których opiera się działanie księgarni internetowych, tworzących właśnie „wyobrażone wspólnoty" czytelników, którzy wybrali określone pozycje (i mogliby wybrać kolejne spośród podpowiadanych). Kiedy jednak pomyśleć o czytelnikach poezji, sprawa się nieco komplikuje. Z jednej strony jest to wspólnota tak mała, że myśl o faktycznym poznaniu wszystkich jej realnych członków wcale nie wydaje się szczególnie abstrakcyjna, z drugiej jednak strony – z uwagi na tę samą minimalną liczebność – trudno ich spotkać ot tak, przez przypadek. Dalej jednak, jeśli zawęzić tę grupę do samych poetów, otrzymujemy obraz środowiska małego i zamkniętego, którego członkowie komunikują się ze sobą wieloma różnymi kanałami (prywatnie,

publicznie w czasie różnego rodzaju spotkań, na piśmie w formie polemik czy not pochwalnych, artystycznie przez inspiracje, cytaty czy dedykacje).

Człowiek-instytucja

Adam Ważyk to ktoś, o kim się mawia „człowiek-instytucja", swego rodzaju postać totalna. Składa się na to wrażenie nie tylko obszerność jego dorobku (dziewięć wydanych książek poetyckich, dwie powieści, zbiór opowiadań, kilka dramatów i scenariuszy, tomy esejów literackich poświęconych między innymi polskiemu romantyzmowi, poezji francuskiej, historii polskiej awangardy czy wersyfikacji; zbiory i antologie przekładów z poetów francuskich i rosyjskich, tłumaczenie *Eugeniusza Oniegina*, przekłady z Horacego), ale przede wszystkim jego różnorodność i spójność. Jako tłumacz Ważyk debiutował w 1924 roku w „Almanachu Nowej Sztuki" przekładem *Strefy* Guillaume'a Apollinaire'a, poety, który do końca miał pozostać mu najbliższy. W 1947 roku opublikował *Antologię współczesnej poezji francuskiej*, w 1956 (rok po *Poemacie dla dorosłych*) *Zeszyt wierszy francuskich* – zawierający przekłady z Apollinaire'a, Arthura Rimbauda, Maxa Jacoba, Gérarda de Nervala, Charles'a Baudelaire'a czy Stéphane'a Mallarmégo. W 1964 roku ukazała się antologia *Od Rimbauda do Eluarda* (zawierająca interpretacyjne komentarze do każdego z przekładanych poetów), natomiast w roku 1973 antologia *Surrealizm*, w której przekłady wierszy i manifestów poprzedzał długi historycznoliteracki szkic na temat całego nurtu. W międzyczasie, w roku 1949, ukazał się tom przekładów z Majakowskiego, w 1953 Ważyk opublikował swój przekład *Eugeniusza Oniegina*, w 1973 wyszły drukiem tłumaczone przez niego ody Horacego. Po Ważyku-tłumaczu pozostał przede wszystkim duży zbiór przekładów z poezji francuskiej: szalenie różnorodny pod względem zawartych w nim kierunków, autorów i stylów historycznoliterackich, a zarazem spójny w sensie wyraźnie dialogujących ze sobą, odnoszących się do siebie idiomów, osadzonych w programie poetyckim samego Ważyka.

W szkicu *Niech nas zobaczą, czyli translatorski 'coming out'*, który otwiera książkę *Gościnność słowa*, Jerzy Jarniewicz opisuje stopniowy wzrost uwagi, jaką jego zdaniem poświęca się dziś tłumaczom (czego widomym znakiem ma być na przykład zamieszczanie nazwiska tłumacza nie tylko na stronie tytułowej, ale także na okładce czy promowanie książki nazwiskiem autora przekładu). Jak zauważa Jarniewicz, zdarza się, że to

właśnie nazwisko tłumacza gwarantuje, że przełożony tekst jest ważny i wart uwagi: czytelnik sięga po nieznanego autora ze względu na osobę jego tłumacza (Jarniewicz 2012: 14–15). Nie jestem pewna, czy taki mechanizm zadziałał w przypadku prozy, jednak wśród czytelników poezji wydaje się faktycznie bardzo częsty. Taka sytuacja zwraca uwagę na rodzaj władzy (zob. Venuti 1993), jakim dysponuje autor przekładu, czyli możliwość arbitralnego wyboru dzieł z – mówiąc językiem Even-Zohara – repertuaru innej literatury i przedstawiania ich publiczności na mocy własnego autorytetu[1]. Według Jarniewicza można wyznaczyć dwie strategie dokonywania takich wyborów: ambasadorską i legislatorską (Jarniewicz 2012: 23–26). Pierwsza polega na przekładaniu i prezentowaniu użytkownikom danego języka (akt prezentacji jest tu nieodłącznie związany z tłumaczeniem) dzieł reprezentatywnych dla kultury, w ramach której powstały: dzieł różnych, niepołączonych niczym właściwie poza wysokim miejscem w kanonie literatury oryginału. Strategia legislatorska natomiast opiera się na świadomości, że „każdy przekład staje się faktem literatury języka, na który [się go] przekłada" (Jarniewicz 2012: 23–26); czy inaczej, za Jerzym Pieńkosem, którego Jarniewicz cytuje: „kto tłumaczy na język danego narodu, tłumaczy dla jego literatury" (Jarniewicz 2012: 23–26). Tłumacz-legislator dokonuje wyboru tekstów do przekładu pod kątem tego, czy wejdą one w unikatowy (niedający się wykreować innymi środkami) dialog z literaturą rodzimą tłumacza. Rozróżnienie Jarniewicza jest dość jednoznaczne, choć oczywiście konkretne przypadki raczej trzeba by umieszczać na skali wyznaczonej przez dwa skrajne podejścia. Przykładem, powiedzmy, ewidentnym tłumacza-legislatora jest dla Jarniewicza Piotr Sommer, ale mógłby nim też być Adam Ważyk, piszący: „Tłumaczyłem wiersze w rozmaitych czasach. Niektóre mnie zachwycały, inne podobały mi się z jakiegoś względu. Ten zeszyt wierszy francuskich nie jest panoramą poetów. Dobór opiera się na guście tłumacza" (Ważyk 1956: 5).

[1] Jarniewicz pisze nawet o odpowiedzialności tłumacza za wprowadzanych przezeń do literatury rodzimej autorów, którą to tezą wywołał w środowisku tłumaczy dużą dyskusję, przede wszystkim dotyczącą tego, na ile tłumacz – i w jakiej pozycji – może wybierać, kogo będzie przekładał (zob. Jarniewicz 2018, s. 135-147).

Rola Sommera

Choć wiele jest w historii literatury polskiej przykładów poetów-tłumaczy, dla których działalność translatorska stanowiła swego rodzaju kontynuację, odbicie czy kontekst twórczości własnej (ten wątek dobrze podsumowała Monika Kaczorowska we wstępie do pracy *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*; 2011: 5–13), w tym miejscu, by wytłumaczyć, jak ta relacja przebiega w dziele Adama Ważyka, warto – z zaburzeniem chronologii – przywołać postać Piotra Sommera. Jest to autor istotny dla podobnego kręgu czytelniczego co Ważyk: współczesne wspólnoty czytelnicze zawiązane wokół twórczości jednego i drugiego w sporej części się pokrywaj. Twórczość własna Sommera wpisuje się w tradycję poetycką, dla której autor *Wagonu* był jednym z założycieli (o czym nieco dalej). Wydaje się, że formy obecności ich dzieła przekładowego w świadomości poetów współczesnych również mają ze sobą wiele wspólnego. Praca translatorska Piotra Sommera doczekała się o wiele pełniejszej analizy niż podobna twórczość Adama Ważyka, stąd decyzja, by tę drugą badać w kontekście pierwszej.

W podsumowaniu *Polskiego Whitmana*, monografii dotyczącej polskiej recepcji poety, Marta Skwara przeprowadza porównanie między „modą na Whitmana", która przetoczyła się przez Europę w pierwszych dekadach XX wieku, a tak zwanym „o'haryzmem", czyli zjawiskiem inspirowania się przez poetów polskich lat 90. „założeniami programowymi" lub też „modelem wiersza" zaczerpniętym z twórczości Franka O'Hary. Jak dowodzi szczecińska badaczka, powołując się między innymi na analizę tego zjawiska przeprowadzoną przez Joannę Orską, „o'haryzm" miał w gruncie rzeczy mało wspólnego z O'Harą – domniemani naśladowcy nowojorskiego poety ograniczali się do konkretnej perspektywy ukonstytuowanej właśnie przez Piotra Sommera (Skwara 2010: 402); tak było przynajmniej w okresie kształtowania się tej kategorii (czy też etykiety) krytycznoliterackiej – „o'haryści" poznali oryginały O'Hary, gdy byli już „o'harystami". Skwara kładzie duży nacisk na rolę Sommera i kultowego legendarnego nowojorskiego niebieskiego numeru „Literatury na Świecie" (nr 7. z 1986 roku), sugerując, że domniemany wpływ O'Hary na poezję lat 90. wynikał w dużej mierze nawet nie z translatorycznej biegłości, ale z autorytetu warszawskiego poety, który pozostawał jednocześnie – co wydaje się kluczowe – jednym z niewielu starszych autorów, do inspiracji którym „pokolenie bruLionu" chętnie się przyznawało (Skwara 2010: 402–403). Skwara nie tyle krytykuje

działalność przekładową Sommera, ile usiłuje obalić pewien mit dotyczący młodszych od niego poetów tego okresu. Co więcej – podobnie jak w przypadku Whitmana – sama „moda na O'Harę", nie mogłaby zaistnieć bez „mocnej" pozycji jego tłumaczy.

Sommer, jako poeta, tłumacz i redaktor „Literatury na Świecie", jest postacią pod wieloma względami podobną do Adama Ważyka (również, dodajmy na marginesie, przez przywiązanie do warszawskiej Pragi). Pisze o tym m.in. Piotr Śliwiński:

> Dla niektórych poetów ważną rolę odgrywa Piotr Sommer, którego samego również można uważać za jednego z prototypicznych autorów nowej poezji. Dla niektórych ważny jest Ficowski, albo inaczej – ważna jest ta opcja, której Ficowski, a po nim również Sommer, a przed nim, powiedzmy, Ważyk, a gdzieś obok Białoszewski, jest reprezentantem. Opcja konwersacyjna. Nie jest łatwo ją zlokalizować, wydaje się usytuowana pomiędzy najsilniejszymi tradycjami – skamandrycką i awangardową. Wydaje się ona remedium zarówno na uroszczenia awangardy, jak i na pewne „ładności" Skamandra, jak również na patetyzmy rozmaitych klasycyzmów (*O niezależności poezji…*).

Linię, którą zarysowuje Śliwiński można by zobaczyć jako jedną z „innych tradycji" – tak jak ten zaczerpnięty z wykładów Johna Ashbery'ego termin rozumie i używa w kontekście polskiej poezji na przykład Grzegorz Jankowicz (2008). W przedmowie do polskiego wydania *Innych tradycji* badacz przywołuje pewien niezrealizowany pomysł autorstwa właśnie Piotra Sommera, by stworzyć antologię szkiców reinterpretujących niektórych nowoczesnych polskich poetów z punktu widzenia ich istotności i wpływu na poezję najnowszą (autorami szkiców mieliby być sami poeci). Wśród proponowanych autorów znaleźli się m.in.: Adam Ważyk, Witold Wirpsza, Miron Białoszewski, Jerzy Ficowski, Tymoteusz Karpowicz, Zbigniew Bieńkowski (Jankowicz 2008: 168). Sugestię takiej ciągłości zawarli też w swoim projekcie Michał Larek i Jerzy Borowczyk (Borowczyk, Larek 2011), którzy w swojej antologii poezji nowoczesnej *Powiedzieć to inaczej* pominęli twórczość m.in. Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza czy Wisławy Szymborskiej, za główne kryterium swojego wyboru przyjmując żywotność i kontynuację języków poetyckich.

Sommer i Ważyk zajmują, jak się wydaje, podobną pozycję jako punkty odniesienia dla poetów roczników sześćdziesiątych i siedemdziesiątych; ich nazwiska – jako metonimie inspiracji dla własnej twórczości – pojawiają się często łącznie w wypowiedziach podobnej i zwartej grupy poetów. W obu

przypadkach twórczość własna poety okazuje się równie ważna co jego przekłady. I chodzi tu zarówno o same czytelnicze decyzje, by z czyimiś książkami się zapoznać (podejmowane na podstawie przekonania, że wybory dokonane przez tłumacza są dla nas gwarantem co najmniej istotności tłumaczonego tekstu), jak i o zacieranie granicy między inspirowaniem się dykcją oryginalną a dykcją przekładów.

Dwóch legislatorów

Motywacje obu „mocnych legislatorów" – Sommera i Ważyka – wydają się podobne: zależy im na wprowadzeniu do polskiego wiersza czegoś, czego ten wiersz nie zna; na nauczeniu wiersza pewnych obcych mu jeszcze zachowań. Innymi słowy: tłumaczenie wprowadzane do kanonu czy tradycji danego języka na zasadzie legislacji przedstawia się temu językowi (czy też – jest mu przedstawiane przez tłumacza) jako fundamentalny punkt odniesienia, gdyż tylko w taki sposób może się wiarygodnie ukonstytuować na dłuższy czas i w pewnym stopniu zmienić istniejący model wiersza – do czego potrzebuje pewnego minimum władzy. Even-Zohar, a także Jarniewicz, podkreślają istotny wpływ przekładów na literaturę rodzimą w określonych „sytuacjach wyjątkowych" czy momentach przesilenia w kulturze. Even-Zohar mówi tu o „próżni", a być może lepiej byłoby myśleć o przesycie czy zaduchu: „Trzeba zatrzasnąć drzwiczki z tektury i otworzyć okno, / otworzyć okno i przewietrzyć pokój" (Świetlicki 2011: 61) – głosi jeden z najbardziej znanych incipitów poetyckich lat 90. Chodzi o momenty, w których lokalna literatura zaczyna pracować jakby na jałowym biegu, kiedy znane jej środki wyrazu okazują się najpierw dla twórców, a później także dla publiczności nieadekwatne, skonwencjonalizowane, zużyte, anachroniczne. Powodem takiego stanu może być panująca dominanta estetyczna (Ważyk odrzucał estetykę młodopolską), ale także sytuacja społeczno-polityczna i sposób, w jaki istnieje w niej poezja („wietrzenie pokoju" w latach 90. wynikało z potrzeby zmiany funkcji poezji, przywrócenia jej intymnego, prywatnego, apolitycznego wymiaru).

Zachowując podobne motywacje, Ważyk i Sommer działają w odmiennych instytucjonalnych kontekstach sceny literackiej. Kiedy myślimy o początkach twórczości Ważyka, czyli okresie międzywojnia, musimy zauważyć, że nie należał do żadnej ze sztandarowych grup poetyckich: najaktywniej włączył się w środowisko „Almanachu Nowej Sztuki", jego

związki ze „Zwrotnicą" były raczej przelotne i przypadkowe. Powojenne zaangażowanie w ideologię nowej władzy uczyniło go trędowatym dla całego środowiska literacko-kulturalnego, a w dalszej przyszłości skazało także jego twórczość na zdezawuowanie lub lekceważenie, z powodu fraz typu „Mądrość Stalina – rzeka szeroka" (Ważyk 1950: 111). Rozgłos związany z publikacją *Poematu dla dorosłych* unieważnił – jak pisze Tadeusz Stefańczyk – ukazanie się *Zeszytu wierszy francuskich* oraz wcześniejszego o trzy lata przekładu *Eugeniusza Oniegina*, który choć chwalony (*O sztuce przekładu…*), do dziś spotyka się z zarzutem, że jego poetyka została podporządkowana „służbie socjalizmowi" (Rychlewski 2000). Ze źródeł wiadomo, że warszawski poeta miał poczucie odstawienia „na boczny tor" (zob. Stefańczyk 2006); jego *Dziwna historia awangardy* kończy się pełnymi rozżalenia pytaniami o pamięć dziedzictwa awangardy, a w domyśle o pamięć o nim samym: „To, co weszło w kulturę poetycką, wydaje się czymś oczywistym. Nikt nie pyta, skąd się to wzięło. Kto by się o to kłopotał? Wszystko w porządku" (Ważyk 1976: 100–101).

Piotr Sommer natomiast funkcjonuje w środowisku na innych prawach: jego „legislacyjną" funkcja legitymizuje jego pozycja środowiskowa jako redaktora naczelnego „Literatury na Świecie". Tymczasem Ważyka odnajdujemy – jeszcze za jego życia – w dziwnym położeniu legislatora na peryferiach, który zachowuje właściwe prawodawcy biegłość i ambicje, ale nie uzgadnia ich z właściwą im pozycją władzy. I choć Sommer kreuje swój wizerunek, opierając go na programowej marginalności, mamy tu raczej do czynienia z pozycją szarej eminencji niż z faktycznym usunięciem na pozycję marginalną. Potencjał Ważykowych przekładów i jego własnej twórczości jest odkrywany dopiero po czasie. Nie chcę tu oczywiście powiedzieć, że czytelnicy współcześni powstawaniu Ważykowych przekładów zignorowali je lub uznawali za nieudane. Można jednak odnieść wrażenie, że przesunął się akcent – kiedyś czytano je, bo czytano przekładanych przez niego autorów, dziś sama wartość przekładu sygnowanego jego nazwiskiem sprawia, że niektórzy po nie sięgają.

Należy więc zadać pytanie o czasowość oddziaływania przekładów na literaturę, w ramach której powstają. W opisie Even-Zohara tłumacze reagują na sobie współczesną sytuację literatury rodzimej, a ich przekłady mają oferować tej literaturze nowe formy i formuły do wykorzystania niejako „z miejsca", „na już". Sama praca przekładowa ma też, w przypadku tłumaczy-pisarzy, charakter samokształceniowy. Przykładem takiej równoczesnej relacji przekładów i twórczości rodzimej jest twórczość Sommera

(a także Andrzeja Sosnowskiego, Bohdana Zadury czy Tadeusza Pióry) a zwłaszcza historia recepcji poezji amerykańskiej w Polsce lat 80. i 90.[2] Przekłady Adama Ważyka natomiast okazały się istotne i wpływowe z pewnym opóźnieniem, interesującym przynajmniej z kilku względów. Naturalna bliskość, jaka łączyła Ważyka z „jego Francuzami", wynikała z pewnej konwencji czy też mody intelektualnej towarzyszącej pokoleniom poetyckim międzywojnia i wcześniejszym; o kwestii przełomu datującego się na sam koniec dwudziestolecia międzywojennego i późniejszym zwrocie ku poezji anglosaskiej pisał Aleksander Fiut w kontekście jeszcze przedwojennych zainteresowań Czesława Miłosza: „z orbity wpływów francuskich, trwających w naszej poezji nieprzerwanie od epoki oświecenia, przesunęła się ona w krąg oddziaływań poezji anglosaskiej" (Fiut 1998: 367). Pisał o tym również Jerzy Franczak przy okazji recenzji z antologii poezji francuskiej w redakcji i przekładach Krystyny Rodowskiej; krytyk zwraca uwagę na recepcję poezji francuskiej poprzez serię antologii: Anny Ludwiki Czerny, Stefana Napierskiego, Adama Ważyka i Jerzego Lisowskiego (Franczak 2008: 228). Zauważa jednak, że dla „jego pokolenia" (urodził się w roku 1978) poezja francuska nie jest obszarem bliskim ani naturalnym, wyparta niejako przez poezję anglosaską:

> [Jerzy] Kwiatkowski pisze o subiektywnej bliskości poezji francuskiej. Słowem „bliskość" kwituje oczywisty dla niego fenomen silnej i jakby intymnej relacji z obcą poezją, która przestaje być odbierana jako „obca". Lektura Francuzów była bez wątpienia częścią doświadczenia formacyjnego całych pokoleń. Mnie samego – pozwolę sobie w tym miejscu na niewielkie wyznanie – ukształtowała lektura Rimbauda, Apollinaire'a i Jacoba; mógłbym śmiało podpisać się pod wyznaniami Adama Ważyka czy Julii Hartwig. Znajduję się jednak w sytuacji odmiennie zdefiniowanej kulturowo. „Ich fascynacja literaturą najbogatszą w świecie, poezją poszukującą wciąż nowych dróg i niebojącą się rozwiązań najbardziej rewolucyjnych" mieściła się w ramach oczywistości: zainteresowanie literaturą francuską, wzmocnione wielowiekowym

[2] Słynny niebieski numer „LnŚ" stał się wręcz pewnym artefaktem, atrybutem pokolenia. Dobrym przykładem tego statusu może być fragment poematu Bohdana Zadury *Noc poetów (Warszawa pisarzy)*: „I pomyślałem, że poezji przydałaby się szczypta dosłowności; / jedna noc poetów mogłaby wyglądać tak: // wchodzą pojedynczo lub po paru; Sommer / (gdyby to opisywał Karasek: Nestor najmłodszej poezji) // wyciąga dmuchany materac i pompkę, / dyma nogą, przykrywa się angielskim pledem; // Baran dmucha ustami, ma większą pojemność płuc / Foks kładzie pod głowę legendarny niebieski numer «LnŚ» // Świetlicki rozkłada na posadzce czarny sweter, zadawala się jaśkiem etc." (Zadura 2011: 313–314).

zapatrzeniem w kulturę francuską jako taką, było dość powszechne. O moich wczesnych wyborach czytelniczych zadecydował zbieg okoliczności, co więcej, moje lektury wydawały się dość anachroniczne, a przywiązanie do pewnych formuł twórczości poetyckiej – nieco ekscentryczne. Poezja francuska już dawno przestała być istotnym punktem odniesienia (Franczak 2008: 228).

Ważyk i współcześni

Można by zaryzykować tezę, że bliskość, jaka łączyła Ważyka z poetami francuskimi, łączy dziś poetów współczesnych z Ważykiem, który zaczyna funkcjonować jako łącznik czy pomost. Nie bez znaczenia jest fakt, że działalność przekładową traktował Ważyk w kategoriach tła dla własnej twórczości, chociaż to może niezbyt zręczne określenie: chodziłoby bardziej o stworzenie czy też odtworzenie w polszczyźnie pewnego środowiska i kontekstu, w który poeta mógłby następnie wpisać własną dykcję, wyjaśniając ją częściowo i wskazując jej genezę. Tak można widzieć na przykład poetycki debiut Ważyka, *Semafory*, wydany niedługo po debiucie translatorskim, którym był przekład *Strefy* Apollinaire'a. Spolszczenie i publikacja tego poematu dawały poecie pewność, że w jego własnej twórczości polski czytelnik rozpozna technikę obrazowania poprzez zestawienia (jukstapozycje), że zrozumie różnice między tym, jak jukstapozycję chciał pojmować sam Ważyk, a jak pojmował ją już wcześniej Tadeusz Peiper. *Strefa* jest też podstawowym kontekstem formalnym *Poematu dla dorosłych* (Orska 2013).

Jednym z najciekawszych czytelników Adama Ważyka – autorem, który niemal od początku swojej własnej twórczości upominał się o autora *Dziwnej historii awangardy* – jest Andrzej Sosnowski. W 2011 roku ukazał się zredagowany przez niego wybór wierszy i poematów warszawskiego poety; w posłowiu znaleźć można następujące uwagi o sztuce przekładowej Ważyka:

Wydaje mi się, że jest to jeden z kilkorga tłumaczy, których najcelniejsze dokonania można sobie choćby na własny użytek umieścić w historii najmocniejszej poezji rodzimego pochodzenia: tak bym czytał sporo wierszy Horacego (1973) i Apollinaire'a, dwa najważniejsze poematy Cendrarsa oraz Eugeniusza Oniegina (1953). Zakres poetyk, jaki wyznaczają ci pisarze (a było przecież jeszcze tylu innych, choćby Nerval, Mallarmé, Majakowski, Éluard), tak zwana skala poetyckiego talentu i wyobraźni autora, inspiracyjna, „kinematogra-

ficzna" nośność nowoczesnego międzywojnia oraz pierwszorzędny aparat stylistyczny i wersyfikacyjny, jaki Ważyk zawsze miał na podorędziu: Trembecki („Przyznaję, że przekłady z Chénier to tylko popis stylistyczny z przelotnym uśmiechem w stronę Trembeckiego"), zwłaszcza zaś Mickiewicz – wszystko to stworzyło jednego z najlepiej wyposażonych poetów na „współczesnym polu walki" (Sosnowski 2011: 105–106).

Prócz zachwytu autorem *Wagonu,* w przytoczonym fragmencie zwraca uwagę propozycja umieszczenia przekładów Ważyka w polu poezji rodzimej, potraktowania jej jako poezji polskiej. Ta sugestia prowadzi do myśli o nierozerwalności dzieła przekładowego i własnego, o ich wzajemnym splątaniu; a w takiej postaci wydaje się istotna dla lektury niektórych wierszy samego Sosnowskiego, których intertekstualna specyfika opiera się między innymi na cytatach z francuskich poetów w przekładach Ważyka. Tak na przykład w poemacie *Dr Caligari resetuje świat* poza tytułem opowiadania Apollinaire'a *Gnijący czarodziej* znajdujemy wers niemal dosłownie pożyczony z *El Desdichado* Nervala: „z uśmiechem świętej szeptem dziwożony" (Sosnowski 2010: 20). W przekładzie Ważyka ten wers brzmi: „Westchnienie ciche świętej i krzyk dziwożony" (Ważyk 1973: 247), we francuskim oryginale zaś tak: „Les soupirs de la sainte et les cris de la fée" (cyt. za Kristeva 2007: 140–141). Zaskakująca słowiańska „dziwożona" to w oryginale bardziej „czarodziejka" – tak w przekładzie Michała Pawła Markowskiego i Remigiusza Ryzińskiego, tłumaczy książki Julii Kristevej, która analizuje między innymi ten właśnie sonet Nervala. Wersja Sosnowskiego jest zatem bardziej wariacją na temat wersji Ważyka niż oryginału (Sosnowski 2010: 20). W innym wierszu, *Liście znad Morza Białego*, pojawia się dystych wzięty z poematu Blaise'a Cendrarsa *Wielkanoc w Nowym Jorku*: „Jestem smutny i chory; może to przez Ciebie / Może przez kogo innego, a może przez Ciebie" (Sosnowski 2009: 189). Cały poemat jest napisany specyficznie „chropawymi" dystychami, jakby jego autor przeczytał – i przyswoił sobie – treść noty Adama Ważyka o Cendrarsie w antologii *Od Rimbauda do Eluarda*. To właśnie owa „chropawość", nieporadność wersów *Wielkanocy w Nowym Jorku*, wzorowana na średniowiecznych sekwencjach, zwróciła uwagę paryskich słuchaczy w 1912 roku. „Niepełne rymy, asonanse, czasem powtórzenie zamiast rymu, a czasem brak współbrzmienia, po prostu głuche nic – potęgują wrażenie improwizacji" – pisał Ważyk (1973: 152). Wiedząc jak dużą wagę Sosnowski przywiązuje do

pojedynczego słowa w wierszu Ważyka[3], nie może zlekceważyć ani odwołania do „dziwożony", ani do zapadającego w pamięć powtórzenia (zdublowania) z *Wielkanocy w Nowym Jorku.* W obu przypadkach dochodzi do głosu pamięć określonego brzmienia. Ten sam trop wskazuje Bohdan Zadura, gdy – zapytany przez Jarosława Borowca o „bliski mu poemat innego autora" – odpowiada bez wahania (zwraca uwagę dokładność cytatu): „W tym czasie byłem młodym chłopcem / Miałem zaledwie szesnaście lat a już nie pamiętałem dzieciństwa" (*Barbarzyńca w parku*). To wersy otwierające *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji* Cendrarsa w przekładzie Ważyka.

Fakt, że Zadura w odpowiedzi na zadane pytanie nie podaje tytułu, ale z miejsca cytuje, można różnie interpretować. Mnie przekonuje teza, że wynika to ze szczególnej fortunności brzmienia tej frazy, raz i na zawsze zapamiętanej, której (re)cytowanie może sprawiać fizyczną przyjemność – Józef Waczków użył nawet określenia, że Ważyk stworzył „trwały model polskiego Apollinaire'a, Jacoba, Cendrarsa, a po części Rimbauda, Mallarmégo i Eluarda" (Waczków 1983: 376). O takim rodzaju fraz, których kształt wydaje się ostateczny, które zapadają w pamięć w nigdy niemylonej formie, Adam Ważyk pisał, że są przykładem „ciężaru słowa", pewną reifikacją myśli i brzmienia. Nie chodzi tu jednak o coś na kształt bibelotu, ale raczej o utrwaloną w formie słownej czynność, pewien gest, który czytelnik – recytując – odtwarza.

Joanna Orska zauważa, że w wierszu *Nowy świat* z *Zimnych krajów* do Cendrarsa nawiązuje Marcin Świetlicki, ale – Orska kładzie na to nacisk – właśnie do Cendrarsa w konkretnym brzmieniu nadanym mu przez Ważyka (Orska 2006: 258). To brzmienie, pamięć dźwięku czy frazy pozostają kluczowe i odsyłają jednoznacznie do Ważyka – trudno bowiem doszukać się jakiejś wspólnej linii interpretacji Cendrarsa podzielanej przez tych trzech poetów, a jeśli stanowi dla nich lekturę pokoleniową czy formacyjną, to włączenie na mocy przekładowego patronatu Ważyka. Bezpośrednim odniesieniem już nie tyle do Cendrarsa, ile do dylematu translatorskiego, przed jakim musiał stanąć Ważyk, jest u Sosnowskiego obracanie różnymi

[3] Por. w tym względzie analizę wersu z wiersza Adama Ważyka *Lot*, przedstawioną przez Sosnowskiego w pierwszym odcinku programu „Poezjem", reż. A. Burszta, emitowanego w TVP Kultura 17 sierpnia 2008 roku. Wers brzmi: „Zmiana kierunku Lecimy na Ofir". CHYBA BRAK CYTATU? Sosnowski komentuje: „Takie słowo jak Ofir tak użyte w tym wierszu, chętnie nazwałbym «tensorem», jakby samoistnym dawcą intensywności, który obdarza siłą ten wiersz, chociaż jest zaledwie tchnieniem. To tchnienie jednak wyprowadza wiersz w rejon całkowitej nierealności, oniryczności. Pamiętamy, że wiersz zaczął się od porwania samolotu, a tutaj wiersz zostaje porwany i uprowadzony w nierzeczywistość".

formami imienia „Jehanne": zarówno „Jehanne", „Żanna", jak i „Johasia". Poeta w symboliczny sposób wyostrza rolę niemego *h:* „a ja mam ciemny nieżyt krtani / Johasiu" (Sosnowski 2010: 25), a przy tym wplatając w wiersz imię w jego oryginalnym brzmieniu, pozwala na skojarzenie ze słowem „jechać" i „sanna". Decyzja Ważyka, by przełożyć imię bohaterki (na imię Żanna, rosyjski odpowiednik Jehanne), dla Sosnowskiego staje się źródłem dalszych jego wariacji i interpretacji.

Nieoczywista, ale jednak dająca się dostrzec bliskość figur Ważyka i Sommera ma, jak się wydaje, jeszcze jedno uzasadnienie, a mianowicie bliską obu poetom wizję awangardy. W szkicu na temat podwyższania i obniżania przez tłumaczy rejestru przekładanego tekstu (poetyckiego) Jarniewicz wykazuje, że Sommer świadomie kolokwializował przekłady z Johna Berrymana czy Franka O'Hary (Jarniewicz 2012: 50–51). O przekładzie *Zorzy porannej* Baudelaire'a w wykonaniu Ważyka Jan Marx pisał: „Ktoś powie, że przekład aż razi swą niepoetyckością. Tak, ale Ważyk idzie tu dokładnie za Baudelaire'em" (Marx 1983: 11). Podejście Ważyka do przekładu kształtowane jest przez programowe założenie dotyczące nowatorstwa poetyckiego oparte przede wszystkim na koncepcji włączania w poezję tego, co „niepoetyckie", co przekracza pojęcie poezji. Pochodną tego pomysłu jest zbliżanie poezji do prozy – poprzez wykorzystywanie narzędzi narracyjnych oraz przez prozaizowanie (Co mnie ciekawi… 1980: 4). W wywiadzie udzielonym w 1980 roku Ważyk określił tę tendencję jako programową dla całej awangardy. W 1962 roku mówił z kolei o „mierze wierności", którą stosuje do swoich tłumaczeń, opartej na składni, „kształcie zdania": „Dopóki stać mnie na to, staram się ten kształt zachować. To wyczulenie może nie jest czymś przypadkowym, bo z natury jestem «intonacyjny»" (Miara wierności… 1962: 3). Śliwiński, przypomnijmy, wskazywał Ważyka jako jednego z założycieli stylu „konwersacyjnego" w polskiej poezji, podkreślając ciążenie ku „niepoetyckości", ku temu, co jeszcze nie znajduje miejsca w wierszu. Praca przekładowa Ważyka miała na celu stworzenie w polszczyźnie nowych możliwości dla wiersza, nauczenie wiersza polskiego, jak mógłby przekroczyć swoje granice, zagarniając nowe słowniki, nowe tony, nowe obszary wiedzy. Efekt jego pracy w przewrotny sposób wybrzmiewa w metodzie Sommera, który dla odmiany „odpoetyzowuje" Amerykanów, by włączyć ich w ustalony już, choć w latach 80. zapomniany czy zatarty, prozaiczny ton polskiej poezji. Sommer przypomina więc literaturze polskiej możliwość, pewną „inną tradycję". Paradoksalnie, odległym oddźwiękiem tego samego zjawiska może być problem, jaki poezja polska ma dzisiaj

z egzaltacją i wzniosłością – czego konsekwencją kłopoty z przekładem poezji *spoken word*, amerykańskiej czarnej poezji z linii Langstona Hughesa czy June Jordan[4].

Twórczości przekładowej Adama Ważyka – bardzo bogatej i istotnej dla rozwoju polskiej literatury, a jednocześnie ciągle słabo zbadanej – nie można oderwać dziś od kontekstu rozważań o poezji najnowszej. Swoich najwierniejszych czytelników i największych apologetów Ważyk znajduje dziś bowiem wśród autorów, z których większość również wpisuje się w rolę poety-tłumacza. To oni uzupełniają lukę pozostawioną przez autora *Dziwnej historii awangardy*, który własne przekłady komentował rzadko i niechętnie. Porównując Ważyka jako „legislatora" do występującego w roli tłumacza (i jednoosobowej instytucji kultury) Piotra Sommera, świadomie unikałam porównań ze Stanisławem Barańczakiem („ambasadorem" według klasyfikacji Jarniewicza) i jego często krytykowaną tendencją do ujednolicania różnych dykcji poetyckich w autorskim, chociaż bardzo inkluzywnym i synkretycznym idiomie[5]. Wydaje się, że różnica wynika w równej mierze z rzeczywistych odmienności w podejściu do tłumaczenia. Równocześnie wydaje się, że z tego względu relacja między rolą poety a rolą tłumacza przez obu jest widziana jako stałe sprzężenie zwrotne –Apollinaire czy O'Hara w polskich przekładach są cali ze swoich tłumaczy, a oni z kolei cali są ze *Strefy* i *Twojej pojedynczości*. Być może dlatego Ważyk (w odróżnieniu, jak sądzę, od Barańczaka) doczekał się swoich własnych „mocnych" czytelników, sięgających do Cendrarsa czy Apollinaire'a ze świadomością, że wybierają brzmienia i dźwięki stworzone przez Ważyka. Innymi słowy, tacy autorzy jak Sosnowski, Zadura czy Franczak (a także sam Jarniewicz – już jako poeta) potwierdzają, że Ważyk sprawdził się jako tłumacz – chociaż

[4] Niedawno jako pierwszy próby spolszczenia Jordan podjął się młody poeta i tłumacz Maciej Topolski, biorąc na warsztat poemat *Bogu na pożegnanie całus* [*Kissing God Goodbye*] (online: http://magazynwizje.pl/mariusze-figle-jordan/, dostęp: 20.06.2021).

[5] Różne krytyki pod adresem przekładów Barańczaka zbiera i cytuje w swojej pracy przywoływana już Monika Kaczorowska (*Przekład jako kontynuacja*…), w tym miejscu warto wymienić np. uwagi Antoniego Libery: „sztuka przekładu zawsze stanowiła dla autora *Atlantydy* dziedzinę w istocie równorzędną z tworzeniem własnych utworów. […] Barańczak niemal od początku swojej drogi twórczej uprawiał poezję na dwa zasadnicze sposoby: […] pisząc (z rzadka) wiersze własne […]; pisząc (często) wiersze «z» dziesiątków innych poetów" (Kaczorowska 2011: 237). Inne istotne w kontekście powyższego szkicu słowa krytyki pod adresem przekładów Barańczaka wyszły spod pióra Andrzeja Sosnowskiego i Bohdana Zadury (Sosnowski 1994; Zadura 1994).

podkreślają na każdym kroku jego rolę jako poety i specyficznie rozumianego „prawodawcy".

Bibliografia

Agorni M. 2007. *Locating Systems and Individuals in Translation Studies*, w: M. Wolf, A. Fukari (red.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.

Anderson B. 1997. *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmów*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków: Znak.

Ashbery J. 2008. *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczuk, J. Jarniewicz, T. Pióro, P. Sommer, A. Sosnowski, Kraków: Wydawnictwo i Księgarnia Korporacja Ha!art.

Barbarzyńca w parku. Z Bohdanem Zadurą rozmawia Jarosław Borowiec,http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3559 (dostęp: 20.06.2021).

Borowczyk J., Larek M. (red.). 2011. *Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.

Burek T. 1989. *Zapomniana literatura polskiego Października*, w: T. Burek, *Żadnych marzeń*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Pokolenie", s. 46–66.

Co mnie ciekawi w poezji? Z Adamem Ważykiem rozmawia Krzysztof Karasek, „Literatura" 1980, 20, s. 4.

Even-Zohar I. 2009. *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 197–203.

Fiut A. 1998. *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Franczak J. 2008. *Budować na ruinach. Oblicza współczesnej poezji francuskiej*, „Dekada Literacka" 2–3, s. 174–179.

Jankowicz G. 2008. *Wszystkie konsekwencje niedoskonałości*, w: J. Ashbery, *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczuk, J. Jarniewicz, T. Pióro, P. Sommer, A. Sosnowski, Kraków: Wydawnictwo i Księgarnia Korporacja Ha!art.

Jarniewicz J. 2012. *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak.

— 2018. *Syzyf zwycięzca. O odpowiedzialności tłumacza*, w: J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Ossolineum, s. 135–147.

Kaczorowska M. 2011. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków: Universitas.

Kristeva J. 2007. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków: Universitas.

Marx J. 1983. *Tłumacz poetów*, „Tu i Teraz" 45, s. 11.

Miara wierności. Rozmowa z Adamem Ważykiem, 1962. „Nowa Kultura" 16, s. 3.

O niezależności poezji, jej wielogłosowości oraz o snobizmie końca. Z prof. dr. hab. Piotrem Śliwińskim rozmawia Dominika Kotuła, http://kortowskiespotkaniazliteratura.blogspot.com/2012/06/o-niezaleznosci-poezji-jej.html (dostęp: 20.06.2021).

O sztuce przekładu. Rozmowa z Leszkiem Engelkingiem, „Podkowiański Magazyn Kulturalny" 47, http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr47/rozmowa_engelking.htm.

Orska J. 2006. *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków: Universitas.

— 2013*, Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków: EMG.

Pym A. 2009. *Humanizing Translation History*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies" 42, s. 23–48.

Rychlewski M. 2000. *Tuwim kontra Ważyk, czyli „Oniegin" w służbie socjalizmu*, „Polonistyka" 6, s. 347–352.

Skwara M. 2010. *„Polski Whitman". O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków: Universitas.

Sosnowski A. 1994. *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady Stanisława Barańczaka*…, „Literatura na Świecie" 11, s. 298–306.

— 2009. *Pozytywki i marienbadki (1987–2007*), Wrocław: Biuro Literackie.

— 2010. *poems*, Wrocław: Biuro Literackie.

— 2011. *Posłowie*, w: A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław: Biuro Literackie, s. 102–115.

Stefańczyk T., 2006. *Adam Ważyk*, http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/adam-wazyk (dostęp: 20. 06.2021).

Świetlicki M. 2011. *Dla Jana Polkowskiego*, w: M. Świetlicki, *Wiersze*, Kraków: EMG, s. 61–62.

Venuti L. 1993. *Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English*, „Textual Practice" 7/2, Summer, s. 208–223.

Venuti L. 2013. *Translation, Community, Utopia*, w: *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London–New York: Routledge, s. 11–31.

Weissbort D. , Eysteinsson A. (red.), 2006. *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*, New York: Oxford University Press.

Waczków J. 1983. *Gra podobieństw i różnic*, „Literatura na Świecie" 4, s. 376–380.

Ważyk A. 1950. *Nowy wybór wierszy*. Warszawa: Czytelnik.

—1956. *Zeszyt wierszy francuskich*, wybór i tłum. A. Ważyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

— 1973. *Od Rimbauda do Eluarda*, wybór i tłum. A. Ważyk, wyd. 2, Warszawa: Czytelnik.

— 1976. *Dziwna historia awangardy*, Warszawa: Czytelnik.

Zadura B. 1994. *Czasy się zmieniły, jest o czym mówić*, „Literatura na Świecie" 11, s. 284-–297.

— 2011. *Wiersze wybrane*, red. J. Orska, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.