

**ARKADIUSZ LUBOŃ**

 <https://orcid.org/0000-0002-9539-7973>

Uniwersytet Rzeszowski

alubon@ur.edu.pl

---

## SCALANIE UNIWERSUM. KRYTYKA TRANSLATORSKA POŚRÓD KONTEKSTÓW RECEPCJI PRZEKŁADOWEJ POEZJI H.P. LOVECRAFTA W POLSCIE

---

### Abstract

#### **Consolidating the Universe. Translation Criticism among Contexts of Translational Reception of H.P. Lovecraft's Poetry in Poland**

The article discusses the influence of translator's criticism and other extra-textual factors on the translations of poetry by Howard Phillips Lovecraft. Since the very first renditions of his *Fungi from Yuggoth* sonnets by Jerzy Płudowski and Leszek Lachowiecki included in two anthologies of horror poetry, Polish versions of Lovecraft's verses have always been modified in the process of interlinguistic transfer according to either sole preferences of the publishing houses and evaluations proposed by critics of the English originals or the translators' reception of the previous Polish variants. In most cases these modifications resulted from more or less stereotypical visions of the American writer held by the translators and were aimed at establishing links to his other works already published in Poland (short stories, essays, letters). Thus effects of the semantic shifts, detectable also in the latest variants by Krzysztof Azarewicz and Mateusz Kopacz, can be referred to as **consolidating the universe** of the writer's biographical legend and literary works which is more coherent in the Polish target texts than in the originals.

**Keywords:** poetry translation, critical reception, translational shift, H.P. Lovecraft

**Słowa kluczowe:** przekład poetycki, recepcja krytyczna, przesunięcie translatorskie, H.P. Lovecraft

## I

Celem szkicu jest wskazanie miejsca aktu krytyki przekładowej, który poprzedza kolejną w serii propozycję translatorską, pośród innych czynników oddziałujących na leksykalne wybory polskich tłumaczy poezji Howarda Phillipa Lovecrafta. Czynnikiem takich jak opinie badaczy anglojęzycznych oryginałów, preferencje lokalnych wydawców oraz – *last but not least* – intertekstualne związki wierszy pisarza z jego twórczością prozatorską i eseistyczną. Najważniejsze z tego punktu widzenia są spolszczenia cyklu sonetów *Fungi from Yuggoth* ogłoszone kolejno przez Krzysztofa Azarewicza i Mateusza Kopacza. Obaj tłumacze w paratekstach (przedmowach, posłowiach, apendyksach) lub nawet osobno publikowanych recenzjach wskazują na interpretacyjne tendencje oraz przekładowe wzorce lub antywzorce, wobec których sytuują się ich własne propozycje<sup>1</sup>. Nie należy jednak zapominać, że wyjściowe dla translatorskiej polemiki modele recepcji wybranych wierszy Lovecrafta zaproponowali jeszcze w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku Jerzy Płudowski i Leszek Lachowiecki. Warto więc przywołać ich warianty jako dodatkowy kontekst dla analizy porównawczej, której istotnym zadaniem jest także odpowiedź na pytanie, jakie wizerunki niezwykle popularnego dziś amerykańskiego autora promują poszczególne przekłady i z jakich źródeł tłumacze czerpią zarówno inspiracje dla rozwiązań tekstualnych, jak i legitymizacje dla przesunięć semantycznych wprowadzanych w lirycznych komunikatach udostępnianych polskim czytelnikom.

Ustalenia literaturoznawców i translatorologów tworzą dobre ramy teoretyczne dla tak zamierzonego badania. Jak zauważa choćby Stanisław Lem, istota działalności każdego „krytyka polega na proponowaniu normy regulatywnej odbioru, jako zespołu «semantycznych» adresów w obu światach,

---

<sup>1</sup> Z tego powodu nie został uwzględniony w analizie porównawczej tom *Poezji Lovecrafta* (Wydawnictwo C&T, Toruń 2018), którego tłumaczka – Dorota Tukaj – nie opatrzyła translatorskimi komentarzami i nie poprzedziła osobną krytyczną ewaluacją dokonań poprzedników. Nie są również brane pod uwagę z reguły „przygodne” lub „robocze” próby polonizacji poezji Lovecrafta dostępne w źródłach internetowych; w większości przypadków mają one bowiem charakter amatorski, tłumacze często pozostają anonimowi, zaś ich spolszczenia rzadko osiągają kształt kompletnych, ukończonych wariantów anglojęzycznych wersji – zob. np. propozycje przekładów pierwszych pięciu sonetów z *Fungi from Yuggoth* zamieszczone 30 lipca 2007 roku na blogu *H.P. Lovecraft Poetry – tłumaczenia* w serwisie Blogger.com, <http://arizonapoetry.blogspot.com> [dostęp: 10 lutego 2021].

[...] tj. w literackiej i pozaliterackiej rzeczywistości” (2010: 486). Dotyczy to także tłumaczy. Nie tylko dlatego, że sam przekład – zgodnie ze spostrzeżeniem Krzysztofa Karaska – to obok standardowego eseju jedna z form krytyki (1980: 245)<sup>2</sup>, bo „podobnie jak w krytyce literackiej mamy tutaj do czynienia z krytyką wpisaną w tekst artystyczny” (Tokarz 1999: 51). Jest tak również i z tego powodu, że w towarzyszących przekładom translatorskich „zwierzeniach i manifestach”, które Edward Balcerzan celnie nazywa „wy-tłumaczeniami” (2009: 130), z zasady ujęte są odwołania zarówno do literackiej rzeczywistości – oryginałów, ich analiz lub wcześniejszych wersji przekładowych – jak i do pozaliterackich kontekstów faworyzowanych przez tłumacza tworzącego nowe warianty. Ponieważ zestaw tych uwarunkowań jest w pewnej mierze zindywidualizowany, oczywisty rezultat stanowi powstanie i rozrost translatorskiej serii. Jej komparatystyczna wartość, jak stwierdza Marta Skwara, zależy nie tyle „od interpretowalnych (i często spektakularnych) różnic lingwistycznych poszczególnych przekładów, co od innych czynników, zarówno literackich [...], jak i pozaliterackich: wydawniczych, rynkowych, kulturowych czy wreszcie politycznych” (2010: 8–9). Zatem propozycje wynikające z postępowania krytycznego – obojętne czy pojmowanego jako prolegomena do działań *stricto* translatorskich, czy też jako osobna praktyka innych osób wywierająca wpływ na procedury zaznajomionego z nią tłumacza – formują normy odbioru tekstu następnie transferowanego między językami. Jak ujmuje to Bożena Tokarz, „polemiczność krytyki przekładu związana jest z czynnościami interpretacyjnymi i porównawczymi oraz z towarzyszącymi im postawami światopoglądowymi, filozoficznymi i estetycznymi” (1999: 55). To na nich oparte są preferencje krytyka – fundament dla „procesów dezautomatyzacyjnych, których wynikiem będzie powstanie replikatywnego translatu w serii przełamującego wcześniejszą normę”, ponieważ nierzadko „krytyk o aspiracjach tłumacza może przełożyć utwór sam lub pozostawić sobie rolę inspiratora dla innych” (Buczek 1999: 169).

Nie inaczej jest w przypadku serii przekładów poezji Lovecrafta. Choć jej ewolucja podlega ogólnym prawidłowościom dobrze rozpoznanim przez translatołogów, to uwarunkowania kontekstowe są już wypadkową unikalnej kombinacji „zewnętrznych” czynników kulturowych i swoistych perspektyw

---

<sup>2</sup> „I na odwrót – stwierdza Karasek (1980: 245) – każdy esej, zajmujący się jakimś konkretnym poetą, wierszem, jakimś konkretnym faktem kulturowym można traktować jako specyficzną formę przekładu”.

interpretacyjnych poszczególnych tłumaczy. Jeśli poszukiwać dla tych perspektyw metaforycznej etykiety, to pokrewne retoryce hermeneutycznej<sup>3</sup> sformułowanie **scalanie uniwersum** trafnie, jak można sądzić, określa podstawowy wspólny mianownik praktyki najważniejszych tłumaczy Lovecrafta. W kolejnych wersjach na sile i skali przybiera bowiem wyraźne dążenie do zapewnienia korespondencji tematyczno-stylistycznej między polskimi wariantami liryki a szeregiem innych tekstów pisarza i o pisarzu. Warto zatem osadzić analizę porównawczą wybranych wierszy – czytanych również jako świadectwa immanentnej krytyki przekładu – na tle zarysu historii recepcji twórczości ich autora w Polsce oraz rekapitulacji najważniejszych literaturoznawczych ustaleń dotyczących oryginałów.

## II

W połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku twórczość Lovecrafta (1890–1937) recenzował, jako bodaj pierwszy w Polsce, Zygmunt Kałużyński. Pisał o amerykańskim „fenomenie nie spotykanym w dziejach kultury” z dozą rezerwy, ale i z nieukrywaniem uznaniem: „Przyznać trzeba, że z Lovecraftem jest jak z owymi utworami ponurymi, które zamyka się przecie z uczuciem podniesienia na duchu, ponieważ zetknęliśmy się z dziełem sztuki” (Kałużyński 1957: 10). W pionierskim rozpoznaniu Kałużyńskiego szczególnie intrygująco wybrzmiewa wzmianka o niepospolitych wrażeniach czytelnicy, jakich dostarcza „czar lektury Lovecrafta-poety” (1957: 14) – poczyniona wszak na podstawie interpretacji zaledwie próbki anglojęzycznej nowelistyki, gdyż w polskim obiegu literackim nie funkcjonowały wówczas jakiegokolwiek przekłady utworów pisarza z Providence (a zwłaszcza wierszy, jeszcze długo później marginalizowanych przez tłumaczy i wydawców).

---

<sup>3</sup> Szczególnie często właśnie George Steiner (2009: 331) podkreśla, że „import znaczenia i formy, ich ucieleśnienie, ani nie przebiega w próżni, ani nie trafia w próżnię. Rodzime pole semantyczne już istnieje i jest wypełnione”, co – jak zauważa choćby Fritz Paepcke (2009: 338, 339) – sprawia, iż przekładowa percepcja „nowych treści czy aspektów zawsze ma za tło wcześniejszą perspektywę”. To tło współwyznaczają także, zgodnie z założeniami hermeneutyki, „warunki historyczne, kulturowe, religijne czy indywidualne”, pośród których wiedza i świadomość tłumacza należą do kardynalnych: „tekst transformuje wiedzę, którą czytelnik (tłumacz) już posiada, zatem transformuje również sposób, w jaki, opierając się na takiej świadomościowej treści, może on doświadczać, myśleć czy przekładać” (Paepcke 2009: 340).

W ciągu następnych sześćdziesięciu lat status amerykańskiego autora i sytuacja jego twórczości w Polsce uległy istotnym zmianom. Otoczony najpierw osobliwą renomą pisarza wprawdzie prekursorskiego i inspirującego, lecz niemal nieobecnego w „encyklopediach i kompendiach” (Wydmuch 1983: 5), Lovecraft stanowi dziś przykład twórcy przywoływanego nie tylko w opracowaniach popularnonaukowych i leksykonach typu *Who's Who*, ale nawet w glosariuszach teoretycznoliterackich (por. Nikodem 2019: 221). Podobnie przedstawia się historia upowszechniania jego dzieł. Począwszy od okazjonalnie drukowanych w cotygodniowych odcinkach na łamach czasopisma „Przekrój” przekładów najsłynniejszych opowiadań (zob. Lovecraft 1959–1960, 1961, 1967), przez pierwsze zbiorki broszurowe i książkowe z wczesnych lat osiemdziesiątych, jego dorobek był z czasem coraz obficiej i szybciej prezentowany polskim czytelnikom. Nawet jeśli pominię się mnogość publikacji w periodykach, antologiach tematycznych czy literackich serwisach i blogach internetowych, statystyka samych tylko wydań książkowych ukazuje wymowną prawidłowość. Spośród wszystkich 47 ogłoszonych do dziś tomów, aż 33 ukazały się już w XXI wieku, zaś 20 z nich w drugim jego dziesięcioleciu. Niebagatelną część z tych wydań stanowią skorygowane lub konkurencyjne przekłady tekstów dostępnych w spolszczonych wersjach już wcześniej, co prowadzi do oczywistego wniosku: mamy obecnie do czynienia nie tylko z intensywnie wzmożonym zainteresowaniem dziełami Lovecrafta (por. Mikulski 2013), ale także ze szczególnym nasileniem translatorskiej rywalizacji o wytworzenie i popularyzację ich wariantów, które coraz liczniejsi czytelnicy zaakceptowałyby jako tłumaczenia kanoniczne i uznali – jak ujmuje to Juliusz Żuławski – za trwale osadzone „we własnym piśmiennictwie obce utwory” (1975: 382).

Mimo że sonety i poematy stanowią istotny składnik dorobku amerykańskiego autora, polscy tłumacze poezji przystąpili do tej rywalizacji stosunkowo niedawno; brak też przekładoznawczych opracowań jej wyników. Jak odnotowuje Mateusz Kopacz, choć w trakcie ponad trzydziestoletniej kariery Lovecraft napisał przeszło czterysta tekstów lirycznych, a w początkowych latach twórczości identyfikował się głównie jako poeta (zgodnie z głoszonym przekonaniem: „nikt chyba nie chciałby zostać pisarzem, gdyby potrafił tworzyć poezję”), to „niemałe grono odbiorców – może nawet większość wielbicieli pisarza – znając co najmniej kanon jego dzieł, nie sięgnęła nigdy po żaden wiersz” (Kopacz 2018: 404, 403). Odpowiada za to z jednej strony globalna rozpoznawalność autora *Zewu Cthulhu* przede wszystkim jako twórcy przemożnie oddziałujących na literaturę i popkulturę fantastycznych

opowiadań grozy. Z drugiej natomiast, gremialnie potwierdzana przez recenzentów opinia, że znaczna część tej liryki stanowią wątpliwej jakości i niskiej oryginalności imitacje XVIII-wiecznej klasyki anglosaskiej, a także utwory – niezbyt liczne, ale często budzące kontrowersje – które prowokująco odbiegają od aktualnych uzusów poprawności politycznej i obowiązujących w dyskursie publicznym modeli odnoszenia się do kwestii etnicznych, narodowościowych czy rasowych (por. uwagi o wierszach *New-England Fallen* i *On the Creation of Niggers*, Joshi 2010: 160–162). Werdykty krytyków (m.in. Kleiner 1998, Scott 1998, Joshi 2014) nie pozwalają więc postrzegać całokształtu poezji Lovecrafta w kategoriach przypadkowo zapomnianych lub niesłusznie niedocenionych majstersztyków, „cichych arcydzieł, których nikt przez pomyłkę nie czyta – bo nimi na ogół nie są” (Kopacz 2018: 321). Zgodnie jednak podkreślają wyjątkową rangę serii tekstów, w których artystyczny talent, nietuzinkowa wyobraźnia i literackie nowatorstwo Lovecrafta znalazły swój najpełniejszy poetycki wyraz, dostarczając motywacji również polskim tłumaczom i wydawcom jego twórczości.

Jak pisze Sunand Tryambak Joshi, stworzony na przełomie lat 1929–1930 cykl trzydziestu sześciu sonetów *Fungi from Yuggoth* to „szczytowe osiągnięcie poezji niesamowitej Lovecrafta” (Joshi 2010: 788). W zwięzłych, regularnych metrycznie i rymowo formach, czytelnik odnajduje swoistą rekapitulację dotychczasowych lub prototypy przyszłych – węzłowych również dla noweli pisarza – wątków, tematów, idei filozoficznych, a nawet literackich postaci, metafor czy obrazów. Autor „stosunkowo prostym i niearchaicznym, a gęstym i pięknym językiem” odzwierciedlił w nich gromadzone przez całe życie „motywy, wizje oraz koncepcje, które najsilniej oraz najczęściej nawiedzały jego wyobraźnię” (Joshi 2010: 788). *Fungi from Yuggoth* zasadnie bywają określane kolokwialnym mianem „Lovecrafta w pigułce”. Zręby „mitologii Cthulhu”, topografia pogranicza Nowej Anglii i fikcyjnych „Dreamlands”, fuzja scjentyzmu i folkloru, załączki dekonstrukcji fundamentów kultury Zachodu, kwestia miejsca ludzkości w kosmosie lub multiwszechświecie oraz problem ograniczeń umysłu i języka w kontakcie z fenomenami przekraczającymi zdolności kognitywne człowieka – wszystko to cykl fabularnych sonetów ujmuje w symptomatycznej dla twórczości pisarza atmosferze tajemnicy, grozy i fantasmagorii.

## III

Najwcześniejsze szerzej dostępne spolszczenia wierszy Lovecrafta powstały na potrzeby antologii poetyckich. Pierwszeństwo, ale też przygodny charakter inicjatywy translatorskiej – ich tłumacze nie zajmowali się pracami Lovecrafta ani nigdy wcześniej, ani później – uzasadnia brak jakichkolwiek komentarzy krytycznoprzekładowych, a relacje z procesu lektury (krytyki) oryginałów mają postać jedynie zdawkowych wzmianek w krótkich przedmowach. Robert Stiller, redaktor i współtłumacz antologii *Strofy z dreszczykiem*, wyjaśnia, że ideą przewodnią wydanego w 1986 roku tomu było „zgrupować trochę dobrych i dla każdego czytelnich wierszy, które straszą albo przewyciężają strach” (1986: 6). Co znamienne, uwzględnienie pośród nich również siedmiu sonetów Lovecrafta (w przekładzie Jerzego Płudowskiego) uzasadnione zostało ścisłymi relacjami jego poezji z resztą dorobku i na nim właśnie opartą reputacją „najbardziej popularnego z nowszych klasyków prozy straszącej”. Ponieważ jednak Amerykanin „pisywał też wiersze”, to zdaniem Stillera „wypadało go zaprezentować” na kartach książki (1986: 8). Druga antologia, *Danse Macabre* (1993), również gromadzi teksty poetów, którzy „ostrzyli pióra na potwornościach wszelkiego rodzaju, potwierdzając ogólnie znaną prawdę, iż groza jest nieodłącznym [...] elementem ludzkiego życia” (Lachowiecki 1993: 186). Lovecraft zaś – reprezentowany pięcioma utworami – jest „w tym towarzystwie szacownym klasykiem” (Lachowiecki 1993: 187). Włączone w obręb obu antologii przekłady powstały w okresie, kiedy rodzime literaturoznawstwo jeszcze nie interesowało się amerykańskim pisarzem (wyjątek stanowi studium Marka Wydmucha z 1975 roku), a wgląd w anglojęzyczne krytycznoliterackie i biograficzne ustalenia na temat Lovecrafta był – zwłaszcza w przedinternetowej dobie PRL-u i tuż po tzw. transformacji ustrojowej – znacznie ograniczony. Opinie oparte na lekturze ówczesnie dostępnych tłumaczeń jego opowiadań, często wybrakowanych i niepozabawionych błędów, noszą wszelkie znamiona wyobrażeń uproszczonych i stereotypowych (por. Luboń 2018). Istotny jest także kontekst tematyczny i cel antologii: prezentacja utworów ostentacyjnie epatujących grozą. Główna zaś różnica między wariantami Płudowskiego i Lachowieckiego polega na odmiennym sposobie definiowania źródeł literackiego horroru. Podczas gdy *Strofy z dreszczykiem* akcentują „strach zabobonów i zmyśleń” oraz „szamotanie się z nieznaną, potężną okropnością” (Stiller 1986: 5) jako rezultat mniej lub bardziej ukrywanego poczucia

bezradności w obliczu śmierci, o tyle Lachowiecki – zgodnie z sugestią zawartą w tytułowej łacińskiej formule – wskazuje raczej na makabrę niezawołowaną: „Całe diabelstwo piekieł i duszy ludzkiej, najniższe instynkty, zwierzęcość, biologia, ohyda w każdej postaci, przemoc, gwałt, zazdrość, krwawe morderstwa i terror psychiczny” (1993: 187). Wątki te tłumacz dodatkowo eksponuje lub wręcz arbitralnie wprowadza w treści przekładów, a ich obecność wzmacniają także towarzyszące tekstom ilustracje – repliki akwafort Daniela Chodowieckiego z brutalnymi scenami odbierania ludziom życia przez szkieletopodobne personifikacje śmierci.

Dwadzieścia dwa lata później pierwszą polską wersję całości cyklu (oraz 9 innych utworów) przedstawił Krzysztof Azarewicz w książce *Grzyby z Yuggoth i inne poematy niesamowite*. Tom otwiera obszerny wstęp, w którym tłumacz ujawnia kluczowe kryterium wyboru tekstów, czyli ich wysoką jakość poetycką, demonstrując też znajomość literaturoznawczych badań nad życiem i twórczością Lovecrafta. Zbiór wieńczy słowniczek użytych w wierszach nazw własnych – zarówno zapożyczonych z mitologii antycznej (Nereida, Pan, Jowisz), jak i tych opatentowanych przez amerykańskiego autora (Shoggoth, Azathoth, Nyarlathotep etc.). Znaczenia nazw zaczerpniętych z tradycji grecko-rzymskiej precyzują zwięzłe komentarze bez odwołań bibliograficznych. Dla translatorskiej idei scalania uniwersum spolszczonej twórczości Lovecrafta szczególnie istotne jest jednak podejście tłumacza do leksemów autorstwa poety. Azarewicz bowiem pozostawia egzotyczne nazwy w treści wierszy bez ekwiwalentów eksplikacyjnych czy opisowych domestykacji. W zamian proponuje czytelnikom książki tezaurusowe objaśnienia. Nawiązuje w nich zarówno do życiorysu pisarza, jak i jego utworów dostępnych już w języku polskim. Za typowy przykład niech posłuży jeden z komentarzy:

*Yuggoth* – nazwa planety na końcu układu słonecznego. Po raz pierwszy pojawia się w tytule *Grzyby z Yuggoth*. Lovecraft utożsamiał ją z Plutonem w liście do Jamesa F. Mortona z 15 marca 1930 roku: „Co sądzisz o nowej planecie? NIESAMOWITE! To prawdopodobnie Yuggoth”. W tym samym czasie pracował nad opowiadaniem *Szepczący w ciemności*, w którym Yuggoth jest ponownie utożsamiana z Plutonem (Lovecraft 2015: 70).

Prób poprzedników, Płudowskiego oraz Lachowieckiego, Azarewicz nie traktuje jak ważnych reprezentacji liryki Lovecrafta na gruncie polskim i nie poddaje ich *explicite* krytycznej ewaluacji. W bibliograficznym przypisie i jednej tylko wzmiance w przedmowie wspomina o znajomości obu



propozycji. Wobec antywzorca w nich ujętego dystansuje się pośrednio – deklaracją, że inspiracją do lektury i działań przekładowych był dlań nie sztamowo pojmany horror w pisarstwie Lovecrafta, lecz „wyraźne poczucie obcowania z tajemnicą”, impuls do „kontemplacji nad bezmiarem nocnego nieba, którego kosmiczna masa lada chwila miała zmiażdżyć kruchą ludzką istotę z całym jej dziedzictwem” (Lovecraft 2015: viii, ix). Rozwiązania poprzedników ograniczają więc jego perspektywę interpretacyjną i strategię translatorską jedynie w minimalnym stopniu. Wyznaczają ją natomiast, po pierwsze, opinie krytyków o anglojęzycznych oryginałach, a zwłaszcza ich przekonanie, iż *Fungi from Yuggoth* „głównie w odniesieniu do dorobku prozaicznego i biografii [...] tworzą istotny element spuścizny geniusza” (Lovecraft 2015: xxxii). Po drugie, ważną rolę odgrywa prywatna poetyka i orientacja ideologiczna tłumacza. Azarewicz bowiem, autor tomików poetyckich *Wino sabatu* i *Księga mgieł* oraz tekstów do utworów muzycznych blackmetalowego zespołu Behemoth, ogłosił również przekłady dzieł Alistera Crowleya. Założone zaś przezeń wydawnictwo Lashtal Press specjalizuje się w niskonakładowych publikacjach o tematyce mistycznej i ezoterycznej. Jak przyznaje, teksty Lovecrafta należą do „kanonu literatury rytualnej”, porównywalnego do „nowej apokalipsy”. W swojej przedmowie Azarewicz (Lovecraft 2015: viii, ix, x) wyraża zainteresowanie zarówno Lovecraftem, jak i Crowleyem, co jest zrozumiałe w świetle studiów (Bolton 2011, Engle 2014) oraz utworów literackich (Grant 1991, Barr 2017) omawiających okultystyczne tło idei obu pisarzy i dostrzegalne paralele między ich koncepcjami. Jednak to nie treść oryginalnych sonetów, a przede wszystkim взгляд na popularne hipotezy krytyków, preferencje artystyczne tłumacza oraz profil jego wydawnictwa wyjaśniają dobór w procesie przekładu ekwiwalentów leksykalnych, które w odbiegający od anglojęzycznych pierwowzorów sposób przypisują liryce Lovecrafta wydzwięk wyraźnie apokaliptyczny z silnymi akcentami motywów demonologicznych i satanistycznych.

W 2018 roku wydawnictwo Vesper opublikowało *Nemesis i inne utwory poetyckie* w przekładach Matusza Kopacza. Niemal pięciusetstronicowa książka zawiera 91 wierszy (spolszczeń i oryginałów) oraz obszerny apendyks: historycznoliterackie posłowie i komentarze do większości utworów z wykazem adresów bibliograficznych wcześniejszych wersji Płudowskiego i Azarewicza. W odróżnieniu od poprzedników Kopacz znacznie precyzyjniej wyznacza rudymenta swojego przekładowego warsztatu i ramy translatorskiego projektu. Do ich roboczego zdefiniowania jeszcze przed

publikacją *Nemesis* służy mu zaś recenzja tomu Azarewicza, ogłoszona 25 marca 2016 roku na stronie internetowej *H.P. Lovecraft. Polski serwis*.

Wychodząc z założenia, że każdy tłumacz poezji staje przed dylematem „czy być wiernym strukturze rytmicznej, a treść w zależności od problemów naginać lub przedstawiać w postaci estetycznych substytutów, czy też rozbić, rozchwiać nieco harmonijność, ale powiedzieć dokładnie to, co autor miał na myśli” (Kopacz 2016), Kopacz ocenia propozycję Azarewicza negatywnie, ponieważ, jak zauważa, wybrał on „trzecią, najbardziej oddaloną od oryginałów drogę: rozbił strukturę rytmiczną i językową, a przy okazji poszatkował znaczenia zawarte w wierszach” (Kopacz 2016). Posiłkując się cytowanymi fragmentami wierszy, krytyk wylicza kolejno defekty analizowanego przekładu: zakłócenia regularności rytmiki i metrum („zaniedbanie podstawowych elementów, takich jak równa liczba zgłosek w wersie czy średniówki”), gramatyczny charakter rymów („co w przekładach poezji nie jest mile widziane, i to z bardzo dobrych przyczyn: po prostu źle brzmią”), obecność sformułowań niepoprawnych lub niezrozumiałych („pomieszanie sensów i w stosunku do oryginału, i wewnątrz polskiego języka”) oraz zastosowanie leksyki rażąco kontrastującej ze stylem pisarskim amerykańskiego autora („zupełnie niespodziewanie trafia nas słowo, którego Lovecraft NIGDY nie użyłby w poezji”). Finalnie krytyk rekomenduje rozpatrywanie tomiku Azarewicza w kategoriach „gratki dla kolekcjonerów”, ciekawego lecz „niedopracowanego” produktu „fanowskiego”, niebędącego w żadnym razie „dobrym wprowadzeniem do liryki Lovecrafta”. Co istotne, kwestionowaniu przez Kopacza leksykalnych wyborów poprzednika towarzyszą też propozycje poprawek lub opcjonalnych rozwiązań. Warto podać przykład:

już w pierwszym utworze (*I. Księga*) wyskakuje na nas długaśny dziwotwór: „Wykrzywione jak konary drzew stopy ksiąg zbutwiały”. Nie widzę problemu, by przyciąć to zdanie do tradycyjnego dla sonetów trzynastozgłoskowca, który dodatkowo stanie się nieco jaśniejszy. Jeśli konary, to domyślamy się, że drzew, zresztą – w oryginale jest mowa o drzewach, nie konarach. Trudno sobie wyobrazić stos ksiąg przypominający krzywą gałąź. Lovecraftowi chodzi o skręcony pień. Trochę kosmetyki i mamy: „Jak drzewa wykręcone stopy ksiąg zbutwiały”. Od razu zapowiem, że wszystkie moje poprawki będą zgrubne, nie silę się na uzyskanie doskonałości (Kopacz 2016).

Kopacz realizuje tym samym w modelowy sposób funkcję krytyki, którą Edward Balcerzan określa mianem „korekcyjnej”, a „która polega na tym, że krytyk – ośmielony wariantowym, nieostatecznym i problematycznym

kształtem tłumaczenia – odważnie proponuje własne wersje” (2009: 135). Wskazanie jednak usterek w zastanych przekładach oznacza konieczność uniknięcia ich w oferowanych alternatywach.

Kopacz prezentuje więc czytelnikom lirykę Lovecrafta – ujętą w regularne, językowo poprawne i semantycznie klarowne struktury – nie z „fanowskiej”, lecz erudycyjnej i literaturoznawczej perspektywy. Nie tylko, wzorem poprzednika, wskazuje w komentarzach konteksty analityczne zawarte w studiach krytycznych i innych dziełach poety, ale wplata również odwołania do nich w samą treść przekładów. Utwory dobiera tak, aby przekrojowo ukazać ich różnorodność – zarówno pod względem tematyki i formy, jak i poetyckiej wartości. Nie kwestia, „jaki poziom literacki reprezentują poezje Lovecrafta” jest tu rozstrzygająca, lecz raczej sposób, w jaki wybrane wiersze „dokumentują jego dynamiczny literacko-filozoficzny rozwój na przestrzeni całego życia” (Kopacz 2018: 406). Redaktorskie i translatorskie decyzje Kopacza pozostają zaś pod wyraźnym wpływem prac Joshiego (które również tłumaczył) oraz publicystyki, epistolografii i warsztatowych zapisków samego Lovecrafta – spolszczonych przezeń pięć lat wcześniej w tomie *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*. Czynnikiem najsilniej inspirującym przesunięcia semantyczne i stylistyczne w przekładach Kopacza jest właśnie opisana i skatalogowana przez Joshiego pozaliteracka spuścizna amerykańskiego autora: piśmiennictwo dostarczające wskazówek interpretacyjnych, a także sugestii leksykalnych rozwiązań, które w subtelny sposób oddalają polskie warianty od pierwowzorów.

#### IV

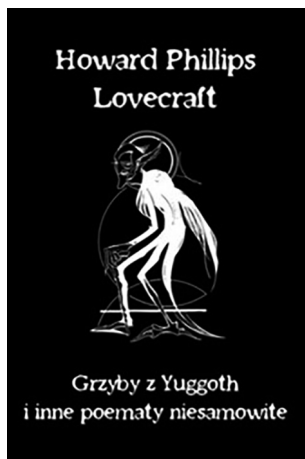
Analizę porównawczą tekstualnych efektów oddziaływania czynników kierujących strategię tłumaczy warto poprzedzić refleksją nad okładkami omawianych tomów, które są pierwszym komunikatem trafiającym do czytelników i symbolicznie konkretyzują translatorskie intencje (il. 1, 2). Na obu w centrum znajdują się postaci. Zdominowana przez czerń okładka tomu Azarewicza wykorzystuje ilustrację Beresforda Egan, łączącego erotyzm i art déco kontynuatora estetyki kojarzonej z dekadentyzmem. Jego rysunek, zapożyczony z książki *De Sade Briana de Shane’a* (Egan zaprojektował także obwolutę *Moonchild* Crowleya), przedstawia postać na wpół ludzką i demoniczną (szpony, spiczasty ogon, strzępione skrzydła, włosy na kształt rogów). Tymczasem nawiązująca raczej do renesansowej *Melancholii* Al-

brechta Dürera okładka *Nemesis*, autorstwa Krzysztofa Wrońskiego, ukazuje mężczyznę w stylizacji mędrca lub pustelnika, rozmyślającego wśród porośniętych bluszczem ruin, wyposażonego w symboliczne atrybuty poszukiwacza wiedzy: lunetę i stos książek. Warto zwrócić uwagę na kilka detali rysunku, które przywodzą na myśl fabuły opowiadań Lovecrafta: zarys położonego na wzgórzu portowego miasta z domami o stromych dachach odpowiada opisom Insmouth, nietypowego kształtu kamień, obok którego siedzi postać, przypomina trapezoedr z *The Haunter of the Dark*, zaś sugestywne charakterystyki poskręcanych gałęzi i korzeni pozbawionych liści drzew znaleźć można choćby w *The Colour out of Space*.

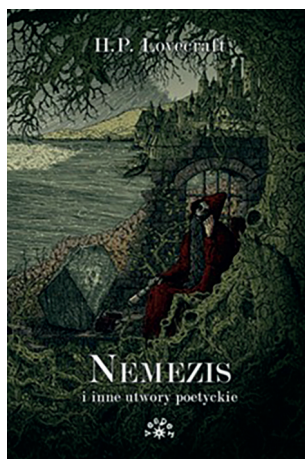
Nawet pobieżna interpretacja okładkowych grafik odpowiada wrażeniom lekturowym i akcentowanej w tłumaczeniu treści. Za reprezentacyjny przykład niech posłuży drugi z cyklu sonetów<sup>4</sup> o wartkiej lirycznej akcji, zawierający opis portowego miasteczka i przesycony atmosferą tajemnicy oraz zagrożenia:

### *Pursuit*

I held the book beneath my coat, at pains  
To hide the thing from sight in such a place;  
Hurrying through the ancient harbor lanes  
With often-turning head and nervous pace.  
Dull, furtive windows in old tottering brick  
Peered at me oddly as I hastened by,  
And thinking what they sheltered, I grew sick  
For a redeeming glimpse of clean blue sky.



Il. 1. Autor: B. Egan.



Il. 2. Autor: K. Wroński.

<sup>4</sup> Wszystkie fragmenty oryginałów *Fungi from Yuggoth* przytaczane są za wersjami opublikowanymi na stronie internetowej *The H.P. Lovecraft Archive*, <http://www.hp-lovecraft.com> [dostęp: 10 lutego 2021].

No one had seen me take the thing – but still  
 A blank laugh echoed in my whirling head,  
 And I could guess what nighted worlds of ill  
 Lurked in that volume I had coveted.  
 The way grew strange – the walls alike and madding –  
 And far behind me, unseen feet were padding.

**Przekład J. Pludowskiego:**

*Pościg*

Schowałem księgę pod ubranie, by jej  
 Nie oglądały uliczki niezdrowe  
 Starego portu i na ścierpłej szyi  
 Wciąż, prawie biegnąc, odwracałem głowę.  
 Dziwnie łypały okienne otwory  
 W zmruszałych murach, a ja, świadom bytu,  
 Co się tam lęgnie, byłem prawie chory,  
 Taki łaknący zbawczego błękitu.

Nie widział nikt, jak wziąłem ową księgę,  
 Ale śmiech w czaszce dudnił niewidomie  
 I zgadywałem ciemności potęgę,  
 Czającą się w tym upragnionym tomie.  
 A tu obłądnie jednakowe ściany  
 I z tyłu brzmiał wciąż krok nieubłagany.

(Lovecraft 1986: 235–236)

**Przekład L. Lachowieckiego:**

*Pościg*

Okryłem zdobycz płaszczem i w ulice  
 Chorobliwymi skosami biegnące  
 Uciekłem, czując jakby potylicę  
 Czyjeś pazury orały parzące.  
 Ciasne przesmyki, szyby bez odbicia,  
 Poza którymi rozpełzał się mroku  
 Kształt, wydawały się martwe, bez życia,  
 Więc, łaknąc światła, przyspieszałem kroku.

A choć nie widział nikt, jak księgę brałem,  
Śmiech opętańczy w czaszce mojej zgrzytał,  
Gdyż moce formuł od prawieków trwałe,  
Wnikały w tego, kto je z wiarą czytał.  
Mą drogę ciągle przegradzały ściany  
Zgniłej sadyby, jakbym był ścigany.

(Lovecraft 1993: 121)

### **Przekład K. Azarewicz:**

#### ***Pogoń***

Pod płaszczem skrywałem księgę,  
Nie chciałem widzieć żywej duszy,  
Spacer zamienił się w istną mordęgę,  
Bałem się, że ktoś za mną ruszy.  
Nerwowo mijałem nadbrzeżne domy,  
Miałem wrażenie, że patrzą na mnie upiory,  
Poczułem lęk dotąd mi nieznamy –  
„Gdzież słoneczne niebo?” – pytał umysł chory.

Nikt nie widział, jak kradłem księgę,  
W głowie tylko śmiech odbijał się pustym echem,  
Czułem, że ten tom budzi mroczną potęgę,  
Naznaczoną złem, zbrukaną kradzieży grzechem.  
Nagle tuż przede mną wyrosła ściana,  
A za mną niewidzialna istota obłąkana!

(Lovecraft 2015: 6)

### **Przekład M. Kopacza:**

#### ***Pościg***

Kryłem księgę pod płaszczem, by niechciane oczy  
Nie dostrzegły, że niosę coś, spiesząc przez mroki;  
Wciąż wstecz zerkałem pośród portowych uboczy  
I zmierzałem do domu raptownymi krokami.  
Okna mętne, wciśnięte w pochylone mury,  
Zerkały na mnie, gdy tak mknąłem w płaszcz spowity;  
Świadom, że sekret kryją za sobą ponury,  
Pragnąłem tylko niebios zobaczyć błękity.

Nikt nie widział, że z tomem umykam czym prędzej,  
 Jednak nadal śmiech pusty zamącał mi zmysły.  
 Jakież światy potworne czaiły się w księdze,  
 Którą wziąć zapragnąłem – snuć mogłem domysły.  
 Czulem, jak ściany cisną i napięcie rośnie,  
 I że za mną coś stąpa nieomal bezgłośnie.

(Lovecraft 2018b: 13)

Zgodnie ze „straszącą” konwencją utworów zebranych w *Strofach z dreszczykiem*, Płudowski podkreśla w przekładzie, po pierwsze, trwogę towarzyszącą opowieści podmiotu lirycznego. „Ścierpła” ze strachu szyja wprowadzona więc zostaje do polskiej wersji frazy „often-turning head” a „nerwowe tempo” („nervous pace”) poruszającego się bohatera staje się „prawie biegiem”. Po drugie, tłumacz wyraźnie zaznacza – w miejscu gdzie Lovecraft wzmiankuje jedynie „stanowiące schronienie” („sheltered”) ceglane mury („old tottering brick”) – że powodem przerażenia jest stanowiący bliżej niesprecyzowane zagrożenie tajemniczy „byt” (najpewniej nie-ludzki, bo opisany czasownikiem „lęgnąć”), związany z „ciemności potęgą” (w oryginale tylko „nighted”) opisaną w niesionej przez podmiot liryczny księdze.

Z kolei Lachowiecki w swoim wariacie potęguje atmosferę strachu inaczej: przez intensyfikowanie budzących odrazę cech świata przedstawionego. Ulice miasta „biegną chorobliwymi skosami” (choć w oryginale są to po prostu „ancient lanes” – „stare dróżki”) między zakamarkami „zgniętej sadyby, o której zaawansowanym już stadium rozpadu gnilnego Lovecraft bynajmniej nie wspomina. Ponadto elementy makabreski wprowadzają sformułowania takie jak „czując jakby potylicę / czyjeś pazury orały parzące” w miejscu „often-turning head” oraz dobitna informacja o „martwym, bez życia” świecie przedstawionym, w którym złowrogo „rozpełza się mroku kształt” – podczas gdy oryginał ukazuje zaledwie „matowe” i „ukradkowo zerkające okna” domów („dull, furtive windows in old tottering brick / peered at me oddly”).

Azarewicz natomiast, w formie pozbawionej regularnej organizacji metrycznej, konsekwentnie kreśli wizję Lovecrafta jako satanizującego okultysty. Nie tylko określa wzmiankowaną w wierszu księgę, opisującą „zaciemnione światy” („nighted worlds”), mianem „tomu budzącego mroczną potęgę”, której łaknie „umysł chory”, ale także za pomocą wprowadzonych do treści utworu – właściwych jego translatorskiej perspektywie – nieobecnych w oryginale haseł wywoławczych: quasi-sakralnego „zbrukania grzechem” i fatalistycznego „naznaczenia złem”.

Drobiazgiem, na który należy zwrócić uwagę w regularnym trzynasto-  
 zgłoskowcu opublikowanym w *Nemesis*, jest fraza zastosowana w ostatnim  
 wersji. Angielski zwrot „unseen feet padding far behind me” tłumacze ro-  
 zumieją bowiem dwojako – albo jako urojenie rozhisteryzowanego zbiega  
 (Lachowiecki: „jakbym był ścigany”), albo oczywisty dowód obecności  
 nieobliczalnego i niedostrzegalnego prześladowcy (Azarewicz: „za mną  
 niewidzialna istota obłąkana”). Użyte przez Kopacza sformułowanie „czu-  
 łem [...] że za mną coś stąpa niemal bezgłośnie” pozostawia tę kwestię  
 nierozstrzygniętą, a dodatkowo zastępuje „niewidoczne stopy” („unseen  
 feet”) znacznie bardziej niedookreślonym i enigmatycznym rzeczownikiem  
 „coś”. Takie rozwiązanie leksykalne podpowiada tłumaczowi sam Lovecraft,  
 o czym świadczy bibliograficzny odsyłacz do notatnika pisarza z setnej  
 strony tomu *Koszmary i fantazje. Listy i eseje* oraz translatorski komentarz  
 do polskiej wersji *Pursuit*: wiersz ten to „najpewniej poetyckie rozpisanie po-  
 myślu nr 55: «człowieka śledzi niewidzialne coś»” (Lovecraft 2018b: 426).

Inny, nie mniej symptomatyczny przykład praktycznej realizacji tych  
 samych konwencji przekładowych stanowić może sonet IV, tym razem  
 osnuty na kanwie reminiscencyjno-onirycznej wizji rubieży kosmosu i ich  
 mieszkańców:

### *Recognition*

The day had come again, when as a child  
 I saw – just once – that hollow of old oaks,  
 Grey with a ground-mist that enfolds and chokes  
 The slinking shapes which madness has defiled.  
 It was the same – an herbage rank and wild  
 Clings round an altar whose carved sign invokes  
 That Nameless One to whom a thousand smokes  
 Rose, aeons gone, from unclean towers up-piled.

I saw the body spread on that dank stone,  
 And knew those things which feasted were not men;  
 I knew this strange, grey world was not my own,  
 But Yuggoth, past the starry voids – and then  
 The body shrieked at me with a dead cry,  
 And all too late I knew that it was I!



**Przekład J. Pludowskiego:*****Rozpoznanie***

Oto znów dzień, gdy dzieckiem, jeden raz,  
Ujrzałem stare dęby w tej kotlinie  
I w ciężkiej mgły dławiącej płataninie  
Istoty skradające się przez las.  
Chwast rozpleniony znów na ołtarz włazł,  
Przed eonami służący daninie  
Dla Nieznanego, do którego płynie  
Dym wzbity nad nieczystych wieżyc głąz.

Ujrzałem ciało na śliskim kamieniu  
I tłum nie ludzki, co je chciwie jadł,  
I rozumiałem, że nie mój to świat,  
Lecz Yuggoth, w międzygwiazdowym oddaleniu.  
Ciało krzyknęło w śmiertelnej potrzebie  
I poniewczasie poznałem w nim siebie.

(Lovecraft 1986: 236)

**Przekład L. Lachowieckiego:*****Rozpoznanie***

Dzieciństwa nagle przywołałem sen,  
Gdym, wawóz odwiedziwszy zalesiony,  
Między dębami, we mgłę, blisko, hen,  
Ujrzał istoty odwiecznej oskomy.  
Spleśniały ołtarz przyciągał je w krąg,  
Tam swą poczwarną daninę składały.  
Od prapoczątku dymu czarny kłąb  
Przeciskał się pomiędzy krwawe skały.

I zobaczyłem, jak oślizgły cios  
Dźwigał zakrzepłe w grozie ludzkie mięso.  
Tłum tych wyrodków wżerał się pod włos,  
Smakując. Jeszcze nogi mi się trzęsą  
Na myśl, że Yuggoth wyszedł mi na przeciw.  
Trup krzyknął: ja nim byłem, słaby dzieciuch.

(Lovecraft 1993: 123)

### **Przekład K. Azarewicza:**

#### ***Rozpoznanie***

Przypomniałem sobie, kiedy jako dzieciak mały  
Ujrzałem kotlinę ze starymi dębami,  
Odzianą w mgły, wypełnioną kształtami,  
Które myśli szalone przywoływały.  
I ujrzałem ołtarz okrągły, niebywały –  
Porośniętą ziołami skamielinę,  
Na niej znaków dziwnych bazgraninę –  
Bezimiennego bluźniercze rytuały.

Ciało na mokrym kamieniu czuć było ofiarą,  
Nieludscy zdawali się uczujący kapłani.  
Wiedziałem, że opuściłem ziemię szarą  
I dotarłem na Yuggoth w gwiazdnej otchłani,  
Człek krzyknął świadom, iż jest na swym pogrzebie  
I wtem... rozpoznałem w nim siebie.

(Lovecraft 2015: 8)

### **Przekład M. Kopacza:**

#### ***Rozpoznanie***

Ponownie przyszedł ten dzień, kiedy jako dziecię  
Ujrzałem jar dębowy, gdzie mgła dno okrywa  
I dławi byty, których procesja straszliwa,  
Przez obłąd pokalana, snuje się w sekrecie.  
Było jak wtedy – zielsko i cuchnące kwiecie  
U ołtarza, na nim zaś znak wryty wzywa  
Bezimiennego: na cześć jego biła grzywa  
Dymu z tysięcy stosów w przedwiekowym świecie.

Ujrzałem ciało na wznak na wilgotnym głazie  
I to, że biesiadnicy od ludzi są różni;  
A szary ten świat nie był moim w żadnym razie,  
Albowiem był to Yuggoth z za gwieździstych próżni...  
Nagle ciało wrzasnęło najkoszmarniej w świecie  
I zbyt późno pojąłem, żem ja to był przecie!

(Lovecraft 2018b: 19)

Strategia brutalizacji świata przedstawionego w utworze uzasadnia w wariacie Lachowieckiego konsekwentne podkreślanie przerażenia („jeszcze nogi mi się trzęsą”) i wstrętu („spleśniały ołtarz”, „poczwarna danina”, „krwawe skały”), które towarzyszą relacji podmiotu lirycznego w wersji polskiej. Swoiste wyżyny sztuki horroryzacji osiąga jednak tłumacz, gdy fragment opisujący zaledwie „ciało rozciągnięte na wilgotnym kamieniu” i „nie-ludzkich uczujących” („I saw the body spread on that dank stone, / and knew those things which feasted were not men”) przedstawia w postaci makabrycznej sceny perwersyjnego ludożerstwa: „zobaczyłem, jak oślizgły cios / dźwigał zakrzepłe w grozie ludzkie mięso. Tłum tych wyrodków wżerał się pod włos, / smakując”. Incydentalne zainteresowanie Lachowieckiego uniwersum twórczości Lovecrafta i światem przedstawionym jego fikcji w interesujący sposób odzwierciedla też pozornie drugorzędny szczegół: gramatyczne ujęcie kosmonimu „Yuggoth”. Towarzyszący mu zwrot czasownikowy („wyszedł mi na przeciw”) wyraźnie sugeruje, że jest to imię postaci płci męskiej, nie zaś – zgodnie z oryginałem i wykładnią autorską – nazwa planety.

Azarewicz z kolei informuje czytelnika *expressis verbis*, że wiersz ten opisuje w istocie sprzeczne z uznanymi wzorcami religijności „bluźniercze rytuały” (zwrot nieobecny w oryginale), a niedookreślone w anglojęzycznym pierwowzorze postacie („those things”) to oczywiście „kapłani” składający bezimiennemu bóstwu „ofiary” z człowieka. Mateusz Kopacz natomiast, zgodnie z przyjętą ideą akcentowania kontekstowych związków liryki z prozatorską twórczością Lovecrafta, odnotowuje w komentarzu: „por. pomysł nr 97: «ślepy strach przed pewnym leśnym jarem, gdzie pośród wykrzywionych korzeni wiją się strumienie, a na pogrzebanym ołtarzu składano straszne ofiary [...]» (*Notatnik z pomysłami*, w: *KF*, s. 103)” (2018b: 427). I rzeczywiście – leksykalny detal ze zbioru zapisków poety przenika do treści przekładu, ustanawiając intertekstualny odnośnik między sonetem a warsztatowym brulionem amerykańskiego autora: „hollow of old oaks” z drugiego wersu nieprzypadkowo staje się w tłumaczeniu Kopacza akurat „jarem” dębowym (w innych wariantach to „kotliną”, „wąwóz” lub „niecka”).

## V

W poszukiwaniu semantycznych ekwiwalentów tłumacze sonetów Lovecrafta nierzadko sięgają po rozwiązania sankcjonowane pozostałą częścią twórczości autora oraz opiniami krytycznymi na jej temat. Teksty samodzielnie

wszak funkcjonującej prozy, listów, notatek, publicystyki czy obiegowych przekonań o pisarzu stają się dla tłumaczy rodzajem „dodatkowego słownika”, z którego czerpią oni inspiracje do wyborów leksykalnych w procesie kształtowania transferowanych wierszy. Wybory te uzasadnia nie tyle „wierność” wobec litery oryginału, co raczej przynależność ekwiwalentu do literackiego uniwersum Lovecrafta – nierzadko spójniejszego i bardziej koherentnego w języku polskim niż w angielszczyźnie.

Jeśli bowiem Jerzy Płudowski zastępuje rzeczownik „thing” z *The Familiars* słowem „straszydło”, lub określenie „hold the undimensioned worlds at bay” (dosłownie: „trzymać bezwymiarowe światy na dystans”) z sonetu *The Key* zwrotem „strzec nas od innych światów trwogi” (Lovecraft 1986: 238, 236), to odpowiedniki te nie rażą odbiorcy przede wszystkim dlatego, że uznaje on Lovecrafta – podług mniej lub bardziej zasadnych ocen krytyków – za entuzjastę horroru i próbuje także ujęcie jego twórczości w antologii *Strofy z dreszczykiem*.

Gdy zaś ten sam fragment *The Key* Leszek Lachowiecki proponuje w zupełnie odmiennej formule – „niebotycznej perspektywy siła [...] / w tę noc przegniłą, która dom okryła” (Lovecraft 1993: 122) – to czytelnika *Danse macabre* nie zaskakuje taki wariant wiersza autora, którego pisarstwo podejmuje wszak wątek odrażających, mrocznych potęg drzemiących tuż za progiem pozornie kontrolowanej przez człowieka przestrzeni. Przestrzeni, którą dostępne w okresie PRL-u spolszczenia najsłynniejszych opowiadań Lovecrafta nierzadko propagandowo ukazywały jako budzącą nieodparte uczucie repulsji (por. Luboń 2019). Lachowiecki jedynie umacnia ten stereotyp translatorski, gdy wzmiankowane w sonecie *The Familiars* „queer books” („dziwne książki”) opisuje jako „paskudne książeczyny”, zaś jego bohatera, Johna Whateleya – postać o nazwisku znanym już czytelnikom opowiadania *The Dunwich Horror* – obdarza odstręczającym obliczem zdeformowanym przez chorobę zakaźną („na twarzy dostał moru, bo wdychał zatrute powietrze”), choć oryginał wiersza wzmiankuje w tym miejscu jedynie twarz poznaczoną przez „funny lines”, czyli „osobliwe” lub nawet „zabawne zmarszczki” (Lovecraft 1993:124).

Popularności twórcy niejednokrotnie towarzyszy zabarwiona konfabulacjami legenda. „Lovecraft jako ekscentryczny odludek, okultysta, rasista, mistyk, niejawni homoseksualista, twórca mitologii Cthulhu – tego rodzaju etykiety, a także wiele innych, krążą między fanami horroru” (Joshi 2008: 8), ale nie są obce także jego tłumaczom. Gdy Krzysztof Azarewicz przekłada ustęp z *Homecoming*, „then a black gulf with sea-sounds in the

night / «here was your home», he mocked”, jako „z czarnej otchłani zaśmiał się demon parszywy / «tu był twój dom»” lub zwrot do podmiotu lirycznego z *Mother Earth*: „mortal, ephemeral and bold / in mercy keep what I have told” oddaje dwuwersem: „śmiertelniku, którego los dopełni się w grobie / wiary nie ma za grosz w tobie” (Lovecraft 2015: 9, 53) – to wyraźnie nawiązuje do tego rodzaju rozpowszechnionych wizji poety jako zwolennika ateistycznego satanizmu i architekta „demonicznej kosmografii” (Nelson 2009: 156). Zapewne z tego samego powodu Azarewicz nie waha się wpisywać w przekłady sonetów apokaliptycznych profetyzmów lub jednoznacznie seksualnych podtekstów. Fragment „warned every living creature of earth’s breed” z *The Lamp* przybiera więc postać „nic rodzaju ludzkiego nie ocali”, „black cone amid the polar waste / pushing above the ice-sheet” z *Antarktos* to po polsku „czarny monolit / który najwyższe lodowce bezbożnie pieścił”, a „tails that bear the bifid barb of hell” z *Night-Gaunts* pojawiają się jako fraza „kolczastymi ogonami dawała piekielne pieszczoty”(Lovecraft 2015: 10, 19, 24). Przede wszystkim jednak tłumacz regularnie wplata w treść wierszy leksemy, które denotują wszechobecny „mrok” i „ciemność”, na przykład zwyczajne „wings” to w spolszczeniu *The Pigeon-Flyers* „skrzydła ciemności”, „pitted rock” z *Antarktos* to „mroczne ukrycie”, „they danced” (*Azathoth*) – „tańczyły na mrocznym nieboskłoniu”, „one may or may not know” (*The Canal*) – „mroczne tajemnice”, „what was lurking here” (*St. Toad’s*) – „coś czai się w mroku”, zaś ukazane w *Nemesis* „grey-clouded skies” czy „untenanted hall / where the moon writhing up from the valleys / shrews the tapestried things on the wall” reprezentują „mroczne przestworza” oraz „opuszczona komnata / gdzie panował mrok niepojęty” (Lovecraft 2015: 14, 19, 26, 28, 29, 47, 48). Ekwiwalentów tego typu wskazać można więcej. W przypadku tomu Azarewicza czytelnik ma więc do czynienia z sytuacją, w której – jak ujmuje to Dorota Urbanek (2006: 25) – „postawa egzystencjalna tłumacza przybiera postać ideologii, rozumianej [...] jako pewien jednostkowy czy relatywny system wartości lub dyskurs, który chce uchodzić za system lub dyskurs uniwersalny, absolutny” i tak też reprezentowany w przekładach.

Warianty Kopacza cechuje jednocześnie największy stopień nadorganizacji językowej i najwyższy dotychczas poziom intertekstualnego sprzężenia z resztą literackiego dorobku Lovecrafta. Warsztatową dyscyplinę oraz wymogi jakościowe narzuca tłumaczowi poprzedzająca przekład refleksja krytyczna, oparta zarówno na skrupulatnej analizie oryginałów i ich opracowań, jak i na polemicznej ewaluacji przekładowych wzorców poprzedników.

Od braku lub ledwie garści truistycznych spostrzeżeń Płudowskiego i Lachowieckiego, przez szereg ogólnikowych determinant Azarewicza, po zestaw rygorystycznej wyznaczonych pryncypiów strategii i metodologii Kopacza – rosnącej randze i rzetelności aktu krytycznoprzekładowego nieprzypadkowo towarzyszy profesjonalizacja kunsztu translatorskiego (mechanizm ten zdają się potwierdzać recenzje: por. Łęcki 2019, Łysoń 2020).

Uproszczony i zbanalizowany wizerunek Lovecrafta-poety tym bardziej oddala się od trywializującego stereotypu w kierunku złożonego profilu rozpoznanego przez anglojęzycznych czytelników i literaturoznawców, im bardziej w przedsięwzięcie jego transferu w polszczyznę angażują się nie tylko przygodni przekładowcy lub zdeklarowani fani, ale przede wszystkim tłumacze-krytycy. To ich poparte wiedzą fachową warianty najskuteczniej bowiem inicjują zwrot jakościowy w procesie określanym przez Lema mianem „lawiny semantycznej”: „przyboru znaczeń, umożliwiającego dziełu wzlot w wyższy region generalizacji kulturowych”. Bez jego następstw, „bez zgody społecznej, zainicjowanej chóralnym odzewem znawców, bez dłuższych obiegów dzieło się w arcydzieło przemienić nie może” (Lem 2010: 489). Jak potwierdza historia literatury, w której przypadek liryki H.P. Lovecrafta nie stanowi bezprecedensowego wyjątku, przeobrażenie tego rodzaju rzadko też ma miejsce bez odpowiedniego poziomu zarówno naukowej, jak i artystycznej wirtuozerii translatorskiego pośrednictwa.

## Bibliografia

- Azarewicz, Krzysztof. 2006. *Księga mgieł*, Gdynia: Lashtal Press.
- Azarewicz, Krzysztof. 2010. *Wino sabatu*, Gdynia: Lashtal Press.
- Balcerzan, Edward. 1968. *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*, w: M.R. Mayenowa, J. Sławiński (red.), *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 2009. *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. *W kręgu translatoologii i komparatystyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barr, Brian. 2017. *Dark Ripple. When Lovecraft Met Crowley*, Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Bolton, Kerry Raymond. 2011. *The Influence of H.P. Lovecraft on Occultism*, „The Irish Journal of Gothic and Horror Studies” 9, s. 2–21.
- Buczek, Marta. 1999. *Krytyka przekładu a następne wersje tekstu*, w: P. Fast (red.), *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, Katowice: Śląsk.
- Engle, John. 2014. *Cults of Lovecraft: The Impact of H.P. Lovecraft's Fiction on Contemporary Occult Practices*, „Mythlore” tom 33, nr 1(125), s. 85–98.

- Grant, Kenneth. 1991. *The Magical Revival*, London: Skoob Books Publishing.
- Joshi, Sunand Tryambak. 2008. *Wstęp*, przeł. M. Kopacz, w: H.P. Lovecraft, *Najlepsze opowiadania*, t. 1, Poznań: Zysk i S-ka.
- 2010. *H.P. Lovecraft. Biografia*, przeł. M. Kopacz, Poznań: Zysk i S-ka.
- 2014. *Lovecraft and a World in Transition*, New York: Hippocampus Press.
- Kałużński, Zygmunt. 1957. *Listy zza trzech granic*, Warszawa: Czytelnik.
- Karasek, Krzysztof. 1980. *Od tłumacza*, „Literatura na świecie” 6(110), s. 244–245.
- Kleiner, Reinhart. 1998. *A Note on Howard P. Lovecraft's Verse*, w: P. Cannon (red.), *Lovecraft Remembered*, Sauk City: Arkham House.
- Kopacz, Mateusz. 2016. „Grzyby z Yuggoth i inne poematy niesamowite” – recenzja, <https://www.hplovecraft.pl/2016/03/25/grzyby-z-yuggoth-i-inne-poematy-niesamowite-recenzja> [dostęp: 10 lutego 2021].
- 2018. *Sny wezbrane przeszłą epoką*, w: H.P. Lovecraft, *Nemezis i inne utwory poetyckie*, przeł. M. Kopacz, Czerwonak: Vesper.
- Lachowiecki, Leszek. 1993. *Od wydawcy*, w: L. Lachowiecki, D. Gatner (red.), *Danse macabre. Wybór wierszy*, Warszawa: Leszek Lachowiecki.
- Lem, Stanisław. 2010. *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Warszawa: Agora.
- Lovecraft, Howard Phillips. 1959–1960. *Koszmar z Innsmouth*, przeł. A. Wermer, „Przekrój” 50–51/1959, 1, 2, 3/1960.
- 1961. *Kolor, który spadł z nieba*, przeł. H. Olekinaz, „Przekrój” 29, 30, 31.
- 1967. *Okropność w Dunwich*, przeł. F. Welczar, „Przekrój” 12–13, 14, 15.
- 1981. *Weird Fiction – Nie budź drzemiących demonów*, przeł. F. Welczar i in., Warszawa: SFAN–Club.
- 1983. *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Warszawa: Czytelnik.
- 1986. *Grzyby z Yuggoth*, przeł. J. Płudowski, w: R. Stiller (red.), *Strofy z dreszczykiem. Antologia*, Warszawa: Iskry.
- 1993. *Grzyby z Yuggoth*, przeł. L. Lachowicki, w: L. Lachowiecki, D. Gatner (red.), *Danse macabre. Wybór wierszy*, Warszawa: Leszek Lachowiecki.
- 2004. *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Toruń: C&T.
- 2012. *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Poznań: Vesper.
- 2013. *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, Kraków: Sine Qua Non.
- 2015. *Grzyby z Yuggoth i inne poematy niesamowite*, przeł. K. Azarewicz, Gdynia: Lashtal Press.
- 2018a. *Poezje*, przeł. D. Tukaj, Toruń: C&T.
- 2018b. *Nemezis i inne utwory poetyckie*, przeł. M. Kopacz, Czerwonak: Vesper.
- Luboń, Arkadiusz. 2018. *Stuletnia weird fiction z Providence we współczesnej Polsce. Recepcja translatorska i konwencje przekładowe w tłumaczeniach prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta na przykładzie polskich wersji opowiadania Dagon*, „Tematy i Konteksty” 8(13), s. 223–246.
- 2019. *American Horror Revisited: Ideology, Censorship and Propaganda of the People's Republic of Poland and Polish Translations of Howard Phillips Lovecraft's Prose*, w: Ł. Barciński (red.), *National Identity in Literary Translation*, Berlin: Peter Lang, s. 143–160.

- Łęcki, Łukasz. 2019. *Lovecraft wielkim poetą był? Recenzja książki Nemezis i inne utwory poetyckie*, <https://nerdheim.pl/post/recenzja-ksiazki-nemezis-i-inne-utwory-poetyckie> [dostęp: 10 lutego 2021].
- Łysoń, Mateusz. 2020. *Wiersze Lovecrafta, czyli Nemezis i inne utwory poetyckie*, <https://whatnext.pl/wiersze-lovecrafta-czyli-nemezis-i-inne-utwory-poetyckie-sensbook-5> [dostęp: 10 lutego 2021].
- Mikulski, Jakub. 2013. *Howard Phillips Lovecraft: autor, dzieło i jego recepcja wydawnicza w Polsce. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia o Książce i Informacji” 32, s. 31–43.
- Nelson, Victoria. 2009. *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków: Universitas.
- Nikodem, Michał. 2019. *Horror*, w: Z. Kadłubek i in. (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Paepcke, Fritz. 2009. *Rozumienie tekstu a przekład*, przeł. G. Sowiński, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak.
- Scott, Winfield Townley. 1998. *A Parenthesis on Lovecraft as Poet*, w: P. Cannon (red.), *Lovecraft Remembered*, Sauk City: Arkham House.
- Skwara, Marta. 2010. *Translatologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny*, „Rocznik Komparatystyczny” 1, s. 7–51.
- 2014. *Wyobraźnia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 23(43), s. 99–117.
- Steiner, George. 2009. *Ruch hermeneutyczny*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak.
- Stiller, Robert. 1986. *Wstęp*, w: R. Stiller (red.), *Strofy z dreszczykiem. Antologia*, Warszawa: Iskry.
- Tokarz, Bożena. 1999. *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*, w: P. Fast (red.), *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, Katowice: Śląsk.
- Urbanek, Dorota. 2006. *Egzystencjalne problemy tłumaczenia a ideologizacja postaw tłumaczy*, w: P. Fast, P. Janikowski (red.), *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, Katowice: Śląsk.
- Wydmuch, Marek. 1975. *Gra ze strachem*, Warszawa: Czytelnik.
- 1983. *Cień z Providence*, w: H.P., Lovecraft, *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Warszawa: Czytelnik.
- Żuławski, Juliusz. 1975. *O tłumaczeniu ksiąg*, w: S. Pollak (red.), *Przekład artystyczny*, t. 2, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

## Netografia

- The H.P. Lovecraft Archive*, [online] <http://www.hplovecraft.com> [dostęp: 10 lutego 2021].
- H.P. Lovecraft. Polski serwis*, [online] <http://www.hplovecraft.pl> [dostęp: 10 lutego 2021].
- H.P. Lovecraft Poetry – tłumaczenia*, [online] <http://arizonapoetry.blogspot.com> [dostęp: 10 lutego 2021].