

MIROŚŁAWA KUBASIEWICZ

 <https://orcid.org/0000-0003-0803-2819>

Uniwersytet Zielonogórski

m.kubasiewicz@in.uz.zgora.pl

KATHERINE MANSFIELD – TŁUMACZKA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO – *SĘDZIOWIE*

Abstract

Katherine Mansfield – the Translator of Stanisław Wyspiański's *The Judges*

In 2014 Edinburgh University Press published the third volume of Katherine Mansfield's "Collected Works" – *The Poetry and Critical Writings of Katherine Mansfield* – which included all her translations, not only those of the works by A. Kuprin, A. Chekhov and F. Dostoyevsky, but for the first time also fragments of *The Judges* (*Sędziowie*) by Stanisław Wyspiański. The article explains a possible genesis of this translation, connected with the person of Florian Sobieniowski, who acquainted Mansfield with the work of the Polish playwright. The influence of Wyspiański on Mansfield was considerable at the time and might have been instrumental in her decision to undertake the translation already in 1909, or perhaps later, around 1912, when John Middleton Murry, the editor of *Rhythm*, decided to devote a whole issue of the magazine to the work of the Polish author. The translation may have also been done in 1917, the year entered on the manuscript by Murry, Mansfield's husband and the editor of her work after the writer's death. Mansfield did not know Polish, so she used the German translation of *Sędziowie* (*Gericht*) by Kasimir Różycki as a reference. Her translation, however, more faithful to the original, goes beyond the German text, which is a prose summary of the play. To show the quality of Mansfield's translation, the article compares the solutions adopted by each translator to render the meaning of the same fragments of the play. Mansfield's version suggests a close collaboration with Sobieniowski to find the rhythm, sound and meaning of the original, a pattern of work which she fully developed in her later translating collaboration with Samuel Koteliński.

Keywords: Mansfield, Wyspiański, *Sędziowie*, *The Judges*, *Gericht*, translation

Słowa kluczowe: Mansfield, Wyspiański, *Sędziowie*, *Gericht*, przekład

Stanisław Wyspiański pojawił się w życiu Katherine Mansfield dzięki Florianowi Sobieniowskiemu, tłumaczowi i krytykowi literackiemu, którego poznała w Bad Wörishofen w 1909 roku. Pobyt w tym bawarskim uzdrowisku miał wyleczyć dwudziestojednoletnią Katherine ze skłonności lesbijskich, o które posądzała ją matka, Annie Beauchamp, a także świeżo poślubiony mąż, George Bowden, opuszczony przez Mansfield jeszcze w dniu ślubu. W rzeczywistości Mansfield była w ciąży z Garnetem Trowellem, którego rodzina nie zgodziła się na małżeństwo syna z Katherine. Czy zawożąc córkę do uzdrowiska, Annie Beauchamp zdawała sobie sprawę ze stanu Katherine, trudno orzec; jednak, jak zauważa Gerri Kimber, seks pozamałżeński mniej by ją zszokował niż lesbianizm córki (Kimber 2015: 62). Wkrótce po przyjeździe do Bad Wörishofen Mansfield straciła dziecko, co pogłębiło jej poczucie osamotnienia, depresję i bezsenność – utraciła chęć do życia i do pracy twórczej, wiedziała jednak, że musi o siebie walczyć. W *Dzienniku* pod datą 4 lipca 1909 roku zanotowała: „Muszę walczyć, żeby zapomnieć. Muszę walczyć, żeby odzyskać do siebie szacunek. Muszę znowu być użyteczna, żeby ponownie uwierzyć w życie. Chcę pracować, przy odrobinie szczęścia, osiągnąć satysfakcję” (Mansfield 2016: 116, tłum. M.K.). Nie wróciła jednak jeszcze do Londynu; wkrótce znalazła stymulujące intelektualnie środowisko wśród kuracjuszy. Bad Wörishofen, jak wyjaśnia Ruth Elvish Mantz, było na tyle atrakcyjne i niedrogi, by przyciągnąć niezamożnych literatów z Europy (za: Kimber 2015: 64). Właśnie wśród nich Mansfield poznała Florianą Sobieniowskiego, młodego krytyka i początkującego tłumacza, który stał się dla niej atrakcyjnym rozmówcą; obopólna fascynacja przerodziła się w namiętność i wkrótce zostali kochankami. Uczucie jednak nie przetrwało próby czasu, chociaż dla Mansfield romans z Sobieniowskim mógł być relacją i fascynującą, i inspirującą; Kathleen Jones ma przypuszczalnie rację, twierdząc, że Mansfield raczej chciała wierzyć, że jest zakochana, bo potrzebowała uwagi, czułości i uczucia po rozstaniu z Trowellem oraz stracie dziecka (Jones 2010: 117).

Sobieniowski, zafascynowany twórczością Stanisława Wyspiańskiego, dzielił się z Mansfield swoim uwielbieniem dla dzieł i postaci polskiego poety i dramaturga, dla „siły [jego] wyobraźni, ambicji i determinacji” (Terlecki 1983: 131; tłum. M.K.). Niewątpliwie, w czasach bawarskich Wyspiański stał się ważną inspiracją dla Mansfield. To właśnie wtedy powstała oda *Do Stanisława Wyspiańskiego*, w której autorka przedstawia go jako „bohatera” i „wojownika”, opiewa jego triumfalne zwycięstwa nad destrukcyjnymi historycznymi i mitycznymi siłami zatruwającymi umysły ludzi,

uniemożliwiając im jakiegokolwiek działanie. Chociaż w wierszu Mansfield rysuje postać bohaterskiego poety, to utwór odnosi się w równym stopniu do niej samej jako poetki, którą inspirują niespożyta energia Wyspiańskiego i jego wiara w sens sztuki, pomimo osobistej tragedii. Mansfield jest gotowa pójść śladami artysty, bo jego życie stanowi dla niej dowód, że można być wiernym sobie i wbrew największym trudnościom osiągnąć założone cele. W chwili zagubienia, rozczarowania i żalu po stracie dziecka, a także wielkiej miłości, jaką był dla niej Garnet, kiedy jej wiara w możliwość życia na własnych warunkach zostaje zachwiana, Wyspiański – dzięki Sobieniowskiemu – staje się wzorem człowieka i artysty, dla którego nie ma rzeczy niemożliwych, którego przykład daje siłę do działania. A zatem i Sobieniowski, i Wyspiański odegrali istotną rolę w odzyskiwaniu przez Mansfield energii życiowej i twórczej w trudnym momencie jej życia. Co więcej, Sobieniowski stał się dla Mansfield źródłem jeszcze innych inspiracji – nie tylko wzbudził jej zainteresowanie kulturą słowiańską, ale przede wszystkim, jak sugerują biografowie Mansfield, zapoznał ją z opowiadaniem Antoniego Czechowa w niemieckim przekładzie, które miały stać się dla niej przełomową, twórczą inspiracją¹.

Zainteresowanie Wyspiańskim i jego twórczością zaowocowało nie tylko odą do polskiego poety i wierszem *To God The Father*², lecz także podjęciem przez Mansfield pracy nad przekładem jego utworów dramatycznych – *Sędziów* i, być może, *Kłatwy*. O tym, że pisarka знаła obie sztuki w niemieckim przekładzie Kazimierza Różyckiego, wiemy z bibliograficznej noty, którą Sobieniowski zamieścił wraz z własnym przekładem jej wiersza *Do Stanisława Wyspiańskiego* w „Dodatku Literackim” do „Gazety Poniedziałkowej” z 26 grudnia 1910 roku (Meyers 1996: 181). Fragmenty przekładu

¹ Antony Alpers nie ma wątpliwości, że pisarka po raz pierwszy zetknęła się z opowiadaniem Czechowa w Bad Wörishofen (Alpers 1982: 112); Jeffrey Meyers również wskazuje na ten okres w życiu Mansfield jako czas, gdy odkryła twórczość rosyjskiego pisarza (Meyers 1978/2002: 50), chociaż, tak jak Alpers, nie wiąże tego faktu bezpośrednio z Sobieniowskim; Claire Tomalin wymienia nazwisko Sobieniowskiego jako osoby, która najprawdopodobniej zapoznała Mansfield z Czechowem (Tomalin 1988: 72); Joanna Woods, powołując się na badania Charanne Carroll Kurylo, również sugeruje, że to Sobieniowski dał Mansfield do przeczytania czwarty tom utworów zebranych Czechowa, wydany w 1902 roku (Woods 2001: 71); Kathleen Jones z kolei nie ma wątpliwości, że Mansfield zaczęła czytać Czechowa w towarzystwie Sobieniowskiego (Jones 2010: 118).

² Jak twierdzi Gerri Kimber, badaczka twórczości Mansfield – bardzo prawdopodobne jest, że Mansfield wraz z Sobieniowskim odwiedziła Kraków, gdzie w Kościele Franciszkanów zobaczyła witraż Wyspiańskiego „Bóg Ojciec – Stań się!”, który stał się inspiracją dla jej wiersza *To God the Father* (Kimber 2015: 59).

pierwszej z wymienionych sztuk istnieją: Mansfield przetłumaczyła 313 z 721 wersów (numeracja według *Dramatów wybranych 2* wydanych przez Wydawnictwo Literackie w 1972 roku) – pierwsze 66 i końcowe 247, a więc trochę mniej niż połowę tekstu; o przekładzie *Kłótwy* wspomina zaś Tymon Terlecki (1971: 172), sugerując się notą Sobieniowskiego, jednak śladów tego tłumaczenia jak dotąd nie znaleziono. Mansfield zniszczyła dziennik z okresu bawarskiego, a zatem nie można mieć pewności, czy przekład *Sędziów* zaczął powstawać już wtedy. Na rękopisie przekładu widnieje rok 1917, zapisany ręką Johna Middletona Murry’ego, męża Mansfield (a po jej śmierci redaktora i wydawcy jej utworów), co wskazywałoby na późniejszy powrót do przekładów lub na jego powstanie właśnie w tym roku. To jednak też nie jest pewne, ponieważ o inspiracjach Wyspiańskim czy twórczości z nim związanej w dziennikach i listach Mansfield nie ma ani słowa. Nigdzie też nie wspomina o Wyspiańskim i związkach Mansfield z polskim twórcą mąż pisarki. Jest to o tyle dziwne, że w 1912 roku Murry i Mansfield jako redaktorzy magazynu „Rhythm” planowali wydanie numeru w całości poświęconego Wyspiańskiemu³.

Wyspiański powraca w życiu Mansfield wraz z Sobieniowskim⁴, który przyjechał do Londynu w czasie, gdy Mansfield została redaktorką pomocniczą założonego przez Murry’ego w maju 1911 roku magazynu „Rhythm”. Wkrótce, w numerze lipcowym, nazwisko Sobieniowskiego pojawia się wśród zagranicznych korespondentów pisma („Rhythm” 1912, nr 6). We wrześniu tego samego roku pismo zamieściło portret Floriana narysowany przez Casimira Wilkomirskiego („Rhythm” 1912: 163), a w numerze grudniowym (1912, nr 11), w piątą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego – wspomnienie Sobieniowskiego o polskim artyście wraz z reprodukcją jego autoportretu („Rhythm” 1912, nr 11: 311–316). Tekst

³ O planach wydania numeru „Rhythmu” poświęconego Wyspiańskiemu pisze Gerri Kimber w artykule *‘That Pole outside our door’: Florian Sobieniowski and Katherine Mansfield* (2015).

⁴ Relacja Mansfield i Sobieniowskiego zakończyła się w sposób nagły i bolesny – gdy w grudniu 1909 roku ona wyjechała do Londynu, mocno zaniepokojona swoim pogarszającym się zdrowiem, a on do Warszawy, jeszcze wówczas planowali, że w styczniu spotkają się w Paryżu, aby rozpocząć tam wspólne życie; jednak Mansfield, pomimo pełnych uczucia listów, jakie z Londynu słała do Sobieniowskiego, nie przyjechała do Paryża, wkrótce też przestały przychodzić listy od niej. Zraniony Sobieniowski pojawił się w życiu Mansfield po kilku latach, i będzie powracał jako „incubus” (Tomalin 1988: 159) bez skrępowań korzystający z gościny i pomocy dawnej kochanki oraz jej męża aż do 1920 roku, gdy relacja definitywnie się zakończy.

o Wyspiańskim mógł stanowić zapowiedź planowanego wkrótce numeru w całości poświęconego polskiemu artyście. Zapewne była to inicjatywa Sobieniowskiego (choć jego nazwisko w zachowanych dokumentach nie pada), którą poparła Mansfield, a Murry musiał uznać za wystarczająco interesującą, aby przystać na ten projekt. Pisze o tym Terlecki, powołując się na szkic Leona Schillera *Wyspiański w literaturach zachodnio-europejskich*, zamieszczony w 1912 roku w 36. tomie „Krytyki”, a także na jego korespondencję z Edwardem Gordonem Craigiem, którego Schiller zainteresował twórczością teatralną Wyspiańskiego (Terlecki 1972: 96); z listów Schillera, Craiga, a także Madeline, pierwszej żony Schillera, wiadomo, że rozmowy o numerze poświęconym Wyspiańskiemu rozpoczęły się już w lipcu 1912 roku i że Madeline była brana pod uwagę jako tłumaczka (Terlecki 1971: 173). A zatem za decyzją Murry’ego stało nie tyle wstawiennictwo Mansfield, ile uznanie, jakim cieszyło się w oczach reformatorów teatru europejskiego dzieło polskiego dramaturga. Terlecki podkreśla podziw Craiga dla Wyspiańskiego, którego ten do końca życia uważał za „geniusza” teatru, artystę o uniwersalnym wymiarze (Terlecki 1983: 132). Można przypuszczać, że argumenty te Sobieniowski, który był w kontakcie z Schillerem i z Craigiem (o czym świadczy notatka Craiga w liście do Schillera z grudnia 1912 roku, że nie widział Sobieniowskiego od sześciu tygodni – Terlecki 1971: 174, przypis 21), przedstawił wydawcom czasopisma. Ponieważ celem „Rhythmu” była prezentacja twórczości przełamującej schematy, wyraźnie pulsującej rytmami życia, przepełnionej współczuciem i brutalnością zarazem (Murry 1911: 36), to pomysł wydania całego numeru poświęconego twórczości i postaci jednego z najważniejszych, obok Craiga i Appii, reformatorów teatru, nie tylko wpisywał się w założenia magazynu, lecz także mógł się okazać prawdziwym odkryciem⁵. Przecież, jak pisze w 1912 roku o twórczości dramaturgicznej i działalności teatralnej Wyspiańskiego Leon Schiller:

[d]ramaty te wytrzymałyby na pewno próbę niejednego teatru reformatorskiego, rozwinęłyby przed oczyma nowej generacji „artystów teatru” tęczową skalę nieznanych, nieprzeczuwanych wartości, olśniłyby sezamem niewyczerpanym

⁵ Jak podkreśla Terlecki, udane wystawienie *Bolesława Śmiałego* w Krakowie w 1903 roku i nieudany eksperyment teatralny Adolphe’a Appii w Paryżu w tym samym roku dają początek teatrowi symbolicznemu w Europie (Terlecki 1983: 106). Co więcej, inscenizacja Wyspiańskiego wyprzedzała pomysły i produkcje Craiga, który w tym czasie dopiero tworzył swoją reformę teatralną (Terlecki 1983: 104).

pomysłów tak rewolucyjnych, tak indywidualnych, a zarazem *par excellence* teatralnych, burzących wszystko, co stało się szablonem i rutyną, wysnutych wszakże z najlepszych i najstarszych tradycji sztuki teatralnej (Schiller 1912: 303)⁶.

Niestety, projekt nie został zrealizowany, albowiem na początku 1913 roku czasopismo zbankrutowało.

Jak już wspomniałam, nie ma stuprocentowej pewności, kiedy zaczął powstawać przekład *Sędziów* – czy jego plan został zarysowany już w Bawarii, czy też w czasie, gdy Murry i Mansfield planowali poświęcić cały numer swojego pisma Wyspiańskiemu. Mansfield nie pozostawiła też komentarzy na temat pracy nad przekładem czy powodów, które skłoniły ją do podjęcia tego zadania. Należy zatem przyjąć, że przekład powstał w roku 1917, tak, jak na to wskazuje notatka zrobiona ręką Murry’ego na rękopisie przekładu. Na tej podstawie Claire Tomalin, biografka Mansfield, opiera twierdzenie, że właśnie w tym roku Sobieniowski, po dłuższej przerwie, znowu pojawił się życiu Mansfield (Tomalin 1988: 159⁷). Pewnym potwierdzeniem tej hipotezy może być wzmianka o „korzyściach” otrzymanych od Mansfield w „czasach Chelsea”, o których Sobieniowski wspomniał w rozmowie z Murrym. Murry zrelacjonował dokładnie rozmowę w liście do Mansfield, która w odpowiedzi zdecydowanie odcięła się od jakichkolwiek relacji z Sobieniowskim w tym okresie: „Nie mam pojęcia, co F. ma na myśli, mówiąc o czasach Chelsea i otrzymanych korzyściach” (Mansfield 1996: 39, tłum. M.K.). W 1917 roku Mansfield i Murry mieszkali osobno (w Chelsea), niewykluczone zatem, że jeśli Sobieniowski znowu pojawił się w jej życiu, łatwo było to utrzymać w sekrecie, więc Murry o ich ponownych kontaktach mógł w ogóle nie wiedzieć, a Mansfield nie planowała go o nich informować nawet kilka lat później. Vincent O’Sullivan i Margaret Scott w komentarzu do powyższego listu sugerują, że Sobieniowski wymusił wówczas (*pressed*) przekład *Sędziów* na Mansfield, która, motywowana poczuciem winy wobec niego, a także obawą, że Sobieniowski może wyjawic jej mężowi naturę ich dawnej relacji, podjęła się tego zadania (Mansfield 1996: 40, przypis 1).

⁶ Pisownia w tym i kolejnych cytatach z prac Leona Schillera i Stanisława Kotowicza uwspółcześniona przez autorkę artykułu.

⁷ Innym dowodem na pojawienie się Sobieniowskiego w życiu Mansfield w tym czasie jest wzmianka w liście do Ottoline Morrell o „perfidnym Polaku”, który „sprzątnął jej mieszkanie sprzed nosa”, odnosząca się, według biografki, właśnie do Sobieniowskiego (Tomalin 1988: 159, tłum. M.K.).

Oprócz przedstawionych powyżej sugestii dotyczących powodów, jakimi kierowała się Mansfield, podejmując pracę nad przekładem *Sędziów*, należy uwzględnić jeszcze jeden, najistotniejszy dla niniejszych rozważań – jej zainteresowanie sztuką przekładu. Już w czasach bawarskich przekład literatury stanowił ważny temat rozmów Mansfield i Sobieniowskiego – zapewne dotyczyły przekładów opowiadań Czechowa i sztuk Wyspiańskiego na niemiecki, ale również planów translatorskich pary. Z noty Sobieniowskiego wiemy, że Mansfield postanowiła nauczyć się polskiego (Meyers 1996: 181), a z listów Mansfield, że wszędzie nosi ze sobą „gruby polski słownik w zielonej oprawie” (Mansfield 1984: 93; tłum. M.K.). Antony Alpers zwraca uwagę na list Floriana z 12 grudnia 1909 roku, w którym nie tylko dzieli się on z Mansfield wrażeniami z lektury wierszy Walta Whitmana, ale również pisze o niekompetencji ich tłumacza. Z dalszej części listu dowiadujemy się o planach Sobieniowskiego i Mansfield dotyczących przełożenia utworów Norwida na angielski, o których Sobieniowski miał rozmawiać z Zenonem Przesmyckim (wydawcą, a także propagatorem twórczości poety) (Alpers 1982: 102). Kilka lat później, w 1915 roku, Mansfield zaangażowała się w przekład opowiadań Antoniego Czechowa, dziennika Fiodora Dostojewskiego i opowiadań Aleksandra Kuprina, pomagając tłumaczom – Johnowi Middletonowi Murry’emu i Samuelowi Koteliansky’emu, a w rzeczywistości niejednokrotnie zastępując tego pierwszego, na przykład w pracy nad opowiadaniem *Captain Rybnikov* Kuprina. Nazwisko Mansfield jednak nie zostało uwzględnione przez Koteliansky’ego w opublikowanych utworach, dopiero ich późniejsza współpraca, po 1917 roku, zmieniła jego podejście do Mansfield jako tłumaczki (Davison 2014: 12). Pisarka podejmowała się przekładów, które ją interesowały, dlatego nie ma powodu zakładać, że w przypadku *Sędziów* było zupełnie inaczej. Przekład sztuki przypadł na czas przerwy w kontaktach z Koteliansky’em (1916–1917), mógł więc stanowić ciekawe zadanie translatorskie, łączące się ze wspomnieniem pozytywnej roli Wyspiańskiego w trudnym dla niej okresie życia. Wymazanie wszelkich śladów Wyspiańskiego w dziennikach i listach Mansfield wskazuje na niechęć nie tyle do twórczości polskiego poety, ile raczej do osoby Sobieniowskiego, która z Wyspiańskim mocno się łączy.

Mansfield, nie znając języka polskiego, musiała posłużyć się tłumaczeniem Różyckiego – w 1917 roku był to jedyny dostępny przekład sztuki (przekład na francuski Adama de Lada-Cybulskiego i Luciena Maury’ego pojawił się dopiero w 1925 roku – *Les Juges*, zob. Albrecht-Szymanowska 2018: 30). Przekład Różyckiego, zatytułowany *Gericht*, a więc *Sąd*, został

wydany w Monachium w 1909 roku przez wydawnictwo Richard Etzold. *Bibliografia Literatury Polskiej Nowy Korbut* podaje również, że sztuka w tym przekładzie została wystawiona w Wiedniu w Intimes Theater 21 lutego 1910 roku (Albrecht-Szymanowska 2018: 30). Inne przekłady *Sędziów* na niemiecki pojawiły się później, już po śmierci Mansfield (Aleksandra Guttry w 1933 i Jana Wyplera w 1937; w obu wypadkach tytuł sztuki brzmi *Die Richter*, czyli *Sędziowie*).

O przekładach Różyckiego, zarówno *Kłątwy*, jak i *Sędziów*, krytycznie wypowiada się Schiller we wspomnianym wyżej artykule *Wyspiański w literaturach zachodnio-europejskich*. Ten wielki propagator dzieła Wyspiańskiego przekład Różyckiego określa jako „destrukcję” oryginału (Schiller 1912: 308), sprowadzenie sztuki o wymiarach tragedii greckiej, będącej „zwierciadłem natury, [która pokazuje] cnocie jej własne rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno” (s. 309) do „jednoaktówki z życia ludu wiejskiego” (s. 310). W przypadku *Sędziów* przekład tytułu jako *Gericht* podkreśla to zawężenie uniwersalnej tragicznej wymowy dramatu. Schiller oskarża tłumacza o narzucenie sztuce swoich własnych ograniczeń, brak zrozumienia jej „głębokiego sensu” (s. 308) i swoiste jej upiększenie w celu ułatwienia zrozumienia zawartych w niej treści. Przekład Różyckiego odchodzi od poezji Wyspiańskiego, jest „prozaicznym, dialogowanym, dowolnie redagowanym skrótem dramatu [...], podaniem treści poetyckiej w formie poprawnej, lecz konwencjonalnej” (s. 309). Tłumacz nie próbuje oddać swoistej mowy postaci ani poprzez uchwycenie jej rytmu, ani koloru, nie tyle gwary, ile mowy, która łączy poetyckość ludową z klasyczną, języka, „w którym słowo powszednie zyskuje smak archaiczny, zaś starożytne ma pełnić funkcję codziennego porozumiewania się” (s. 310). Wyspiański, jak podkreśla Schiller, „narzucał językowi polskiemu nowe wartości [...]. Tworzył [...] wariacje syntaktyczne” (s. 308), których uchwycić i przekazać Różycki nie zdołał.

Rzeczywiście, tekst niemieckiego przekładu nie tylko nie oddaje atmosfery sztuki ani specyficznego charakteru każdej postaci, lecz także dopowiada to, co u Wyspiańskiego pozostaje ukryte między wierszami, a ponadto zawiera błędy składniowe. W poniższym przykładzie widać wyraźnie interwencje i nieporadności tłumacza:

Natan
 To ty masz Boga w arendzie?
 Ty lichy?
 [...]

 Joas
 Może, bracie, nor wilczych mrowisko?
 Natan
 Wielki świat!
 Joas
 Piękny jest?
 Natan
 Miasta olbrzymy.
 Joas
 Jako Jeruzalem *święta*,
 W ofiarnych dymach owiana.
 Natan
 Wielkie wody, kamiennymi mosty
 ujęte.
 Lasy całe chwiejące w korabiach,
 Stery domostw, dworów, napiętrzone
 a nad wszystkimi snujące się dymy,
 co się tobie ofiarne *wydają*
 z fabryk, co świszczą i huczą.
 Szum, młotów kucie, warczenie;
 ci grajkowie nieustannie *grają*.
 Bogactwo, nędza – wolność i niewolne *pęta*.
 Joas
 Więc Sprawiedliwość zwycięża
 Złe. Więc Bóg o swoich *pamięta*.
 Natan
 Każdy dla siebie żyje. Sam się broni.
 Słabszy pada.
 Joas
 Więc Bóg mocniejszym *oręża*
 sam dobiera, jako Dawidowi.
 Natan
 Dawid? Bracie? Są prorocy *nowi*,
 którzy więksi niż Dawid.
 Joas
 Są *święci*?!
 Natan
 Wytrącili harfę Dawidowi.
 Joas
 To są bracie prorocy *przekłęci*!

(Wyspiański 1972: 404–405; podkr. M.K.)

Natan. So hast du in Pacht Gott? Du Armse-
 liger!
 [...]

Joas. Ach Bruder, vielleicht auch nur lauter
 Wolfsgruben.

Natan. Die Grosse Welt!

Joas. Ist sie so schön?

Natan. Die riesige Stadt!

Joas. Wie unser heiliges Jerusalem,
 Vom Opferrauch umwalt?

Natan. Große Flüsse, von steinernen
 Brücken überspannt! Ganze Wälder von
 Masten, die sich schaukeln in den Schiffen!
 Hochgetürmte Häusermassen und Höfe!
 Und über alles qualmende Rauchwolken,
 die dir erscheinen als Opferwolken – aus
 Fabriken. Die pfeifen und dröhnen. Das
 ist ein Brausen, ein Hämmergedröhn, ein
 Lärm! Das ist 'ne Musik, die nie aufhört.
 Da ist Reichtum, Elend, und – Freiheit
 und Keine Ketten.

Joas. Also triumphiert die Gerechtig-
 keit über das Böse? Also denkt Gott an
 die Seinen?

Natan. Jeder lebt nur für sich. Selber
 muß er sich wehren. Der Schwache fällt
 zu Boden.

Joas. Also gibt Gott selbst dem Starken
 das Schwert in die Hand, wie David?

Nathan. David? Bruder, neue Propheten
 sind's, die sind größer als David.

Joas. Sind's heilige Propheten?

Natan. Sie haben David aus der Hand
 gerissen die Harfe.

Joas. Bruder, das sind falsche Propheten.

(Wyspiański 1909: 6–7; podkr. M.K.)

W pierwszym zdaniu przykładu tłumacz stosuje dziwną składnię, bo ani polską, ani niemiecką – powinno być: „So hast du Gott in Pacht?“, a jest „So hast du in Pacht Gott?“. Tłumacz nie zwraca również uwagi na opozycję, na jakiej zbudowane są zestawienia – „bogactwo – nędza” oraz „wolność – niewolne pęta”, nie tylko nie oddaje jej w swoim przekładzie, ale wręcz przekłamuje tekst, zmieniając drugie przeciwstawienie w tautologię „wolność – brak kajdan” – „Freiheit und – Keine Ketten”. Różycki re-lacjonuje fakty, nie zwracając uwagi na poetycki charakter wypowiedzi bohaterów: znikają u niego metafory i rymy, zmieniają się obrazowanie i rytm zdań. W podanym przykładzie Natan opisuje z zachwytem swoją wizję miasta – wielkiego, głośnego, przepelnionego; metafora lasu, mająca podkreślać ogromną liczbę statków (masztowców) pływających po rzece, u Różyckiego zostaje wyjaśniona przez dopowiedzenie, że to las masztów; są domostwa „napiętrzone” – neologizm obrazowo wskazujący na wielość pięter w kamienicach – Różycki jednak nie próbuje znaleźć sposobu oddania tego ciekawego epitetu; są wreszcie fabryki-grajkowie, których muzykę oddają onomatopeiczne czasowniki zawarte w wersach krótszych o dwie sylaby od pozostałych, ale Różycki rezygnuje z grajków, pozostając przy „muzyce, która nigdy nie ustaje”, nie uwzględnia też zmiany w długości wersu służącej podkreśleniu efektu dźwiękonaśladowczego. Wypowiedź Natana, która obejmuje cztery zdania, w tym jedno złożone, płynie, ponieważ Natan jest uniesiony swoją wizją, wręcz rozpoetyzowany, co podkreślają wprowadzone do jego wypowiedzi rymy, jednak Różycki wydaje się tego nie dostrzegać i przekłada fragment jako sześć krótkich, głównie wykrzyknikowych zdań, zmieniając tym samym i charakter, i nastrój wypowiedzi. Nie ma też u Różyckiego metafory „mrowiska wilczych nor”, jedynie „same wilcze nory”, lecz to za mało, aby oddać przerażającą wizję miasta, jaką ma Joas. Różycki nie uwzględnia również rymów ani nie proponuje innych rozwiązań dla zachowania efektu, jaki one dają, szczególnie zestawienie „święci-przekłęci”.

Przekład Mansfield opiera się na tłumaczeniu Różyckiego, jednak jej wersja nie jest przepisaniem niemieckiego tekstu. Owszem, znajdują się tam kwestie wzięte wprost z *Gericht*, których nie ma w tekście oryginalnym, na przykład zdanie „Father, was habt ihr?” zostało przepisane z tekstu Różyckiego, ze zmianą „Vater” na „Father”, jakby mechanicznie, dopiero poniżej znajduje się to zdanie w wersji angielskiej: „Father, what’s the matter” (Mansfield 2014: 186). Mansfield jednak nie podąża bezrefleksyjnie za tekstem Różyckiego, w jej tłumaczeniu widać wyraźnie, że prowadzi ją tekst Wyspiańskiego. Na przykład w oryginale Samuel w przejmującym

końcowym monologu mówi: „Za ciężki mój grzech / upadam w proch, na kolana, / i głową uderzam o próg” (Wyspiański 1972: 446). W wersji Różyckiego czytamy: „Zu schwer drückt mich meine Sünde. Ich bestreue mein Haupt mit Asche, auf die Knie falle ich vor dir hin und mein Haupt schlage ich auf den Boden” (Wyspiański 1909: 46; podkr. M.K.), co można przełożyć na polski jako: „Zbyt mocno przygniata mnie mój grzech. *Posypuję głowę popiołem*, na kolana padam *przed tobą* i głową uderzam o podłogę” (tłum. i podkr. M.K.) – jak widać, Różycki dopowiada i wyjaśnia tekst, jakby niedowierzając, że czytelnik pojmie znaczenie słów i gestów Samuela bez pomocy tłumacza; jednak w ten sposób narzuca interpretację i redukuje napięcie, jakie budują krótkie frazy Wyspiańskiego. A oto wersja Mansfield:

My sins are too heavy upon me
and I am brought to dust.
I fall upon my knees before thee
and beat my head upon the floor. (Mansfield 2014: 193)

Wpływ wersji Różyckiego jest tu wyraźny – pierwszy, drugi i trzeci wers są opisowe, jak w wersji niemieckiej, chociaż nieco zmienione – ale wers drugi okazuje się zdecydowanie bliższy Wyspiańskiemu: Samuel upada w „proch” i uznaje swoją nicość wobec wszechmocnego Boga – „I am brought to dust” ma inne znaczenie, inny wydźwięk niż „posypuję głowę popiołem”. Samuel przyznaje się do winy już wcześniej, ale cały czas wadzi się z Bogiem i w końcu uznaje jego wszechmoc, wobec której jest niczym – został pokonany, zmuszony do ukorzenia się przez tego, wobec którego sprzeciw musi zostać ukarany⁸.

Język Wyspiańskiego jest bogaty w znaczenia – nie tylko dobór słów, ale ich brzmienie, ich rytm służą przekazaniu charakteru postaci, zaznaczeniu ich odrębności. Zwraca na to uwagę Stanisław Kotowicz w pierwszej dogłębnej analizie utworu z 1916 roku, opublikowanej w „Pamiętniku Literackim”; krytyk podkreśla „różnorodność stylów” i „muzykę tonów uczuciowych”, „jędrność” słów, które „biją przede wszystkim potężnie i lapidarnie jak młot”. Mowa ludzi czynu – Samuela i Natana – jest zwięzła, skrócowa, dosadna, natomiast w wypowiedziach Joasa, natchnionego artysty, „rzewność uczucia synowskiego łączy się [...] ze wschodnim kolorytem przeciągłego

⁸ Samuel korzy się przed Bogiem, ale uznanie wszechmocy Stwórcy to też oczekiwanie, że – tak jak w przypadku Abrahama, którego przywołuje – Bóg może cofnąć wyrok.

brzmienia mowy” (Kotowicz 1916: 80). Efekt ten uzyskuje Wyspiański poprzez zastosowanie w wypowiedziach Joasa amfibrachów, typowej dla polszczyzny trzysylabowej stopy rytmicznej z akcentem na drugiej sylabie: *łagodzi – pogodzie – odwodzi – na brodzie, oblicza – przelicza*. Mansfield zachowuje wersyfikację Wyspiańskiego, wiele wersów zawiera taką samą liczbę głosek jak oryginał, chociaż, oczywiście, w wersji angielskiej inaczej rozłożone są akcenty i rymy:

Joas

Twarz się ojcowa *łagodzi*,
a rysa, ta skaza u czoła,
zanika w jasnej *pogodzie*;
ręką podeprze *oblicza*,
myśli z gonitew *odwodzi*,
tu wszystkie do czoła skupi;
włos kłębny muska na *brodzie*
i słucha. –
Patrzę ja w oczy *rodzica*,
Serce się we mnie *zaświca*
I gram.

Natan

Jak ty jeszcze głupi.
On swoje zyski *przelicza*.

Joas:

My father's features soften *now*
And the ugly wrinkle upon his brow
Vanishes, leaving all *serene*.
His face on his hand I see him *lean*
While he gathers together his thoughts *again*
The scattered thoughts of his busy *brain*
He strokes his beard, strokes the wavy *hair*
And listens ... My heart leaps up and I *stare*
Into his eyes. I begin to *play*.

Nathan:

How stupid you are; you don't know what
you *say*
He is counting his profits. Let him be.

(Wyspiański 1972: 403; podkr. M.K.)

(Mansfield 2014: 182–183; podkr. M.K.)

Joas to prostolinijny, wrażliwy młodzieniec, oddany Bogu i muzyce, postrzegający najbliższych przez pryzmat swojej niewinności. Jego język jest prosty – tak znaczy tak, a nie – nie; zestawienie rymów „święci” – „przekłęci” wskazuje, że w świecie Joasa nie ma możliwości uznania czy niuansowania racji tych, którzy sprzeciwiają się Bogu, a zatem rym ten odgrywa istotną rolę w ukazaniu postawy tego bohatera. Co więcej, słowo „przekłęci”, kończące mocnym akcentem pierwszą część sztuki, anonsuje wydarzenia późniejsze, pełni zatem bardzo ważną funkcję w konstrukcji dramatu. Mansfield, podobnie jak Różyckiemu, nie udaje się zachować tego rymu i przy jego użyciu podkreślić opozycji dobro–zło, jednak w jej przekładzie, który w dużej mierze uwzględnia wersyfikację oryginału, problem zostaje rozwiązany poprzez wykorzystanie dwóch jednosylabowych akcentowanych przymiotników, nadających frazie mocniejsze brzmienie – „Brother, these prophets *are false and vain*” (185; podkr. M.K.) – dwa końcowe jamby: *are false / and vain*, chociaż tworzą mniej uderzający efekt niż rym „przekłęci”

do wcześniejszego „święci”, pełnią funkcję zapowiedzi podobnie jak „przekłęci” w wersji oryginalnej.

Poniższy fragment, zestawiający oryginał z przekładem Mansfield, wyraźnie pokazuje, że tłumaczka miała świadomość nie tylko znaczenia tekstu, czyli tego, co tekst mówi, ale również tego, jak mówi:

Natan
Wilcza nora tu. Tam ogromne obszary.

Joas
Może, bracie, nor wilczych mrowisko?

Natan
Wielki świat!

Joas
Piękny jest?

Natan
Miasta olbrzymy.

Joas
Jako Jeruzalem *święta*, 40
W ofiarnych dymach owiana

Natan

Wielkie wody, kamiennymi mosty
ujęte.
Lasy całe chwiejące w korabiach,
Stery domostw, dworów, napiętrzone
a nad wszystkim snujące się dymy,
co się tobie ofiarne wydają
z fabryk, co świszczą i huczą.
Szum, młotów kucie, warczenie;
ci grajkowie nieustannie *grają*. 50
Bogactwo, nędza – wolność i niewolne *pęta*.

Joas
Więc Sprawiedliwość zwycięża
Złe. Więc Bóg o swoich pamięta.

Natan
Każdy dla siebie żyje. Sam się broni.
Słabszy pada.

Joas
Więc Bóg mocniejszym oręża
sam dobiera, jako Dawidowi.

Natan
Dawid? Bracie? Są prorocy *nowi*,
którzy więksi niż Dawid.

Joas
Są *święci*?!?

Nathan: Here is only a *den*
Fit for wolves. But those spaces
beyond your *ken*,
Those boundless spaces...

Joas: Mightn't they be
Just swarms of wolves' dens?

Nathan: The world I see
How splendid!

Joas: And beautiful?

Nathan: A giant city!

Joas: Like Holy Jerusalem rich with *spices*
Hid in the smoke of her *sacrifices*.

Nathan: Stone bridges span each mighty *river*
There are forests of masts that sway
and *quiver*.
The terraced houses rise wall on wall
And black smoke hovering over *all*.
Smoke of sacrifice it could *seem*
To you. But it's the factories hiss and
steam
Howling, hammering, mighty *roar*
From the players who play for ever-
more.
Wealth and misery, slaves and the
free.

Joas: So good conquers evil and we *see*
That the Lord will never forsake his
own.

Nathan: Each man lives for himself *alone*
And defends himself. The weak go to
the *wall*.

Joas: And God arms he who will not *fall*
Who is strong like David.

Nathan: Nay, there are *other*
Prophets and greater than David,
brother.

Joas: Are they indeed?

Natan
Wytrącili harfę Dawidowi.

Joas
To są bracie prorocy przekłęci! 60
(Wyspiański 1972: 404–405;
podkr. M.K.)

Nathan: A mighty band
They have knocked the harp useless
from David's hand.
Joas: Brother, these prophets **are false and
vain.**
(Mansfield 2014: 184–185;
podkr. M.K.)

Mansfield zachowuje uporządkowanie tekstu oryginału, chociaż inaczej rozkłada akcenty, co wynika przede wszystkim ze specyfiki języka angielskiego. Wypowiedź Natana składa się w jej wersji z czterech zdań, tak jak u Wyspiańskiego, a jej płynność wynikająca z zachwytu Natana podkreślają wprowadzone rymy. Podobnie jak Różycki, tłumaczka dopełnia metaforę lasów, ale, w przeciwieństwie do niego, zachowuje metaforę fabryk-grajków i nie rezygnuje z obrazu miasta jako „mrowiska wilczych nor”; udaje jej się też rozwiązać problem „napiętrzenia” domostw przez zastosowanie idiomatycznej frazy „rise wall on wall”, mniej efektownej niż oryginał, ale przybliżającej jego znaczenie.

Przekład fragmentów *Sędziów* dokonany przez Mansfield świadczy o jej wrażliwości na język – jego brzmienie, melodię, intonację. Przekłady, jak podkreśla Claire Davison, odegrały istotną rolę w kształtowaniu jej własnej metody pisarskiej (Davison 2014: 7). W 1921 roku Mansfield tak pisze o pracy nad opowiadaniem *Miss Brill*:

Wybierałam nie tylko długość każdego zdania, ale i jego dźwięk. Wybierałam rytm każdego okresu, aby harmonizował z daną osobą w tym dniu i w tej właśnie chwili. Po skończeniu noweli odczytywałam ją głośno – niezliczoną ilość razy – tak samo jak muzyk gra kompozycję muzyczną, starałam się podejść coraz bliżej i bliżej do wyrażenia Panny Brill – aż wreszcie mi się to udało (List do Ryszarda Murry'ego, 17 stycznia 1921, Mansfield 1978: 320).

I dla niej, tak jak dla Wyspiańskiego, brzmienie słowa, rytm kadencji, melodia, intonacja, przemilczenia mówiły o postaci równie dużo, jeśli nie więcej niż sam jej opis, stanowiły jej charakterystyczny rys. Dzięki uwzględnieniu tych wszystkich poziomów, na jakich tekst mówi, w przełożonych fragmentach *Sędziów* widać, że udało się Mansfield stworzyć odpowiednik oryginału, który nie tylko przekazuje treść, ale stanowi całkiem udaną próbę (bo przecież nie jest dziełem skończonym) przekazania emocji zawartych w utworze.

Bez udziału Sobieniowskiego, rzecz jasna, przełożenie *Sędziów* na angielski nie byłoby możliwe, a na podstawie przekładu Różyckiego nie udałooby się tłumaczce uzyskać poetyckiego efektu w wypowiedziach Joasa

i Samuela, ani przekazać cechujących je napięć. Czy korzystała z przekładu filologicznego Sobieniowskiego (był przecież tłumaczem), czy też był to wynik współpracy polegającej na wspólnym doszukiwaniu się sensu, na ustalaniu wersyfikacji, podziału wersów, znaczenia rymów i brzmień, które oddałyby ducha tekstu, a nie tylko jego literę? Odpowiedź na to pytanie musi pozostać w sferze domysłów; możemy tylko przypuszczać, że metoda ich pracy mogła przypominać tę, jaką Mansfield stosowała później podczas pracy z Kotelińskim nad przekładami literatury rosyjskiej, czyli opartą na dążeniu do znalezienia sposobów oddania i sensu, i specyfiki tekstu, tak by przekład nie zagłuszał i nie zmieniał oryginału.

Fragmety sztuki przetłumaczone przez Mansfield wydają się przez nią świadomie dobrane. To w początkowej rozmowie Joasa i Natana wybrzmiewa zapowiedź tragedii – ci, którzy nie zachowują przykazań boskich, zostaną ukarani, w końcowej części dramatu zaś zapowiedź ta się spełnia: Joas, przerażony niegodziwością ojca, wskazuje go jako winowajcę i ginie porażony nagłą śmiercią. Samuel, choć przyznaje się do winy, wadzi się z Bogiem, by w końcu przyjąć jego wyroki. Wyraźnie widać w tej scenie antyczny charakter tragedii – jak pisze Kotowicz: „Tragedia Wyspiańskiego ma wywód z kolebki tragedii, z Grecji, od Ajschylosa i Sofoklesa, lecz jej tętno uczuciowe i jej prawda są nasze [...], tragizm grecki jest tragizmem *Sędziów*... [...] Fatum ustanawia granice, człowiek zbiera owoce. Los kieruje – człowiek płaci” (Kotowicz 1916: 73). Tragiczne losy Joasa i Samuela, a także Jewdochy, będące rezultatem przekroczenia przez nich granicy między dobrem i złem, mogły przykuć uwagę Mansfield – warto przypomnieć jej zainteresowanie literaturą rosyjską (o czym świadczy między innymi jej współpraca translatorska z Kotelińskim), w której kwestie relacji dobra i zła, przekraczania granic tego, co dozwolone, i rzucanie wyzwania Bogu stanowią istotne wątki. Niewątpliwie w sztuce Wyspiańskiego Mansfield potrafiła dostrzec treści zasługujące na uwagę i przekład.

*

W 2013 roku Gerri Kimber i Angela Smith przygotowywały dla Edinburgh University Press trzeci tom utworów zebranych Katherine Mansfield – *The Poetry and Critical Writings of Katherine Mansfield* (2014) i postanowiły uzupełnić go o niepublikowane wcześniej utwory pisarki, w tym fragmenty omawianego wyżej przekładu *Sędziów*. Zostałam zaproszona do współpracy – moim zadaniem było odczytanie przekładu *Sędziów*, jedyne go tekstu

Mansfield nieodczytanego przez Margaret Scott, badaczkę jej twórczości. Bez znajomości polskiego tekstu sztuki zadanie to było rzeczywiście niewykonalne. Część przekładu to czystopis pierwszych 66 wersów sztuki zapisanych na pięciu stronach dziennika, które znajdują się w Nowym Jorku w The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature w The New York Public Library; pozostałe fragmenty to wersje robocze, zdeponowane w Aleksander Turnbull Library w Wellington. Odczytanie przekładu z czystopisu nie nastęczało trudności; inaczej jednak wyglądała sprawa z pozostałymi fragmentami – całą drugą częścią *Sędziów*, która nie została przepisana przez Mansfield na czysto. Charakter pisma Mansfield w brudnopisie jest trudny do odczytania, podział tekstu na wypowiedzi poszczególnych postaci sygnalizują ich imiona bądź tylko inicjały, ale zapis wypowiedzi nie odzwierciedla dokładnie układu graficznego oryginału. Odczytanie wersji roboczej wymagało dokładnej analizy porównawczej i badań wręcz grafologicznych, ponieważ charakter pisma Mansfield w brudnopisach często przypomina meandrującą horyzontalną linię, a nie zapis słów. (Z tego powodu w moim odczytaniu przekładu pozostały pewne znaki zapytania – w przypadku słów, których odszyfrować ze stuprocentową pewnością mi się nie udało, proponuję słowo, które jest najbliższe angielskiego zapisu i znaczenia oryginału). Jak zauważa Scott, charakter pisma Mansfield jest pospieszny, ledwo czytelny (Scott 1996: 118). Rzeczywiście, wydaje się, że tłumaczka notowała przekład szybko, z dużą pewnością, bez wahań. Na wielu stronach nie ma żadnych skreśleń, linia zapisu płynie. Ta pewność i trafność przekładu wskazują na doskonałe zrozumienie tekstu i talent translatorski. Jak podkreśla Jerzy Stuhr w rozmowie o przekładach dramatów Wyspiańskiego: „W przypadku Wyspiańskiego musi to być zawsze najlepszy tłumacz, który znajdzie to szczególne piękno i rytm” (Radłowska 2007). I właśnie taką tłumaczką okazała się Mansfield.

W rozmowie zamieszczonej w 2007 roku w krakowskim wydaniu „Gazety Wyborczej” prof. Franciszek Ziejka, filolog, stwierdza, że „Dramatów Wyspiańskiego nigdy nie znajdą w swoich księgarniach Brytyjczycy – tego jestem pewien. Takich książkowych przekładów nie było. Wyspiańskiego tłumaczono jedynie na potrzeby teatru” (Radłowska 2007). I rzeczywiście, do niedawna tak było – opublikowanie fragmentów *Sędziów* w przekładzie Mansfield po prawie stu latach od ich powstania i ponad stu, jakie minęły od napisania dramatu, nawet w wersji niedokończonej, bardzo cieszy, nie tylko dlatego, że łączy twórczość Wyspiańskiego z twórczością nowozelandzkiej pisarki, ale przede wszystkim dlatego, że jest to pierwszy, i jak dotąd jedyny,

przekład tej sztuki na język angielski. Pozostaje mieć nadzieję, że odnajdą się brakujące fragmenty przekładu i pełna wersja dramatu ujrzy kiedyś światło dzienne jako samodzielny tekst.

Bibliografia

- Albrecht-Szymanowska, Wiesława. 2018. *Stanisław Wyspiański (Bibliografia Literatury Polskiej Nowy Korbut*, 18 vol. 1), Warszawa: IBL PAN Wydawnictwo, https://rcin.org.pl/ibl/Content/155709/WA248_189028_III-4043_wysp_o.pdf [dostęp: 2.05.2021].
- Alpers, Antony. 1982. *The Life of Katherine Mansfield*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Davison, Claire. 2014. *Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Kotliansky*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jones, Kathleen. 2010. *Katherine Mansfield: The Story-Teller*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kimber, Gerri. 2015. 'That Pole Outside Our Door': Floryan Sobieniowski and Katherine Mansfield, w: J. Kascakova, G. Kimber (red.), *Katherine Mansfield and Continental Europe*, Houndsmills: Palgrave Macmillan, s. 59–83.
- Kotowicz, Stanisław. 1916. *Rozbiór „Sędziów” St. Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 14, z. 1–4, s. 66–81, <https://www.bazhum.muzhp.pl/autor/Kotowicz/Stanis%25C5%2582aw/> [dostęp: 5.07.2021].
- Mansfield, Katherine. 1978. *Listy*, przeł. M. Godlewska, Warszawa: Czytelnik.
- 1984. *Collected Letters of Katherine Mansfield*, t. 1, 1903-1917, V. O'Sullivan, M. Scott (red.), Oxford: Clarendon Press
- 1996. *Collected Letters of Katherine Mansfield*, t. 4, 1920-1921, V. O'Sullivan, M. Scott (red.), Oxford: Clarendon Press.
- 2014. *The Judges*, w: G. Kimber, A. Smith (red.), *The Poetry and Critical Writings of Katherine Mansfield*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 182–194.
- 2016. *The Diaries of Katherine Mansfield Including Miscellaneous Works*, G. Kimber, C. Davison (red.), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Meyers, Jeffrey. 1978/2002. *Katherine Mansfield. A Darker View*, New York: Cooper Square Press.
- 1996. *Katherine Mansfield's "To Stanisław Wyspiański"*, w: J. Pilditch (red.), *The Critical Response to Katherine Mansfield*, Westport-Connecticut-London: Greenwood Press, s. 179–183.
- Murry, John Middleton. 1911. *Aims and Ideals*, „Rhythm” 1(1), s. 36, <https://modjournal.org/issue/bdr433383/#> [dostęp: 18.07.2021].
- Murry, John Middleton, Sadler, Michael, Fergusson, John Duncan (red.). 1911–1913. „Rhythm” 1–14, www.modjournal.org [dostęp: 18.07.2021].
- Radłowska, Renata. 2007. *Czy Wyspiański tłumaczony był?*, wyborcza.pl – Kraków, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,4504181.html> [dostęp: 20.07.2021].

- Schiller, Leon. 1912. *Wyspiański w literaturach zachodnio-europejskich*, „Krytyka” 14(36), s. 301–311.
- Scott, Margaret. 1996. *The Extant Manuscripts of Katherine Mansfield*, w: J. Pilditch (red.), *The Critical Response to Katherine Mansfield*, Westport-Connecticut-London: Greenwood Press, s. 113–119.
- Terlecki, Tymon. 1971. *Polski inspirator Katherine Mansfield*, „Ruch Literacki” 12(3), s. 169–176.
- 1983. *Stanisław Wyspiański*, Boston: Twayne Publishers.
- Tomalin, Claire. 1988. *Katherine Mansfield: A Secret Life*, London: Penguin.
- Woods, Joanna. 2001. *Katerina: The Russian World of Katherine Mansfield*, Auckland: Penguin Books.
- Wyspiański, S. 1909. *Gericht*, przeł. K. Różycki, Monachium: Richard Etzold.
- 1972. *Sędziowie*, w: *Dramaty wybrane 2*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

ANEKS

***Sędziowie* Wyspiańskiego w przekładzie Katherine Mansfield. Opracowanie: Mirosława Kubasiewicz⁹**

THE JUDGES

[*Berg, lines 1–22*]¹⁰

The opening scene from ‘The Judges’, a tragedy
by Stanisław Wyspiański, translated
by Katherine Mansfield. (1917.)

Joas: My father’s features soften now
 And the ugly wrinkle upon his brow
 Vanishes, leaving all serene.
 His face on his hand I see him lean
 While he gathers together his thoughts again
 The scattered thoughts of his busy brain
 He strokes his beard, strokes the wavy hair
 And listens ... My heart leaps up and I stare
 Into his eyes. I begin to play.

Nathan: How stupid you are; you don’t know what you say
 He is counting his profits. Let him be.

Joas: Brother, a light descends upon me
 And then I can see his heart right through
 I can read his thoughts, they are just and true
 Writ on his brow. But if – God defend –
 A bad thought comes – my playing’s at end.
 My heart aches, aches, and my fiddle is dumb.
 Then straightway I see my father come

⁹ Za zgodę na przedruk przekładu dziękujemy The Society of Authors oraz wydawnictwu Edinburgh University Press.

¹⁰ Tekst przekładu pochodzi z dwóch rękopisów zdeponowanych w Nowym Jorku i w Wellington. Pierwszych pięć stron rękopisu znajduje się w The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature w The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations, pozostałe – w Aleksander Turnbull Library w Wellington. Transkrypt przekładu odzwierciedla organizację strony w rękopisach; dla przejrzystości dodane zostały numery wersów polskiego oryginału (numeracja według *Dramatów wybranych* 2 wydanych przez Wydawnictwo Literackie w 1972 roku).

[Berg, lines 23–36]

And take me into his arms and say –
What ails you, Joas? But gone is my playing
And fiddle is silent.

Nathan: You think – you do –
That the Lord God is speaking through you [?]¹¹

Joas: Yes, God speaks in warning through me
Of the punishment doomed in the end to be.

Nathan: So you keep God in license [?]
Little wretch you are mean!

Joas: Everywhere, Nathan, God is to be seen.
Beware of abusing his name in that way
For it is God who will judge you on the last day.

Nathan: And you, are you a judge!? Now you're
angry with me,
with your brother who could teach you the
ways of the free
world.

[Berg, lines 36–45]

Joas: But I see them...

Nathan: Here is only a den
Fit for wolves. But those spaces beyond your ken,
Those boundless spaces...

Joas: Mightn't they be
Just swarms of wolves' dens?

Nathan: The world I see
How splendid!

¹¹ W nawiasach kwadratowych podano kursywą brakujące w tekście przekładu frazy, didaskalia oraz znaki interpunkcyjne zawarte w oryginalnym tekście sztuki. W nawiasach okrągłych znajdują się sugestie słów, których odczytanie ze stuprocentową pewnością nie było możliwe ze względu na charakter pisma tłumaczki, a także znaki zapytania, w przypadku gdy zapis tłumaczki uniemożliwił odczytanie znaczenia słowa nawet w przybliżeniu.

Joas: And beautiful?

Nathan: A giant city!

Joas: Like Holy Jerusalem rich with spices
 Hid in the smoke of her sacrifices.

Nathan: Stone bridges span each mighty river
 There are forests of masts that sway and quiver.
 The terraced houses rise wall on wall

[Berg, lines 46–59]

 And black smoke hovering over all.
 Smoke of sacrifice it could seem
 To you. But it's the factories hiss and steam
 Howling, hammering, mighty roar
 From the players who play for evermore.
 Wealth and misery, slaves and the free.

Joas: So good conquers evil and we see
 That the Lord will never forsake his own.

Nathan: Each man lives for himself alone
 And defends himself. The weak go to the wall.

Joas: And God arms he who will not fall
 Who is strong like David.

Nathan: Nay, there are other
 Prophets and greater than David, brother.

Joas: Are they in deed?

Nathan: A mighty band
 They have knocked the harp useless from
 David's hand.

[Berg, line 60 + stage directions]

Joas: Brother, these prophets are false and vain.

(A beggar is seen in the passage. He is an

old tramp in tattered sack cloth with several rosaries strung round his neck. In his bag is a leather satchel. His face is black; he has long shabby hair. He is speaking to Jewdocha. [)]

Beggar:

[*ATL, lines 61–66*]

J. [...]: B. & J.

Beggar: God bless you my child –
so it's you who greets me.

Jewdocha: Are you coming to give us a song? But I see
You don't look as if you would stay.

Beggar: I am coming to sing (then) I go on my way
My face is covered with blood and with tears.

[*ATL: lines 474–489*]¹²

[*Samuel is listening to the fight between Nathan and the soldier in the passage when Joas enters.*]

Joas: Father was habt ihr?

Joas: Father what's the matter?

Samuel: [*shuts the door to the passage*] Still, child of the
Muses. Do not look, do not listen.

Joas: What is happening there [?]

Samuel: Do not take it to heart –
be at peace! Come to my heart. Lean
your head so.

Joas: Father, your eyes are so wild.
There are fiery sparks lighting up your
eyes. What are those two doing [?]

¹² W tym miejscu na rękopisie widnieje uwaga zapisana ołówkiem przez Johna Middle-
tona Murry'ego: „Przekład z Wyspiańskiego”.

Samuel: They are taking your father's happiness
and dragging his soul to torture.

Joas: Father, my brother was there.

Samuel: They are murderers – it is
violent, vengeaneful blood that they
shed.

Joas: Oh, father your heart beats like
a hammer on an anvil.

[ATL, lines 490–499]

[A shot is heard, Jewdocha screams, then Nathan, terrified, bursts into the room.]

Samuel: Fly! Fly!

Nathan: He fled!

Samuel: He can't succeed in escaping but you must.

Nathan: Where to?

Samuel: Into the town, into the town.
[gives money to Nathan]

— — —

*[Jewdocha, fatally wounded, crawls into the main room and towards the bedroom,
helped by Feige, an elderly Jewish woman.]*

Jewdocha: Let me in there in the hour of
my death, I want to die where I knew
(and rued) this cruel deadly love. Let
me in – in there.

Feige: What has happened? What has
happened? I shall die if I don't know
what's happened.

A gendarme *[enters]* followed by 2 other gendarmes
(fetching/taking) in the soldier between them.
A car drives up and stops before the house.

[Samuel pushes Joas into the side room.]

(?) — — — — A school teacher and
the sheriff and judge and the village apothecary.

[ATL, lines: 500–518]

Judge: We must take evidence.

School teacher: That's right, we must have
evidence.

Judge: You must write it down.

S.T.: That's right. I'll write it down.

Judge to N.: How did it happen?

[Nathan is looking questioningly at his father]

Samuel: Who is to answer [?]

Judge *[to N.]*: Your name [?]

Judge *[to S.]*: Your son [?]

Samuel: My eldest.

Judge: Have you got another [?]

Samuel: Yes, but he has nothing to do
with it.

Judge: How old is he [?]

Samuel: A child.

Soldier: He is a grown man.

Judge: Bring him in.

[The Gendarme tries to open the door to the side room but it is locked from inside.]

Judge: Why is that door locked?

Samuel: It is Sabbath.

Teacher: There are candles inside.
That's right. It is Sabbath.

[ATL, lines: 519–537]

V.A.: Well...

Sheriff: Open.

Judge: Open.

S.T.: That's right, open.

V.A.: Well!

[The Gendarme knocks on the door.]

Samuel: He won't open it.

Judge: Tell him to.

Samuel: Joas, Joas, open the door.

[Joas opens the door and comes out.]

Judge: Are you the younger son [?]

Joas: I am.

Gendarme: There are whispers of girls (*in there/inside*).

Samuel: They are in service here.

Gendarme: Come out. Who is your
employer?

[The girls come out carrying their bags.]

Two girls: He is. *[They point at Nathan.]*

Gendarme: Where are your (*papers/documents/passports*)?

Girls: He's got them. *[They point at Nathan.]*

Gendarme: And where were you going to work?

Girls: He was going to take us

[ATL, lines 537/8–552]

to a place.

Gendarme: Where?

Girls: We don't know.

S.T.: That's right. They never know.

V.A.: Well...

Gendarme: Who should know [?]

Girls: The gentleman. *[They point at Nathan.]*

Judge: Where can it be?

Nathan: (Na), I was taking them to the employment bureau.

Gendarme: Where is it?

Nathan: In the town.

Gendarme: Where about in the town?

Nathan: (Na), there was a gentleman waiting for us there who has got addresses of places and he was going to give the addresses for me to take the girls to.

Judge: So you really didn't know where these girls were going [?]

[ATL, lines: 553–568]

Nathan: No, because it was no concern of me.

Teacher: That's right. It had nothing to do with him.

V.A.: Well...

Gendarme: That is not allowed.

Nathan: That is not forbidden. It's an honorable business and quite legal.

Teacher: *[in the play it is Gendarme]* It's against the law.

Sheriff: That is a law for beasts – you scoundrel.

S.T.: That's right. It's a law for beasts.

V.A.: Well...

Gendarme to N.: Be quiet!

S.T.: That's right. Hold your tongue.

V.A.: Well...

Judge to N.: Sign.

Judge: Now, tell us how all this happened.

Nathan: That (?), that (?),

[ATL, lines: 569–583]

that (?) – he began fighting with me, he caught hold of me, banged my head against the wall in the passage, he pressed me against the wall and a shot went off. I didn't know that there was somebody standing there.

Judge: So it was an accident?

N. *[silent]*

S.T.: That's right. It was an accident.

V.A.: Well...

Nathan: Judge for yourselves.

Judge: to S. *[oldier]* Now tell us your opinion.

Soldier: (?he began?),
the devilish dog, and pressed my hands
together and pulled the trigger.

Judge: Didn't you see anyone standing
behind you *[?]*

Soldier: Yes.

Judge: So it was no accident.

Soldier: Judge for yourselves.

[ATL, lines: 584–604]

S.T.: That's right.

V.A.: Well...

Judge: Sign.

Soldier: With a cross?

Judge: Yes.

Sheriff: He can't write – in these days.

S.T.: That's right. He's illiterate.

V.A.: Well...

Samuel: *[pointing at Nathan]* He must get a lawyer to look
after him. I will go bail for him for
2000 guildens.

[He takes out the money.]

Teacher: That's right, money.

V.A.: Well...

Judge: Who will take charge of this money [?]

Samuel: The Judge. [*He puts the money on the table in front of the judge.*]

Gendarme: [*to Soldier*]: And now we must be off.

Soldier: Let's go.

[*The Gendarme handcuffs him.*]

Judge: So you are guilty, are you [?]

Soldier: Judge for yourselves.

Teacher: That's right, he's guilty.

V.A.: Well...

[*ATL, lines: 605–617*]

Joas (crying): [*to Soldier*] My friend, my singer, it
was you who taught me to
listen to the bird's song.
[*to Judge*] Its not he
who is guilty.

Judge: Who then [?]

Samuel: He is a fool, a big child,
a (?), a lunatic.

Sheriff: [*to a farmhand*] Go off and fetch the horses and wagon for Mr Gendarme.

Joas: [*points at Nathan*]: He's guilty, he's the evil
ghost, the devil himself.

Samuel: Peace! Be silent, you
dog's pup.

Joas: My father – do
you see – look how he frowns –
see his face is covered with
frowns. His brows are drawn

together. And I can read these
frowns. They have whispered together,

[ATL, lines: 617–641]

whispered together.
[pointing at Samuel]
He is guilty
and then saith the Lord – my lightning
shall strike (?) all the
evil that you have sown. The Lord
saith: I will destroy the whole mankind
with hail storms, in one hour
it shall be destroyed. The Lord saith
he is the guilty one,
[in a terrible voice]
he is guilty.

Samuel: *[angry, clenches his fists, then puts his hands together with an imploring look and then puts his finger to his lips]*

Joas: Ah! *[terrible cry]*
My father *[!]*
[with open mouth and arms stretched, reeling]

Samuel: *[holding dying Joas]* Where is he?

S.T.: That's right, the father.

V.A.: Well...

Samuel: He is gone –
silence –
he is gone –
he is gone.
His eyes are looking on me (frozen).
Do not die, you are my Mozart,
my Rubinstein – my Joachim.
Do not die. You are worth thousands
of thousands. You are my treasure,
my treasure, my Paradise, my Eden.

[ATL, lines: 641–660]

[he's listening out]

Live! Do you hear? His fiddle is
 playing – its playing – his fiddle.
[he puts the body on the floor]
 He is dead – he is dead.
 Let me.
*[S. goes to the side room to fetch the violin
 which he puts on the boy's chest]*

Jukli: *[brings a sheet to cover the body of the boy]*

Samuel: You my little player, my little,
 play, play again.
 Let him free. *[he points at the Soldier]*
 Yes, the death (was all my doing) but for
 this crime *[he points at Joas]* – God must pay.
 God is my debtor. I am innocent,
 my Judges, and yet I am one hundred
 times guilty of this crime. My (heartless) sons
 have brought me to this – and
 I stand before you a miserable wretch.
 A child, my child son branded
 me before God with (sinful) words.
 And behold the other, the first born,
 fill me with the terror
 of eternal shame –
 Judges – these (are) the works of my soul.
 They were born in my thoughts
 and now they stand

[ATL, lines: 660–673]

in judgment upon me.
 (to Joas) A prophet awoke in the soul
 of my child and with an infallible
 hand – (?)
 my (own) guilt. Judgment is (ready)
 upon me.
[I to Joas I]
 Your judgment has fallen
 right upon me. I fall (and break/back)
 under the power of the blow.
 (But through) the merciless
 will of fate you yourself (lie/are)

(likewise but) forever fallen.
 It fell to your lot to denounce
 your guilty father. You have
 risen yourself up like David
 only to be (laid low) by the dart
 of Saul...(to die) in your
 father's arms. (This then) was
 the evil. In my hands your

[ATL, lines: 673–694]

(life is) blown out like a lamp
 which breaks and my
 soul/conscience is (?) by the
 red flame (?) fires.
 The visions of my terror and
 my fear have come to life.
 Oh, my Absalom [!]
 Jahwe! Jahwe!
 Thou have taken my child from me.
 My treasure is laid low at my feet.
 Your promise – the cruel lie.
 Thou hast promised us
 the Kingdom of this world.
 You God – you were our own God.
 And you put your prophets to shame
 and strike down your sons [?]
 God who hast (pulled)
 down the Philistines – in (?).
 Thou hast hidden thyself in
 clouds upon the mount Horeb,
 Thou hast hidden thyself on
 Sinai in a pillar of fire, like

[ATL, lines: 695–713]

like an invisible leader thou
 hast parted for us the waves
 of the sea. Moses lowered down
 before thee – he who struck water
 from the rocks and (?)
 in the thirsty desert.
 Jahwe [!] Jahwe!

My sins are too heavy upon me
 and I am brought to dust.
 I fall upon my knees before thee
 and beat my head upon the floor.
 Jahwe! Thou are God.
 Powerful Lord (?) Judgment.
 Thou who hast commandeered
 Thy servant Abraham to make
 an offering of his first born son,
 Isaac, born of Sarah,
 look upon my house in mourning
 when the hour of death has struck
 and speak one word –
 that it has been thy will
 to take away my

[ATL, lines: 713–721]

son.

[a bell ringing in the passage can be heard]

Gendarme: Make way.

A Priest: Peace be upon this
 house and upon all that dwell
 therein.

Sheriff: Amen.

Priest: Praised be the Lord
 Jesus Christ.

Sheriff: Amen.

S.T.: That's right. Amen.

[In the passage the village people have gathered; they kneel down; the priest enters the bedroom where Jewdocha is lying; the beggar on his knees follows him; the main room is now dark, from the bedroom the light falls on the kneeling people; behind the white curtains in the window of the side room the light of the Sabbath candles can be seen.]

Beggar: Thou willst give back to
 (me again) what I own that (is/'s) taken
 from me. For it is written. As it
 was in the beginning etc. etc.

Curtain