

**MARTA KAŻMIERCZAK**

 <https://orcid.org/0000-0003-2925-0209>

Uniwersytet Warszawski

mkazmierczak@uw.edu.pl

## POEZJA I PRZEKŁAD PRZECIWKO PRZEMOCY (AUDEN – WITTLIN – BARAŃCZAK)

### Abstract

#### **Poetry and Translation Against Violence (W.H. Auden – Józef Wittlin – Stanisław Barańczak)**

The article examines W.H. Auden’s poem “Refugee Blues” and its two Polish translations, by Józef Wittlin (“To miasto...”, dated ?, published 1958) and Stanisław Barańczak (“Blues uchodźców”, 1992). The poem has taken on a new relevance in the face of contemporary refugee crises, and the Polish translations – in view of the influx of refugees from war-ravaged Ukraine. Confronted with the two renditions, a group of young recipients agreed that Barańczak’s variant had a greater emotional impact, and therefore a greater capacity for persuading those whose empathy needs to be stimulated. This prompts the author of the article to try to identify the elements and qualities that give the more recent translation an advantage over Wittlin’s translation, which was held not only excellent, but also probably more poignant than the original by translator and insightful critic Zygmunt Kubiak. It is demonstrated how Barańczak enhances the drama of the text while at the same time inscribing in it a full awareness of the escalation of violence that followed Auden’s poem. Wittlin, on the other hand, although he generally takes the motifs of the original more literally and does not impose elements dictated retrospectively by historical knowledge, creates certain spaces of ambiguity which offer a potentially no less moving reading experience than that of Barańczak, who uses a more direct diction. Biblical echoes that appear in Wittlin’s rendition serve, it is argued, to point to hidden verbal violence underpinning the physical violence. Finally, a scarcity of reception facts connected to either Polish rendition is noted.

**Keywords:** poetry translation, protest, conative function, empathy, refugees

**Słowa kluczowe:** przekład poetycki, sprzeciw, funkcja impresyjna, empatia, uchodźstwo

## 1. Poetycki głos sprzeciwu i jego aktualność

W ostatnich dekadach pojęcia przemocy i konfliktu przywoływano w kontekście tłumaczenia niejednokrotnie. Metaforyka przemocy została wpisana w konceptualizację przekładu (za sprawą m.in. George'a Steinera i Emily Apter), zmieniał się sposób myślenia o przekładzie w sytuacji wojny, zakwestionowano neutralność działalności translatorskiej, przypominając wielowiekowy wkład tłumaczeń w podboje, kolonializm i różne formy ucisku (por. np.: Chrobak 2003; Salama-Carr 2007; Inghilleri 2018). Niniejszy tekst przyjmuje jednak inną perspektywę – dotyczy utworu literackiego, który swą wymową sprzeciwia się obojętności wobec przemocy, oraz pytania o to, czy podobna emocjonalna perswazja znamionuje przekłady.

Podmiot wiersza W.H. Audena *Refugee Blues (Say this city...)* przedstawia położenie uchodźcy, które dzieli z „ty” lirycznym. W tym napisanym w marcu 1939 roku utworze bezpośrednia przemoc fizyczna pozostaje na drugim planie (choć obecna jako wciąż wisząca nad bohaterami groźba), natomiast nadawca zdecydowanie sprzeciwia się przemocy pośredniej, jaką jest niechęć czy wręcz wrogię przyjęcie uciekinierów – wraz z jej konsekwencjami, od bezdomności i widma głodu po zagrożenie deportacją. Strofy 7 i 8 oraz umieszczona pod wierszem data precyzują wprawdzie, że chodzi o żydowskich uciekinierów z nazistowskich Niemiec, poza tym jednak Auden opisuje doświadczenia będące udziałem uchodźców w różnych miejscach i czasach (por. Roszak 2016). Dla strategii retorycznej i wywieranego efektu ważne jest również nawiązanie do muzycznego (a wówczas już także poetyckiego) gatunku bluesa. Nie ogranicza się ono do deklaratywnego podjęcia gatunku, który tradycyjnie służył wyrażeniu skargi czy bezradności, a pierwotnie był formą ekspresji innej uciskanej mniejszości. Format trójwierszy o schemacie *aab* przetwarza kompozycyjny wzorzec bluesa. Podczas gdy w klasycznej strofie bluesowej wers drugi każdej strofy powtarza z odmianami pierwszy (zob. Engelking, Štěpán 2006), Auden wypełnia drugie wersy nową treścią, z kolei powtórzenia przemieszcza do wersu trzeciego, złożonego z dwóch paralelnych półwersów, spiętych zwrotem do adresata lirycznego: „my dear”. Ów trzeci wers pozostaje jednak, zgodnie z regułami gatunku, wyrazistą reakcją na dwa poprzednie, czy też ich puentą. Przypomnijmy tok utworu poprzez wybrane strofy (1, 5, 8, 12):

Say this city has ten million souls  
Some are living in mansions, some are living in holes:  
Yet there's no place for us, my dear, yet there's no place for us.  
[...]  
Went to a committee; they offered me a chair;  
Asked me politely to return next year:  
But where shall we go to-day, my dear, but where shall we go to-day?  
[...]  
Saw a poodle in a jacket fastened with a pin,  
Saw a door opened and a cat let in:  
But they weren't German Jews, my dear, but they weren't German Jews.  
[...]  
Stood on a great plain in the falling snow;  
Ten thousand soldiers marched to and fro:  
Looking for you and me, my dear, looking for you and me (Auden 2007: [254]).

Wiersz stał się na nowo – czy raczej: pozostaje nieustannie – aktualny w obliczu współczesnych kryzysów uchodźczych<sup>1</sup>. Wobec zaś napływu uchodźców z ogarniętej wojną Ukrainy aktualności nabierają przekłady tekstu Audena na języki krajów sąsiednich bądź krajów, w których szukają oni schronienia. Tłumaczenia mogą stać się głosem przeciwko przemocy i aktem perlokucyjnym, jeśli potencjalnie rozbudzają w czytelnikach współodczuwanie, wzmacniają poczucie solidarności, uwrażliwiają – wyzwalając rzeczywistą reakcję w życiowej sytuacji. W sferze kulturalnej podejmowane są obecnie liczne inicjatywy artystyczne – koncerty, wieczory poetyckie, wystawy – które mają przypominać o trwającej wojnie i o potrzebie udzielania takiej czy innej pomocy i walczącym, i uchodźcom. Pytanie o możliwość udziału tłumaczeń w kształtowaniu postaw solidarnościowych w obliczu agresji jest więc aktualne, zwłaszcza jeżeli, jak chce Apter, „wojnę jako taką w coraz większym stopniu pojmujemy jako wojnę (przy pomocy) tłumaczeń” (Apter 2006: 22, tłum. własne).

---

<sup>1</sup> Na koniec 2021 roku Agencja ONZ ds. Uchodźców szacowała liczbę uchodźców na skali świata na 27,1 miliona, ogółem wysiedlonych z domów – na 89,3 miliona (<https://www.unhcr.org/figures-at-a-glance.html>, dostęp: 1.08.2022).

## 2. Perspektywa i punkt wyjścia

W analizie odwołam się do kategorii empatii, a to z kilku powodów. Skłaniają do tego charakter i wydźwięk samego tekstu, elementy biografii przekładowców oraz sytuacja odbiorcza, będąca punktem wyjścia do moich rozważań.

Spójrzmy na utwór z perspektywy znanej typologii tekstów na użytek translacji. Tekst, w którym dominuje funkcja ekspresywna, wymaga „identyfikacyjnej” (*identifizierende*) metody przekładu, w której tłumacz dąży do empatii z autorem oryginału – taką sugestią sformułowała Katharina Reiss (1976/1983: 22, 31), nawiązując do rozważań Goethego. *Refugee Blues* jest tekstem nie tylko – jako wiersz liryczny – ekspresywnym, ale i operacyjnym (apelatywnym), mającym wywołać określoną reakcję, a *intentio operis* to niewątpliwie – mimo ambiwalentnego stosunku Audena do zjawiska wojny w ogóle (por. Deer 2013: 153) – pobudzenie empatii. Jakkolwiek sceptycznie wielu współczesnych badaczy traktuje postulat równoważnego oddziaływania tłumaczenia (uznając go za niemożliwy do spełnienia), w tym przypadku właśnie ekwiwalencja afektywna wydaje się słusznym kryterium udanego przekładu. Wiersz Audena reprezentuje zatem typ mieszany w klasyfikacji Reiss (1976/1983: 19), a obie istotne dlań funkcje, emotywna i impresywna, wskazują na zasadność odwołania się do pojęcia empatii.

Kategorii tej poświęcono już sporo miejsca w refleksji przekładoznawczej (spośród polskich prac m.in.: Hejwowski 1993; Tokarz 2010: 87–119; Majkiewicz 2017; Tabakowska 2009: 65–76). Do ujęcia rozpatrywanego materiału szczególnie odpowiedni będzie model zaproponowany przez Elżbietę Tabakowską, która postuluje, że tłumacz

musi mieć zdolność odczuwania empatii w każdym możliwym sensie: jak reporter ([...] musi umieć „cierpieć z innymi i dzielić ich nadzieje”<sup>2</sup>); jak wrażliwy odbiorca literatury ([...] umieć współodczuwać z bohaterami swojego autora); jak psycholog ([...] umieć wywoływać w sobie uczucie empatii, [...]) i wreszcie jak dobry negocjator ([...] umieć przewidzieć reakcje swoich czytelników) (Tabakowska 2009: 72–73).

Pozwolę sobie tylko przeszerzegować przesłanki: wrażliwość na język powiążać z wcieleniem odbiorcy, a współodczuwanie z bohaterami – psycho-

---

<sup>2</sup> Słowa Ryszarda Kapuścińskiego, w nawiązaniu do których badaczka konstruuje swój model empatii.

loga. Ponieważ *Refugee Blues* to przykład liryki roli, zasadne będzie także odwołanie się do pojęcia metaemпатii, którą Tabakowska (w odniesieniu do przytoczeń przefiltrowanych przez światopogląd narratora i przezeń zabarwionych) definiuje jako „patrz[enie] oczyma autora, który patrzy oczyma Innego” (Tabakowska 2009: 71).

*Blues* Audena ma dwie polskie realizacje: Józefa Wittlina (*To miasto...*, powst. ?, druk 1958) i Stanisława Barańczaka (*Blues uchodźców*, 1992)<sup>3</sup>. Przełożony został zatem przez poetów, którzy sami zaznali losu wygnańców – choć doświadczenie wychodźcze Barańczaka było z pewnością mniej traumatyczne (co podkreślał uchylaniem tej kategorii w odniesieniu do siebie). Skonfrontowana z tłumaczeniami grupa młodych odbiorczyń zgodnie (8/8) przypisała większą siłę emotywnego oddziaływania – a więc i przekonywania tych, których empatię trzeba pobudzać – wariantowi autora *Tablicy z Macondo*. W drugiej, dwudziestoosobowej grupie studentów, którym zaproponowałam porównawczą lekturę, również przeważały głosy przyznające większy potencjał perswazyjny tekstowi Barańczaka<sup>4</sup>.

Skłania to, by podjąć próbę zidentyfikowania elementów i cech, jakie dają nowszemu przekładowi tę przewagę w odbiorze nad wariantem Wittlina, który swego czasu Zygmunt Kubiak (1995: 117) uznał nie tylko za znakomity, ale i bodaj bardziej przejmujący od oryginału. Pierwsze tłumaczenie ukazało się w antologii polskich przekładów z poezji brytyjskiej i amerykańskiej wydanej w Nowym Jorku w 1958 roku (Mayewski 1958: 325, 327, 329), być może jednak pochodzi z czasów wojennej tułaczki przyszłego autora *Orfeusza w piekle XX wieku* (o jego szlaku wygnańczym zob. Zajączkowski 2018: 199–205). Wbrew informacjom, że wypływając do Stanów Zjednoczonych, pisarz nie władał jeszcze angielskim (Zajączkowski 2018: 204), wdowa po Wittlinie przywoływała wspomnienie o tym, jak w obliczu kłopotów wizowo-paszportowych podczas wojennych wędrówek ich rodzina zwykła pocieszać się strofą Audena o perypetiach w konsulacie (cyt. w: Kubiak 1995: 117, z przytoczeniem oryginału i przekładu). Wspólność doświadczenia żydowskiego uchodźcy, fundująca stosunek Wittlina do wiersza, nie gwarantuje wszakże *a priori* estetycznego czy komunikacyjnego sukcesu tłumaczenia. Zależy on od efektywności operowania w utworze

<sup>3</sup> Przekłady te, o ile mi wiadomo, nie były dotąd analizowane.

<sup>4</sup> Obie grupy to studenci lingwistyki, w pierwszym przypadku – programu II stopnia (seminarium), w drugim – I stopnia. Dla wszystkich (bez względu na studiowaną kombinację językową) była to lektura konfrontująca przekłady z tekstem oryginału. Poziom kompetencji tak krytycznej, jak i filologicznej w obu grupach wolno uznać za porównywalny.

docelowym określonymi środkami językowymi i retorycznymi. Przyjrzyjmy się zatem tekstom.

Przedtem jeszcze dwa uściślenia. Zamiar sformułowany w poprzednim akapicie determinuje porządek wyводу, niepodążający za chronologią powstania tłumaczeń ani kolejnością strof. Konkretyzacja dzieła literackiego ma, oczywiście, charakter indywidualny i sądy respondentów nie podlegają tu absolutyzacji; ich style odbioru służą za punkt odniesienia rozważań.

### 3. Przewagi Barańczaka

Na uwagę zasługuje rozbieżność tytułów tłumaczeń i sprzężona z nią różnica w potraktowaniu muzycznego aspektu utworu. Atrakcyjność przekładu Barańczaka w odbiorze młodych czytelników już na wstępie podnosi fakt, że jest on bardziej melodyjny, bardziej przekonująco bluesowy. Efekt piosenkowości wzmacnia zachowanie w wersach *aa* rymów męskich, o które w języku polskim trudniej (spadki żeńskie mają tylko bezrymowe wersy trzecie, podczas gdy u poprzednika – wszystkie). Wittlin najwyraźniej pracował z egzemplarzem oryginału nieopatrzonym tytułem: wszystkie trzy dostępne wydania jego wariantu mają nagłówek oparty na incipicie. Nie jest to usterka tekstologiczna, gdyż *Say this city...* to również autorski wariant „imienia tekstu”<sup>5</sup>, jednakże nieznanostwo wskazówki gatunkowej zawartej w tytule mogła spowodować niedocenienie muzycznej strony tłumaczonego utworu. Wersy przekładu, zwłaszcza w percepcji akustycznej, okazują się wyraźnie dłuższe od oryginalnych i niekiedy przeciążone. Porównajmy otwierającą strofę, której trzeci wers ma u Audena 14 sylab, u Wittlina zaś 21 (jest więc o połowę dłuższy), podczas gdy Barańczak dodaje tylko dwie zgłoski:

Say this city has ten million souls,  
Some are living in mansions, some are living in holes:  
Yet there's no place for us, my dear, yet there's no place for us (Auden 2007: [254]).

To miasto, mówią, ma dziesięć milionów dusz w swoich murach;  
Jedni z nich żyją w pałacach, a inni gnieźdzą się w norach,  
A tylko dla nas tam nie ma miejsca, mój drogi, o, nie ma dla nas tam miejsca  
(przeł. J. Wittlin, w: Mayewski 1958: 325).

<sup>5</sup> Co więcej, wariant ostateczny, ustalony przez Audena na użytek zbiorowych wydań dzieł (Auden 2007, także indeks). W anglojęzycznej literaturze przedmiotu utrwalił się tytuł *Refugee Blues*, zgodny z decyzją autorską w zbiorze *Another Time*, 1940.

Niech sobie ma to miasto dziesięć milionów dusz,  
Jeden mieszka w pałacu, drugi pod mostem – cóż:  
Nie ma tu miejsca dla nas, skarbie, nie ma tu miejsca dla nas  
(przeł. Barańczak w: Auden 1992)<sup>6</sup>.

Co ciekawe, oba przekłady są pod pewnym względem bardziej bluesowe niż oryginał, cechą gatunku jest bowiem powtarzanie wariacyjne, natomiast Auden podwaja segmenty identyczne. Wittlin stosuje wariacyjność niemal w każdym z nierymowanych wersów, często jednak służy temu ponowne przywoływanie elementów z poprzedzającego dystychu, co rzutuje na rozpiętość zdań. Poza tym zwrot „mój drogi” nie ma w wersach *b* ustabilizowanej centralnej pozycji (por. przytoczenia niżej w tekście). Barańczak wprowadza modulacje trzykrotnie, zawsze zachowując jednak symetrię półwersów (por. st. 4 niżej).

Inną zauważalną od razu przewagą jest sposób, w jaki Barańczak oddaje formę adresatywną „my dear”, konstytuującą obraz „ty” lirycznego. Obowiązkowe w polszczyźnie nacechowanie rodzajem wielu form gramatycznych często utrudnia bądź uniemożliwia zachowanie w tłumaczeniu inkluzywności czy wieloznaczności. Oryginał Audena bywa recytowany przez aktorki i nie wymaga to adaptowania tekstu, a Mohammed Fairouz skomponował doń pieśń na głos mezzosopranowy (Fairouz 2016). To, że w wariantach polskich podmiot liryczny konkretyzuje się w rodzaju męskim, jest, wobec konieczności wyboru, w pełni zasadne, ale już dookreślenie adresata – niekoniecznie. *Genus* „ty” u Wittlina nie musi bynajmniej narzucać odczytania homoerotycznego, przeciwnie, wybór na poziomie leksyki skutkuje raczej przesunięciem od relacji nacechowanej bliskością do relacji koleżeństwa, zważywszy, że „mój drogi” to zwrot zakładający pewną zażyłość, lecz stosunkowo formalny. Barańczak sięga po afektonim „skarbie”, co pozwala mu zachować zarówno zwięzłość (tylko dwie sylaby w wołaczu!), jak i niedookreśloność, dopuszcza więc różne interpretacje sytuacji lirycznej. Podmiot może zwracać się do żony, kochanka, albo też do dziecka – w każdym razie do kogoś bardzo mu drogiego i delikatniejszego od siebie. Jest to nie tylko w pełni zgodne z logiką wiersza (to „ja” podejmuje różne działania, jakby to na nim spoczywała odpowiedzialność za oboje, obu czy rodzinę), lecz także, co podkreślali studenci, bardziej poruszające. Zastanawia,

---

<sup>6</sup> Wszystkie dalsze cytaty z oryginału i przekładów za przywołanymi tu wydaniem; wyjątek zaznaczono. Wyróżnienia w cytatach – moje.

że badaczka tematyki żydowskiej Joanna Roszak, powołując się na *Blues uchodźców* w wersji Barańczaka, stwierdza, iż to „wiersz-piosenka, którą wyśpiewuje **ukochanej** niemiecki Żyd” (Roszak 2016, wyróżn. M.K.) – bez jakiegokolwiek zastrzeżenia czy wahania co do relacji osobowych w tekście.

W otwierającym utwór zdaniu obaj tłumacze przekładają wyraz *souls* jako „dusze”, co pozwala uwypuklić, jak w oryginale, domyślny kontrast z bezdusznym przyjęciem w metropolii. Dalsza lektura ujawnia jednak, że retoryczne strategie translatów jako całości są nader odmienne. Barańczak przede wszystkim systematycznie wzmacnia dramatyzm tekstu – w porównaniu i z oryginałem, i z wersją poprzednika. Prześledźmy przykłady takich zabiegów.

W strofie 4 grubiańska reakcja konsula następuje „przy którejś z kolejnych prób” (elipsa jest czytelna, a zarazem podnosi emocjonalność wypowiedzi). Implikacja ponawianej wielokrotnie odmowy to dodatek tłumacza, pogłębiający wrażenie położenia bez wyjścia:

The consul banged the table and said:  
 “If you’ve got no passport you’re officially dead”:  
 But we are still alive, my dear, but we are still alive (Auden).

Konsul walnął w stół pięścią **przy którejś z kolejnych prób**:  
 „Ktoś bez ważnego paszportu to w sensie formalnym trup”,  
 Ale my przecież żyjemy, skarbie, ale my jeszcze żyjemy (Barańczak).

W konstatacji urzędnika obcesowość słowa „trup” uwypukla się w zderzeniu ze zwrotem ze stylu kancelaryjnego. Wers angielski zawiera typowe dla ustnej wypowiedzi formy ściągnięte, nie wykracza jednak poza neutralny język codzienny (co rejestruje Wittlin: „Skoro nie macie paszportu, to dla mnie wy nie żyjecie!”). Zachodzi tu więc obniżenie rejestru, które m.in. Agnieszka Pokojńska (2016: 10) uznała za typowe dla przekładów Barańczaka z Audena. Wymowne jest też przekształcenie składni – konsul nie zwraca się do rozmówcy, lecz formułuje uogólnienie tak, że nawet środki gramatyczne (nieokreśloność) stanowią o wykluczeniu. Rozwiązania te poddyktowało tłumaczowi najpewniej poszukiwanie rymu, jednak takie właśnie ukształtowanie wersów podnosi ich ekspresyjność.

W strofie 6 przekładu obraz wiecu staje się bardziej złowieszczy:

Came to a public meeting; the speaker got up and said;  
 “If we let them in, they will steal our daily bread”;  
 He was talking of you and me, my dear, he was talking of you and me (Auden).



Na placu wiec był właśnie: grzmiał mówca (ryk tłumu rósł):  
 „Jeśli zaczniemy ich wpuszczać, odejmą nam chleb od ust”:  
 Mówił o tobie i o mnie, skarbie, mówił o tobie i o mnie (Barańczak).

W oryginale mówca po prostu wypowiada swój sąd (dosł. ‘wstał i powiedział’), u Barańczaka „grzmi”, a zgromadzeni wtórują mu rykiem. Obecność tłumu, przez Audena pominięta milczeniem, potęguje efekt zagrożenia – bodaj tym bardziej, że przekładowca ujmuje ją w pozorujący nieistotność nawias. Choć Barańczak odstępuje od dosłownego odtworzenia czasownika *to steal*, ‘kraść’, wiecowa retoryka brzmi nie mniej oskarżycielsko, gdy frazeologizm „odejmować sobie od ust” przekształca się we własne zaprzeczenie (por. Szymczak 2002).

W finałowym śnie w strofie 12 podmiot oryginału widzi ‘maszerujące tam i z powrotem’ wojsko. Barańczak dynamizuje obraz, przedstawiając operację desantową, czy to w celu nadania tekstowi większej logiki (co często czynił), czy by uwyżnić zapowiedź inwazji. Bardziej definitywnie brzmi też konkluzja, dobitniej wskazująca na nieuchronność pojmania:

Stood on a great plain in the falling snow;  
 Ten thousand soldiers marched to and fro:  
**Looking for** you and me, my dear, looking for you and me.

Stałem pośrodku wielkiej równiny i padał śnieg,  
 Dziesięć tysięcy żołnierzy **desant** wysadzał na brzeg:  
**Przyszli po** ciebie i po mnie, skarbie, przyszli po ciebie i po mnie.

W chwili pisania oryginału było to zagrożenie, które jeszcze się nie ziściło. Dla Wittlina stało się ono rzeczywistością w 1940 roku, gdy Francja, gdzie przebywał, znalazła się pod niemiecką okupacją, a on sam – jak tysiące innych wychodźców z Polski – podjął dalszą ucieczkę. Przekłada jednak powściągliwie, dosłownie: „Ciebie szukali, mój drogi, i mnie, ci żołnierze szukali ciebie i mnie”. Z kolei Barańczak, tłumacząc w 1992 roku, wpisuje w tekst pełną świadomość eskalacji zbrodniczej przemocy, jaka nastąpiła po powstaniu wiersza Audena. Strategia ta jest szczególnie wyraźna w strofie 7, która nie pozostawia wątpliwości, jaki los czeka schwytyanych:

Thought I heard the thunder rumbling in the sky;  
 It was Hitler over Europe, saying, “They must die”;  
 We were in his mind, my dear, we were in his mind (Auden).

Myślałem, że grom pruje sparciałe nieba szwy:  
 To Hitler nad Europą dał się i charczał: „Zgnieść wszy!”;  
 To o nas mu chodziło, skarbie, to o nas mu chodziło (Barańczak).

Tam, gdzie Auden stosuje elipsę (*over*) i podstawowy czasownik mówienia, *say*, Barańczak podwaja ekspresywne orzeczenie. A co najbardziej znamienne, pozornie rzeczowe *They must die* („Muszą umrzeć”) staje się rozkazem „Zgnieść wszy!”. Przejście na histeryczne tony i przywołanie dehumanizującej etykiety wynika z odtworzenia raczej nazistowskiego dyskursu, aniżeli dykcji oryginału. Na poziomie afektywnym daje to rezultat bardziej bulwersujący, a zatem bardziej sprzyja wyzwalaniu empatii. Co więcej, widać, że wplecenie stygmatyzującego wyrażenia stanowiło szczególnie cel tłumacza: choć niełatwo znaleźć rym do wyrazu „wszy”, Barańczak dobiera wysoce oryginalną, anagramową parę: „szwy”. Osiąga to jednak kosztem „upiększenia” pierwszego wersu strofy, który w oryginale znaczący ‘myślałem, że słyszę grzmot dudniący w niebie’. Spiętrzona metaforyzacja wyłamuje się z prostej dykcji wiersza i poniekąd odsłania „szew” na fakturze tekstu docelowego.

Bohater utworu nie tylko słucha, ale i patrzy. Barańczak zaś spojrzenie „oczy ma autora, który patrzy oczyma Innego” (Tabakowska 2009: 71) wystrza za pomocą translatorskich konkretyzacji:

Saw the **fish** swimming as if they were free (Auden)  
**Kielbie** igrały w wodzie, każdy z nich wolny się czuł (Barańczak, strofa 9)

Walked through a wood, saw the birds in the **trees** (Auden)  
 Szedłem przez las, widziałem ptaki w koronach **brzóz** (Barańczak, strofa 10).

Czy ktoś, kto zazdrości światu natury swobody, istotnie rejestrowałby gatunki – czy raczej, jak sugeruje Auden, klasy bytów – pozostaje kwestią otwartą. Abstrahując od poznawczego prawdopodobieństwa (podmiot angielskiego wiersza wszak jest obserwatorem wyczulonym na detale), czytelniczy odbiór takiego uzewnętrznienia metaempatii w tekście translatu potwierdza, że konkretne obrazy silniej angażują emocjonalnie niż pojęcia ogólne. Daje to Barańczakowi kolejną przewagę nad poprzednikiem, który zachowuje schematyczność oryginału („Oglądam ryby płynące”; „ptaki widziałem na drzewach”).

## 4. Ukryte walory Wittlina

Wittlin na ogół podejmuje motywy oryginału bardziej dosłownie. Jego strategia wydaje się motywowana szacunkiem do tekstu źródłowego; dłuższy format wersu przyjął niewątpliwie z myślą o tym, by pomieścić wszystkie znaczenia, wobec faktu, że słowa polskie są przeciętnie dłuższe od angielskich. Zapewne prowadzi to niekiedy do niepotrzebnych powtórzeń, lecz jeśli tłumacz miejscami wajuje wiersz, to przez powtarzanie elementów podyktowanych przez oryginał (a powtarzanie jest przecież cechą bluesa), nie zaś przez naddawanie nowych znaczeń. Dobrze ilustruje to strofa 6:

Na wiec publiczny poszedłem, wstał mówca i mówił: „Ci biedni,  
Jeśli ich do nas wpuścimy, ukradną nam chleb nasz powszedni!”  
O tobie on mówił, mój drogi, i o mnie, o tobie on mówił i o mnie (Wittlin).

Przełożona jest ona niemal dosłownie (por. „ukradną nam chleb”), jedynie pierwszy wers kończy się rymotwórczym dodatkiem: „Ci biedni”. Takie dookreślenie podmiotu logicznie łączy się jednak z ekonomiczną przesłanką mówcy, a zachowane zdanie warunkowe przekazuje, że chodzi o migrantów. To, że delimitacja składniowa nie pokrywa się z wersyfikacyjną, osłabia jednakże związek z pieśniową formą bluesa.

Strofa 7 silnie kontrastuje z ekspresyjną i zdramatyzowaną wersją Bańczaka:

Zdawało mi się, że słyszę huk grzmotów toczących się z nieba;  
To Hitler grzmiał nad Europą: „Tych ludzi wytracić już trzeba!”  
Nas miał na myśli, mój drogi, ach, nas miał Hitler na myśli.

Mimo stonowanej dykcji tekst wybrzmiewa odpowiednio mocno dzięki kombinacji powtórzeń: „grzmoty” – „grzmieć” oraz dwukrotnemu wymieniowaniu nazwiska Hitlera – co jakby spina wers pierwszy z drugim, a drugi z trzecim. To zabieg ikoniczny, tworzący efekt osaczenia, niewyraźny werbalnie, a Wittlin godzi w tym wypadku repetycją z ekonomiczną wypowiedzi i rytmizacją. Hitler dobiera tu dość wyszukane słowa: „Tych ludzi wytracić już trzeba!”. Umieszczenie wyrazu „ludzie” w wypowiedzi z założenia rasistowskiej zaskakuje, a nawet może być ocenione jako dyskursywne potknięcie tłumacza (wśród respondentów pojawiła się taka opinia). Czasownik „wytracić” z kolei nie tylko jest książkowy (Szymczak 2002), ale i budzi skojarzenia z językiem biblijnym. Można go znaleźć w różnych, zwłaszcza

dawnych, polskich przekładach Pisma Świętego (np. Pwt 7: w Biblii gdańskiej – siedem użyć, w Biblii Jakuba Wujka – trzy użycia w tym rozdziale [zob. Biblia Online]).

Jeśli ten sygnał skłoni nas do poszukania w wariacie Wittlina innych podobnych zjawisk, dostrzeżemy, że „chleb nasz powszedni” to jednak nie absolutnie dosłowny odpowiednik źródłowego segmentu: sformułowanie Audena *our daily bread* ma charakter intertekstualny, lecz jest neutralne stylistycznie. Polską frazę szyk przestawny wyraźnie hieratyzuje i przypomina o jej biblijnym pochodzeniu. Strofę 2 otwiera westchnienie wygnańców: „Once we had a country and we thought it fair”, którego odpowiednik u Wittlina brzmi: „Mieliśmy niegdyś ojczyznę nie najpodlejszą na świecie”. Dalece nieoczywisty epitet całkiem zręcznie rekompensuje dwuznaczność przymiotnika *fair* (‘sprawiedliwy’; ‘piękny’), a przy tym nasuwa skojarzenia ze słowami kolędy *Anioł pasterzom mówił...* Wybór leksykalny Wittlina (jak i sformułowanie kolędy) ma, jak sądzę, źródło w języku przekładów biblijnych:

I ty Betlejem, ziemio Judzka, z żadnej miary **nie jesteś napodlejsze między książęty Judzkimi**, abowiem z ciebie wynidzie wódz, który by rządził lud mój Izraelski (Mt 2, 6, Biblia Jakuba Wujka).

I ty Betleem, ziemio judzka, **nie jesteś napodlejsze między książęty judzkimi**, abowiem z ciebie wynidzie wódz, który będzie rządził on mój lud izraelski (Mt 2, 6, Biblia brzeska, oba cytaty za: Biblia Online, wyróżn. M.K.).

Pojawiające się w propozycji Wittlina echa biblijne służą, moim zdaniem, wskazywaniu na nie zawsze jawną przemoc werbalną jako zaplecze przemocy fizycznej. Pokazują nie wprost, że dyskurs świętego tekstu może zostać zawłaszczony do legitymizacji ludobójstwa (skądinąd Auden był wyczulony na retoryczną estetyzację wojennej przemocy – zob. Deer 2013: 150). A despota wysławiający się gładko może być bardziej niebezpieczny niż ten, który w rozwścieczeniu zdradza się poprzez dosadny język. Kiedy ponownie przeczyta się słowa wiecowego mówcy o „biednych” mających skraść chleb powszedni, to, zabarwione pamięcią o biblijnym użyciu, zabrzmiały nader dwuznacznie i obłudnie. Z drugiej strony, podmiot liryczny domyślnie porównuje swoją ojczyznę do tej, która wydała Zbawiciela – co jest implikacją problematyczną, gdyby miała odnosić się do Niemiec... Kusi, by uznać, że tłumacz przemycy tu raczej aluzję do własnego kraju i do polskiej tradycji mesjanistycznej. Andrzej Sosnowski utrzymuje, że sygnaturą twórczą Audena są „niesłychane niespodzianki” stylistyczne,

których zabrakło mu w przekładach Barańczaka, nazbyt dlań gładkich (Sosnowski 2007: 218). Zatem wolno chyba uznać, że kłopotliwe w odbiorze i interpretacji biblijne nawiązania Wittlina dostarczają takich właśnie zaskoczeń. Jak relacjonuje Ana Rojo (2017: 377), według niektórych badań użycie nietypowego lub „wyeksponowanego” (*foregrounded*) języka często wzmacnia emocjonalne oddziaływanie tekstów, przypuszczalnie więc lokalna „dziwność” tłumaczenia Wittlina może przemawiać do wrażliwości czytelników, dla których będzie atutem.

Barańczak w wielu miejscach przewyższa poprzednika dzięki naturalnym i trafnym frazom, jak „Paszport się sam nie odnowi” czy „Lecz dokąd pójdziemy dzisiaj, skarbie?”, wobec: „Stare paszporty nie mogą zakwitnąć na nowo” i „Lecz dokąd, powiedz, mój drogi, dziś mamy udać się?”. A jednak, jak zauważył jeden z respondentów, właśnie tekst surowszy bywa bardziej ujmujący. Barańczak błyska kunsztem, co może odciągać uwagę od poruszanego problemu. Wittlin zaś nieodmiennie każe odbiorcom skupiać się na przekazie. Tak z pewnością jest w wyróżnionej przez Kubiaka strofie 4:

Pan konsul pięścią w stół walił i wołał w swym gabinecie:  
„Skoro nie macie paszportu, to dla mnie wy nie żyjecie!”

A jednak jeszcze wciąż żywi jesteśmy, a jednak, mój drogi, wciąż jeszcze żywi  
[jesteśmy.  
(Wittlin)

Zacytowana strofa, podobnie jak strofa 7, jest bardzo udana, a wprowadzenie formy grzecznościowej pogłębia sytuacyjną ironię. Z kolei pewne nieporadności w tłumaczeniu Wittlina – być może świadectwo zmagania z mało jeszcze znanym językiem źródłowym – nawet uwiarygodniają językowy obraz podmiotu.

Ze względu na ograniczenie miejsca nie omawiam szerzej słabości przekładu, także dlatego, że na ogół są łatwo dostrzegalne w lekturze niezwiązanej. Przy tym wiele z nich to sformułowania dziś brzmiące niezręcznie, choć dawniej prawomocne („nie ujarzmione niewolą”; „tam i nazad”). Chciałabym natomiast zatrzymać się przy pozalingwistycznych aspektach związanych z emotywną funkcją tekstu.

## 5. Elementy parajęzyka

Krytycy zwracali uwagę na spokojną dykcję zaangażowanych wierszy Audena, których siła przekazu rodzi się z napięcia między treścią a zdystansowanym wobec niej wysłowieniem (Robson 1970/1997: 451). Również w *Refugee Blues* podmiot mówi w sposób opanowany i ani razu nie pojawia się znak wykrzyknika. Wittlin kończy wykrzyknikiem każdą z wtrąconych wypowiedzi: konsula, mówcy i Hitlera. Takie konsekwentne wzmacnianie wolumenu mowy „cudzej” podkreśla przez kontrast, że bohaterom odebrano głos (por. zazdrość, że „swobodnie każdy ptak śpiewa”). Tłumacz wprowadza też werbalne wykrzykniki „o”, „ach” oraz wzmacniające wołacz „o” w „o mój drogi” (strofy 1 i 7, 2 i 8). Ma to pewną motywację w oryginale, gdyż wers *b* strofy 7 pierwotnie brzmiał: „**O** we were in his mind, my dear, **O** we were in his mind” (tak m.in. w: Mayewski 1958: 326; Auden 1988: 112). Jednak zwiększona częstotliwość użycia interiekcji nadaje monologowi lirycznemu ton skargi, a fakt, że autor ostatecznie z nich zrezygnował (i to kosztem rytmu, por. cytat w cz. 3), wskazuje, że to przesunięcie niepożądane. Pierwszy, fortunny wyraz metaempatii uszedł uwadze studentów, którzy dostrzegli samo wzmocnienie interpunkcyjne, a nie celowe gospodarowanie interpunkcją. „O” i „ach” uznali zaś za zbędne ozdobniki, wydłużające wers i niezgodne z chłodnym tonem Audena.

Do dzisiejszego ucha lepiej dostrojony jest ton Barańczaka, którego podmiot liryczny przed rozpaczą broni się kolokwialnością ocierającą się o ironię (np. utracony kraj był „na oko sporo wart”). Ten tłumacz dodaje wykrzyknik dwukrotnie – raz dlatego, że wypowiedzeniu „Zgnieść wszy!” nadał formę rozkaznika, w kolejnej strofie wzmocnienie interpunkcyjne to już jednak autonomiczny wybór translatorski, spójny ze strategią intensyfikowania ekspresji i dokonany w znaczącym miejscu, tam gdzie konkretyzują się historyczne okoliczności: „To nie byli niemieccy Żydzi, skarbie, to nie byli niemieccy Żydzi!”. W książkowym wydaniu utworów Audena w swoich przekładach Barańczak ograniczył się w tym tekście do jedyne go znaku eksklamacji, powiązanego z rozkaznikiem (Auden 1994: 83) – zgodnie też z własną dewizą: „dobra poezja woli stwierdzać niż wykrzykiwać” (Barańczak 1990/2018: 311).

## 6. *A way of happening?*

Podsumowując, Stanisław Barańczak przekłada „z późniejszej perspektywy”, odwołując się do wiedzy historycznej swoich polskich czytelników z końca XX wieku. W tekst docelowy wpisuje świadomość tego, co wydarzyło się w ciągu sześciu lat po powstaniu oryginału. Paradoksalnie, gdy wiersz źródłowy stanowił bezpośrednią reakcję literacką na konkretne okoliczności, jego przekład z 1992 roku rezonuje z postpamięcią. Józef Wittlin tłumaczy niemal literalnie, nie narzuca elementów dyktowanych retrospektywnie przez wiedzę historyczną, ale też tworzy pewne przestrzenie wieloznaczności, dzięki którym oferuje potencjalnie nie mniej poruszające doświadczenie czytelnicze niż operujący bardziej bezpośrednio dykcją Barańczak.

Wypada wrócić do wymiarów **empatii tłumacza** w ujęciu Tabakowskiej i odnieść je do twórców rozpatrzonych przekładów. Wittlin dzieli z bohaterami ich emocje jak **reporter**, być może wręcz zawieszając swoją wiedzę o późniejszych zdarzeniach. Strategia Barańczaka, polegająca na zastosowaniu wiedzy retrospektywnej, lokuje się, w moim rozumieniu, na biegunie przeciwległym względem reporterskiego zaangażowania: przy takim podejściu dozę cierpienia i nadziei, w których miało się uczestniczyć, najwyraźniej dookreślają nieubłagane fakty. Barańczak okazał się zapewne **wrażliwszym odbiorcą** oryginału, jeśli chodzi o uchwycenie konatywnych walorów formy oraz potoczności; Wittlin nie uzyskałby najwyższej noty pod względem „wrażliwości na język”, ze względu na wspomniane niezręczne sformułowania. Empatię jako **psychologowie** przejawili obaj. Barańczak intensyfikuje ekspresję i dopowiada groźbę fizycznej przemocy. Niewątpliwe współodczuwanie Wittlina z bohaterami wiersza wyraziło się niekiedy w rozwiązaniach, które, jak przemieszczony punkt widzenia, mogą być dziś źle odczytywane lub budzić nieufność. Studenci skłonni byli akceptować nazwanie Żydów przez Hitlera „wszami” (jako „historycznie poinformowane” przesunięcie tłumaczeniowe), kwestionowali natomiast określenie ich przez dyktatora mianem „ludzi”. Barańczak jawi się jako zdecydowanie skuteczniejszy **negocjator**. Po trzydziestu latach od publikacji przekładu zaproponowana przez niego przystępna dykcja najwyraźniej nadal przemawia do odbiorców, przy tym do odbiorców o pół wieku młodszych od tłumacza. Wybory Wittlina okazały się przekonujące dla jego rówieśnika, Antoniego

Słonimskiego<sup>7</sup>, oraz pisarzy o pokolenie odeń młodszych: wspomnianych Pawła Mayewskiego (1920–1991) i Zygmunta Kubiaka czy Leszka Elektorowicza, który włączył *To miasto...* do redagowanego przez siebie zbioru poezji Audena (Auden 1988: 113, 115). Dziś ta interpretacja trudniej budzi emocjonalny oddźwięk. Na konto Barańczaka zapiszemy więcej, bo trzy aspekty empatii, co koreluje w danym wypadku z dokonaniem przez niewielką grupę respondentów wyborem bardziej poruszającego tłumaczenia. Wszakże konfrontacja z przekładami i świadectwami ich odbioru każe też zastanowić się nad **empatią czytelnika** i ewentualnym wpływem na nią renomy tłumacza: czy, i dla kogo, „sparciałe szwy nieba” to śmiała metafora, a „(nie)kwitnący paszport” to absurd?

Czy jednak któryś z polskich przekładów w ogóle sprawia, że wiersz Audena rozbrzmiewa dzisiaj jako poetycki sprzeciw wobec przemocy? Z uwagi na punkt wyjścia rozważań – odbiór i potencjał oddziaływania na współczesnego odbiorcę – zamierzałam odnotować ewentualne fakty recepcyjne. Nie zaskakuje, że wersji Wittlina, surowszej pod względem formy, a wymagającej wnikliwszej lektury w celu odkrycia jej walorów, najwyraźniej nie przywołuje się w bieżącym dyskursie publicznym. To tłumaczenie Barańczaka wykorzystano w audycji radiowej w marcu 2022 roku (Mastalerz 2022), wkrótce po wybuchu wojny. Tekst tego przekładu został wcześniej umieszczony w sieci (Szot 2021), lecz nie uległ zwielokrotnieniu dzięki kopiowaniu czy linkom, jak można by się spodziewać. Przedtem sięgała do niego wspomniana Joanna Roszak; także Andrzej Pawelec, tłumacząc książkę Charlesa Merrilla (1996/2018) o jego młodzieńczej podróży „do świata Hitlera” (Merrill 2018: 13), cytowane tam strofy przytoczył w wariacie Barańczaka (Merrill 2018: 28) – to skromna recepcja w raczej wyspecjalizowanym obiegu. Tymczasem, by realizować funkcję impresywną, wywołać reakcję, utwór musi stykać się ze świadomością odbiorców. W moim przekonaniu oba tłumaczenia zasługują, by je czytać i dzielić się nimi z innymi.

Wiersz Audena i jego przekłady ożywiają pamięć o minionej traumie, dlatego na koniec przywołam zdanie sformułowane w kontekście pamięci: „tłumaczenie może przyczyniać się do zmiany opartego na przemocy status quo poprzez zyskiwanie empatii i czynnego wsparcia poza [danym] narodem” (Deane-Cox 2021: 322, tłum. własne).

---

<sup>7</sup> W dalekiej od zachwyty recenzji nowojorskiej antologii zaledwie wzmiankuje on Wittlina jako – obok Miłosza – autora „pięknych” tłumaczeń, jednak dodatkowo wyróżnia właśnie *Say this city...* (Słonimski 1959: 129–130).



## Bibliografia

- Apter, Emily. 2006. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Auden, W.H. 1988. *Poezje*, wybór i oprac. L. Elektorowicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1992. *Blues uchodźców*, przeł. S. Barańczak, „Odra” 10, s. 20.
- 1994. *44 wiersze*, wybór, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków: Znak.
- 2007. *Collected Poems*, red. E. Mendelson, New York: Modern Library Edition (e-book).
- Barańczak, Stanisław. 1990/2018. *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Kraków: a5. Wydanie pierwsze krajowe.
- Biblia Online. 2011–2022. <http://biblia-online.pl> [dostęp: 1.08.2022].
- Chrobak, Marzena. 2003. *O prawdziwości banału, że warto mieć tłumacza po swojej stronie*, w: U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa (red.), *Stereotyp a przekład*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 101–106.
- Deane-Cox, Sharon. 2021. *Memory*, w: M. Baker, G. Saldanha (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, wyd. 3, London–New York: Routledge, s. 320–324.
- Deer, Patrick. 2013. *Auden and Wars*, w: T. Sharpe (red.), *W.H. Auden in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 150–159.
- Engelking, Leszek, Štěpán, Ludvík. 2006. *Blues*, w: G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków: Universitas, s. 92–93.
- Fairouz, Mohammed. 2016. *Refugee Blues*, wyk. Kate Lindsey, na: M. Fairouz, *No Orpheus*, Naxos CD.
- Hejwowski, Krzysztof. 1993. *Właściwości tłumacza a proces kształcenia tłumaczy*, w: F. Grucza (red.), *Przyczynki do teorii kształcenia nauczycieli języków obcych i tłumaczy w perspektywie wspólnej Europy*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 97–103.
- Inghilleri, Moira. 2018. *Translation and Violence*, w: F. Fernandez, J. Evans (red.), *The Routledge Handbook of Translation and Politics*, London–New York: Routledge, s. 147–161.
- Kubiak, Zygmunt. 1995. *Posłowie*, w: *Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina*, oprac. Z. Kubiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 115–118.
- Majkiewicz, Anna. 2017. *Philomathia, decentracja i empatia – nowe kompetencje tłumacza?*, w: P. Fast, T. Brzostowska-Tereszkiewicz, J. Pisarska (red.), *Przekład i emocje*, Katowice: „Śląsk”, s. 75–90.
- Mastalerz, Andrzej (wyk.). 2022. W.H. Auden, *Blues uchodźców*, przeł. S. Barańczak, PR2, 11.03.2022.
- Mayewski, Paweł (red.). 1958. *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, Nowy Jork [sic]: Criterion Books.
- Merrill, Charles. 1996/2018. *Podróż albo Rzeź niewiniątek*, przeł. A. Pawelec, Kraków: Znak.

- Pokojska, Agnieszka. 2016. *Wprowadzenie*, w: W.H. Auden, *Tym czasem / For the Time Being*, przeł. S. Barańczak, oprac. A. Pokojska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 5–18.
- Reiss, Katharina. 1976/1983. *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, wyd. 2, Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Robson, Jeremy. 1970/1997. *Auden's Longer Poems*; przedr. w: *W.H. Auden: The Critical Heritage*, red. J. Haffenden, London–New York: Routledge, s. 451–455.
- Rojo, Ana. 2017. *The Role of Emotions*, w: J.W. Schwieter, A. Ferreira (red.), *The Handbook of Translation and Cognition*, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, s. 369–385.
- Rozsak, Joanna. 2016. *Kompromitująca normalność* (rozmawiała: Z. Zaleska), „Dwutygodnik” 197, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6819-kompromitujaca-normalnosc.html> [dostęp: 1.08.2022].
- Salama-Carr, Myriam (red.). 2007. *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam–New York: Rodopi.
- Słonimski, Antoni. 1959. *Współcześni poeci angielscy i amerykańscy*, w: A. Słonimski, *Artykuły pierwszej potrzeby. Notatki i uwagi 1951–1958*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 128–137.
- Sosnowski, Andrzej. 2007. *Frost, Larkin i Auden u Stanisława Barańczaka*, w: A. Sosnowski, *Najrzykowniej*, Wrocław: Biuro Literackie, s. 205–224.
- Szot, Wojciech. 2021. *Wiersz na dobrą noc: W.H. Auden, „Blues uchodźców”* [wpis na blogu, 3.11.2021], <https://zdaniemszota.pl/4304-wiersz-na-dobra-noc-w-h-auden-blues-uchodzcow> [dostęp: 4.06.2022].
- Szymczak, Mieczysław (red.). 2002. *Słownik języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tabakowska, Elżbieta. 2009. *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Kraków: Znak.
- Tokarz, Bożena. 2010. *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zajączkowski, Ryszard. 2018. *Józef Wittlin – na szlakach ucieczki i ocalenia*, „Pamiętnik Literacki” 1, s. 199–216.