

**ARKADIUSZ LUBOŃ**

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

Uniwersytet Rzeszowski

alubon@ur.edu.pl

---

## CZUŁOŚĆ TŁUMACZA / CZUŁOŚĆ POETY. „WYCZUCIE TRANSLATORSKIE” W REFLEKSJACH POLSKICH POETÓW EMIGRACYJNEJ GRUPY „KONTYNTENTY”

---

### Abstract

#### **The Tenderness of a Translator / the Tenderness of a Poet. “Translational Sensitivity” Discussed by Polish *émigré* Poets from the “Kontynenty” Group**

The article aims to discuss the idea of “czułość” in poetry translations. Since the polysemic Polish word “czułość” denotes several different concepts – “tenderness” in particular, but also “sensitivity”, “sense”, “intuition”, “fondness” or “responsivity” – it is frequently used in the deliberations of Polish translators discussing a variety of issues related to interlinguistic transfer of literary works. The article focuses on remarks provided by the *émigré* writers associated with the London “Kontynenty” group (Andrzej Busza, Bogdan Czaykowski, Adam Czerniawski, Jan Darowski, Janusz Artur Ihnatowicz, Zygmunt Ławrynowicz, Florian Śmieja, Bolesław Taborski, Gustaw Radwański and, to a lesser extent, Jerzy Pietrkiewicz). They refer to the idea mainly to analyse four aspects of poetry translation: “empathy” between translator and author of the original, “aptitude” for writing poetry, extraordinary linguistic “competence” in both source and target languages, and, last but not least, the in-depth knowledge of literary history that increases the “sensitized” translator’s awareness of intertextual and stylistic links between the translated text and literary canon.

**Keywords:** poetry translation, translation theory, “Kontynenty” group, translator’s tenderness/sensitivity

**Słowa kluczowe:** przekład poetycki, teoria przekładu, grupa „Kontynenty”, translatorska czułość/wyczucie

## I

„Czułość translatorska” to dla badań nad przekładem poezji tyleż kategoria często powracająca na przestrzeni wieków w komentarzach tłumaczy, co koncepcja niejasna i rzadko opatrywana precyzyjniejszą definicją. W dużej mierze przyczyną jest po prostu polisemiczność polskiego czasownika „czuć” i leksemów odeń pochodnych. „Czułość” słowniki objaśniają bowiem zarówno jako bliskoznacznik „tkliwości” („serdeczności”, „delikatności”, „sympatii” etc.) lub „uczuciowości”, jak i zdolność sprawnego, „właściwego reagowania” w określonych okolicznościach. Analogicznie „wycucie” oznaczać może „umiejętność zachowania się odpowiednio do sytuacji”, „rozpoznanie instynktowne” (albo „zmysłowe”), natomiast „odczucie” to synonim „przeżycia uczuciowego”, ale też doświadczenia „określonych stanów umysłu lub świadomości”, „postrzegania w określony sposób” czy „doznawania konsekwencji czegoś” (por. *Słownik języka polskiego* 2023). Nawet ograniczenie spektrum zastosowań słowa „czułość” do pola literaturoznawczego nieznacznie tylko zawęży jego możliwe sensy, gdyż i tu – jak dobitnie dowodzi Tomasz Mizerkiewicz – należy podkreślić „wielość i różnorodność użyć »czułości«, które poświadczają, że jest to pojęcie chętnie wypróbowywane w polskiej krytyce literackiej” (2022: 190). Również na gruncie przekładoznawstwa – pominąwszy badania *stricte* lingwistyczne, jak choćby analizy translatorskiego „repertuaru środków językowych [...], które służą zaakcentowaniu obecności uczuć w tekście” (Bukowska 2018: 16) lub relacji między „spieszczzeniami a ekwiwalencją emocjonalną w przekładzie literackim” (Jarniewicz 2014: 293) – problem wielorakości form tego terminu (translatorska „czułość” / „wyculenie” / „wrażliwość” itp.) wespół z wymiennym ich stosowaniem i rozbieżnymi wykładniami sprawia, że funkcjonuje on w dyskursie dyscypliny w sposób bardzo podobny do „intuicji tłumacza”. Jak trafnie zauważa Maria Piotrowska, w tym przypadku także „mamy do czynienia z różnymi konceptualizacjami intuicji” składającymi się na całość „kontrowersyjnego naukowo, a jednak istotnego pojęcia”, inspirującego do rozważań na „temat jakby trochę wstydlivy, ponieważ w poważnych badaniach lingwistycznych nie wypada przecież rozmawiać o elementach wykraczających poza racjonalne, mierzalne i sprawdzalne byty” (Piotrowska 2016: 59, 58, 67; por. także: Tabakowska 2020, Głaz 2022).

Pomimo enigmatycznego charakteru i nieustalonej definicji „translator-  
skiej czułości” tłumacze chętnie sięgają po to hasło wywoławcze w próbach  
systematyzowania własnych doświadczeń z przekładem literackim, zwłaszcza  
poetyckim. Ignacy Krasicki np. nawiązywał do niego, aby postulować  
konieczność dopasowania odpowiedniego stopnia inteligencji i predyspozycji  
artystycznych do wymagań postawionych przez autora oryginału:  
„tłumacz przeistoczyć się powinien w tłumaczonego, a do tej przemiany jak  
wiele pracy, jak wiele dowcipu i wrodzonej składości potrzeba, łatwiej to  
uczuć można niżeli wyrazić” (Balcerzan, Rajewska 2007: 57). Cyprian Kamil  
Norwid traktował „wycucie” tłumacza poezji jako umiejętność dostrzegania  
w wierszu sensów implicytnych – treści, której „w oryginale nie ma wyrazami,  
tylko jest tokiem pieśni w ostatnich strofach i uczuciach całości utworu  
wyrażona” (Balcerzan, Rajewska 2007: 104). Stanisław Hebanowski –  
jako mistrzostwo w reprodukowaniu rytmu i metrum utworu poetyckiego.  
Dlatego pochlebnie recenzował przekłady Jana Andrzeja Morsztyna słowami:  
„potrafił wyczuć zmienne przyspieszenia i retardacje wersyfikacyjne,  
i do dziś zdumiewa świeżością, giętkością frazy i autentycznością obrazu”  
(Balcerzan, Rajewska 2007: 233). Antoni Libera stosuje pojęcie „wycucia”,  
odnosząc się do nieprzeciętnie wysokiego poziomu kompetencji językowej  
i kulturowej. Przywołuje zatem z aprobatą poglądy Samuela Becketta, twierdząc,  
iż tłumacz winien zawsze „wybierać rozwiązania wedle jego wycucia  
bliższe naturze języka, na który przekłada” (Balcerzan, Rajewska 2007: 322).  
Seweryn Pollak z kolei dostrzega w „poetyckim wycuciu” tłumacza wysoką  
świadomość przesunięć semantyczno-stylistycznych, jakim ulega tekst  
w procesie transferu, oraz zdolność rekompensowania ich czytelnikowi:  
„zagęszczenie i wzmocnienie obrazu nie staje się wykroczeniem przeciw  
wierności, nie staje się nim zwłaszcza, jeśli jest kompensowane w innym  
miejscu utworu – ale to już jest, jak się rzekło, sprawą wycucia i taktu  
tłumacza” (Balcerzan, Rajewska 2007: 247–248). Jak dodaje z nutą rezygnacji,  
niestety „na to jednak, podobnie jak na dziesiątki innych zagadnień  
przekładu poetyckiego, nie można podać recepty” (Balcerzan, Rajewska  
2007: 248). Już tak krótki i przekrojowy przegląd odniesień do „poetyckiego  
wycucia tłumacza” (tudzież „translatorskiego wycucia poety”) sugeruje,  
że jest to koncepcja najwyraźniej użyteczna w formułowaniu teoretycznych  
modeli, a jednocześnie ukazuje różnorodność sposobów jej rozumienia  
i kontekstów stosowania.

Artykuł ten nie ma jednak na celu definicyjnych rewizji ani dalszego re-  
dukowania znaczeń popularnego i nierzadko automatycznie lub kolokwialnie

stosowanego pojęcia. Jego celem jest, po pierwsze, różnorodność ujęć dodatkowo uzupełnić i w miarę możliwości posegregować, przypominając poglądy na temat sztuki przekładu poetyckiego wyrażane przez polskich tłumaczy zrzeszonych w emigracyjnej grupie literackiej londyńskiego pisma „Kontynenty”. Ich obserwacje, nierzadko interesujące i dociekliwe, do dziś lokują się na peryferiach rodzimej myśli przekładoznawczej oraz – ze znamienym wyjątkiem Jerzego Stanisława Sity – rzadko bywają przywoływane w antologijnych kompilacjach wypowiedzi poetów-tłumaczy. Zwrócimy zatem uwagę na te spośród ich opinii, w których odwołanie do „czułości” (lub jej bliskoznaczników) tłumacza służy opisowi różnych aspektów sztuki przekładu poezji. Celem drugim jest próba odpowiedzi na pytanie, w jakim sensie autorzy tacy jak: Adam Czerniawski, Bogdan Czaykowski, Andrzej Busza, Jan Darowski, Bolesław Taborski, Zygmunt Ławrynowicz, Janusz Artur Ihnatowicz, Florian Śmieja, Gustaw Radwański czy zaprzyjaźniony z grupą Jerzy Pietrkiewicz, używają wariantów określenia „poetyckie wycucie” tłumacza i w kontekście jakich innych pojęć językoznawstwa i translatoologii jest ono stosowane. Należy przy tym zaznaczyć, że przynajmniej cztery sposoby rozumienia „czułości” stanowią stały wątek ich refleksji, zarówno na wczesnych etapach konsolidacji grupy (lata 50. XX wieku), jak i w okresie dojrzałych już i bardziej zindywidualizowanych karier literackich. Po trzecie, warto także odnotować, jaką funkcję retoryczno-argumentacyjną w ich teoretyczno- i krytycznoprzekładowych wywodach pełni powoływanie się na translatorskie „wycucie” lub jego brak; innymi słowy – nie tylko, co pojęcie to w ich ujęciu oznacza, ale też w jakim celu jest wykorzystywane.

## II

Londyński miesięcznik „Kontynenty” był pismem polonijnym, tworzonym przez studentów i absolwentów brytyjskich szkół wyższych w drugiej połowie XX wieku. Jak streszcza jego dzieje jeden z redaktorów naczelnych, Florian Śmieja, periodyk

powstał z kolumny, a potem czterostronicowego dodatku do czasopisma „Życie”, w 1949 roku jako „Życie Akademickie”, a następnie „Merkuriusz Polski” pod egidą Zrzeszenia Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie. Jako „Kontynenty” wychodził od 1959 do 1966 roku. Przestał się ukazywać

z powodów finansowych i rozproszenia się zespołu redakcyjnego (Śmieja 2011: 150).

Na przestrzeni nieco ponad piętnastu lat kilkakrotnym zmianom ulegał nie tylko sam tytuł, ale przede wszystkim tematyczny profil pisma, zyskującego coraz szerszy zasięg i grono odbiorców – jak wspomina Śmieja, był nawet „taki czas, kiedy drukowaliśmy 4 tysiące egzemplarzy i to się rozchodziło” (Kurek, Ziarkowska 2005: 77). Niemniej zasadniczy kierunek rozwoju – od gazety zaangażowanej w sprawy polityczne i społeczne życia na emigracji do czasopisma poświęconego głównie problematyce literackiej i krytycznej – coraz konsekwentniej utrzymywany był przez kolejne gremia redakcyjne. Ich członkowie stale mieli na uwadze także zagadnienia przekładu i przekładoznawstwa.

W „Kontynentach” drukowano zarówno spolszczenia utworów obcojęzycznych, jak i liczne recenzje wydawanych na Wyspach Brytyjskich tłumaczeń literatury polskiej, zestawienia komparatystyczne oraz wywiady z tłumaczami lub ich eseje. Co istotne – bo dowodzące otwartości pisma na odmienne opinie i perspektywy – były to również teksty autorów niezrzeszonych w londyńskiej grupie. Na przykład Florian Śmieja publikował na łamach miesięcznika zapisy swoich rozmów z Karlem Dedeciusem (nr 6/1959), następnie fragmenty jego cyklu *Z notatnika tłumacza* (m.in. nr 49, 50/1963), zaś w numerze 4(76) z 1965 roku proponował czytelnikom porównanie różnych wersji wierszy Zbigniewa Herberta opatrzonych autokomentarzami ich tłumaczy:

podajemy pierwszą próbę tego rodzaju, a mianowicie dajemy utwory jednego poety, Zbigniewa Herberta, [...] w przekładzie na trzy języki: angielski, niemiecki i hiszpański, co pozwoli Czytelnikom na ocenę trudności pracy tłumacza – oraz umiejętności ich pokonywania. [...] P. Magdalenie Czajkowskiej i Karłowi Deciusowi, jak i Florianowi Śmieji dziękujemy za przychylną odpowiedź na nasz apel do wzięcia udziału w sympozjone, który – o ile wiemy – nie był jeszcze nigdy urządzony przez żadne polskie, a bodaj i obce pismo literackie (Śmieja 1965: 5).

Chociaż i przy okazji tej debaty tłumaczy zostaje poruszona kwestia „czułości” w procesie przekładu – na kanwie uwagi Dedeciusa (1965: 5), że „i czytelnicy są tłumaczami, ponieważ przekładają oni obce odczucia na własne” – to trzeba podkreślić, że poeci „Kontynentów” odwoływali się do kategorii „odczuwania” już wcześniej.

Jednym z pierwszych, który dał temu wyraz, był Janusz Ihnatowicz. W swoim minieseju z 1955 roku pisze o translatorskim wycuciu jako pokrewieństwie emocjonalnym i intelektualno-artystycznym między dwoma poetami (tłumaczem i autorem oryginału). Pokrewieństwie silnym na tyle, by pozwolić przekładowcy na przyswojenie „myślenia i czucia” właściwego twórcy pierwowzoru i w rezultacie na adekwatne odtworzenie jego tekstu w języku docelowym:

tłumaczenia to jednak wielka praca, choć pożyteczna i twórcza, jak pisał gdzieś Eliot. I wydaje mi się, że tłumaczyć trzeba w ten sam sposób, w jaki się pisze własne wiersze: jeśli ktoś czyteluje, powinien czytelować i przekłady; jeśli kto pisze „na gorąco”, powinien i tak samo tłumaczyć... Wydaje mi się, że zanim się człowiek zabierze do tłumaczenia, powinien znać swego autora tak dobrze, by sam potrafił jego kategoriami myśleć i czuć, aby wiedział dokładnie, co by on na jakiś temat czuł i jak by o tym pisał. Dopiero przy takiej znajomości autora bierze się jakiś utwór, który w danej chwili znajduje się „sympathique” i pisze go po polsku. Potem to już tylko drobne poprawki, jak z własnym wierszem, i marsz w świat. Dlatego wydaje mi się, że tłumaczyć mogą tylko ludzie, którzy używają podobnej co ja metody artystycznej. Bo to tylko artystów dzieli zasadniczo: technika, a nie przekonania. Tak ja nie potrafię się wypowiadać w klasycznych formach i gdybym się zabrał do Drydena czy nawet MacNeice’a, byłyby to przeróbki, a nie tłumaczenia (Ihnatowicz 1955: 7).

Translatorskie „czucie” jest w ujęciu Ihnatowicza bliskie pojęciu „współodczuwania” (empatii), opisuje więc wynikającą z dogłębnego zrozumienia i podzielenia światopoglądu autora („co by on na jakiś temat czuł”) i przekładającą się na emocjonalnie „czuły” stosunek do jego twórczości („sympathique”). W zbliżony sposób relacjonuje swoje doświadczenia z tłumaczeniem poezji Norwida na język angielski Adam Czerniawski, gdy zauważa, że „nikt nie czyta poezji uważniej niż tłumacz”, zwłaszcza taki, który odczuwa intelektualne podobieństwo między sobą i autorem transferowanych tekstów: „krytykowano moją poezję, że jest trudna, hermetyczna, niejasna, a zatem odczuwałem dodatkowe pokrewieństwo z Norwidem, który nie godził się na intelektualne i artystyczne kompromisy. Rozwikływanie jego skomplikowanych utworów ekscytowało mnie” i tym samym motywowało do działalności przekładowej<sup>1</sup> (Czaykowski, Czerniawski 2006: 210, 211). Bolesław Taborski dostrzega w zdolności do współodczuwania nie tylko

---

<sup>1</sup> Jak dodaje Czerniawski dalej, „poezję tłumaczyć może tylko poeta. Przekład jest dalszym ciągiem jego pracy twórczej. Dlatego musi się ograniczać do przekładu poezji, która

dotatkowy bodziec twórczy i zachętę do pracy, ale także sposób na ograniczenie interpretacyjnych dylematów i zredukowanie językowych trudności. Jak przyznaje: „tłumaczenie na polski jest dla mnie bezproblemowe, choćby dlatego, że dobieram sobie autorów i dzieła, które mi odpowiadają, z którymi jestem dogłębnie zżyty. A rzecz jasna, tłumacz lepiej się czuje, gdy jest jak gdyby *alter ego* autora” (Taborski 1988: 9). Spostrzeżenia tego rodzaju Bogdan Czaykowski przekuwa nawet w kodeksową dyrektywę, rekomendując tłumaczom poezji zasadę: „bądź przede wszystkim uważnym, wnikliwym, czułym czytelnikiem. Nie zaczynaj przekładać wiersza, zanim się nim nie zachwycisz, zanim nie usłyszysz struktury jego wewnętrznej muzyczności, jego formy treści i treści formy” (Czaykowski 2005: 83).

### III

Podejmując wątek muzyczności wiersza, jego „formy treści i treści formy”, Czaykowski sygnalizuje kolejny sposób rozumienia i stosowania koncepcji „poetyckiego wycucia” tłumacza. Chodzi o zdolność wykrywania w utworze źródłowym, a następnie rekonstruowania w przekładzie nadorganizacji brzmieniowej i językowej komunikatu. Elementy uporządkowania nadanego utworu – jego melodyjność, strukturę rymową i rytmiczną, eufoniczność – postrzegają poeci „Kontynentów” jako kluczowe właściwości liryki. Zarówno ich tworzenie w trakcie pisania wiersza autorskiego, jak i odtworzenie w tłumaczeniu, stanowi nieodzowny etap procesu poetyckiego. W obu bowiem przypadkach, jak podkreśla Ilnatowicz, „pisanie wiersza to poszukiwanie kształtu. [...] Jakieś wewnętrzne umelodyjnienie zestrzaja słowa, obrazy, tok składni. Gdy dobrzmi aż do tonu czystego, powstaje wiersz. [...] Słucham tego, co zapisuję, i sprawdzam, czy »gra«, to jest, czy i o ile czuję, że służy pierwotnej intuicji” (Jakubowska-Ożóg 2009: 213–214). Brak tego wycucia jest przeciwwskazaniem dla podejmowania się przekładu określonych typów poezji, zaś samoświadomość własnych ograniczeń i możliwości – jedną z elementarnych cech dobrego tłumacza. Nie dotyczy to jedynie stosunku do konkretnego tekstu czy autora, ale wręcz całych rodzajów i gatunków literackich. Jak zaleca Taborski, każdy tłumacz powinien przede wszystkim przeprowadzić dopasowany do swoich

---

go jako inspiruje. [...] Poezji nie przekłada się na zamówienie” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 244–245).

naturalnych uzdolnień „dobór nie tylko odpowiednich tekstów, ale odpowiednich [...] kategorii tekstów. Więc może nie tyle prozy beletrystycznej, co eseistyki i poezji – jeśli się jest poetą czującym poezję w obu językach” (Taborski 1988: 9).

Warto zauważyć, iż wzmiankowane przez Ichnatowicza „słuchanie i sprawdzanie, czy »gra«” traktowane jest jako rodzaj talentu; wrodzonego lub indywidualnie wykształconego zmysłu niekoniecznie związanego z metodycznymi, szkolnymi umiejętnościami analizy i interpretacji tekstu. Dlatego tak rozumiane „wycucie poetyckie” szczególnie często pojawia się w dysputach krytycznoprzekładowych, a zwłaszcza w „krytyce krytyki”, jakiej translatorskie prace „Kontynentowców” bywały poddawane. Czerniawski np. stoi na stanowisku, że krajowi badacze tłumaczeń często „nie są w zasadzie zdolni do oceny przekładów poetyckich z polskiego na inne języki”, a Czaykowski wyjaśnia jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy: „nawet analitycznie i semantycznie sprawny krytyk przekładów [...] objawia niedostatecznie wycucie poetyckiego aspektu omawianych wersji. I skąd zresztą miałby je mieć?” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 142, 143–144). Oczywiście, uznawanie lub odmowa uznania tak rozumianego „wycucia” tłumacza czy krytyka stanowi w polemikach o poezji argument trudny do weryfikacji, odwołuje się bowiem w dużej mierze do nieklarownych kryteriów<sup>2</sup> i subiektywnych osądów („traktuję przekład poetycki jako sprawę natchnienia i osobistych preferencji”, Czerniawski 2002: 254). Pojawia się jednak często, zwłaszcza w refleksjach Czerniawskiego. Charakterystycznym przykładem są jego odpowiedzi na uwagi Stanisława Barańczaka<sup>3</sup>. Czerniawski widzi w nowofalowym autorze recenzenta, któremu „umysł ukształtowany w zamkniętym systemie ideologiczno-moralnym” (tj. komunistycznym) oraz niedostatki wycucia poetyckiego („dziwne zjawisko – poeta pozbawiony wyobraźni”) pozostawiają w ewaluacjach krytycznych wyłącznie „stosowanie taktyki czepiania się drobiazgow”, „banalną

---

<sup>2</sup> Czerniawski twierdzi: „poetycki impuls składa się z wielu elementów: przyływu emocji, intelektu, który tę emocję ma okiełznać [...] i tajemniczego pojawienia się Muz” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 219).

<sup>3</sup> Ujęte m.in. w poczytnym *Małym, lecz maksymalistycznym manifestie translatologicznym*. Barańczak analizuje wybrane spolszczenia Czerniawskiego jako antywzorce przekładów poezji, pisząc o „leniwym tłumaczu”, który „pomija lub zniekształca” sensy oryginału, „idzie na łatwiznę w kwestii formy”, brak mu „pobudek do zachowania dyscypliny myślowej i wybierania rozwiązań trudniejszych, ale trafniejszych”. W efekcie zdarza mu się niektóre partie utworów „kompletnie popsuć” (Barańczak 2004: 30).



pedanterię” jakże kontrastującą z „wrażliwymi komentarzami” Artura Sandauera (Czerniawski 2007: 179–180, 245). Jednak nie tylko niska ocena poetyckiego kunsztu autora *Ocalonego w tłumaczeniu* przesądza o określeniu jego techniki przekładowej wzdorliwym mianem „sieczeni Barańczaka, metody od której stronię” (Czerniawski 2002: 255). Czerniawski zwraca uwagę na jeszcze jeden problem, z zagadnieniem „translatorskiego wycucia” ściśle związany:

od dzieciństwa przebywam w obszarze języka angielskiego. Wobec czego mogę sobie rościć prawo do posługiwania się nim twórczo, dlatego więc mogłem tu podkreślić twórczy aspekt pracy translatorskiej: trudno bowiem oczeekiwać od kogoś kompetencji twórczej w języku, który opanował na studiach, z dala od stałego kontaktu z żywą mową i otaczającym zapleczem kulturalnym (Czerniawski 2002: 256).

#### IV

Zapewne najczęściej omawianym i najbardziej wyczerpująco opracowanym przez poetów „Kontynentów” aspektem „translatorskiego wycucia” jest szczególnie rodzaj „wycucia językowego”. Problem ten stał się dla członków grupy węzłowym najpierw w odniesieniu do pisarstwa autorskiego, ponieważ krótko po okresie debiutów literackich dostrzegli, jak wąskie jest grono ich czytelników wśród polonii brytyjskiej. Stanęli zatem przed dylematem: uznać krąg kulturowy kraju osiedlenia za własny i zostać poetami anglojęzycznymi, czy też wrócić do Polski i poświęcić się twórczości w języku rodzimym. Szereg dotyczących tego tematu debat zwieńczyła przedrukowana w 1960 roku w kilku częściach *Dyskusja o języku*, na łamach której poeci zadeklarowali inną decyzję: pozostania w krajach anglosaskich w roli mediatorów międzykulturowych i z tej perspektywy pisanie dla odbiorców w ojczyźnie. Widzieli jednak w takim rozwiązaniu istotną trudność, gdyż ich kontakt ze współczesną polszczyzną ograniczał się do rozmów w hermetycznym środowisku emigranckim i okazjonalnych lektur docierających za żelazną kurtynę publikacji. Jak przyznał po latach Czaykowski:

ta dyskusja to był istotny moment samookreślenia się grupy i chyba każdego z nas. Bo chociaż [...] świadomie broniliśmy się przed formułowaniem jakiegos grupowego programu poetyckiego, pisaniem manifestów, to łączyła nas jednak nasza sytuacja językowa i nie tylko językowa. [...] Nasza próba, by

zaistnieć jako poeci w języku polskim poza Polską, czyniła z naszego pisarstwa swoisty eksperyment. Był to eksperyment zarówno literacki, jak i egzystencjalny, bo na przykład, mając do czynienia z tym, co określiłem wówczas jako schizofrenię językową (chodziło mi o to, że myśleliśmy raz po angielsku, a raz po polsku i to na różnych poziomach), musieliśmy szukać sposobów integracji wieloaspektowej, a będąc pisarzami obcymi, ze względu na język, w społeczeństwach, do których konkretnie należeliśmy, musieliśmy równocześnie szukać dla siebie miejsca określonego inaczej niż geograficznie, narodowo czy społecznie i próbować nie dać się zniszczyć atakującej nas próżni dosyć w końcu wymownego milczenia (Czaykowski, Czerniawski 2006: 73–74).

Choć kwestie przekładu w dyskusji także się pojawiają<sup>4</sup>, to nie stanowiły wątku pierwszoplanowego. Jest nim natomiast na pewno zagadnienie „odczuwania języka”. Co ciekawe, w sposób najbardziej kompleksowy omawiają je najmłodszy w grupie (i dorastający już poza granicami Polski) Andrzej Busza oraz najstarszy – Gustaw Radwański. W ich dialogu pojęcie „odczuwania języka” nie jest jedynie wygodną, chwytliwą frazą, ale terminem określającym zjawisko ważne i skomplikowane, którego próbę analizy dobrze oddaje fragment:

**Busza:** Zaczęłem pisać po polsku, nie zastanawiając się, czy byłoby mi łatwiej po angielsku. Język polski jest mi bliższy, mimo że często zdarza mi się stwierdzić, że angielski znam lepiej. Wydaje mi się, że ważniejsze w tym wypadku jest odczuwanie języka niż znajomość poprzez studiowanie go.

**Radwański:** Otóż to właśnie – „odczuwanie” języka! Czy potrafisz odczuwać język polski, jeżeli uczyłeś się i wychowałeś nie w Polsce? [...] „Odczuwanie” języka jest silnie związane z faktem, że ten język był przyczynowo związany z poznawaniem świata otaczającego. [...] Nie są to trudności nie do pokonania. Dobra znajomość jakiegokolwiek języka polega właśnie na bezpośrednich

---

<sup>4</sup> Na przykład Czerniawski rozważa związki między praktyką translatorską (zwłaszcza autoprzekładową) a rozwojem językowym i artystycznym poety: „pierwszy wiersz, jaki uważałem za godny druku, napisałem oczywiście po polsku, ale nie miałem go gdzie wydrukować. [...] W rezultacie postanowiłem go przetłumaczyć na język angielski i umieścić w piśmie szkolnym i muszę przyznać, że tłumacząc ten wiersz bardzo go przy okazji – tak mi się przynajmniej zdawało – ulepszyłem. [...] [Później] Kilkakrotnie tłumaczyłem swoje wiersze na angielski, ale nie myśląc o jakimś artystycznym tłumaczeniu, tylko dla oddania treści. Z tym, że tłumaczenie mnie pociąga i myślę, że pomaga ono w tworzeniu, w dokładniejszym zdaniu sobie sprawy, co się chce powiedzieć. [...] Wydaje mi się, że znajomość kilku języków obcych pomaga w lepszym zrozumieniu istoty polszczyzny – unika się słów żywcem wziętych z obcych języków, które się zna, a przynajmniej używa się ich ostrożnie (Czaykowski i in. 1960: 6).

skojarzeniach słowno-pojęciowych, bez pośrednictwa „pierwszego” języka. [...] Odczuwanie języka to zdolność, którą różni ludzie posiadają w różnym stopniu i wobec własnego języka, bo ta zdolność to bardzo skomplikowana wiązka różnorodnych dyspozycji takich jak: zdolność abstrahowania, subtelność w rozróżnianiu znaczeń, łatwość i szybkość kojarzenia, pamięć (choćby podświadoma) sytuacji związanych z danym słowem, znajomość źródłosłowu i językowych pokrewieństw, nawet pewna muzykalność; a wreszcie indywidualna skala możliwości emocjonalnych wszelkiego rodzaju. Ludzie o tak pojętej wysokiej zdolności odczuwania języka mogą wczuć się i w język własny, choć przyswajany w warunkach utrudnionych, jak było u ciebie, i nawet w język obcy, którego zaczęli się uczyć w dojrzałym wieku. [...]

**Busza:** Bo przecież język literacki operuje głównie pojęciami związanymi z życiem emocjonalnym i światem konkretów codziennych, z którym zapoznaliśmy się w dzieciństwie, w środowisku rodzinnym (Busza, Radwański 1960: 11, 12).

Tak rozumiane „wycucie językowe” będzie powracać w wypowiedziach „Kontynentowców” jeszcze wielokrotnie, z czasem coraz częściej w odniesieniu do przekładów poetyckich. Traktowane jako szczególnie wysoki poziom kompetencji językowej – wykraczającej poza standardową poprawność i płynność – jest przez Śmieję rozważane jako umiejętność rudymenarna, niezbędna do zarówno tłumaczenia cudzych, jak i pisania utworów własnych. „Wiersz w obcym języku jest jednak jakimś nieporozumieniem” – twierdzi Śmieja – „człowiek nie czuje. Może myśli, że jest poprawny, ale jednocześnie wie, że jego ucho kłamie, że jego ucho nie odpowiada fonemom angielskim czy niemieckim” (Kurek, Ziarkowska 2005: 87). W podobnym tonie odwołuje się do kategorii „wycucia językowego” Darowski, gdy twierdzi stanowczo: „absolutnym minimum, jakiego mamy prawo spodziewać się od poety, jest znajomość języka, w którym pisze. Znajomość ortografii, gramatyki i odrobina wycucia możliwości słowa” (2013: 551). Nic zatem dziwnego, że właśnie „brak wycucia” jest częstym argumentem w jego szkicach krytycznych, czego symptomatycznym przykładem jest choćby fragment eseju o polskich tłumaczach brytyjskich sonetów:

Pytam się zwykle: czy ci tłumacze nie „czują” angielskiego języka, czy jest im obojętny wierny przelew pełnej zawartości oryginału w język polski, byle tylko czytelnik im wierzył i cieszył się, że ma tego Szekspira, tego Hopkinsa? [...] Może tylko sprawdzają się tutaj słowa, chyba Chestertona, że poezja to ta

rzecz, która ginie w przekładach<sup>5</sup>. Nie myślę jednak, że ginie wiele w uczciwych przekładach z poezji polskiej na język angielski. W pewnym sensie to, co jest w niej autentyczną poezją, zostaje jeszcze uwydatnione i podkreślone. Zaś retoryka i „śpiwne” pustosłowie zostają prędko obnażone jako takie. Lotni i precyzyjni polscy poeci prawie nic nie tracą (Darowski 2013: 413).

Adam Czerniawski dostrzega w braku wycucia językowego jedną z przyczyn stosowania strategii domestykacyjnych w przekładach poezji. Jego zdaniem, niepewnego swoich umiejętności „tłumacza przesładuje pokusa, aby »udomowić« przekład w kulturze docelowej” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 222). Tłumacz nierzadko robi to „w celu zmniejszenia szoku i dezorientacji czytelników, a także by uniknąć oskarżenia o niepełną kompetencję w zakresie docelowego języka – co jest najcięższym zarzutem” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 222). Z kolei Czaykowski i Busza mówią o wycuciu językowym szczególnie często w kontekście technik egzotyzacyjnych i zabiegów eksperymentalnych. Referując wspólne doświadczenia z przekładem liryki Białoszewskiego na język angielski, Czaykowski odsłania kulisy ich translatorskiej współpracy: „Busza jest gotów grzeszyć konwencjonalnością, jest bardzo ostrożny w »gwałceniu języka«, ja go próbuję ośmielać, i dlatego zapewne, że nie mam takiego wycucia niepoprawności jak on [...], jak i dlatego, że mam w czuciu śmiałość czy inność tekstu polskiego”<sup>6</sup>. Jak jednak autor *Sporu z granicami* przyznaje, „na moje wycucie, nasz Białoszewski powinien być nieco śmielszy, ale równocześnie mam w teczce przekłady, które wypadły li tylko dziwacznie” (Czaykowski 1983: 45).

Wycuciu tłumacza pozostawia też Zygmunt Ławrynowicz rozstrzygnięcie problemu stylizacji językowej liryki epok dawniejszych. Na pytanie, czy teksty oryginalnie napisane językiem dziś przestarzałym winien oddawać przekład archaizowany, czy raczej uwspółcześniony, poeta odpowiada: „jest to rzecz, która wynika z własnej intuicji, z własnego wycucia. Uważam, że powinien być w miarę współczesny. Nie jestem bardzo szczęśliwy, czytając próby podrobienia baroku czy próby podrobienia polszczyzny Kochanowskiego, Morsztynów w przekładach dzisiejszych, bo to chyba niewłaściwe. Bardzo rzadko się to udaje” (Ławrynowicz 1997: 87). Co interesujące, Busza

<sup>5</sup> Darowski odwołuje się tu najprawdopodobniej do aforyzmu „poetry is what is lost in translation”, z reguły przypisywanego Robertowi Frostowi (por. Robinson 2010: 23–47).

<sup>6</sup> Busza potwierdza diagnozę Czaykowskiego, wspominając prace ich translatorskiego duetu: „Bogdan miał lepszą ode mnie znajomość języka oraz literatury i kultury polskiej, ja natomiast – opanowanie i wycucie języka angielskiego” (Busza, Czaykowski 2008: 10).

zajmuje podobne stanowisko i bez odwoływania się do kwestii literatury dawnej, gdy komentuje koleje losu swoich wierszy powierzanych innym polskim tłumaczom. Nie tylko wlicza nieprzeciętne „wycucie językowe” i talent poetycki *a priori* w zakres kompetencji translatorskich, ale i daje wyraz własnej świadomości artystycznych mankamentów, jakimi brak „wycucia” nieuchronnie skutkuje nawet w przypadkach przekładów tekstów doskonale znanych samemu ich twórcy. Jak bowiem przyznaje, jego polszczyzna „jest chwilami w jakimś sensie anachroniczna, ponieważ z upływem czasu język, zwłaszcza język mówiony, ulega zmianom, a wrażliwość językowa piszącego również ewoluuje” (Busza 2019: 25). Z tego powodu autor woli oddać swój tekst innej „tłumacze lub tłumaczowi, zakładając, że jest to ktoś poetycko utalentowany i wyczulony na niuanse językowe oraz ktoś, kto żyje wewnątrz żyjącego, zmieniającego się języka. Osoba taka potrafi nadać mojemu tekstowi cechy żywego, autentycznego języka” (Busza 2019: 25).

## V

W nieco innym jeszcze sensie mówią o „translatorskim wycuciu” poeci „Kontynentów”, poruszając problem naukowego, zwłaszcza literaturoznawczego, warsztatu tłumacza. Przez ich rozważania niejednokrotnie przewija się przekonanie, iż gruntowna znajomość piśmiennictwa obu języków (źródłowego i docelowego), tradycji poetyckiej i historii literatury prowadzi do wykształcenia respektu dla norm, stylów i uzusów oraz unikalnej umiejętności dostrzegania intertekstualnych nawiązań – często subtelnych i trudno uchwytnych kontekstowych związków między transferowanym utworem a innymi tekstami. Wpisanie analogicznych modeli i nawiązań w wariant przekładowy postrzegane jest jako możliwe tylko w następstwie rzetelnych studiów porównawczych nad literaturami. Nie jest to już wyłącznie kwestia empatycznego i czułego stosunku do autora lub jego twórczości, talentu poetyckiego czy długotrwałego zanurzenia w kulturze i języku, lecz wprost rekomendowanej tłumaczom wysokiej jakości edukacji specjalistycznej. Jak przekonuje Śmieja, idealny tłumacz poezji potrafi połączyć „błyskotliwość i zapał miłośnika” ze „skrupulatnością i wiedzą fachowca” (1959: 12).

Jest bardzo prawdopodobne, że pogląd ten „Kontynentowcy” przejęli od sympatyzującego z grupą i wywierającego na jej członków niebłahy wpływ Jerzego Pietrkiewicza. Jako wykładowca komparatystyki i kierownik Katedry Literatury i Historii Polski w Kolegium Królewskim Uniwersytetu

Londyńskiego Pietrkiewicz był nie tylko instytucjonalnym nauczycielem i promotorem dysertacji kilku z nich, ale także inspirującym tłumaczem, którego dorobek darzyli nietajonym uznaniem. Śmieja wspomina pierwsze spotkanie z ówczesnym doktorantem Kolegium następująco: „zaczął mi czytać przekłady poezji angielskiej, nad którymi akurat pracowałem. Byłem zaskoczony i zafascynowany miłym obejściem dopiero co poznanego poety i przejęty doskonałością polskich wersji tekstów, nad którymi ja również zacząłem się już biedzić” (2000: 11). Czaykowski przyznaje się do „bardzo krytycznego nastawienia do większości przekładów z literatury polskiej przed Pietrkiewiczem” (1983: 36), zaś Czerniawski recenzuje antologię Pietrkiewicza jako kolekcję „tłumaczeń na wysokim poziomie”, a jego metodę translatorską nazywa „wirtuozerią często dającą wartościowe wyniki” (1959: 12).

Perspektywa badań porównawczych Pietrkiewicza zakłada wskazywanie oryginalnych cech i wyjątkowości interpretowanego utworu w oparciu o analizę sieci nawiązań tematycznych i stylistycznych między nim a kanonem literackim, którego jest częścią. Identyfikacja reguła staje się punktem centralnym jego kodeksu translatorskiego, już bowiem definiując samo pojęcie „przekładu poetyckiego”, Pietrkiewicz stwierdza, że jest to przede wszystkim

przełożenie lub nałożenie kontekstu na kontekst. Określa istotę zadania. Tekst wynika z kontekstu, stąd potrzeba znajomości literatury, z której się przekłada, ażeby wyczuć, a potem wyrazić w przekładzie echa, aluzje i przemilczenia między znaczeniami. Przenieść, czyli przełożyć nie tylko same oznaczniki, ale ich rezonans, z jednego na drugi język. Tłumacz, który nie czytał na przykład średniowiecznej czy siedemnastowiecznej literatury angielskiej, nie uchwyci rezonansu w podtekstach, szczególnie u autorów tak świadomych tradycji, jak Yeats, Pound, Eliot czy Auden. (...) Należy zbliżyć do oryginału przez ton, to znaczy przez wydzźwięk całości utworu. Właściwy ton to styl, nie stylizacja (Pietrkiewicz 1983: 58).

Idea „wycucia, a potem wyrażenia” sensów i artystycznych właściwości dostrzegalnych dzięki dogłębnej znajomości nie tylko tłumaczonego tekstu, ale poznawanej w kraju powstania całej literatury, jej mód, prawideł i tradycji, wybrzmiewa również w wypowiedziach Czerniawskiego. Na przykład wówczas, gdy zarzuca „anglistom i tłumaczom” wykształconym i na co dzień mieszkającym w Polsce nieznaną konwencję literatury brytyjskiej: „brak wycucia, co jest, a co nie jest poetycko dopuszczalne

w poezji angielskiej”<sup>7</sup>. Podobnie Czaykowski kwituje recenzje Henryka Berezy, ironicznie powątpiewając, czy polonista wykształcony poza anglosaskim kręgiem kulturowym i pozbawiony regularnego kontaktu ze stylem i standardami współczesnej liryki tamtejszych autorów może „mieć wycucie, co jest, a co nie jest dzisiaj dopuszczalne w poezji angielskiej” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 143).

## VI

W rozważaniach poetów grupy „Kontynenty” koncepcja „czułości” związana jest z teorią i praktyką przekładu artystycznego na przynajmniej cztery sposoby. „Translatorska czułość” oznaczać może, po pierwsze, „współodczuwanie”, a więc empatyczną – emocjonalną i światopoglądową – nić porozumienia między tłumaczem a twórcą pierwowzoru. Po drugie, „wycucie tłumacza” nieodzownie wiąże się z „wycuciem językowym” – ponadprzeciętnymi kompetencjami komunikacyjnymi w obszarze obu systemów językowych (źródłowego i docelowego). Po trzecie, niebagatelną rolę odgrywa wykształcona w toku badań i studiów umiejętność „wycuwania”, a zatem zauważania często subtelnych i finezyjnych związków intertekstualnych transferowanego utworu z literackim kanonem, stylami i konwencjami obowiązującymi w kulturze, z której tekst się wywodzi i nowej, do której wkracza jako wariant przekładowy. Jednakże, jak podkreśla Czerniawski, „prócz kompetencji językowej, wzbogaconej naukową znajomością literatury, potrzebny jest jeszcze jeden element. [...] Jedynie poeci są zdolni tworzyć przekłady poetyckie” dzięki swemu „uczuleniu na wszystkie inne walory poezji” (Czerniawski 2007: 206, 207). Po czwarte zatem, „czułość” to także szczególny stopień „uwrażliwienia” na artystyczne atrybuty utworu poetyckiego, umiejętność „wycucia” (czyli wykrycia) niuansów warstwy brzmieniowej i muzycznej tekstu oraz talent do ich rekonstruowania.

Poeci sięgają po koncepcję „czułości” zarówno podczas referowania indywidualnych doświadczeń płynących z empirii tłumaczeniowej, jak i w próbach konstruowania bardziej uniwersalnych modeli teoretycznych,

---

<sup>7</sup> Jak dodaje Czerniawski, spostrzeżenie to dodatkowo tylko potwierdza „przekonanie, że przekład poetycki sprawdza się dopiero wówczas, gdy zyskuje aprobatę wrażliwych na poezję czytelników, którzy do oryginału nie mają dostępu. Przy lekturze przekładu, znawcy nigdy nie potrafią kompletnie wykreślić z pamięci pogłosu oryginału” (Czaykowski, Czerniawski 2006: 143).

lecz również w kodeksach rekomendowanych technik i procedur, krytyce przekładowej lub polemikach z recenzentami, którym często zarzucają dyskredytujący „brak wycucia” niezbędnego do poprawnej oceny rezultatów pracy translatorskiej. Pojęciowe kojarzenie różnych znaczeń i aspektów „czułości” z powstawaniem wierszy i ich przekładem przychodzi zresztą „Kontynentowcom” naturalnie i odruchowo, jest bowiem wpisane nie tylko w definicję poezjotwórczej działalności człowieka, ale do pewnego stopnia też w samą ideę człowieczeństwa. Jak twierdzi Czaykowski,

poezja jest nie tylko najwyższą sztuką słowa, ale także i przede wszystkim wyrazem uczuć i wyobraźni. A sfera uczuciowa, kultura uczuć, jakoś uczuć, to przecież najgłębszy, niezwykle istotny element człowieczeństwa. Rozum jest naturalnie ogromnie ważny, ale człowiek jest przede wszystkim istotą uczuciową, i od rodzaju uczuć, ich charakteru i jakości zależy, jakim jest człowiekiem (Czaykowski, Czerniawski 2006: 261).

Związki między „sferą uczuć” człowieka a jego tożsamością narodową i etniczną stanowią częsty temat w pisarstwie autorów emigracyjnych. Nie inaczej jest w przypadku zespołu „Kontynentów”. Ponieważ wykształconej przez nich poetyki nie charakteryzuje patos patriotycznych manifestów i styl afektowanych obywatelskich deklaracji, pojęcie „czułości” sporadycznie tylko pojawia się dla określenia uczuć do ojczyzny<sup>8</sup>. Niewykluczone jednak, że jest ono i w tym sensie uzasadnione, zwłaszcza kiedy przypomnimy znamienne początki kariery translatorskiej Czerniawskiego:

Sprawa obecności polskiej kultury w świecie anglojęzycznym zaczęła nurtować mnie jeszcze w gimnazjum angielskim, zaraz po wojnie, kiedy z przerażeniem

---

<sup>8</sup> Nie jest rzadkością w pisarstwie „Kontynentowców” nader krytyczny stosunek do Polaków i polskich realiów, zwłaszcza doby PRL-u, czego znanym przypadkiem wiersz *Cena wolności* Darowskiego (2015: 148): „Za wolność / nawet życiem gotowi zapłacić / rzadziej / za chleb pracą / uprzejmym słowem za uprzejme słowo / za zaufanie rzetelnością czynu / za troskę wdzięcznością / Ale za wolność / życiem nawet gotowi zapłacić / ‘bo już Polak taki’ / Wolność cenna rzecz! / Za cenna / żeby ją mógł zdobyć / nawet życiem płacąc za nią / jeśli bylejakim”. Jeszcze bardziej dosadnie podejmuje ten wątek Śmieja w strofie z *Ojczyzny*: „Ojczyzna – to także facet zalany / po każdej wypłacie, chamski milicjant, / w paszportowym biurze tłum niecierpliwy, / dziwka i kanciarz. To także kobieta / która mi powiedziała, że dzień jeden / zachować godną twarz, to już jest szczęście”. Jeśli „czułość” bywa tematem ich wierszy, to często jako uczucie ważne, choć we współczesnym świecie lekceważone i wstydliwie ukrywane. Na przykład w utworze *Minibiogram* Śmieja pisze: „jak wielu innych pod uśmiechem skrywam / nieużywane pokłady czułości” (Śmieja 2016: 101, 214).



zdałem sobie sprawę, że moi nauczyciele literatury nie słyszeli nigdy ani o Mickiewiczu, ani o Słowackim, ani o Norwidzie. Dlatego już wówczas zacząłem moją pracę translatorską, zamieszczając w pisemku szkolnym przekład *W Weronie*. [...] Wyrobiłem w sobie przekonanie, że nasz los kraju niedocenianego i systematycznie niszczonego przez naszych sąsiadów nie byłby taki straszny, gdybyśmy byli obecni w świadomości społeczeństw Europy jako kraj o okazałym dorobku kulturowym, a nie jako naród „barbarzyński”, którego zagłada nie byłaby stratą dla ludzkości (Czaykowski, Czerniawski 2006: 184, 185).

Być może to właśnie wskazanie na „czułość” rozumianą jako „troska” o kraj pochodzenia i status jego kultury na arenie międzynarodowej jest jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie o źródła motywacji „Kontynentowców” do działalności pisarskiej i translatorskiej. Brzmi ono nadal intrygująco, nawet stawiane z perspektywy już ponad półwiecza przez Floriana Śmieję (2013: 21): „skąd wzięła się ich niespożyta energia i ambitne inicjatywy, by zrobić coś dla Polski, by przysporzyć jej chwały, mimo że Polska nie dała im ani wykształcenia, ani zawodu, ani pracy czy wynagrodzenia?”.

## Bibliografia

- Balcerzan Edward, Rajewska Ewa (red.) 2007. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Barańczak Stanisław 2004. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Małej antologii przekładów-problemów*, wyd. 3, popr. i znacznie rozszerz., Kraków: Wydawnictwo A5.
- Bukowska Joanna 2018. *Anatomia uczuć w przekładzie. Strategie tłumacza w oddawaniu warstwy emocjonalnej tekstu literackiego na przykładzie powieści „Partygirl” Marlene Streeruwitz*, „Investigationes Linguisticae” t. XXXIX, s. 15–30.
- Busza Andrzej 2019. *Krótką autobiografią poetycką* [w:] Kisiel Marian, Pasterski Janusz (red.) *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, Katowice-Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 17–26.
- Busza Andrzej, Czaykowski Bogdan 2008. *Pelnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*, Toronto – Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Busza Andrzej, Radwański Gustaw 1960. *Dialog o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” nr 2(14), s. 11–13.
- Czaykowski Bogdan 1983. *Tłumaczenie się z przekładów*, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) nr VII, s. 30–51.
- Czaykowski Bogdan 2005. *O przekładaniu wierszy*, „Fraza” nr 4(50), s. 81–86.
- Czaykowski Bogdan i in. 1960. *Cena wolności? Dyskusja o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” nr 1(13), s. 2–12.

- Czaykowski Bogdan, Czerniawski Adam 2006. *O Poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach*, Toronto – Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Czerniawski Adam 1959. *Antologia*, „Kontynenty – Nowy Mercuriusz” nr 2, s. 13–14.
- Czerniawski Adam 2002. *Kłopoty tłumacza*, „Fraza” nr 1–2(35–36), s. 254–256.
- Czerniawski Adam 2007. *Wyspy szczęśliwe. Eseje o poezji*, Toronto – Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Darowski Jan 2013. *Eseje*, posł. J. Wolski, Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Darowski Jan 2015. *Poezje*, posł. J. Wolski, Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Dedecius Karl 1963. *Z notatnika tłumacza*, przeł. F. Śmieja, „Kontynenty” nr 49–50, s. 11–13.
- Dedecius Karl 1965. *Jak tłumaczyłem Herberta*, „Kontynenty” nr 4(76), s. 5–6.
- Głaz Adam 2022. *Longing for an Olga that Belongs in English: A Nobel Prize Laureate’s Micro-Narratives*, „Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice” nr 30(4), s. 585–597.
- Ihnatowicz Janusz Artur 1955. *Z listów do przyjaciela. O przekładach poezji*, „Mercuriusz Polski i Życie Akademickie” nr 4(60), s. 7–8.
- Jakubowska-Ożóg Alicja 2009. *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Jarniewicz Jerzy 2014. *Czy tłumacz może pozwolić sobie na czułość? Spieszczenia a ekwiwalencja emocjonalna w przekładzie literackim*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 23(43), s. 293–304.
- Kurek Marcin, Ziarkowska Justyna 2005. *Rzeczywiste i możliwe. Rozmowy z Florianem Śmieją*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego (seria: Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 2832).
- Ławrynowicz Zygmunt 1997. *Język nasz powszedni*, rozm. przepr. Marek Barański, „Fraza” nr 15 (1), s. 86–91.
- Mizerkiewicz Tomasz 2022. *Tłumaczenie się z czułości – historia i współczesność pojęcia krytycznoliterackiego*, „Forum Poetyki” nr 28–29, s. 184–197.
- Pietrkiewicz Jerzy 1983. *Przekładaniec uwag*, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) nr VII, s. 58–60.
- Piotrowska Maria 2016. *Intuicja tłumacza w kontekście badań przekładoznawczych*, „Między oryginałem a przekładem” t. 22, nr 2(32), s. 57–71.
- Robinson Peter 2010. *Poetry and Translation. The Art of the Impossible*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Śmieja Florian 1959. *Akademik czy amator?*, „Kontynenty – Nowy Mercuriusz” nr 2, s. 12.
- Śmieja Florian 1965. *Z warsztatu tłumaczy*, „Kontynenty” nr 4(76), s. 5.
- Śmieja Florian 1990. *Siedem rozmów o poezji*, Toronto: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.
- Śmieja Florian 2000. *„Ten trójkąt europejski w moim życiu”: Jerzy Pietrkiewicz*, w: B. Czarnecka, J. Kryszak (red.), *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej, 11–12 maja 2000 roku w Toruniu*,

- Toruń: Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego (seria: Prace Historycznoliterackie – Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Pracownia Badań Emigracji, t. 1), s. 11–22.
- Śmieja Florian 2011. „*Kontynenty*” a *Dedecius*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna: Historia Literatury 6*” nr 70, s. 150–157.
- Śmieja Florian 2013. *Ślady światła*, Mississauga: Silican House.
- Śmieja Florian 2016. *Dotykanie świata. Wiersze wybrane*, Toronto – Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Tabakowska Elżbieta 2020. *Tenderness: General Commitments of Literary Translation*, „*Herald of Kyiv National Linguistic University. Series in Philology*” nr 23(1), s. 105-113.
- Taborski Bolesław 1988. *Przekład: problemy praktyka*, „*Teatr*” nr 8, s. 7–9.

## Netografia

*Słownik języka polskiego PWN* 2023, <https://sjp.pwn.pl> (dostęp: 17.09.2024).