

MARTA KAŻMIERCZAK 



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

Uniwersytet Warszawski  
mkazmierczak@uw.edu.pl

## KRYTYK PRZEKŁADU MYŚLI O OBRAZACH (WYBRANE PARALELE POEZJI LEŚMIANA Z MALARSTWEM)

---

### Abstract

#### A Translation Critic Thinks about Paintings (Selected Parallels Between Bolesław Leśmian’s Poetry and Visual Arts)

The paper is intended as an example of translation criticism that accounts for intersemiotic aspects of translation. The author presents parallels – understood as associative potential (non-obligatory for translation) – between texts of the Polish modernist poet Bolesław Leśmian and certain works of art, and gauges the presence of analogical potential in translations of the poems into English, Russian and Czech. Three visual analogies to the poems are explored: the motif of a window open into the world in German Romantic painting, C.D. Friedrich’s *Cross in the Mountains* and images of Ophelia in Pre-Raphaelite art. In the course of the analysis the author attempts to show the advantages of the proposed approach in terms of it being conducive to realising functions ascribed to translation criticism.

**Keywords:** intersemiotic aspects of translation, translation criticism, functions of criticism, poetry, painting

**Słowa kluczowe:** intersemiotyczne aspekty przekładu, krytyka przekładu, funkcje krytyki, poezja, malarstwo

## Założenia

Marta Skwara argumentuje, że w badaniach nad tłumaczeniem należy uwzględniać szereg towarzyszących samym tekstom faktów, i postuluje pojęcia o rosnącym zakresie: obok serii translatorskiej – serię tekstualizacji i serię recepcyjną (2014: 100), a czyni to w kontekście wyobraźni badacza. W moim przekonaniu wyobraźnia krytyka przekładu powinna ujmować w seriach tekstualizacji również ewentualny materiał innosemiotyczny (u Skwary taki kontekst stanowi wykorzystanie utworu poetyckiego w filmie i przekładzie filmowym, 2014: 115–116). Wychodzę tu od postulatu rozpatrywania intersemiotycznych aspektów tłumaczenia (Kaźmierczak 2017) i chciałabym zaprezentować jego przykładową realizację – w zakresie krytyki rozumianej badawczo, nie zaś czysto utylitarnie (por. Kraskowska 2018, zwł. s. 54). Postaram się też zilustrować, jak takie podejście może wzbogacać instrumentarium krytyczne czy pomóc realizować określone funkcje krytyki przekładu (ujęte w: Soliński 1987: 78–79).

Przedmiotem dociekań będą zawarte w tekście słownym możliwe odniesienia do malarstwa i istnienie lub nieobecność analogicznego potencjału w tłumaczeniach, materiałem zaś poezja Bolesława Leśmiana, która – z jej bogactwem i sensualnością obrazów, z przypisywaną jej ejdetycznością (Karpowicz 1967: 32, 42) – wprost zaprasza do wizualnych skojarzeń i poszukiwania analogii w dziełach zbudowanych ze znaków wizualnych. Dla najbardziej wyrazistej paraleli, z malarstwem Jacka Malczewskiego, zaproponowałam już opracowanie przekładoznawcze (Kaźmierczak 2019), nie jest to jednak jedyne w tej poezji powinowactwo intermedialne. Zaprezentuję trzy paralele poetycko-plastyczne:

- 1) motyw okna jako wejrzenia w świat w utworach Leśmiana i w niemieckim malarstwie romantycznym,
- 2) spotkanie z Bogiem w balladzie *Żołnierz* i w obrazie *Krzyż w górach* C.D. Friedricha,
- 3) wizerunek kobiety i jego sztafaż w liryku *Zazdrość moja bezsilnie na łożu się miota...* a prerafaelickie wizerunki Ofelii

– oraz zbadam ich potencjalną obecność w tłumaczeniach na języki rosyjski, angielski i czeski. (Podkreślę, że lirykę Leśmiana zestawiać będę wyłącznie z jednym typem tekstów kultury, dziełami malarskimi; inne możliwe powinowactwa, choćby z licznymi poetyckimi ujęciami Ofelii, wykraczają poza ramy wyznaczone przez temat niniejszego artykułu).

Historycznoliteracki punkt widzenia wymagałby ugruntowania takich paralel w rozpoznaniu świadomości artystycznej autora (por. Wysłouch 2004: 19–22 o różnych podejściach do badań związków interdyscyplinarnych). Jednak wypada zaznaczyć, że choć zainteresowanie Leśmiana sztuką jest sprawą znaną, to jego eseistyka ani listy nie pozwalają na łączenie pokrewieństw, o których będzie mowa, z konkretnymi faktami biograficznymi<sup>1</sup>. Dlatego powinowactwa te nie będą traktowane w kategoriach obligatoryjnych nawiązań intersemiotycznych, lecz jako fakultatywne<sup>2</sup> – zarówno dla odbioru i interpretacji, jak i odtworzenia w przekładzie, to znaczy jako pewien potencjał asocjacyjny. Posługiwanie się pojęciem intersemiotycznych aspektów / kontekstów tłumaczenia pozwala na rozpatrywanie w relacji oryginał – przekład także **wtórnych** relacji wynikających z zestawienia ze sobą dzieł odmiennych semiotycznie. Tu zaś niedefinitywny charakter pozwala mi uwypuklić fakt, że ujmowanie w analizach podobnych skojarzeń to kwestia uwrażliwienia krytyka przekładu na możliwe konteksty intermedialne. Niemniej staram się zagwarantować intersubiektywność asocjem (wyodrębnionych skojarzeniowych jednostek przekładu, zob. Bednarczyk 1999: 42) na gruncie wyjściowym przez to, że wskazane zostały uprzednio w lekturach znawców: leśmianologów, których intuicje konfrontuję z wypowiedziami badaczy ikonosfery. Uważam, że związki takie to nie tylko domena komparatystyki, lecz potencjalnie i translatoologii – na konieczność poszerzania badań porównawczych poza granice rodzimych kultur zwracał uwagę, choć nie wymieniając wprost przekładu, już Ulrich Weisstein w 1979 roku (por. Weisstein 1997: 291). Za postulat takich badań i impuls do nich można także uznać rozważania George’a Steinera z książki *Po wieży Babel* (1975, 2000), a szczególnie jego koncepcję topologii kultury.

Jeśli uwzględnic właśnie ogniwo translacyjne, łańcuszek intersemiotyczny (por. Wysłouch 2004: 22–23) zmienia się w łańcuch tekstualizacji, w przekładzie werbalnym nie mamy bowiem do czynienia z przekształceniem na kolejny kod semiotyczny. Ścisłej, wypada tu zbadać, czy tekst translatu stanowi tekstualizację w swym rodzaju podwójną: czy odtwarzając

---

<sup>1</sup> Gdy nie wiadomo, czy postrzegana zbieżność jest, czy nie jest uwarunkowana kontaktem z danym dziełem, zwłaszcza kontaktem świadomym, niepodobna rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z intermedialną filiacją, homologią, czy też analogią – według rozróżnień Żanety Nalewajk (2015: 32).

<sup>2</sup> Por. rozróżnienie intertekstualności właściwej i fakultatywnej przez Ryszarda Nycza (2000: 85–86).

tekst oryginału, w analogiczny doń sposób przetwarza również jego należący do ikonosfery analog.

Jako materiał badawczy posłużą korpusy przekładów<sup>3</sup> polskiego poety na język angielski (z wyłączeniem wersji czysto filologicznych) i rosyjski oraz czeski tomik autorski charakteryzujący się zrównoważonym doбором tekstów i wysoką jakością przekładów (zob. Kaźmierczak 2012: 238). Wypada zastrzec, że zajmuję się tu wskazanym zagadnieniem, nie zaś całościową krytyką opisową czy tym bardziej oceną przekładów. Kwestie takie jak jakość artystyczna tłumaczeń czy sprawność warsztatowa tłumaczy podejmuję z konieczności marginesowo lub też pozostawiam naoczności.

## Okno jako wejrzenie w świat

Jednego z pierwszych porównań utworów Leśmiana z dziełami malarzkimi opartych na faktycznym odwołaniu się do tekstów poety dokonał Ireneusz Opacki. Wskazuje on na powinowactwa twórczości autora *Łąki* z ikonografią romantyczną (1971: 231–233). Przytacza nazwiska Friedricha, Blechena i Carusa w kontekście motywu okna lub skalnej bramy otwartych „w daleki świat” (1971: 232). Jako przykłady podajmy dwa dzieła Caspara Davida Friedricha: *Skały kredowe na Rugii* (1818) oraz *Marzyciela* (1820–1840) – por. il. 1 i 2. Związek okna, a także bramy, z różnie rozumianym transcendowaniem, dążeniem poznawczym i tajemnicą postuluje wielu historyków sztuki, m.in. cytowany przez Opackiego Jan Białostocki oraz Tadeusz Żuchowski (1993: 54). Anna Sobieska, która podkreśla, że „[w]ychylić się w akcie patrzenia można u Leśmiana wszędzie i we wszystkim” (2013), ilustruje swój wywód o zapatrzeniach w oknach i zapatrzeniach jako bramach – choć wybór pozostawia bez komentarza – reprodukcją Friedrichowskiego *Marzyciela*.

Opacki potwierdza ten motyw w twórczości Leśmiana przykładami zaczerpniętymi z wierszy *Zmierzch majowy* (Leśmian 2010: 20, SR<sup>4</sup>), *Wspomnienie* (2010: 22, SR), *U półtrozwartych stoim drzwi* (2010: 235, Ł)

---

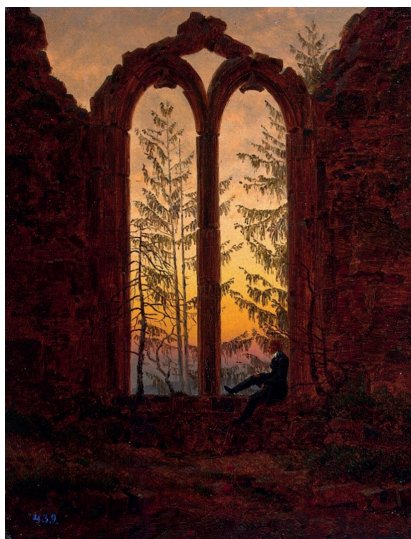
<sup>3</sup> Przegląd tłumaczeń powstałych do 2010 roku – zob. Kaźmierczak 2012: 8–17. W minionej dekadzie znacznie poszerzyły się zbiory przekładów Gennadija Zeldowicza (nowy tom, 2014) i Marcela Weylanda (wydanie książkowe 2014), publikować zaczął Marian Polak-Chlabicz (2011, 2014, 2017), uwzględniony w niniejszym artykule.

<sup>4</sup> Po odnośniku do oryginału skróty wskazują miejsce utworów w dorobku poety: SR – *Sad rozstajny*, Ł – *Łąka*, NC – *Napój cienisty*, DL – *Dziejba leśna*.



Il. 1. C.D. Friedrich, *Skaly kredowe na Rugii*, 1818, Kunst Museum Winterthur

Źródło: <https://kmw.zetcom.net/de/collection/item/15182/>



Il. 2. C.D. Friedrich, *Marzyciel*, 1820–1840, Ermitaż, Petersburg.

Źródło: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28279/?lng=pl>

i *Brat* (2010: 322, NC). Listę tę można poszerzyć, tym bardziej że dwa pierwsze z wymienionych przez badacza utworów nie mają przekładów w zgromadzonym przeze mnie korpusie. Przytoczmy odpowiednie fragmenty *Wracam, wracam, po długiej rozłące...* i *Konia*:

I przez okno otwarte przychyłę ci nieba (*Koń*, Leśmian 2010: 143, Ł).

Okno nagle otwierasz w głąb nieba –  
Niepotrzebnie, a właśnie tak trzeba

(*Wracam, wracam...*, Leśmian 2010: 491, DL).

Motyw jest u Leśmiana szeroko reprezentowany i wiąże się z epistemologicznymi dążeniami tej poezji. W przekładach jego zauważalność, a tym samym i wyrazistość paraleli z malarstwem romantycznym zależeć będzie w znacznym stopniu już od decyzji selekcyjnych, które oczywiście dyktuje tłumaczom i redaktorom splot szeregu czynników. Przyjrzyjmy się jednak rezultatom doboru tekstów. Na przykład w *Mythematics and*

*Extropy*, pierwszej anglojęzycznej prezentacji utworów poety (Leśmian 1987), interesujący nas wątek jest nieobecny. Tłumaczka i autorka wyboru Sandra Celt uwzględnia jedynie topos szyby-odbicia, również typowy dla Leśmiana. Wymienione wyżej wiersze nie znalazły się w tomiku, natomiast przekład fragmentów innych tekstów, gdzie otwarte okno mogłoby stać się wejrzeniem w świat, zamiast uwypuklać, przekreśla możliwość takiego odczytania. Zjawiska, które u Leśmiana widać było „za oknem”, w tłumaczeniach znalazły się ‘na zewnątrz’ lub ‘za ścianą’ (por. wyróżnienia)<sup>5</sup>:

Smuga w oczach po znikłej za oknem jaskółce  
(*Zwiewność*, Leśmian 2010: 412, NC).

The eye-sweep of a vanished bird **outside** (*Etherealness*, Leśmian 1987: 93).

Wiatr wie, jak trzeba nacichać...  
Za oknem – mrok się kołysze (*Samotność*, Leśmian 2010: 421, NC).

The wind knows how to hush, the murk  
Is rocking murk **beyond the wall** (*Loneliness*, Leśmian 1987: 112).

Przyjrzyjmy się zatem jedynym chyba potencjalnym nośnikom wskazanego motywu w angielszczyźnie – przekładom zakończenia wiersza *Brat* (*Brother*):

Za oknem, myśl o dalach wzniciając ukosem,  
Przemknął na zawsze – ptak (Leśmian 2010: 322, NC).

U Burnsa Singera i Jerzego Peterkiewicza ptak szybuje ‘na zewnątrz’. Ich wariant przekładowy traci w tym miejscu czytelność: znaczenie frazy *giving thoughts distance* – ‘dając myślom dal’ – staje się zrozumiałe dopiero w konfrontacji z oryginałem. Zmienia się też modalność finałowego obrazu. Mimo iż przemknięcie ptaka „na zawsze” stanowi w oryginale kontrapunkt dla śmierci tytułowego brata „ty” lirycznego, tłumacze zastępują jednostkowość i niepowrotność wrażeniem zwykłości i powtarzalności (‘jak zwykle’):

**Outside**, giving thoughts distance, aslant, aflow,  
The bird, **as always**, glided (Peterkiewicz, Singer 1970: 84).

---

<sup>5</sup> Wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu. W przytoczeniach z przekładów zachowano pisownię i interpunkcję według źródeł.

Przekład Michała J. Mikosia okazuje się (pod tym względem) wierniejszy i zarazem bardziej klarowny. Zawiera też frazę ‘za oknem’:

**Outside the window**, a bird flitted forever,  
Raising aslant thoughts of farness (Mikoś 2006: 300).

Motyw okna-w-świat jest szerzej reprezentowany w korpusie rosyjskich przekładów utworów Leśmiana. Na przykład *Brata* tłumaczono dwukrotnie, przy czym oba warianty, Borisa Słuckiego i Stanisława Czumakowa, zachowują interesujący nas obraz:

За окном про далекие дали напомнил  
Птах. Мелькнул – навсегда  
(*Брат*, przeł. B. Słuckij, Лесямян 1971: 167).

Птицы тень воспарила в дали иные,  
В окне мелькнув, – навсегда  
(*Брат*, przeł. S. Czumakow, Лесямян 2006: 185).

Ponadto istnieją trzy rosyjskie wersje *Konia*, którego przekładali Dawid Samojłow (Лесямян 1971: 68–69), Gennadij Zeldowicz (Лесямян 2004: 24) i Irina Polakowa-Sewostjanowa (Лесямян 2006: 107), dwie – *Wracam, wracam, po długiej rozłące* (Samojłow – Лесямян 1971: 240–241, Czumakow – Лесямян 2006: 269), a także jeden *U wpółtrozwartych stoim drzwi...*, Andrieja Bazilewskiego (Лесямян 2006: 146–147). Tym samym motyw okna otwartego w głąb świata jest reprezentowany przynajmniej jednym wierszem w każdym z rosyjskich tomików Leśmiana. Zatem analiza z uwzględnieniem intersemiotycznych paralel **może wspomagać argumentacyjnie postulatyczną funkcję krytyki przekładu** (por. Soliński 1987: 78–79).

Bywa jednak, że już incipit uczuła na niekoniecznie priorytetowe potraktowanie motywu. Wymieniona jako ostatnia propozycja Bazilewskiego zaczyna się od słów: „В дверях с тобою мы стоим, / А там, вдали, курится дым”. Należy więc sprawdzić, czy w rosyjskich przekładach zachowane zostało obrazowanie, na którym opiera się wizualna paralela. Jako pobierz potraktujemy wersje *Konia* (*Конь*):

И в окошки пушу к тебе синее небо (D. Samojłow, Лесямян 1971: 69).

И через окошко пригну тебе неба (G. Zeldowicz, Лесямян 2004: 24).

И склоню к тебе небо, что смотрит в окошко...  
(I. Polakowa, Лесямян 2006: 107).

Wprawdzie tłumacze przekazują tylko jedno, dosłowne, znaczenie odświeżonego przez Leśmiana frazeologizmu, jednak rozpatrywany motyw zostaje zachowany. Wersja Polakowej ogrywa ponadto wieloznaczność czasownika *склонить* – ‘pochylić’ i ‘skłonić, namówić’. Wariant Zeldowicza zaleca się zaś obrazem przyginania nieba, w którym ewokacja fizycznego wysiłku skutkuje przekonującym poetycko obrazem<sup>6</sup>.

Wymienione trzy utwory przełożył również Jan Pilař, autor pierwszego czeskiego wyboru wierszy polskiego poety, wszakże tylko *Kůň* zachowuje celowość otwarcia okna – w coś poza nim samym: „otevřeným oknem nakloním ti nebe” (Leśmian 1972: 23). W wariante *Wracam, wracam...*, zatytułowanym *Navrat*, okno zostaje otwarte ‘w tej chwili’: „Otvíráš okno v tom okamženi” (Leśmian 1972: 47), zatem przeniesiona zostaje z oryginału jedynie momentalność, ale nie – ukierunkowanie gestu. O otwarciu drzwi nie ma zaś – podobnie jak u Bazilewskiego – w ogóle mowy: *U dveři stojím jenom tak...*, choć muszą one pozostawać przynajmniej uchylone, gdyż możliwe jest spojrzenie w dal: „...a do daleka mhouřím zrak” (Leśmian 1972: 46). Skądinąd ciekawe, że te dwa utwory, których powstanie dzieli kilkanaście lat, tłumacz, swobodnie komponujący swój wybór według wątków, postawił obok siebie. Przyczynia się to do wzmocnienia czytelności motywu wejścia w świat w procesie lektury czeskiego tomiku.

## Spotkanie z Bogiem – osiągalnym

Drugie wskazane przez Opackiego podobieństwo dotyczy wiersza *Żołnierz* i obrazu C.D. Friedricha *Krzyż w górach (Ołtarz dziecięsi, 1808)* – il. 3. U niemieckiego romantyka zamiast ołtarzowej sceny Ukrzyżowania namalowany jest krucyfiks wkomponowany w pejzaż; w wierszu Leśmiana zamiast spotkania z Chrystusem „żywym” ma miejsce spotkanie z „ożywionym posążkiem ludowym” (Opacki 1971: 232, ponownie w oparciu o tezy Białostockiego). Chodzi zatem o procedurę zastępowania wyobrażenia religijnego symbolizującym je niejako dziełem sztuki. Można polemizować z Opackim, że u autora *Dziejby leśnej* to chwyt jednostkowy, a ponadto „Chrystus sosnowy” jest – o ile można się tak wyrazić – równie „prawdziwy”, co Bóg z *Urszuli Kochanowskiej* czy Płaczybóg z *Dwóch Maciejów*. Jednak zdaniem

---

<sup>6</sup> Znaczenie uszczęśliwiania wyraża rosyjski zwrot „достать с неба тарелочку кому-л.” (Lukszyn 1998, s.v. przychylić).



Tymoteusza Karpowicza, to właśnie w tej balladzie najpełniej realizuje się poszukiwanie przez Leśmiana takiego boga, „w którego łatwiej uwierzyć” (1967: 23). W znamienity sposób koresponduje to z ustaleniami Wojciecha Bałusa, który nadając pejzażom z krzyżem rolę przewodniego motywu, wnioskuje, że w twórczości malarza z Greifswaldu krucyfiks stanowi granicę rzeczywistości boskiej, niepoznawalnej, taką jej emanację i symbol, które są człowiekowi dostępne (1999: 121).



Il.3. C. D. Friedrich, *Krzyż w górach (oltarz dziecięcy)*, 1808, rama – Gottlieb Ch. Kuhn, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Źródło: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/241967>

Z pozoru ten element należący do fabuły ballady nie stanowi problemu translatorskiego. Jednakże przyjrzyjmy się przekładom: istnieją tylko warianty rosyjskie, cztery, zatytułowane *Солдам*. W oryginale nie ma wątpliwości, że odrzucony przez swoją społeczność kaleki weteran zwraca się do świątka. Prawdopodobnie jest to Chrystus frasobliwy, gdyż taki wizerunek w polskiej sztuce ludowej stanowił „wyobrażenie trosk i udręek życia chłopskiego” (Kopaliński 1997, s.v. Chrystus):

Więc poszedł do figury, co stała przy drodze:  
„Chryste na wskroś sosnowy, a zamyśl się srodze!

Nie wiem, czyja cię ręka ciosała wyśmiewna,  
Lecz to wiem, że skąpiła urody i drewna” (Leśmian 2010: 220, Ł).

Poszczególne ogniwa w łańcuszku intersemiotycznym/tekstualizacji związane są z tradycjami trzech odłamów chrześcijaństwa: *Krzyż w górach* to „kwintesencja protestanckiej pobożności” (Bałus 1999: 120), Leśmian nawiązuje do ludowej ekspresji pobożności katolickiej, kultura przekładu (jeśli abstrahować od zeświecczenia w epoce radzieckiej) związana będzie z tradycją prawosławną. Odbiorcy rosyjscy mogą nie znać tradycji przydrożnych kapliczek ze świątkami, dlatego przekaz w tłumaczeniu powinien być wyjątkowo klarowny. Tymczasem Zeldowicz zupełnie nie bierze pod uwagę potrzeb odbiorców sekundarnych i utrudnia im odczytanie wiersza. Żołnierz podchodzi do bliżej nieokreślonej rzeźby czy posągu; zwraca się do niej ‘Boże’, ‘Panie’ – nie jest zatem jasne, że chodzi o Chrystusa. A że ów Bóg wykonany został z polana, może przywołać na myśl Pinokia (i Buratina):

Пошел к **изваянью** у самой дороги:  
„О **Боже** сосновый, о **Господи** строгий!

Кто высек тебя, того имя забвенно, –  
Но он пожалел красоты и **полена**” (Лесьмян 2004: 77–78).

Imię Chrystusa pojawia się dopiero w piątym dystychu tego epizodu: „И долу ниспрянуло тело **Христово**” (2004: 78). Nie wiadomo wszakże, dlaczego i skąd Chrystus schodzi – o ile polski czytelnik bez trudu zrozumie, że wyszedł z kapliczki lub zszedł z krzyża<sup>7</sup>, to odbiorca przekładu Zeldowicza nie posiada żadnych przesłanek, by uzasadnić ten ruch w dół. Oczywiście takie elementy jak ‘sosnowy’ czy ‘wyciosać’ pozwalają odbiorcy jednoznacznie zrekonstruować postać i sytuację w balladzie, jednak należy przyznać, że przekład nie dorównuje oryginałowi pod względem przejrzystości i logiki.

Być może chcąc uzasadnić owo „zstąpienie”, Maria Pietrowych interpretuje „figurę” jednoznacznie jako ‘ukrzyżowanie’, to jest przydrożny krzyż

<sup>7</sup> Por. szeroki zakres znaczeniowy słowa „figura”: gwarowo lub potocznie oznacza krzyż, posąg, przydrożną kapliczkę umieszczane w miejscach otwartych i będące przedmiotem kultu (Szymczak 2002); także w przysłowiu „Modli się pod figurą, a ma diabła za skórą”.

(w Rosji znane są *придорожные / межевые кресты*). Od razu wprowadza również apostrofę ‘Jezu’:

Вдаль пошел по дороге и пришел он к **распятью**:

«**Иисус** деревянный, не возьму я в понятие, –

Чьей рукой, точно на смех, ты вытесан, боже?

Красоты пожалели, и дерева тоже» (Лесямян 1971: 118).

Tłumaczka wzmacnia implikację, że Chrystus zszedł z krzyża, zastępując imię peryfrazą ‘ukrzyżowany’:

Chrystus, słysząc te słowa, zsunął się na ziemię (Leśmian 2010: 220)

Слыша это, **распятый** на землю спустился (Лесямян 1971: 119).

We wstępie do tomiku, w którym zamieszczono przekład, Anatolij Gieleskuł uznał za stosowne objaśnić, iż bohaterem ballady jest ‘sosnowy Chrystus, który zszedł z krucyfiksu’ („сошедший с распятия сосновый Христос”, Гелескул 1971: 29). W świetle rozwiązań translacyjnych takie wzmocnienie przekazu wydaje się redundantne, bardziej przydatne byłoby zaś objaśnienie kontekstu kulturowego i ewentualnie intermedialnego (choć wypada zastrzec, że tezy Opackiego ukazały się w tym samym roku i zapewne nie mogły być redaktorom rosyjskiego wyboru znane).

Wariant Siergieja Pietrowa zawiera podobne rozwiązania, być może inspirowane tekstem poprzedniczki. Nie doprecyzowuje jednak, skąd Chrystus ‘złazł’ (*слез*):

Стоит он у дороги и **распятью** шепчет:

«**Иисусе** пресосновый, подумай покрепче!

Кто на смех тесал тебя, тесал-торопился?

На красу, на дерево, видать, поскупился» (...).

**Христос**, ту речь слыша, **слез**, на ноги глядя (Лесямян 2006: 140–141).

Z pozoru najwierniejszy jest przekład Natalii Astafjewej. Jednak rosyjskie słowo *фигура* nie posiada znaczenia rzeźby będącej przedmiotem kultu (zob. Кузнецов 2004). Imię ‘Jezus’ stanowi tu zatem jedyny sygnał wskazujący, o jaki wizerunek chodzi:

И пошел он к **фигуре**, что возле дороги:

«**Иисус** мой сосновый, мы оба убоги!

Чья рука тебя, будто бы на смех, тесала?  
Красоты маловато и дерева мало» (...).

Иисус, это слыша, сошел, скособочен  
(Астафьева, Британишский 2000: 64).

Bohaterem wszystkich tłumaczeń jest Bóg-artefakt, czy też „ożywający” wizerunek Boży. Jednak, jak się okazuje, dla rosyjskiego odbiorcy odczytanie polskiej tradycji religijnej, a tym bardziej zestawienie jej z gestem artystycznym protestanckiego malarza, nie będzie wcale proste. Z pomocą nie przychodzą zaś parateksty. Aspekty intersemiotyczne mogą natomiast **współkształtować ocenę paratekstów przekładu, co w moim rozumieniu wpisuje się w funkcję metakrytyczną krytyki przekładu.**

## Wizerunek kobiety i jego sztafaż

Przejdźmy do ostatniej paraleli. Istnieją dwie interpretacje łączące Leśmianowskie wzorce kobiecości z malarskimi wizerunkami Ofelii, obie o znamionach subiektywności. Olga Gromek (2002) dostrzega analogię między *Wierszem księżycowym* a obrazem Odilona Redona (il. 4).



Il. 4. O. Redon, *Ofelia*, ok. 1900–1905, The Woodner Collection.

Źródło: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/koszmary-i-marzenia-senne-odilon-redon/>

Trudno może zgodzić się z jej główną tezą, że podmiotem lirycznym utworu z *Napoju cienistego* jest zmarły Hamlet (2002: 105–110), jeżeli jednak za podstawę paraleli przyjmiemy wrażenie pustki i zamglenia, „chłodny nastrój” uzyskany m.in. dzięki błękitom i srebru (2002: 86, 110), to określenia tych barw (por. też: Sokólska 2000: 401–403) występują w przekładach Leśmiana odpowiednio często, by ewentualne asocjacje podtrzymać. Tak jest również w tłumaczeniach wiersza stanowiącego oś tej kontrowersyjnej analizy:

W księżycowy wniknąć **chlód**,  
Wejść w to srebro na wskroś złote  
(...)

Został po nich – rozpęd wzwyż,  
I ta oddał bez przyczyny,

I ten złoty nadmiar cisz –  
I te **srebrne szumowiny**...  
(*Wiersz księżycowy*, Leśmian 2010:  
326, NC).

В лунный **холод** влитсья вдруг  
В **серебро** его златое (...)  
Лишь остались – вышина,  
**устремление** без думы,  
Золотая тишина  
И **серебряные шумы**  
(*Лунные стихи*, przeł. D. Samojułow,  
Лесямян 1971: 172).

В лунный **холод**, к небесам,  
К **серебру** пройти сквозь злато (...)  
Что осталось? Вышина,  
Без причины **даль** открылась.  
Золотая тишина –  
**Пена** лишь **засеребрилась**  
(*Лунное стихотворение*, przeł. I. Polakowa-Sewostjanowa, Лесямян 2006: 187).

Oh, to crawl into the lunar **cool**,  
Entering that **silver** soaked in gold,  
(...)  
Impetus of heights they left behind,  
And **expanse of distance** without  
cause,  
And this surplus silence **goldenshine**,  
And this residue of **silver froth**  
(*Moon Poem*, przeł. S. Celt,  
Leśmian 1987: 73).

В этом **холоде** луны,  
**Серебристом** за **сусалю** (...)  
Нам остался их разлет,  
Сердца злая перемена,  
Да молчанья прозолот –  
Да **серебряная пена**...  
(*Лунные стихи*, przeł. G. Zeldowicz,  
Лесямян 2004: 125).

Zwróćmy uwagę, że Zeldowicz bezpośrednio nawiązuje do sztuk plastycznych, *сусаль* to bowiem płatki złota (lub innych metali szlachetnych) używane do dekoracji dzieł sztuki, m.in. ikon. Dla asocjacyjnego potencjału

przekładu ma to znaczenie większe niż np. to, że na miejsce „oddali” wprowadza motyw ‘złej odmiany serca’. Inny walor tego rozwiązania to efekt instrumentalny, którego pozostałym tłumaczom nie dał bardziej bezpośredni ekwiwalent: *gold, золото / злато* (i Samojułow, i Polakowa ogrywają oboczność formy neutralnej i cerkiewnosłowiańskiej). Frazą *серебрястом за сусалию* [*sieriebristom za susaliu*] kompensuje Zeldowicz kołyszący szelst Leśmianowskiego sformułowania „srebrne szumowiny”. Jeśli przyjąć wskazaną filiację choćby hipotetycznie, wówczas rytm wiersza i efekty dźwiękowe ewokujące szum byłyby istotnym składnikiem paraleli zakładającej związek z wodą (nb. Magda Romanska charakteryzuje Ofelię Redona jako ulegającą rozpuszczaniu, 2005: 497). Rytmikę imitują wszystkie przekłady rosyjskie, najslabiej wypada zaś pod tym względem wariant angielski, wyjątkowo nieeufoniczny i stanowiący chyba przykład liryku, który na takim niemuzycznym odtworzeniu wyjątkowo ucierpiał. Potwierdza to paradoksalne stwierdzenie Mario Praza, że prawdziwe powinowactwo sztuk wymaga „jednakow[ej] poetyk[i], której towarzyszy pokrewna technika instrumentacji” (1981: 20).

Przejdźmy do tez Anny Sobieskiej, która sugeruje podobieństwo wizerunków kobiet u Leśmiana do Ofelii z malarstwa prerafaelitów, choć nie wymienia tytułu żadnego konkretnego obrazu (2005: 296–297, 311–314). Nie sposób nie zgodzić się, że jeśli „[p]ortrety kobiece stanowiły według prerafaelitów pomost łączący świat ziemski i świat transcendentalny” (2005: 296), to istotnie Leśmianowskie ujęcie kobiecego piękna i epistemologiczna funkcja miłości wypływają, jak się wydaje, z podobnych przesłanek. Wprawdzie pozostaje niejasne, dlaczego właśnie Ofelia ma być „głęboko związana z atmosferą jego wierszy” (2005: 312), gdyż postać poniżonej, obdartej lub trzymającej kwiaty dziewczyny nie musi być tożsama z Szekspirowską bohaterką, a Leśmian nie przywołuje ani jej imienia, ani fabularnego motywu utopienia. Jeśli jednak, jak chce Sobieska, mak z ballady pod tymże tytułem miałby być atrybutem „odsyłającym do obrazu skrzywdzonej, obłąkanej Ofelii” (2005: 313), to istotnie raczej tej z płótna Johna Everetta Millais (1852), która zaciska w dłoni kwiatki przypominające maki i chabry (il. 5), niż z literackiego pierwowzoru. Maki towarzyszą też Ofeliom Johna Williama Waterhouse’a (np. *Ophelia*, 1894; *Ophelia*, 1910).

Skojarzenie z Ofelią, choć niezbyt przekonująco uzasadnione, powraca w dwóch interpretacjach, dlatego podejmę ten wątek, odnosząc go wszakże do innego utworu – jedyne, w którym Leśmian użył słowa „topielica”. Metaforyka śmierci i wody przenika porównania, jakie snuje podmiot liryczny



Il. 5. J.E. Millais, *Ophelia*, 1852, Tate Gallery, Londyn.

Źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

wiersza *Zazdrość moja bezsilnie na łożu się miota...* z cyklu *W malinowym chruśniaku*. Dotknięta zazdrością, krzywdzącymi podejrzeniami dziewczyna ucieka:

I wymykasz się naga. W przyległym pokoju  
 We własnym się po chwili zaprzepaszczasz łkaniu,  
 I wiem, że na skleconym bezładnie posłaniu  
 Leżysz, jak **topielica** na twardym dnie **zdroju**.

Biegnę tam. Łkania milkną. Cisza, niby **w grobie**.  
 Zwinięta, na kształt węża, z bólu i rozpacz  
**Nie dajesz znaku życia** – jeno **konasz** raczej,  
 Aż znienacka za dłoń mię pociągasz ku sobie.

Jakże łzami **przemokłą**, znużoną po walce  
 Dźwigam z **nurtów** pościeli w ramiona obłędne! (Leśmian 2010: 199, Ł).

O *Ofelii* Millaisa powiedziano m.in., że jest ona tyleż kusicielską syreną, co ofiarą (Showalter 1993: 63) – co korespondowałoby z sytuacją liryczną

w wierszu<sup>8</sup>. Ewentualne skojarzenie ze sztuką prerafaeliicką jest najbardziej prawdopodobne u odbiorców anglosaskich, dlatego przyjrzymy się obrazowaniu w angielskich przekładach tego wiersza. Jest ich aż cztery, co wynika może z popularności cyklu, z którego pochodzi ten liryk, i jego mocnej pozycji w obrębie Leśmianowskiego kanonu w kulturze wyjściowej, ale może pośrednio poświadcza również przeczuwaną przez tłumaczy bliskość danej obrazowości dla odbiorcy docelowego. Zaczniemy od propozycji Sandry Celt, *My jealousy is thrashing...*. Tłumaczka zachowuje wykładniki związane ze śmiercią, jednak niektóre ze wprowadzonych przez nią zmian redukują motyw „topieli” i naruszają logikę obrazowania:

You slip into the next room naked, and I hear  
 You erring in your sob-ravine; I know that you're  
 Reclining, like a **tired drowner**, on some **bier**  
 You improvised to mute the hardness of the floor.  
     I come to you. The sobbing stops. A **gravelike** calm.  
     Despair and pain have coiled you to a snakelike band  
     Which gives **no sign of life**, till suddenly your palm  
     Shows that you **haven't died** by reaching for my hand.  
 I drag you to my crazy arms from bedsheet **floes**;  
 You're **drenched** in tears, exhausted by the ugly fight (Leśmian 1987: 33).

Topielica, *drowner*, jest tu ‘zmęczona’ (*tired*), a zamiast na „dnie zdroju”, spoczywa na marach (*bier*), co implikuje bezwład i sztywność, niezgodne z zarysowaną w kolejnej strofie dynamiczną pozą „zwinętej na kształt węża”. Z kolei „nurty pościeli” Celt zastępuje krą morską, *floe*, czyniąc podstawą analogii kolor biały, nie zaś falisty kształt. Przemoczenie (*drenched*) w zasadzie nie kojarzy się tu z wodą, a jedynie bezpośrednio ze łzami; łkania przekształciły się zaś w nową „pejzażową” domenę: jaru łkań (*sob-ravine*). Z obrazu topielicy w strumieniu pozostaje właściwie tylko określenie *drowner* – niestety niepozwalające na utworzenie formy żeńskiej, a przez Celt wcześniej w tomie użyte jako odpowiednik tytułowego *Topielca* (Leśmian 1987: 9).

Z kolei w wariacie Jana Langer *Abhorrent jealousy...* podmiot liryczny porównuje kochankę do ‘skazanej’ (lub ‘potępionej’), która tkwi na dnie... kamieniołomu. Inna redukcja sygnału związanego ze śmiercią wynika

<sup>8</sup> Estetyczny i erotyczny wymiar obrazu Ofelii w interpretacjach artystycznych wskazywano wielokrotnie; por. omówienie w: Romanska 2005.



z zastąpienia porównania „cisza jakby w grobie” stwierdzeniem ‘panuje cisza’. Kobieta pozostaje, tak jak w oryginale, „przemokła łzami” (*drenched in tears*), jednak ostatni z cytowanych wersów również nie wprowadza motywu wody. *Drift* może wprawdzie oznaczać dryfowanie, unoszenie przez nurt, jednak ponownie ze względu na skojarzenie postania z bielą narzuca się odczytanie *drifts of bedding* jako ‘zasp pościeli’:

And I know that you rest on a disordered bedding,  
Like a **condemned woman** on the bottom of a **quarry**..

I run there. The sobbing ends. Now the **silence prevails**.  
Curled like the snake on the bed, a picture of distress.  
Not a solitary **sign of life**, more like a **slow death**.  
Suddenly you pull me firmly by hand towards you.

How your body, **drenched in tears**, worn out by sobbing,  
I lift from the **drifts of bedding** and hold tight in my arms!  
(Langer 2000: 15, interpunkcja za źródłem)

Natomiast Marcel Weyland podtrzymuje, a nawet wzmacnia, metaforykę oryginału. Płacz dziewczyny jest u niego ‘niezglębiony’ (u Leśmiana: „zaprzepaszczasz się w łkaniu”), a użyty przymiotnik pochodzi od słowa *fathom*, oznaczającego m.in. sążęń, miarę głębokości. Mamy tu i ‘dno rzeki’, i ‘nurty łóżka’, a ‘utopiony trup’ jest jakby podwójnie martwy. Interesujące, że u Weylanda topielica okazuje się mściwa – wydaje się wciągać kochanka ‘pod fale’ – *under the waves*:

And you flee from me, naked. A bedroom near-by  
soon sends to me the sound of your **fathomless** crying,  
and I know, in the bed made up any-odd-way  
you’re lost like a **drowned corpse** on hard **river-bed** lying.

I run there, The sobs cease now. All hushed like the **grave**.  
And coiled up like a snake, by despair and pain smothered,  
you give **no sign of life** – seem about to **die** rather,  
– when my hand you **tug**, pull me, as **under the waves**.

Your form **wet** with those tears and worn out by the struggle,  
I raise up from bed’s **currents** with both arms obsessed!  
(*Jealousy*, Weyland 2010: 91, zapis za źródłem)

Zestawienie tłumaczeń wskazuje, że asocjacje z motywem Ofelii – czy to w ujęciu malarskim, czy choćby literackim – może wywoływać u czytelników jedynie ostatni z przytoczonych dotąd wariantów.

W porównaniu z nim przekład najnowszy, *My jealousy helplessly tosses on the bed...* Mariana Polaka-Chłabcza, wypada nieco blado. Jest poprawny w odtwarzaniu porównań do śmierci: ‘utopione ciało<sup>9</sup> na twardym dnie jeziora’, ‘grobowa cisza’, ‘nie dajesz znaków życia’ (por. wyróżnienia). W poniższym przytoczeniu zwraca uwagę także sformułowanie ‘nie wdychasz powietrza’, dzięki elipsie otwarte na skojarzenie z topielcami i innymi zmorami, których egzystencja nie jest zależna od takich czynności:

You're engrossed in sobbing after a short while,  
I know that in this bed, you've made in no style,  
You lie like a **drowned body on a lake's hard floor.**

I run there. Your sobs cease. **Silence of the grave.**  
You lie writhed like a snake, in pain and despair,  
**You show no signs of life, you don't breathe in air,**  
Suddenly you grab my hand, pull it to your face.

You're **wet** through, **with tears**, tired of the fight.  
I raise you **from the rapids** in my frantic arms (Leśmian 2011/2017: 53).

Skojarzenia z wodą to wspomniane już spoczywanie na dnie, a dalej – przemoczenie łzami: *wet... with tears*. Tłumacz stara się tu zadbać również o ostatni element tego obrazowania: podmiot liryczny unosi kochankę ‘z bystrzy’ w ‘oblędne ramiona’. Co więcej przydawka *frantic* nawiązuje dźwiękowo do *rapids* i wspólnie dźwiękowo ewokują ów bystry nurt (a razem *frantic arms* dają naturalną łączliwość w języku angielskim, bardziej przekonującą niż u Weylanda). Obraz pozostaje jednak niekompletny i przez to być może nieczytelny w lekturze niezwiązanej przekładu: na poziomie wyrażenia nie ma powiązania między ‘bystrzami’ a pościelą, jego rekonstrukcja spoczywa na odbiorcy.

Przedstawiane paralele mają charakter nieobowiązkowy, toteż ich rozpatrywanie nie miało *a priori* służyć realizacji **poznawczo-oceniającej funkcji krytyki** tłumaczenia. Okazuje się jednak, że aspekty intersemiotyczne

---

<sup>9</sup> Tym razem nie zachodzi niepożądana zbieżność z nominacją „topielca zieleni” – ten nazywa się u Polaka-Chłabcza *The Drowned Rambler*, w ostatnim wersie utworu – „the drowned one in greenness” (Leśmian 2014/2017: 27).

mogą i w tym zakresie dostarczyć krytykowi **dotatkowych argumentów**: wrażliwość Zeldowicza na potencjalne skojarzenia z materiałem plastycznym w *Wierszu księżycowym* koreluje z ogólnie wysokim poziomem jego propozycji przekładowej; zmierzenie potencjału do wywołania skojarzeń z prerafaelską Ofelią pozwala uwypuklić różnice jakości angielskich wersji erotyku – na niekorzyść najsłabszego wariantu i na korzyść Weylanda, którego artystyczna przewaga staje się bardziej uchwytna w tej właśnie perspektywie.

## Wnioski

Skojarzenia ze sztukami plastycznymi mają charakter wysoce subiektywny. Opisanie przez mnie asocjacje potencjalnie aktualizowane przez oryginały i przekłady poezji Leśmiana mogą, ale nie muszą pojawić się u poszczególnych odbiorców. Z kolei teksty translatów aktywizują pewne skojarzenia uwarunkowane kulturą i indywidualnym bagażem kognitywnym czytelników. Całości potencjału asocjacyjnego nie jest w stanie przewidzieć żaden badacz komparatysta.

Uwzględnienie choćby potencjalnych kontekstów intersemiotycznych, co starałam się sygnalizować, nie sprowadza się do katalogowania motywów ewokowanych przez oryginał i jego różnorodnych warianty. Jak się okazuje, **może sprzyjać realizowaniu szeregu zasadniczych obowiązków nakładanych na krytykę przekładu**, nawet, co dalece nieoczywiste, funkcji oceniającej. Niedefinitywność paralel pozwala mówić o specyficznej realizacji funkcji **operacyjnej**, zwłaszcza gdyby metatekst krytyczny sformułować w języku przekładu(-ów). Sądzę też, że tak profilowana krytyka mogłaby z powodzeniem pełnić funkcję **promocyjną** (Filipowicz-Rudek 2000: 126): dzięki „transakcji wiązanej”, w której dzieło sztuki należące do kultury docelowej (eksplikowanie związku z prerafaelitami w odbiorze angielskim) lub zaabsorbowane przez kulturę masową (Friedrich) wspomaga recepcję utworu tłumaczonego z „małego” języka, importowanego z peryferii<sup>10</sup>.

Miałam nadzieję wykazać, że krytyka ujmująca łącznie przekład międzyjęzykowy i związki intermedialne może być owocna. Jeżeli zaś przyjmiemy,

---

<sup>10</sup> Wówczas bowiem funkcja promocyjna jest szczególnie istotna, a zarazem szczególnie trudna do realizacji, niezależnie od rangi – choćby wysokiej, jak tu – eksportowanego autora.

że porównywanie jako metoda krytyki przekładu ewoluuje – a taki obraz wyłania się z podsumowania dokonanego przez Ewę Kraskowską (2018) – to wydaje się zasadne przyjmowanie szerokich i zmiennych definicji tego, co perspektywa porównania powinna obejmować.

## Bibliografia

- Bańus, Wojciech. 1999. *Osiągalne-nieosiągalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, w: M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka (red.), *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone: studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 107–128.
- Bednarczyk, Anna. 1999. *Wybory translatorskie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Gromek, Olga. 2002. *Poezja Bolesława Leśmiana i malarstwo Odilona Redona*, w: E. Czapplejewicz, W. Sadowski (red.), *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 79–110.
- Filipowicz-Rudek, Maria. 2000. *Krytyka przekładu*, w: U. Dąmbaska-Prokop (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Częstochowa: Educator, s. 124–127.
- Karpowicz, Tymoteusz. 1967. *Poezja niemożliwa*, „Poezja” 12, s. 14–43.
- Każmierczak, Marta. 2012. *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2017. *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec” 34, s. 7–35.
- 2019. *Leśmian, Malczewski, przekład*, w: Ż. Nalewajk-Turecka, M. Supel (red.), *Leśmian międzynarodowy*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kopaliński, Władysław. 1997. *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków: PIW, wyd. poprawione.
- Kraskowska, Ewa. 2018. *Porównywanie jako metoda krytyki przekładu*, „Tekstualia” 3 (54), s. 53–61.
- Langer, Janek [sic] (przeł.). 2000. *Magic and Glory of Twentieth Century Polish Poetry*. Vol.1: *Leśmian and Tuwim*, London: [b.w.].
- Leśmian, Bolesław. 1972. *Zelena hodiná*, przeł. J. Pilař, Praha: Mladá Fronta.
- 1987. *Mythematics and Extropy. Selected Poems of Boleslaw Leśmian*, przeł. i oprac. S. Celt, Stevens Point, Wisconsin: A.R. Poray Book Publ.
- 2010. *Dziela wszystkie: Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa: PIW.
- 2011/2017. *33 of the Most Beautiful Love Poems / 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*, wybrał i przeł. M. Polak-Chlabicz, New York: Penumbra, wyd. poprawione i rozszerzone.

- 2014/2017. *Marvellations. The Best-Loved Poems*, wybrał i przeł. M. Polak-Chlabicz, New York: Penumbra, wyd. poprawione.
- Lukszyn, Jurij (red. nauk.). 1998. *Wielki słownik frazeologiczny polsko-rosyjski, rosyjsko-polski*, Warszawa: Harald G Dictionaries.
- Mikoś, Michael J. (wybrał i przeł.). 2006. *Polish Literature from 1864 to 1918: Realism and Young Poland. An Anthology*, Bloomington, Indiana: Slavica.
- Nalewajk, Żaneta. 2015. *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków: Universitas.
- Nycz, Ryszard. 2000. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm i wiedza o literaturze*, Kraków: Universitas, wyd. 2.
- Opacki, Ireneusz. 1971. *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: M. Głowiński, J. Sławiński (red.), *Studia o Leśmianie*, Warszawa: PIW, s. 231–351.
- Peterkiewicz, Jerzy, Singer, Burns (przeł.) 1970. *Five Centuries of Polish Poetry, 1450–1970*, Second edition, with new translations by J. Peterkiewicz and J. Stallworthy, London: Oxford University Press.
- Praz, Mario. 1981. *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa: PIW.
- Romanska, Magda. 2005. *Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia*, „Women’s Studies” 34, s. 485–513.
- Showalter, Elaine. 1993. *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, w: D. Young (red.), *Shakespeare’s Middle Tragedies*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, s. 56–69.
- Skwara, Marta. 2014. *Wyobraźnia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 23(43), s. 99–117.
- Sobieska, Anna. 2005. *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków: Universitas.
- 2013. *Leśmian – zmysłowe a ponadzmysłowe*, w: W. Bolecki (red.), *Sensualność w kulturze polskiej*, IBL PAN, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/lesmian-zmyslowe-a-ponadzmyslowe-648/>.
- Sokólska, Urszula. 2000. *Świat barw w „Łące” i w „Sadzie rozstajnym”*, w: T. Cieślak, B. Stelmaszczyk (red.), *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, Kraków: Universitas, s. 395–415.
- Soliński, Wojciech. 1987. *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Steiner, George. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London–Oxford–New York: Oxford University Press.
- 2000. *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Kraków: Universitas.
- Szymczak, Mieczysław (red.). 2002. *Słownik języka polskiego*, Warszawa: PWN.
- Weisstein, Ulrich. 1997. *Literatura i sztuki wizualne*, przeł. B. Janke-Cabańska, w: H. Janaszek-Ivaničková (red.), *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 288–299.
- Weyland, Marcel (wybrał i przeł.). 2010. *Słowo. Dwieście lat poezji polskiej / The Word. Two Hundred Years of Polish Poetry*, Blackheath, NSW: Brandl & Schlesinger.

- Wysłouch, Seweryna. 2004. *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, Kraków: Universitas, s. 17–28.
- Żuchowski, Tadeusz J. 1993. *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin: Polskie Pismo i Książka.
- Астафьева, Наталья, Британишский, Владимир (red. i przeł.) 2000. *Польские поэты XX века. Антология*, t. 1, С-Петербург: Алетея.
- Гелескул, Анатолий. 1971. *Болеслав Лесьмян*, w: Б. Лесьмян, *Стихи*, Москва: Художественная литература, s. 3–32.
- Кузнецов, Сергей (red.). 2004. *Большой толковый словарь русского языка*, С-Петербург: Норинт.
- Лесьмян, Болеслав. 1971. *Стихи*, wstęp А. Гелескул, wybór Н. Богомолова, Москва: Художественная литература.
- 2004. *Zielony dzban / Зеленый жбан. Избранные стихи в польском оригинале и в русском переводе Геннадия Зельдовича*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2006. *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, red. А. Базилевский, Москва: РИПОЛ классик – Вахазар – WSH w Pułtusku.