

BRUTALNE WERSY. PRZEMIANY NORM GATUNKOWYCH LITERACKIEGO HORRORU A TRANSLATORSKIE STRATEGIE POLSKICH POPULARYZATORÓW POEZJI GROZY – PRZYPADEK ANTOLOGII ROBERTA STILLERA I LESZKA LACHOWIECKIEGO

Abstract

Violent Verses. Transformations of Horror Fiction and Translational Strategies of Polish Popularizers of Gothic Poetry – the Case Study of Anthologies by Robert Stiller and Leszek Lachowiecki

The article discusses strategies used in translation of horror poetry in Polish anthologies of this genre in late 1980s and early 1990s when, thanks to political and social transformation, Western popculture with some of its characteristic features became available and popular in Poland. Comparative analysis of the selected translations collected in the volume *Danse macabre* (1993) by Leszek Lachowiecki, compared to their English, French or German originals (by Howard Phillips Lovecraft, Robert Frost, Richard Wilbur, Vachel Lindsay, Charles Baudelaire and Georg Heym) and earlier Polish versions by Robert Stiller (published in 1986), proves that the later variants amplify and/or introduce numerous lexical items denoting or connotating violence, fear and disgust. Thus, the techniques used by Lachowiecki – aimed at a brutalization of language and emphasising the themes of cruelty, terror and dread – can be perceived as an application of old-fashion style and means (typical for modernist or “Young Poland” literature) in order to adjust aesthetic standards used in poetry to broader cultural trends dominating in contemporary horror fiction.

Keywords: poetry translation, horror fiction, translational shift, brutalization of language

Słowa kluczowe: przekład poetycki, horror literacki, przesunięcie translatorskie, brutalizacja języka

1.

Artykuł omawia sposób, w jaki polscy tłumacze ostatnich dekad ubiegłego stulecia reagowali na ewolucję kulturowych konwencji artystycznego horroru, oraz jak przekłady obcojęzycznej liryki grozy od tego czasu do dziś odzwierciedlają zmianę norm gatunkowych, która dokonała się w drugiej połowie XX wieku na gruncie kultury zachodniej. Sedno tej zmiany celnie charakteryzuje Noël Carroll, pisząc: „ważną różnicą między horrorem współczesnym a dawnym jest dawka widowiskowej przemocy. Horror z natury rzeczy ciąży ku przemocy, ale liczba krwawych scen oferowanych przez utwory współczesne znacznie przewyższa to, co robiono dawniej” (Carroll 2004: 351).

Reprezentatywnego materiału do badania dostarcza antologia *Danse macabre* pod redakcją Leszka Lachowieckiego i Dariusza Gatnera z 1993 roku, zestawiona dodatkowo z wersjami zebranych w niej wierszy dostępnymi po polsku już wcześniej, w rozproszeniu lub – przede wszystkim – w zbiorze Roberta Stillera *Strofy z dreszczykiem* (1986). Nowsze spolszczenia proponują czytelnikom poezję, w której subtelności przemilczeń, grozę niedopowiedzeń oraz lęk przed efemerycznym i nieucieleśnionym zagrożeniem – typowe dla oryginałów lub wcześniejszych przekładów – nierzadko zastępuje strach przed koszmarem zmaterializowanym i pozbawioną sztafażu eufemizmów ohydą. Celem badania jest w tym wypadku również obserwacja metody i strategii tłumacza inspirowanego kulturową ekspansją poetyki przemocy i makabry, który podejmuje się osobiście pojmowanej misji rewizora dotychczasowego podejścia do materiału poetyckiego: sięgając do anachronicznej retoryki (głównie młodopolskiej), wychodzi naprzeciw nowej modzie i wyzyskuje efekt szoku w celu przykucia uwagi czytelników stylem i estetyką do niedawna utożsamianymi z peryferiami raczej niż głównym nurtem literatury polskiej lub do Polski importowanej.

2.

„Od lat z górą piętnastu, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, horror rozkwita, stając się ważnym źródłem masowej stymulacji estetycznej” – diagnozował sytuację kultury zachodniej na początku 1990 roku Carroll – toteż łatwo dostępne i masowo publikowane „powieści grozy nabyć można w każdym supermarkecie, a nowe tytuły pojawiają się z niepokojącą szybkością” (Carroll 2004: 11). Co interesujące, gwałtownie rosnącej popularności tego typu tekstów towarzyszy proces, którego Wojciech Jaracz nie waha się nazwać gatunkową rewolucją, zapoczątkowaną jeszcze w latach 60. XX wieku, kiedy to wyraźnie rozpoczyna się „historia ukazywania na ekranach kin pozbawionej niedomówień przemocy” (Jaracz 2016: 185). Jak zauważa badacz, Ameryka ery powojennej, a zwłaszcza okresu powietnamskiego, dostarczyła warunków sprzyjających powstawaniu utworów epatujących brutalnością i okrucieństwem:

tortury, okaleczenie ciała, brutalne morderstwa, seksualne dewiacje – są od dawna ulubionymi motywami horroru. Niemniej jednak horror przeszedł swego czasu pewną „rewolucję”, która doprowadziła do tego, że naczelną zasadą tego gatunku stała się praktyka ukazywania wprost i z wielką intensywnością tych aspektów animalności/cielesności, ujętej zawsze w jakieś kulturowe ramy, które przedtem były albo niedookreślone lub/i przemilczane, albo zepchnięte na drugi plan (Jaracz 2016: 181).

Wprawdzie większość spośród analiz kierunków rozwoju horroru w minionym stuleciu koncentruje się przede wszystkim na kinie i telewizji, jednak przemożnego wpływu tego zjawiska na literaturę – także poezję oraz sposoby jej recepcji i w konsekwencji przekładu – nie należy nie doceniać. Jak bowiem zauważa Dariusz Brzostek, w drugiej połowie XX wieku kultura popularna „była już z pewnością nie «poboczem oficjalnego dyskursu», lecz dominującym przemysłem kulturowym, należącym do cywilizacyjnego mainstreamu i – co więcej – jako taka stała się dzięki nowym mediom głównym pasem transmisyjnym informacji” (Brzostek 2020: 279). Zgodnie też ze spostrzeżeniem Jaracza „współczesna literatura grozy jest adoptowanym dzieckiem kina”, które „zawłaszczyło gotyckie dziedzictwo horroru” (Jaracz 2016: 177), silnie kształtując wyobrażenie odbiorców o wyznacznikach tego

gatunku oraz modelach jego adaptacji i transferu między różnymi środkami przekazu¹.

Efekty trzech dekad ewolucji horroru na gruncie kultury amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej zostały w Polsce przyswojone przez szerszą publiczność w ciągu zaledwie kilkunastu miesięcy następujących po transformacji ustrojowej przełomu lat 80. i 90. Nie tylko żywiołowy rozrost sieci wypożyczalni filmów na nośnikach VHS, powszechność domowych odtwarzaczy wideo i gier multimedialnych dla pierwszych konsol i komputerów osobistych, lecz także lawinowo rosnąca od 1990 roku liczba przekładów anglojęzycznych powieści grozy przyczyniły się do szybkiego zasymilowania zmodernizowanych standardów horroru przez kulturę rodzimą. Wysocy przymocą horror stanowił we wcześniejszym okresie PRL-u dziedzinę niszową – domenę głównie półlegalnych „klubówek”, małej poligrafii środowisk fanowskich zaliczanej do tzw. trzeciego obiegu – przede wszystkim wskutek politycznej indoktrynacji dyskursu medialnego. Instytucje cenzorskie oczywiście *ex definitione* ograniczały dostęp do sporej części zachodniej popkultury, upatrując w niej kwintesencji skomercjalizowanego kiczu i „demoralizujących” trendów zza żelaznej kurtyny, ale na nie mniej istotny aspekt socjalistyczno-marksistowskiej oceny amerykańskich horrorów trafnie zwraca uwagę Robin Wood². Jego zdaniem horrory te rutynowo

¹ W podobny sposób odnosi się do kwestii powinowactw literacko-filmowych horroru Anita Has-Tokarz, zauważając w chronologicznej retrospekcji, że Graham Masterton „w roku 1975 wydał horror *Manitou*, inaugurując krwawo-rzeźniczy wariant nowoczesnej powieści grozy, któremu pozostanie oddany przez następne lata. Okrucieństwo i makabra znamionują także wydaną rok wcześniej powieść *Szczury* (1974, *The Rats*) Jamesa Herberta (...). W roku 1974 karierę pisarską rozpoczyna Guy N. Smith”, którego prozę „charakteryzuje poetyka barbarzyńskiej, krwiożerczej masakry i wyuzdanej erotyki znamionującej ekstremalne nurty kina *gore*” (Has-Tokarz 2010: 111–112).

² Warto dodać, że powody dyskwalifikowania horroru przez cenzorów z krajów bloku wschodniego doczekały się większej liczby interpretacji. Anita Has-Tokarz np. analizuje problem w nieco szerszym kontekście: „zbrodnia była obca socjalizmowi, stąd wszelkie formuły wykorzystujące w fabule elementy przemocy, grozy i makabry, nie tylko powieści grozy, ale również powieści kryminalne oraz sensacyjne, nie miały racji bytu w PRL-owskiej rzeczywistości. (...) Emisja zachodnioeuropejskich oraz amerykańskich filmów grozy nie miała miejsca przez praktycznie cały okres PRL-u”. Dopiero „ostatnia dekada XX wieku przyniosła istotne przeobrażenia ustrojowe prowadzące do demokratyzacji życia społecznego w Polsce oraz totalnej transformacji kultury związanej z urnikowaniem gospodarki. (...) Zaistniały w ten sposób na rodzimym rynku książki publikacje o charakterze rozrywkowym i sensacyjnym, których nabywcy chcieli posmakować jak owoców zakazanych” (Has-Tokarz 2010: 159–160, 166).

eksponują „figurę *odmienności* (*otherness*), która jest charakterystyczna dla burżuazyjnej ideologii i nie sposób jej odróżnić od mechanizmu represji” stosowanego wobec klasy robotniczej – w ujęciu amerykańskich scenarzystów i pisarzy to bowiem „peryferyjni i pozamiejscy” (Jaracz 2016: 213–214) reprezentanci proletariatu zazwyczaj ucieleśniają zło oraz z demonicznym upodobaniem stosują ukazaną na ekranach telewizorów lub kartach powieści przemoc. Jednakże nie tylko etykieta do niedawna „zakazanego owocu” zza oceanu przyczyniła się do przyjęcia w Polsce nowego podejścia do stylistyki horroru. Nie bez wpływu był tu również kontekst raptownych przemian społeczno-gospodarczych. „Popularność horroru wzrasta w okresach wyraźnego napięcia społecznego, kiedy to utwory grozy służą wyrażeniu najpoważniejszych bolączek” – zauważa Carroll (2004: 348) – a ilość tekstów ukierunkowanych na budzenie strachu oraz dosadność wykorzystywanych w tym celu środków są wprost proporcjonalne do poziomu poczucia społecznego i ekonomicznego zagrożenia u publiczności³.

3.

W takich właśnie okolicznościach do rąk polskich czytelników trafiła książka *Danse macabre. Wybór wierszy* Leszka Lachowieckiego i Dariusza Gatnera. Niskonakładowy tom (2000 egzemplarzy) wydany sumptem redaktorów („copyright by Leszek Lachowiecki, Warszawa 1993”) zawiera 110 utworów wybranych przez antologistów przy „odrzuconiu popularnych sposobów w tej materii” i – jak się dowiadujemy – „skupieniu się na tym, co nam, osobiście, przypada do gustu” (Lachowiecki, Gatner 1993: 4, 186). Obok tekstów autorów polskich (zwłaszcza Leśmiana, Staffa, Tuwima czy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej) znajduje więc czytelnik niemal 50 przekładów z języka angielskiego, rzadziej rosyjskiego i francuskiego, sporadycznie

³ Wczesne lata 90. XX wieku w krajach bloku wschodniego nie są jedynym okresem, kiedy ewolucja kultury wyraźnie potwierdza tę prawidłowość. Na przykład o pierwszych dekadach XX wieku pisze Carroll, że upływały w „atmosferze traumy, kładącej się na tym okresie mrocznym cieniem i przejawiającej się w coraz bardziej dziwnych i subiektywnych środkach ekspresji. Był to okres przejściowy, charakteryzujący się raptownymi zmianami społecznymi, zniechęcającymi następstwami niepopularnej wojny, niestabilnością ekonomiczną, szyderczym cynizmem w stosunku do rządu oraz obowiązującego porządku, a także fascynacją kontrkulturą i okultyzmem. Taki katastroficzny klimat najwyraźniej służył opowieściom grozy”, powodując „spektakularny rozkwit tego gatunku” (Carroll 2004: 347).

niemieckiego, hiszpańskiego i włoskiego. Są to teksty wcześniej już „dostępne w licznych i bardzo różnych edycjach”, ale także, jak zapewniają antologięści, „bodaj nigdy wcześniej w Polsce nie tłumaczone” (Lachowiecki, Gatner 1993: 188). Warto dodać, że nigdy wcześniej (ani później) Lachowiecki nie zajmował się problematyką horroru na podobną skalę i w ramach prywatnego przedsięwzięcia wydawniczego. Wśród odbiorców poezji jego nazwisko kojarzone jest raczej z pracą dla warszawskiej oficyny Sternik oraz kompletowaną w latach 90. serią ponad 20 kieszonkowych antologii polskiej liryki miłosnej (seria *Miłość w Poezji – Poezja w Miłości: poezje skamandrytów, poetów staro- i młodopolskich, kobiet czy twórców okresu II wojny światowej*). Choć z czasem, w ostatnich almanachach cyklu, zaczęły się ukazywać także zbiorki utworów poetów zagranicznych (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Rilke), to stanowiły one kompilacje przekładów cudzego autorstwa, Lachowiecki zaś w międzyczasie ogłosił, już poza redagowaną serią, kilka własnych tłumaczeń, których jednak do klasyki literatury grozy zaliczyć nie sposób – mowa m.in. o *Through the Looking-Glass* Lewisa Carrolla (*Poprzez lustro czyli co Alicja zobaczyła po Tamtej Stronie*, 1995) czy lirykach znanych filozofów (*Od Talesa do Sartra. Wiersze filozofów*, 1996).

Kryteria selekcji tekstów do *Danse macabre* nieco dokładniej objaśnia komentarz, w którym redaktorzy proponują własną odpowiedź na pytanie o wyznaczniki literackiego horroru – o to, „co nas straszy i wprawia w obrzydzenie”, dostarczając kulturze „potworności wszelakiego rodzaju”, a literaturze kilku „nieśmiertelnych wątków”. Jak czytamy, chodzi tu przede wszystkim o treści dotyczące lęku przed śmiercią oraz obrazy ewokujące możliwie największe „zagrożenie dla naszego poczucia normalności, stabilności i racjonalizmu”. Jako najważniejsze przykłady redaktorzy wymieniają zaś „całe diabelstwo piekieł i duszy ludzkiej, najniższe instynkty, zwierzęcość, biologię, ohydę w każdej postaci, przemoc, gwałt, zazdrość, krwawe morderstwa i terror psychiczny” (Lachowiecki, Gatner 1993: 187).

Warto zauważyć, że publikując w połowie lat 80. ubiegłego wieku w oficjalnym obiegu swoją antologię o dziesięciokrotnie większym zasięgu (20 tysięcy egzemplarzy), Robert Stiller także wskazał na obawę przed śmiercią jako fundamentalne źródło tekstów o „strachu i obrzydzeniu”. Próżno jednak w jego wykładni literackiego horroru poszukiwać wzmianek o wartości krwawej „przemocy”, „gwałtu” czy terroru i zwierzęcych „najniższych instynktów”. Przeciwnie, Stiller zaznacza, że choć jego antologia „nie zamierza być ugrzeczniona ani akademicka”, to esencji grozy należy

upatrywać gdzie indziej, a mianowicie w pełnym fantazjowaniu „strachu zabobonów i zmyśleń” oraz „szamotaniu się z nieznaną, potężną okropnością i z przerażeniem psychiki” (Stiller 1986: 6–5). Antologista przestrzega nawet *explicito*: wprawdzie „zdarza się, że trwoga przed śmiercią wyzwala tendencje mordercze i niszczycielskie”, lecz „wystarczy nieco przesady w okropnościach i już powstaje efekt parodystyczny”, często niezamierzony i niepożądany, zamieniający grozę w groteskę. Dlatego też w jego opinii „horror najlepiej i najpełniej chyba wyraża się w innej formie, za której hasło wywoławcze mogą służyć *opowieści z dreszczykiem*”⁴ (Stiller 1986: 6, 8).

Lachowiecki i Gatner wpisują się więc swoją ideą poetyki horroru w powiązaną z zachodnimi nowościami modę. Ich teoria literackiej grozy wyraźnie koresponduje z tendencjami kulturowymi zyskującymi w Polsce popularność w ostatniej dekadzie XX wieku. W dużym stopniu kontrastuje natomiast z wcześniejszymi o zaledwie kilka lat, ale ogłoszonymi jednak w odmiennych realiach kulturowo-społecznych, propozycjami poprzednika – uzasadniając w ten sposób i legitymizując kolejną inicjatywę wydawniczą oraz, co szczególnie istotne, inspirując alternatywne perspektywy translatorskie i przesunięcia semantyczne w nowych wariantach przekładowych.

4.

Krótki przegląd najbardziej symptomatycznych przykładów translatorskiego kształtowania tekstów poetyckich według strategii dodatkowego turpizowania świata przedstawionego lub brutalizowania go przez dopisanie marginalnych albo wręcz nieobecnych w oryginale wątków przemocy warto zacząć od utworów szczególnie pod tym względem reprezentatywnych, autorstwa pisarzy powszechnie kojarzonych z horrorem literackim. Do nich bez wątpienia należy Howard Phillips Lovecraft. Na potrzeby swojej antologii Lachowiecki tłumaczy pięć jego sonetów z fabularnego cyklu *Fungi from Yuggoth* (powstałych na przełomie lat 1929 i 1930), wprowadzając do nich przede wszystkim dwa typy modyfikacji stylistycznych.

⁴ Nie sposób nie zauważyć, że Stiller wyraźnie tu hołduje modelowi przyjętemu i wykorzystanemu – a zatem zaakceptowanemu i zalecanemu przez cenzurę – w państwowym wydawnictwie Iskry już wcześniej. *Strofy z dreszczykiem* poprzedziła bowiem publikacja klasyki gotyckiej prozy zagranicznej w dwóch tomach przekładów: *Opowieści z dreszczykiem* (pod red. Wojciecha Żukrowskiego i Tadeusza Adriana Malanowskiego, 1957) oraz *Opowieści z dreszczykiem. Noc druga* (pod red. Maxima Liebera, 1960).

Po pierwsze, dobiera ekwiwalenty leksykalne w taki sposób, aby intensyfikować uczucie odrazy wyrażanej przez podmiot liryczny. Na przykład kiedy bohater sonetów wzmiankuje w wierszu *The Book o the place dark and dusty and half-lost* („miejsce ciemne i zakurzone i na wpół zapomniane”), przekład ukazuje „zgrzybiałe mury, kurzu pajęczyny”. Gdy zaś Lovecraft opisuje w *The Familiars* fizjonomię mężczyzny słowami *funny lines creased into his face* („dziwne linie wgniotły mu się w twarz”), tłumacz zaskakuje czytelnika wizerunkiem człowieka, który „na twarzy dostał, całkiem bez przyczyny, / moru, bo wdychał zatrute powietrze” (Lovecraft 2018: 8, 80; Lachowiecki, Gatner 1993: 120, 124). Świat przedstawiony sonetów amerykańskiego autora jest dziwaczny i tajemniczy, w wariantach polskich natomiast przede wszystkim odrażający i przesycony niebezpieczeństwem: „zgrzybiały” (*The Book: dusty* – „pokryty kurzem”), „zgniły” (*Pursuit: strange* – „dziwny”), pełen „złych oparów” (*The Book: reek of strange things* – „odór dziwów”) wypełniających „zatrute powietrze” (Lovecraft 2018: 8, 12; Lachowiecki, Gatner 1993: 120, 121).

Po drugie, kulminacyjne partie akcji lirycznej oddaje tłumacz, wprowadzając zdecydowanie dosadniejsze elementy okrucieństwa, przemocy i makabry. Dotyczy to zarówno metafor i porównań – jak choćby w dwuwiersiu *hurrying through the ancient harbor lanes / with often-turning head and nervous pace*⁵ (*Pursuit*) przełożonym jako „uciekłem, czując, jakby potylicę / czyjeś pazury orały parzące” (Lovecraft 2018: 12; Lachowiecki, Gatner 1993: 120–121) – jak i dłuższych sekwencji opisujących wydarzenia w świecie przedstawionym. Tak jest np. w finalnej strofie polskiej wersji wiersza *Rozpoznanie (Recognition)*, którego podmiot opowiada o wizji „spleśniałego ołtarza” (w oryginale po prostu *altar* – „ołtarz”) pośród „krwawych skał” (*towers up-piled* – „piętrzące się wieże”), wokół którego gromadzą się nieznane istoty. W tekście źródłowym fragment ten brzmi:

I saw the body spread on that dank stone,
 And knew those things which feasted were not men;
 I knew this strange, grey world was not my own,
 But Yuggoth, past the starry voids – and then
 The body shrieked at me with a dead cry,
 And all too late I knew that it was I! (Lovecraft 2018: 18)

⁵ We wcześniejszym przekładzie Jerzego Płudowskiego wykonanym na potrzeby antologii Stillera fragment ten brzmi: „na sierpłej szyi / wciąż, prawie biegnąc, odwracałem głowę” (Stiller 1986: 235).

Pierwsze dwa wersy we wcześniejszej wersji z antologii Stillera (1986: 236) mają postać: „ujrzałem ciało na śliskim kamieniu / i tłum nie ludzki, co je chciwie jadł”. Lachowiecki zaś tłumaczy: „zobaczyłem, jak ośliźły cios / dźwigał zakrzepłe w grozie ludzkie mięso. / Tłum tych wyrodków wżerał się pod włos, / smakując. Jeszcze nogi mi się trzęsą” (Lovecraft 2018: 18; Lachowiecki, Gatner 1993: 123). Choć obraz ten nie jest obcy wyobraźni amerykańskiego pisarza⁶, to jednak znacząco odbiega od jego stylu poetyckiego i preferencji językowych uformowanych na lekturach osiemnastowiecznej liryki anglosaskich klasyków. Niemniej, pozbawiony aluzyjnych niedopowiedzeń i ascetycznego gospodarowania drastycznymi detalami spektakl makabrycznej uczty zdegenerowanych ludożerców („wyrodków” o nienaturalnie rozrośniętych zębach – „ciosach” – delektujących się „zakrzepłym w grozie ludzkim mięsem”), na widok którego „nogi się trzęsą”, bez wątplenia wychodzi naprzeciw gustom literackim odbiorców zapoznanych już we wczesnych latach 90. XX wieku z polskimi przekładami powieści Stephena Kinga, Deana Koontza, Grahama Mastertona czy estetyką amerykańskich *splatter films* typu *Wzgórza mają oczy* Wesa Cravena (premiera w USA: 1977) lub *Teksaska masakra piłą mechaniczną* Tobe’a Hoopera z 1974 roku. W nich również nietrudno napotkać wariacje na temat unikanych, owianych złą sławą lub obłożonych kłutwą okolic, w których wyalienowane i zapomniane społeczności – naznaczone plagami deformacji fizycznych, psychicznych zaburzeń i aberracji genetycznych – oddają się polowaniu na ludzi, kanibalizmowi oraz aktom sadyzmu nieskrępowanego imperatywami prawa czy zwyczajowej moralności.

W przypadku poezji Lovecrafta – i kilku innych autorów uwzględnionych w *Danse macabre* – tłumacz przede wszystkim konkretyzuje, dookreśla i akcentuje brutalnymi szczegółami powściągliwie opisany i taktownie zawołany w oryginale temat. Czytelnik anglojęzyczny wszak domyśla się bez trudu, z jaką sceną ma do czynienia w *Recognition*, poeta bowiem wymienia wszystkie rekwizyty niezbędne, by zrekonstruować sobie przerażające widowisko antropofagii: *altar, things (...) not men, feast* oraz *body*, sugerującym wyznaniem *it was I*, że maltretowane ciało należy do człowieka.

⁶ Świadczą o tym fabuły nawet jego najbardziej uznanych opowiadań: wątki ludożerstwa pojawiają się np. w *The Picture in the House* czy *The Rats in the Walls*, rytuały składania ofiar z ludzi w *The Horror at Red Hook*, *The Call of Cthulhu* lub *The Dreams in the Witch House*, zaś postacie, które można określić mianem „wyrodków” (rozumianym jako bliskoznacznik słów „wyrzutek”, „outsider” czy „degenerat”), choćby w *The Shadow over Innsmouth* i *The Dunwich Horror*.

Lachowiecki odrzuca technikę oględnych sugestii i dyskretnych niedopowiedzeń, wprost przedstawiając makabryczne komponenty opisu – „krew”, „mięso”, „wżeranie”, „zwyrodnienie” całego bestialskiego „tłumu”, „grozę” – pozostawione przez Lovecrafta domysłem odbiorców pierwowzoru⁷.

Znacznie ciekawiej strategię horroryzacji tłumacz realizuje w przekładach utworów, których oryginały nie tylko nie należą do kanonu liryki grozy, ale nawet nie dotyczą tematów okrucieństwa i przemocy, co najwyżej dają się zaszufladkować jako poetyckie „mroczne dykteryjki”. Przykładem są wiersze Roberta Frosta wyjęte z cyklu *The Hill Wife*. Jeden z nich, *The Oft-Repeated Dream* (Frost 1964: 161), Lachowiecki (Lachowiecki, Gatner 1993: 58) proponuje jako *W powracającym śnie*:

She had no saying dark enough
For the dark pine that kept
Forever trying the window-latch
Of the room where they slept.

Szukała trwoźnych słów, lecz język
Drewniał, gdy mowa o sośnie,
Która łapami swych konarów
W alkierz waliła rozgłośnie.

The tireless but ineffectual hands
That with every futile pass
Made the great tree seem as a little bird
Before the mystery of glass!

Wścibskie paluchy niestrudzenie
Drapały szybę daremno,
Drzewo coraz niżej chyliło
Nad domem sylwetę ciemną.

It never had been inside the room,
And only one of the two
Was afraid in an oft-repeated dream
Of what the tree might do.

A choć trzymały ściany i szyby,
Żona wylękała o świetle
Widziała we śnie, który ją nękał,
Sosny okrutnej przybycie.

Łęk opisany przez Frosta w opowieści o mieszkańcach chaty na skraju lasu jest jednoznacznie ukazany jako produkt fantazji bohaterki wiersza. Rosnące przed domem drzewo (*pine, tree*) z konarami dotykającymi szyby sypialni

⁷ Redakcyjne posłowie w *Danse macabre* nie zawiera autokomentarzy dotyczących faworyzowanych technik przekładu czy wyznawanych poglądów na istotę sztuki translatorskiej, jednak przy publikacji innych swoich spolszczeń Lachowiecki często podkreśla, że fundamentalną rolą tłumacza jest opracowanie tekstu maksymalnie zrozumiałego, o sensach oczywistych dla jak najszerszego grona czytelników. Odnosi się to zarówno do prozy – np. pism Schopenhauera, które Lachowiecki przekładał, „rozjaśniając tok wypowiedzi” i tworząc w ten sposób „klarowny tekst”: „wersję nie przeznaczoną dla znawcy (...), lecz dla zainteresowanych konkretnym przedmiotem rozprawki” (Schopenhauer 1996: 3–4) – jak i poezji, w przypadku której również „język translacji winien być zrozumiały dla współczesnych czytelników, choćby mówił o sprawach należących bezpowrotnie do przeszłości” (Lachowiecki 1996: 4).

(*room where they slept*) podczas nocnych (*dark*) wichur chorobliwie pobudza wyobraźnię: kobieta antropomorfizuje sosnę (gałęzie jako *hands*), która w jej snach zdolna jest do bliżej nieokreślonych, ale bez wątplenia w rzeczywistości nieosiągalnych dla roślin czynów – i dlatego właśnie budzących obawy (*afraid (...) / of what the tree might do*). Strachu kobiety nie podziela drugi mieszkaniec domu (*only one of the two / was afraid*), co więcej – o ich iluzorycznym i urojeniowym charakterze świadczy także fakt, że w ciągu dnia ona sama postrzega drzewo jako najzupełniej niegroźne, niezdolne nawet – niczym mały i słaby ptak – do uszkodzenia kruchej szyby okiennej (*great tree seem as a little bird / before the mystery of glass*). Lachowiecki natomiast rezygnuje ze złagodzenia mrocznego nastroju wiersza wzmianką o „małym ptaszku” i informacją o nieszkodliwości sosny⁸. Zamiast tego intensyfikuje atmosferę grozy, umieszczając w tej partii tekstu ponury i złowróżbny obraz drzewa, które „coraz niżej chyliło / nad domem sylwetę ciemną”. Co więcej, strach bohaterki wiersza jest w przekładzie dodatkowo podkreślony („szukała trwoźnych słów”, a jej język ze strachu „drewniał”), zaś fantasmagoryczny sen staje się rodzajem koszmaru na jawie, „nękającego” kobietę także w ciągu dnia („wylękła o świcie / widziała we śnie”). Elementy przemocy wprowadza tłumacz, zastępując pozbawiony odcienia brutalności czasownik zastosowany przez Frosta (*trying the window-latch*) określeniami takimi jak „walić rozgłośnię” i „drapać niestrudzenie”, przede wszystkim jednak animizuje drzewo w stopniu w oryginale nieobecnym. Sosna opisana zostaje *expressis verbis* nie tylko jako istota zdolna do przemieszczania się, lecz także skłonna do zadawania cierpienia i bólu („sosny okrutnej przybycie”). W efekcie anglojęzyczna opowieść o chimerycznym lęku przed wyimaginowanym zagrożeniem staje się w polskiej wersji nieco karykaturalną wizją ataku drzewopodobnego potwora o nawet nie dłoniach czy rękach, ale bardziej zwierzęco i groźnie brzmiących „łapach z konarów”⁹.

⁸ Dla porównania warto przywołać o rok wcześniejszą wersję pióra Stanisława Barańczaka, który nieszkodliwość drzewa i irracjonalność strachu przed nim wręcz akcentuje: „drzewo, jak wróbel bezradne / przed tajemniczą szybą!” (Barańczak 2017: 100).

⁹ Wcześniejszy przekład Roberta Stillera brzmi: „Nie mogła znaleźć słów dość mrocznych / mówiąc o ciemnej sośnie, / co skobel w oknie ich sypialni / sprawdzała wciąż tak nieznośnie. / Niezdarne choć niestrudzone dłonie / z każdą daremną próbą / czyniły z drzewa ptaszka za szybą / zbyt tajemniczą i grubą. / Nigdy nie wdarło się im do pokoju / I tylko żona z trwożą / w powtarzającym się śnie wciąż widziała, / co te straszne gałęzie mogą” (Stiller 1986: 342).

Metodę redukowania oniryzmu tłumaczonych utworów i kwestionowania iluzoryczności źródła grozy wskazywanego przez podmioty liryczne stosuje Lachowiecki częściej – zawsze z tym samym rezultatem: granica między tworem umysłu a potencjalnie realnym niebezpieczeństwem staje się mniej wyraźna, a lęk przed produktem fantazji zmienia się w lęk przed fizycznym zagrożeniem. Niczym w filmowym *Koszmarze z ulicy Wiązów* Wesa Cravena (premiera w USA: 1984, w Polsce od wczesnych lat 90.) monstrum ze snów zyskuje zdolność prześladowania swojej ofiary także w świecie rzeczywistym. Podobnym przykładem może być wiersz Richarda Wilbura¹⁰ *The Pardon (Przebaczenie)*:

My dog lay dead five days without a grave In the thick of summer, hid in a clump of pine And a jungle of grass and honey-suckle vine. I who had loved him while he kept alive	Już od dni pięciu ukochany pies, Jak strzęp nieczysty pośród sosen gnił. Gorące lato położyło kres Jego szczekotom. Teraz czerwiem lśnił.
Went only close enough to where he was To sniff the heavy honeysuckle-smell Twined with another odor heavier still And hear the flies' intolerable buzz.	W zadusznych trawach. Poszedłem tam, bo Kochałem jego skowyt. Roje much I woń dławiąca obwieszczała zło, A on był niczym zatrzymany ruch.
Well, I was ten and very much afraid. In my kind world the dead were out of range And I could not forgive the sad or strange In beast or man. My father took the spade	Lat dziesięć mając wówczas, setny strach Przeżyłem, bowiem jaka śmierć Może oznaczać tak finalny krach? A że rozpaczy znałem ledwie ćwierć,
And buried him. Last night I saw the grass Slowly divide (it was the same scene But now it glowed a fierce and mortal green) And saw the dog emerging. I confess	Pamiętam, ojciec mój łopatę wziął I ściervo przykrył. Raptem wczoraj śnię, Że z ziemi pies się wydobywał jął Upiorny. Znowu strach ogarnął mię,
I felt afraid again, but still he came In the carnal sun, clothed in a hymn of flies, And death was breeding in his lively eyes. I started in to cry and call his name, Asking forgiveness of his tongueless head. I dreamt the past was never past redeeming: But whether this was false or honest dreaming I beg death's pardon now. And mourn the dead.	Nie przeczę, a on ku mnie wolno laźł Cały w rozkładzie, włokąc miękki brzuch I chociaż śniłem, rozum we mnie gasł, I trząśłem się na samą myśl, gdy ów Stwór, iż cierpienia nie zaznałem dość, Nadejdzie, nosem robaczywym tknie Mą twarz. Więc śmierci nieubitej włość Szanuję. Martwych też. Także we śnie.

¹⁰ Oryginał wiersza Richarda Wilbura cytowany za serwisem Poetry Foundation (www.poetryfoundation.org, dostęp: 1.07.2022).

Podmiot liryczny oryginału, dorosły człowiek zaniepokojony (*I felt afraid*) snem, w którym jego dawno nieżyjący pies powstaje z grobu (*I saw the grass / slowly divide (...) and saw the dog emerging*), wspomina moment z okresu dzieciństwa, kiedy odnalazł w przydomowym zagajniku zwłoki zwierzęcia. Myśl o tym, że ciało pozbawione niezwłocznego pochówku (*my dog lay dead five days without a grave*) zdążyło ulec rozkładowi – co stanowiło dla dziesięcioletka widok przerażający (*I was ten and very much afraid*) – a następnie zostało potraktowane bez należytej uwagi czy szacunku (ojciec bezceremonialnie *took the spade / and buried him*), jest przyczyną wyrzutów sumienia nawracających nawet po upływie lat. Dlatego też podmiot liryczny wiersza czuje i wyraża potrzebę ekspiacji (*asking forgiveness, I dreamt the past was never past redeeming*) oraz w finalnym wersie deklaruje respekt dla obyczajów żałobnych (*I beg death's pardon now. And mourn the dead*) – co skrupulatnie i bez szczególnych manipulacji kolorytem stylistycznym oddaje Robert Stiller (1986: 312) w swoim przekładzie ostatniej strofy liryku:

Łeb przepraszałem i język wyżarty.
 Nie odmówiono mi pokuty we śnie.
 Upraszam śmierć, czy kłamał sen, czy nie,
 O przebaczenie. I żałuję martwych.

W wariacie Lachowieckiego utwór Wilbura ulega przede wszystkim trzem rodzajom transformacji. Po pierwsze, tłumacz szpikuje tekst nieobecny w oryginale sformułowaniami podkreślającymi odrazę, jaką budzi widok lub samo wspomnienie widoku odstręczających zwłok. Pies nie tylko opisany jest w zwulgaryzowany sposób jako „ścierwo” (w oryginale pojawia się tu neutralne *him* odnoszące się oczywiście do *my dog*), które „gnije” w słońcu (w oryginale po prostu „leży martwe” – *lay dead*), ale dodatkowo „czerwiem łśni”, ma „robaczywy nos” i „całe w rozkładzie wlecze miękki brzuch”. Po drugie, w utwór wplecione zostają frazy sugerujące związek między śmiercią a złowrogimi siłami przypuszczalnie zaangażowanymi w ten proces. Podmiot liryczny polskiej wersji wzmiankuje zarówno o „nieczystości” zwierzęcia („jak strzęp nieczysty” – możliwy do interpretowania jednocześnie w sensie moralno-etycznym, higienicznym i biologicznym), jak i o apokaliptyczno-katastroficznym „finalnym krachu”, a zwłaszcza o wyczuwalnym w miejscu wydarzenia „złu”, którego obecność „obwieszcza

roje much i woń dławiąca”¹¹. Po trzeciej wreszcie, poszanowanie podmiotu dla praktyk pokutno-funeralnych ukazane jest w oryginale Wilbura jako wynik nabywania kolejnych życiowych doświadczeń. Niezaznajomione z przemijaniem, szczęśliwe i radosne dziecko odrzuca refleksję nad śmiercią – jak nad wszystkim „smutnym i dziwnym” (*in my kind world the dead were out of range / and I could not forgive the sad or strange / in beast or man*) – i dopiero upływ czasu przynosi w wieku dorosłym pełniejsze zrozumienie i większą świadomość jej istnienia oraz kulturowo-społecznych uwarunkowań. W przekładzie Lachowieckiego natomiast podmiot liryczny oddaje się pokucie pod presją odbierających trzeźwy osąd („rozum we mnie gasł / i trząśłem się na samą myśl”) „rozpaczy” i „cierpienia” (nieobecnych w pierwowzorze) powodowanych przez koszmary. Jego żałoba jest formą desperackiej ucieczki od dojmującego lęku i obsesyjnego przekonania, że powracający w sennych majaczeniach martwy pies (teraz już jako makabryczny nieumarły „stwór”) rzeczywiście powstanie z grobu – niczym zombie z filmowego cyklu *Noc żywych trupów* George’a Romero (1968) lub powieści Stephena Kinga *Smętarz dla zwierzaków* z 1983 roku (przekład polski: 1992, ekranizacja: 1989) – aby terroryzować swojego niegdysiejszego właściciela: „stwór, iż cierpienia nie zaznałem dość, / nadejdzcie, nosem robaczywym tknie / mą twarz”.

Na marginesie warto dodać, że „horroryzowanie” zjawisk nieożywionych przez ich ożywianie lub personifikowanie jest jednym z częstszych przesunięć semantycznych w przekładach Lachowieckiego. W innym wierszu Roberta Frosta znaleźć można kolejny charakterystyczny przykład. W *House Fear* poeta pisze o ludziach mieszkających na prowincji z dala od osiedli, którzy zanim wejdą do pustego domu po zmroku, mają zwyczaj dzwonić kluczami w zamku (*rattle the lock and key*), a następnie, przed zapaleniem wewnątrz światła, zostawiać na moment otwarte drzwi:

And preferring the out- to the in-door night,
They learned to leave the house-door wide
Until they had lit the lamp inside (Frost 1964: 160).

¹¹ Być może wprowadzone przez tłumacza inspirowanego semickim źródłosłowem imienia powracającej w tradycji kultury ludowej i popularnej demonicznej postaci (Belzebub / Ba'al Zebüb – „Pan much”).

Bliski filologicznej dosłowności wariant Stillera¹² brzmi: „a mrok że woleli na dworze niż w domu, / szeroko otwarte drzwi zostawiali, / aż pierwszą lampę się w domu zapali” (Stiller 1986: 21). Tymczasem Lachowiecki z przesądnych lub zabobonnych odludków cierpiących być może na rodzaj łagodnej nyktofobii czyni niemal czcicieli ciemności, którą – niczym świadomą istotę – wbrew przekazowi oryginału wręcz rytualnie zapraszają do swego domu:

A oni mrok kochali, drzwi pootwierane
 Na ciemność zostawiali, by do domu weszła
 I wtedy na kominku pierwszy ogień trzeszczał (Lachowiecki, Gatner 1993: 58).

Najczęściej jednak, wręcz metodycznie, Lachowiecki amplifikuje „horrorystyczną” poetykę tłumaczonych utworów w mniej wyrafinowany sposób: wprowadza dodatkowe przymiotniki i rzeczowniki pozostające w polach semantycznych leksemów „wstręt” i „strach” oraz zmienia zabarwienie oryginalnie neutralnych określeń, w przypadku czasowników stosując zastępniki niedwuznacznie sugerujące działania gwałtowane, często wymagające użycia siły i przemocy. Poza odnotowanymi już przykładami z tekstów Lovecrafta, Frosta czy Wilbura wskazać je można w wielu innych spolszczeniach, np. liryków Vachela Lindsaya¹³. W utworze *The Spider and the Ghost of the Fly* (*Pajęczycza i duch muchy*) poeta osadza w roli podmiotu lirycznego ducha muchy, która opowiada o swojej śmierci w pajęczej sieci, zaś w *What The Hyena Said* (*Co powiedziała hiena*) – padlinożercę monologującego o pośmiertnych losach każdej uprzednio żywej istoty. Rozliczne czasowniki opisujące zachowanie pajęczyczy lub czerwi mają w oryginałach niemal bez wyjątku neutralne zabarwienie emocjonalne. W wersjach Lachowieckiego (Lachowiecki, Gatner 1993: 95–96) reprezentują je określenia konotujące napastliwość, drapieżność i agresywność: zamiast *drive* („prowadzić” w *she drove me to her parlor*) mamy tutaj „wlec”; *take apart* („rozłożyć na części” w *she took me all apart*) zostaje oddane zwrotem „treść wysysa ze mnie duchem” (w wariancie Stillera: „na cząstki mnie rozkłada”); *eat* („jeść” w *I saw her eat*) to zwulgaryzowane „zżerać” (Stiller: „zjada”); *rear* („wychodować” w *rear their brood on earth’s dead face*) ujmuje zaś

¹² W wersji Barańczaka fragment ten brzmi: „I od nocy pod dachem woląc noc pod niebem, / nabrali też zwyczaju, by drzwi nie zamykać / przed zapaleniem w lampie pierwszego płomyka” (Barańczak 2017: 99).

¹³ Cyt. za serwisem internetowym All Poetry (www.allpoetry.com, dostęp: 1.07.2022).

tłumacz we frazie „wyczerwić się na padło” (warto spostrzec, że i w tym przypadku Robert Stiller stosuje zdanie o łagodniejszej tonacji mimo narzuconej pierwowzorem makabreskowej tematyki wiersza: „na trupie ziemi się rozmnożą”; Stiller 1986: 224, 326).

Lachowiecki nie zmienia strategii także w odniesieniu do przekładu liryki francuskiej. Za wymowny przykład niech posłuży finalna strofa sonetu Charlesa Baudelaire’a *Le Mort Joyeux*¹⁴, którego podmiot liryczny – monologujący zmarły – rozważania o swoim pośmiertnym losie kończy zaproszeniem padlinożernych „kruków” (*les corbeaux*) i robaków (*Ô vers!*) do ucztowania na jego zwłokach:

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s’il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts?

Oryginalny apel: „poprzez moją ruinę przechodźcie bez wyrzutów sumienia” (*a travers ma ruine allez donc sans remords*), jest w *Wesołym trupie* Lachowieckiego pozbawioną metaforycznego eufemizmu zachętą do „żarcia padła”, zaś „stare ciało bez duszy, martwe pośród martwych” – *vieux corps sans âme et mort parmi les morts*, w wariancie Stillera (1986: 92): „stary trup bez duszy, ze zmarłymi zmarły” – to znacznie bardziej odpychający „wygniły trup bez duszy, ze zmarłymi gnijący”:

Żryjcie, bracia padliny, najweselsze padło!
Jakiej tortury jeszcze nie zaznałem, żyjąc
Wygniły trup bez duszy, ze zmarłymi gnijąc (Lachowiecki, Gatner 1993: 35).

Warto wreszcie nadmienić, że „horroryzacyjną” strategię tłumacza pozwała dostrzec nie tylko analiza komparatystyczna wskazująca rozbieżności semantyczno-stylistyczne między oryginałami wierszy a ich przekładami czy zestawienie wcześniejszych wariantów Stillera z wersjami z lat 90. Także bowiem w obrębie samego tomu *Danse macabre* nietrudno zauważyć kontrast między spolszczeniami opracowanymi przez Lachowieckiego a – nielicznymi wprawdzie – przedrukami dawniejszych przekładów z pierwszej połowy XX wieku. Na przykład liryk Edgara Allana Poego *The Sleeper* zbudowany jest wokół często przewijającego się w antologii wątku refleksji nad nieuchronnym kresem ludzkiego życia i przygnębiającym przegna-

¹⁴ Cyt. za serwisem internetowym Un Jour Un Poème (www.unjourunpoeme.fr, dostęp: 1.07.2022).

czeniu wcześniej budzącego zachwyty ciała (w tym wypadku: ukochanej kobiety). Czytelnik odnajduje w anglojęzycznym pierwowzorze znaczną część obrazów i słów-kluczy, które Lachowiecki w swoich przekładach standardowo brutalizuje, wulgaryzuje i modyfikuje w celu dodatkowej turpizacji. W oryginale występują więc cmentarne duchy i cienie (*like ghosts the shadows rise and fall*), robaki na zwłokach (*soft may the worms about her creep*), groby i krypty (*vaults, some tomb from out whose sounding door / she ne'er shall force an echo more*), strach i grzech (*thrilling to think, poor child of sin*) oraz – rzeczywiste lub wyobrażone przez podmiot liryczny – jęki pogrzebanych (*it was the dead who groaned within*) (Poe 1938: 965–966). Jednakże w wariantcie polskim – ale tym razem autorstwa Antoniego Langego (*Uśpiona*) – brak środków leksykalnych sugerujących przemoc, poczucie odrazy czy szczególnie natężenie grozy. Oniryczno-nostalgiczny raczej niż horrorystyczny nastrój utrzymuje tłumacz w tonacji zbliżonej do oryginału, pisząc kolejno o „cieniach drżących jak sen cmentarza” i „cicho pełznących w niej robakach”. Utwór zamyka zaś Lange melancholijnym czterowierszem, który nie ma wiele wspólnego z typową dla warsztatu Lachowieckiego stylistyką iście Lautréamontowskiej „fenomenologii okrucieństwa” (Bachelard 1971: 198):

Grób, który z czarnej swej czeluści
 Jej głosu nigdy nie przepuści,
 Bo strach ogarnąłby dziecinę,
 Że jęczą w grobach mary sine (Lachowiecki, Gatner 1993: 25–26).

5.

Danse macabre Lachowieckiego zawiera w sumie 48 przekładów. Dwanaście z nich to przedruki starszych tłumaczeń, dostępnych już czytelnikom polskim od przynajmniej kilku dekad (a część z nich dodatkowo spopularyzował Stiller na łamach swojej antologii). Należą do nich dwa rosyjskie wiersze Aleksandra Puszkina, po jednym utworze Fiodora Sołoguba i Konstantego Słuczewskiego (wszystkie w wersjach Juliana Tuwima), jeden liryk Edgara Allana Poeo w wariantcie Langego i dwa Emily Dickinson w interpretacji Kazimiery Iłakowiczówny, ponadto trzy teksty Charlesa Baudelaire’a w tłumaczeniach Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego i Stanisława Koraba-Brzozowskiego oraz dwa Aleksandra Błoka przełożone przez Jerzego Lieberta i Seweryna Pollaka. Spośród pozostałych 36 spolszczeń

Lachowiecki opracował jedynie 15 takich, których nie ogłosił wcześniej w swoich wariantach Stiller (trzy wiersze Horsta Graebera, dwa Beniamina Couluche'a, cztery Williama O'Flaherty'ego oraz po jednym utworze Timothy'ego Blake'a, Vachela Fergussona, Ramóna de Silvy, Salvatora Romiego, Aldo Bertolucciego i Ettore'a Calabrese).

Lachowiecki publikuje zatem 21 przekładów jako konkurencyjne dla wersji Stillera, i to zaledwie siedem lat po wysokonakładowym druku *Strof z dreszczykiem*. Biorąc pod uwagę niewielką liczbę egzemplarzy *Danse macabre* i brak szerszej kampanii promocyjnej, trudno uznać prywatną inicjatywę wydawniczą redaktora za ukierunkowaną na zysk płynący z rynkowego monopolu lub dominacji. Nie sposób też oceniać jej w kategoriach progresu jakościowego. Przekłady Lachowieckiego nazbyt często bywają nieporadne, z reguły organizują je banalne układy rymów męskich i gramatycznych, dyskusyjny poziom poetycki nie pozwala lokować ich w tej samej lidze, co warianty Stillera czy innych renomowanych tłumaczy drugiej połowy XX wieku. Jako pozycja kolekcjonerska tom Lachowieckiego ma jednak nad propozycją poprzednika jedną przewagę w rywalizacji o uwagę czytelników: odmienną wizję translatorską klasyki czytanej w latach 90. XX wieku już w inny sposób – nie tylko na tle dzieł literackich ideologicznie aprobowanych i politycznie zatwierdzonych, ale przede wszystkim w kontekście wszechobecnej popkultury zachodniej. Paradoksalnie, uchodzące za *passé* środki leksykalne – które sam tłumacz określa mianem „zwietrzałej konwencji” (Lachowiecki, Gatner 1993: 188), komentując nieodległą przecież jego stylistyce młodopolską i międzywojenną twórczość Bogusława Adamowicza, Bolesława Edrygiera czy Feliksa Przysieckiego – powracają tu jako odpowiedź na nową modę i zapotrzebowanie: jako nobilitacja komercyjnego wyzyskania kultury tradycyjnie niskiej przy użyciu prestiżu i autorytetu poezji oraz pozyskania masowej publiczności dla kanonu liryki w nowej odsłonie. Jak bowiem słusznie zauważa Eliza Pieciul-Karmińska, „na przemocy, brutalności i okrucieństwie można zarobić” i nie brak przypadków – także dzisiaj – kiedy tłumaczenia ze względów stricte marketingowych „wypaczają pierwowzory”: „skoro nijak nie chciały być krwawe, to najwyraźniej trzeba było zbliżyć ich treść do atrakcyjnego wizerunku przedstawionego w reklamie” (Pieciul-Karmińska 2019).

Pomysłem Lachowieckiego na wykorzystanie rynkowej (i literackiej) koniunktury jest próba przeprowadzenia w obszarze poezji swoistej metamorfozy estetyki horroru, jaka dokonała się już na gruncie innych tekstów kultury: prozy, filmu czy gier multimedialnych niedługo wcześniej

przybyłych do Polski. W domenie rodzimych przekładów liryki grozy jego antologia sygnalizuje i postuluje zgodne z nowymi trendami przejście od paradygmatu subtelnego „strachu zabobonów, zmyśleń” i „szamotania się z nieznanym” – utrwalonego przez Stillera i jego poprzedników – do modelu wiodącej prym „biologii, ohydy w każdej postaci, przemocy i terroru psychicznego” (Stiller 1986: 6; Lachowiecki, Gatner 1993: 187). Choć bowiem Lachowiecki okazjonalnie kwestionuje zastane interpretacje lirycznych fabuł czy moralistyczno-filozoficznych przesłań tłumaczonych utworów, to szczególnie konsekwentnie i dalece rewiduje jednak przede wszystkim ich styl językowy oraz drugoplanowe detale światów przedstawionych. Wraz z nimi zaś zmienia się wrażenie, jakie wiersze wywierają na czytelnikach – nie tyle już zaniepokojonych i zde gustowanych, co przerażonych i zszokowanych, ale szybko zyskujących rozeznanie w tej zreorientowanej poetyce. Na przykład w wierszu *Die Tote im Wasser* Georg Heym¹⁵ tak kreśli wizję opadającego na morskie dno kobiecego ciała:

Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun
Von einem Wrack, da sie das Meer verschlingt,
Darinnen sie zur grünen Tiefe sinkt,
Im Arm der feisten Kraken auszuruhn.

Stiller przedstawia ten obraz następująco: „zmarła (...) wypływa w morze. Neptun na wraczkę / pozdrawia, wznosząc swój potrójny ząb, / zapadającą się w zieloną głąb / do snu w tłustego polipa uścisku” (Stiller 1986: 320–321). Sięgając z kolei po przekład Lachowieckiego, niebezpiecznie oczekiwać można strofy, która opisuje wprawdzie tę samą scenę, ale przy programowym zastosowaniu silnie nacechowanych leksemów konotujących odrazę, mrok, przerażenie, krew i przemoc. I rzeczywiście: neutralny zaimek osobowy *Sie* („ona”) jest tu przetłumaczony jako „trup”, postać mitologicznego Neptuna (zapewne aflaston lub galion na dziobie wraku) nie tyle salutuje zmarłej (*Ihr salutiert Neptun / von einem Wrack*), co przebija i rozrywa jej ciało trzymanym harpunem lub trójzębem („hak kotwiczny straszny strzęp”), „toń” (*die Tiefe*) staje się „ciemnością wodną”, a „tłuste ramię krakena” (*Arm der feisten Kraken*) z oryginału zastępuje „krwawa łuna koralowca”:

Trup splywa w morze. Hak Neptuna
Kotwiczny straszny strzęp na głębi.

¹⁵ Cyt. za serwisem internetowym Zgedichte (www.zgedichte.de, dostęp: 1.07.2022).

Spada w ciemności wodne. Ziębi

Go koralowca krwawa łuna (Lachowiecki, Gatner 1993: 116).

Przekłady Lachowieckiego stanowią interesujące świadectwo szybkiej reakcji tłumacza poezji na raptownie w Polsce ewoluujące w latach 90. ubiegłego wieku standardy horroru i zmiany w kulturze popularnej. Antologista występuje tu – zgodnie z terminologią Jerzego Jarniewicza – w osobliwie odgrywanej roli tłumacza-legislatora. W przełomowych czasach, operując na nierzadko budzącym kontrowersje i sceptyczną rezerwę temacie, próbuje przywrócić do łask retro-wzorce jako „nowe kryteria”, a jego prace translatorskie bez wątpienia można „odbierać jako propozycje przewartościowania obowiązujących w Polsce modeli” artystycznych (Jarniewicz 2007: 436, 437). W odróżnieniu jednak od typowych tłumaczy-legislatorów Lachowiecki nie zmienia kanonicznego repertuaru, jego „innovacyjność” w dużej mierze polega na reaktywacji poetyki epigonów młodopolskiej manieri, a do kanonu liryki grozy wprowadza niewielu nowych autorów – o niektórych pisze nawet w posłowiu otwarcie, że ornamentyka horroru jest dla nich jedynie użytecznym, efektywnym kamuflażem, przyciągającym uwagę czytelników „pretekstem do wyrażenia sądów o współczesnym im życiu” (Lachowiecki, Gatner 1993: 187). Zamiast tego Lachowiecki poddaje oryginały wulgaryzującym i brutalizującym modyfikacjom stylistycznym, często balansując na pograniczu estetyki kiczu, quasi-parodii oraz imitacji postromantycznego stereotypu. W rezultacie prezentuje nieszablonowe oblicze czy też, by posłużyć się terminem gombrowiczowskim, „wykrzywioną gębę” twórców i tekstów zwyczajowo już do klasyki zaliczanych. Ponieważ zaś jest to oblicze w tak manifestacyjny sposób intencjonalnie spotworniałe – i zwłaszcza pod tym względem różne od oryginału – rzecz można, że tworząc w języku docelowym tekst o koszmarze i przemocy, tłumacz sam się przemocy na pierwowzorze dopuszcza. Można się więc zastanawiać z dreszczem trwogi, jak robił to również w ostatniej dekadzie XX wieku podczas lektury spolszczeń prozy de Sade’a Andrzej Siemek, „jakim makabrycznym szlakiem poruszać się musi myśl tłumacza” (Siemek 2007: 409), aby taki projekt horrorystycznej reformy poetyckiej został uwieńczony pełnym sukcesem.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1971. *Bestiarium Lautréamonta*, przeł. H. Chudak, „Pamiętnik Literacki” 62/2, s. 189–205.
- Barańczak, Stanisław. 2017. *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku*, red. M. Heydel, Kraków: Znak.
- Baudelaire, Charles *et al.* 1995. *Kocham. Liryka francuska*, przeł. M. Jastrun *et al.*, red. L. Lachowiecki, Warszawa: Sternik.
- Brzostek, Dariusz. 2020. *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Carroll, Lewis. 1995. *Poprzez lustro czyli co Alicja zobaczyła po Tamtej Stronie*, przeł. L. Lachowiecki, Warszawa: Sternik.
- Carroll, Noël. 2004. *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Frost, Robert. 1964. *Complete Poems of Robert Frost*, New York: Colt, Rinehart and Winston.
- Has-Tokarz, Anita. 2010. *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Jaracz, Wojciech. 2016. *Wstrętna cielesność w horrorze (wybrana problematyka)*, w: D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki (red.), *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Jarniewicz, Jerzy. 2007. *Tumacz jako twórca kanonu*, w: E. Balcerzan, E. Rajewska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 434–439.
- Lachowiecki, Leszek (red.). 1996. *Od Talesa do Sartra. Wiersze filozofów*, przeł. L. Lachowiecki *et al.*, Warszawa: Sternik.
- Lachowiecki, Leszek, Gatner, Dariusz (red.). 1993. *Danse macabre. Wybór wierszy*, przeł. L. Lachowiecki *et al.*, Warszawa: Leszek Lachowiecki.
- Lieber, Maxim (red.). 1960. *Opowieści z dreszczykiem. Noc druga*, przeł. W. Lewik *et al.*, Warszawa: Iskry.
- Lovecraft, Howard Phillips. 2018. *Nemesis i inne utwory poetyckie*, przeł. M. Kopacz, Czerwonak: Vesper.
- Poe, Edgar Allan. 1938. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, red. H. Allen, New York: Modern Library.
- Pieciul-Karmińska, Eliza. 2019. *Okrutne jak baśnie braci Grimm?*, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/okrutne-jak-basnie-braci-grimm-eliza-pieciul-karminska> [dostęp: 1.07.2022].
- Schopenhauer, Arthur. 1996. *Sztuka prowadzenia sporów, czyli dialektyka erystyczna*, przeł. L. Lachowiecki, Warszawa: Sternik.
- Siemek, Andrzej. 2007. *Sade w piekle chichocze*, w: E. Balcerzan, E. Rajewska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 407–410.

Stiller, Robert (red.). 1986. *Strofy z dreszczykiem. Antologia*, przeł. R. Stiller *et al.*, Warszawa: Iskry.

Żukrowski, Wojciech, Malanowski, Tadeusz (red.). 1957. *Opowieści z dreszczykiem*, przeł. W. Żukrowski *et al.*, Warszawa: Iskry.

Źródła internetowe

www.allpoetry.com [dostęp: 1.07.2022].

www.poetryfoundation.org [dostęp: 1.07.2022].

www.unjourunpoeme.fr [dostęp: 1.07.2022].

www.zgedichte.de [dostęp: 1.07.2022].