

AGNIESZKA ADAMOWICZ-POŚPIECH

 <https://orcid.org/0000-0002-2251-434X>

Uniwersytet Śląski

agnieszka.pospiech@us.edu.pl

OD JĄDRA CIEMNOŚCI PRZEZ SERCE MROKU KU SERCU CIEMNOŚCI, CZYLI O EKSPERYMENTACH PRZEKŁADOWYCH JACKA DUKAJA

Abstract

From *Jądro ciemności* via *Serce mroku* towards *Serce ciemności* or on Jacek Dukaj's Translatory Experiments

The article examines two works by Jacek Dukaj *Serce mroku* and *Serce ciemności*. The former is Dukaj's short story inspired by Conrad's novella *Heart of Darkness* while the latter is an experimental translation of it. The author argues that in both cases Dukaj uses similar methods for experiential transference. The techniques comprise amplification, explication and condensation, among others. Dukaj called his form of translation „transfiguration or transfusion” whereas the author proposes for this the term transcreation. Transcreation is an aesthetic reinterpretation of the original work suited to a new target language audience. In other words, it is an authorial version of *Heart of Darkness* which leaves no space for interpretative indeterminacy.

Keywords: experimental translation, transcreation, Dukaj, *Heart of Darkness*, Conrad

Słowa kluczowe: przekład eksperymentalny, transkreacja, Dukaj, *Serce ciemności*, Conrad

Wprowadzenie

Wielokrotnie wykazano, że tłumaczenia literackie tworzone przez pisarzy i poetów noszą piętno osobowości twórcy i interpretacji translatorskiej, która

„przenika do struktury dzieła” (Legeżyńska 1981: 154). Zagadnienie przekładu jako kontynuacji twórczości własnej było już badane na przykładzie wielu twórców (Szymdytowa 1955; Łazarczyk 1979; Fiut 1998; Legeżyńska 1999; Rajewska 2007; Rajewska 2016; Kaczorowska 2011; Heydel 2013)¹. W niniejszym szkicu chciałabym zadać odwrotne pytania: Czy twórczość własna może być przekładem? Jakie są granice kreatywnego przekładu artystycznego? Czy transkreacja jest anomalią przekładową czy dowodem na innowacyjność pisarza-tłumacza?

Serce ciemności to eksperyment przekładowy Jack Dukaja – „projekt-obsesja”, „trans-fuzja” ciemności lub „test ekstremalny przekładalności prozy i przeżycia” (Dukaj 2017a: okładka)². Sam Dukaj w następujący sposób opisuje wieloletnią fascynację *Jądrem ciemności* Conrada:

Conrad zajął się mną. Dlaczego jakieś zdarzenie, (...) utwór wkręcają się nam tak w głowę? (...) Wiem tyle, że od kiedy po raz pierwszy przeczytałem *Heart od Darkness* w oryginale ponad 20 lat temu, wybija się ono ze mnie w gestach świadomych i nieświadomych – jak *Serce mroku* czy rozmaite sceny, motywy, postaci z moich książek (...). Kojarzy mi się ze wszystkim i narzuca w najdziwniejszych kontekstach; a przez ostatnie parę lat już z premedytacją obracałem je i przypiekałem na różnie języka polskiego (Sobolewska, Bendyk, Dukaj 2017: 86).

Ta fascynacja przybierała różne oblicza: przetwarzania wybranych motywów *Jądra ciemności* w wielu własnych utworach³, napisania paralelnego opowiadania pod tytułem *Serce mroku* i wreszcie eksperymentu translatorskiego zatytułowanego *Serce ciemności*. W niniejszym szkicu chciałabym przeanalizować dwie ostatnie formy prze-tworzeń *Jądra ciemności* przez Dukaja: nowelę *Serce mroku* i transkreację *Serce ciemności*.

¹ Bibliografia dotycząca zagadnienia powiązań między twórczością własną i przekładową jest bardzo rozległa. Podaję tylko kilka przykładowych prac.

² Dalej w tekście stosuję skrót SC i podaję numer strony.

³ Dukaj przyznawał, że czytelnicy odnajdywali motywy Conradowskie, których nie był świadomy: „rozmaite sceny, motywy, postaci z moich książek, które mi ludzie wskazują, a ja zdumiony, muszę przyznać: to z Conrada” (Sobolewska, Bendyk, Dukaj 2017: 86).

Prze-tworzenie: *Serce mroku*

Terminem, który w moim przekonaniu trafnie opisuje pierwszą formę Dukajowskich przeróbek, jest prze-tworzenie (*rewriting*⁴), zaproponowane przez André Lefevere'a (1992: 1). Prze-tworzenie może przybierać rozmaite formy, na przykład tłumaczenia, adaptacji, antologizacji czy edycji tekstu (Lefevere 1992: 4, 6). Agensi, którzy dokonują prze-tworzenia (*rewriters*), adaptują i manipulują oryginałem tak aby dopasować go do dominujących konwencji literackich i oczekiwań odbiorców w danym czasie (Lefevere 1992:8).

Pierwszą formą prze-tworzenia *Heart of Darkness* było opowiadanie *Serce mroku*, w którym Dukaj podjął tematykę samotnego podróżnika w przestrzeni transplanetarnej, w której II wojna światowa nie została rozstrzygnięta (historia alternatywna)⁵. Akcja rozgrywa się na obcej planecie Mrok, gdzie w sercu żywej i czującej dżungli zbieg z hitlerowskiego obozu *U-mensch*, hrabia Leszczyński (zwany również Diabłem i Teuflem), tworzy nową rasę, inicjuje boski kult samego siebie, a dowódców innych wojsk terroryzuje szaleńczymi przemówieniami transmitowanymi przez radio. Przybyły z Ziemi młody kapitan Erde⁶ otrzymuje zadanie, aby płynąc rzeką Thor, przedostać się do głębi dżungli (zwanej przez żołnierzy Piekłem), spornego obszaru, o który walczą wszystkie armie, a który pozostaje pod kontrolą hrabiego Leszczyńskiego.

⁴ W języku angielskim czasownik *to rewrite* ma wiele znaczeń: *to write again, adapt, alter, convert, process* (przepisać, napisać na nowo, adaptować, zmieniać, przekształcać, przetwarzać), i wszystkie te znaczenia są istotne dla koncepcji Lefevere'a (1992: 9), dlatego dla tłumaczenia tego terminu w języku polskim proponuję nietypową formę graficznego zapisu „prze-tworzenie”.

⁵ Opowiadanie ukazało się po raz pierwszy w „Nowej Fantastyce” 194 (11/1998). W dalszej części szkicu stosuję skrót SM w tekście głównym i podaję numer strony. Dukaj przyznaje, że napisał *Serce mroku* zaraz po lekturze *Heart of Darkness* w języku angielskim. Opowiadanie stanowi „trawestację motywów i klimatów” noweli Conrada (Sowiński, Trzeciak 2018).

⁶ Imiona własne są w tym opowiadaniu znaczące, na przykład nazwisko kapitana Erde nawiązuje do niemieckiego słowa *der Erde* – ziemia, przezwisko hrabiego Leszczyńskiego to Teufel (niem. *der Teufel* – diabeł), a obszar, który kontroluje, to Piekło. Ponadto nazwisko zbuntowanego wojownika Leszczyńskiego zapowiadającego „mroczne królowanie” przywołuje postać króla Stanisława Leszczyńskiego (1677–1766) panującego w Polsce w czasie wojny przeciw szwedzkiej okupacji.

W dalszej analizie przedstawiam dwa rodzaje paralel między *Sercem mroku* i *Sercem ciemności*, aby pokazać, do jakiego stopnia twórczość własna modeluje przekład artystyczny. Paralele te, według mnie, potwierdzają kontynuację twórczości własnej w procesie kreatywnego przekładu eksperymentalnego; są to analogie w zakresie wątków tematycznych i w zastosowanych chwytach formalnych w obu utworach (m.in. amplifikacji, eksplikacji, poszerzaniu znaczenia i kondensacji).

Po pierwsze, chciałabym zasygnalizować, w dużym skrócie ze względu na ograniczone ramy szkicu, analogie w obrębie tematyki:

- kapitan Erde ląduje w „obcoplanetarnej” bazie Trzeciej Rzeszy (SM 607) i podobnie jak Marlow w *Jądrze ciemności* jest zaskoczony brakiem dyscypliny oraz chaosem na stacji, którą określa mianem „wojskowego burdelu” (SM 603);
- Erdego wybrano do przeprowadzenia misji specjalnej, ponieważ władał językiem polskim (Marlow znał francuski);
- po otrzymaniu zadania porwania lub zabicia Diabła (hrabiego Leszczyńskiego) czeka go jeszcze wizyta u Doktora, który wprowadza go w tajniki Piekła. Marlow również przed wyjazdem do Afryki musiał przejść badania lekarskie;
- kapitan Erde płynie do serca dżungli statkiem (SM 615), tak jak Marlow; dżungla, która go otacza, to żywy organizm, Marlow odnosił takie samo wrażenie; podróżując w głąb interioru, odkrywa enigmatyczne znaki (podobne do tych, które dostrzegał Marlow): czaszka wbita na pień (SM 623), zwłoki przebite włócznią (SM 627).
- Analogicznie do typu relacji Marlow–Kurtz, Leszczyński jest dla Erdego tylko głosem poznawanym stopniowo dzięki przemówieniom nadawanym przez radio. Oto fragment jednego z nich:

Ja będę królem. Ja was pognębię. Zmiotę z powierzchni Mroku, zmiotę z powierzchni Ziemi, wasza diabelska rasa zniknie na zawsze, nie przetrwa ni kropla przeklętej krwi. Armie już się gotują. Spod mojej ręki, spod mojej zemsty zginie każdy jeden z was; zmartwychwstaną umęczeni, powróci fala niesprawiedliwości. (...) Mrok pójdzie ze mną. Bo jam jest Bogiem tego świata, moja ciemność pulsuje w najodleglejszych jego zakątkach. (...) Boicie się? Bójcie się; niech strach przeżre was do kości. Przyjdziecie na kolanach, przyjdziecie, błagając, bym uczynił z was mych niewolników, zatrzasnął obroże na karkach. Obyście do śmierci nie zaznali dobrodziejstwa spokojnego snu. A wtedy zaczęłam zadawać wam ból; i nauczę was dziękować zań i prosić o większy (SM 626).

W tym prze-tworzeniu Dukaj rozwija wiele elementów, które Conrad jedynie zasygnalizował. Po pierwsze, jak pamiętamy, przemowy Kurtza docierają do czytelnika tylko pośrednio, w formie szczątkowej (fragmenty zdań cytowane są przez menedżera stacji, arlekina oraz Marlowa w czasie lektury memoriału Kurtza), natomiast Dukaj przytacza długie tyrady Leszczyńskiego (takie jak cytowany fragment powyżej), ale ton przemówień obu bohaterów jest podobny – dominuje podniosła retoryka, odwołania do Boga. Po drugie, „boska” (a właściwie szatańska) pozycja Kurtza wśród ludności lokalnej jest analogiczna do rangi hrabiego, który sprawuje władzę absolutną w Piekło. Po trzecie, kult Kurtza i bliżej nieokreślone ofiary składane na jego cześć są szczegółowo opisane jako rytuały spożywania krwi Leszczyńskiego w opowiadaniu Dukaja. Wspomniane wątki zostały rozwinięte i wzmocnione w opowiadaniu Dukaja, co stanowi chwyt podobny do zastosowanej metody amplifikacji w przekładzie eksperymentalnym *Serce ciemności*, do czego powróć w dalszej części szkicu.

Podobny proces nastąpił w przypadku tytułowej metafory „serce mroku”, która została wzmocniona i rozbudowana jako naczelną figurę opowiadania. W tekście Dukaja otrzymuje ona dosłowne znaczenie jako centrum planety zwane Piekłem – jest to obszar niepodlegający niczyjej kontroli, „dzicz absolutna” (SM 605). Serce Mroku to miejsce, w którym natura aktywizuje najbardziej zwyrodniałe programy „komputerowe”, gdzie życie eksploduje „ludzkokształtnymi” tworam. Aspekt transludzki wysuwa się na plan pierwszy – dżungla żyje, osacza, a w końcu atakuje:

Drzewa? Jakie tam drzewa, to grzyboidalne wyrośla złożone z kilkunastu symbiontów, od góry kryje fotofilna tkanka symbiontu roślinnego, partie niższe tworzą konglomeraty współżywnych roślin i zwierząt (...). Niektóre „drzewa” pożerają nieostrożnych. Niektóre trawią ich jeszcze przed pożarciem. (...) Zboczyłem ku wielkiemu dendrofungusowi (...) dotknąłem gorącego ciała. Przytknąłem ucho. Bum-bu-łubum. Serce? (SM 621)

Na poziomie metaforycznym Piekło (królestwo Leszczyńskiego vel Teufla) to figura symbolizująca mrok ludzkiej duszy. Leszczyński to współczesny Kurtz, który po zetknięciu z absolutnym mrokiem postanowił wykorzystać go według własnej wizji „nowych ludzi – mścicieli”. Dukaj akcentuje prawdę o ludzkiej fizyczności, jak również dążenie Leszczyńskiego, aby ciemność przybrała ludzkie kształty.

Drugim komponentem są analogiczne chwyt formalne zastosowane w omawianym prze-tworzeniu i w przekładzie eksperymentalnym, takie jak:

eksplikacje i amplifikacje [np. wspomniane w oryginale tylko zdawkowo ofiary składane na cześć Kurtza – w opowiadaniu Dukaja zostały wzmocnione przez szczegółowe opisy ofiar rytualnych Leszczyńskiego (SM 631)], poszerzenia znaczenia (np. tytułowa metafora serca Mroku), dopowiedzenia (np. cytowane przemówienia Leszczyńskiego) i kondensacja.

Transkreacja: *Serce ciemności*

Do analizy drugiej formy Dukajowskiego przetworzenia chciałabym wprowadzić termin transkreacji. Transkreacja jest szeroko stosowana w przekładoznawstwie indyjskim do opisu metod i tradycji przekładów klasyków literatury rodzimej (Bruno 2014; Chaudhuri 2014). W tym kontekście jest ona rozumiana jako forma odrodzenia oryginału, dzięki której przekład zaczyna funkcjonować częściowo niezależnie jako awatar (Bruno 2014: 237). W szerszym ujęciu praktyka ta może oznaczać estetyczną reinterpretację oryginału dopasowaną do potrzeb współczesnych odbiorców, ponieważ ci nie rozumieją już dawnej symboliki klasycznych tekstów. Według Bruno reinterpretacja jest dokonywana w określonym społecznym celu i realizowana za pomocą takich technik, jak: eksplikacja, poszerzanie znaczenia, streszczanie (kondensacja), upraszczanie, zmiana obrazowania i metaforyki, innowacji w zakresie stylu i techniki narracji (2014: 237–238).

Podobne przyczyny skłoniły Dukaja do reinterpretacji *Jądra ciemności* jako *Serca ciemności*: „Założenie, że **tymi samymi symbolami i referencjami da się wywołać te same skojarzenia w radykalnie innych kontekstach kulturowych**, mam za absurdalne. Wierność artystyczną osiąga się poprzez zmianę przybliżającą odbiór współczesny do zamierzonego odbioru pierwotnego” (Sobolewska, Bendyk, Dukaj 2017: 86, wyróżnienie A.A.-P.; Sowinski, Trzeciak 2018). Celem Dukaja było dostosowanie tekstu z 1899 roku do horyzontu oczekiwań odbiorców w epoce postpiśmiennej⁷. Pisarz zastosował techniki typowe dla transkreacji (wyszczególnione przez Bruno) – wzmocnienie (amplifikację), wyostrenie aspektu fizycznego,

⁷ Dukaj wydzielił trzy epoki w ewolucji cywilizacji człowieka ze względu na metody transferu przeżyć: epokę oralną, epokę pisma i epokę bezpośredniego transferu przeżyć. Obecnie znajdujemy się „w okresie między kulturą pisma i kulturą postpiśmienną” (Dukaj 2019: 186).

eksplikację, dopowiadanie, poszerzenie tytułowej metafory, kondensacji i zmiany stylistyczne i narracyjne.

Choć krytycy analizowali to opowiadanie w obrębie wąsko rozumianej kategorii tłumaczenia (Sobolewska, Bendyk, Dukaj 2017; Orliński 2017; Michałowski 2018), ja chciałabym je rozpatrywać jako transkreację (według definicji przedstawionej powyżej) w dwóch perspektywach: po pierwsze jako kontynuację twórczości własnej w zakresie tematyki (*Serce mroku*), po drugie jako przekład eksperymentalny realizujący założenia artystyczne literatury transferu przeżyć (Jarniewicz 2018: 244)⁸. Aby dostrzec, na ile twórczość własna miała wpływ na przekład eksperymentalny, należy podkreślić, że pisarstwo Dukaja to literatura transferu przeżyć, który definiuje jako: „wywoływani(e) podobnych wrażeń w umyśle poprzez masowe, zdalne i powtarzalne oddziaływania na zmysły” (Dukaj, Wandałowski 2018). Zdaniem Dukaja obecnie wkraczamy w epokę bezpośredniego transferu przeżyć, w której liczą się jedynie

jakości przeżyć – tak jak prezentują się one zmysłom człowieka. Jest przeżywać – i to, co przeżywa. „Co” to jest – najczęściej nie potrafi on stwierdzić, i nawet go to nie interesuje. Ale „jakie” to jest! – a, w tym wartość i istota! Samo źródło przeżyć pozostaje natomiast poza zasięgiem osobistej weryfikacji. Im bardziej bezpośrednie przeżycie, tym bardziej pozasłowne. Przeżywacz nie musi sobie wyobrazać obrazów, dźwięków, zapachów, dotyków na podstawie opisujących je słów. On ma te obrazy, dźwięki, zapachy, dotyki dane wprost. A wtedy najważniejsza jest ich jakość, siła, ich wartość „jak” (Dukaj, Wandałowski 2018: 3).

W *Sercu ciemności* przekładowy eksperyment Dukaja polega również na złamaniu pewnego konwencjonalnego modelu pisarza, który wyraźnie rozgranicza (lub przynajmniej próbuje rozgraniczyć) twórczość własną od przekładowej⁹. Dla Dukaja bowiem transformacja *Heart of Darkness* ma również być przykładem literatury transferu przeżyć, którą on sam uprawia (Sowiński, Trzeciak 2018). W tym utworze widzi on udaną próbę zmuszenia umysłu czytelnika do „wzięcia się” (termin Dukaja) w opowieść Marlowa.

⁸ Jerzy Jarniewicz również częściowo traktuje przekład Dukaja jako eksperyment, podkreślając jego kreatywność i transgresyjność, jednak nie podważa jego fundamentalnego statusu jako przekładu (Jarniewicz 2018: 242, 244).

⁹ Parafrazuję tutaj komentarz Kaczorowskiej do twórczości Barańczaka (Kaczorowska 2011: 16).

Płyniesz somnabulicznym parowcem (...) dzień po dniu dzień po dniu ta sama pustka błękitu, czerni i bieli, te same rytmy dźwięków (...). Zawisłeś pomiędzy życiem i życiem w quasi-hipnotycznym spowolnieniu. (...) A potem zmysły czopuje ci mgła, tak gęsta i ciężka, że efekt tej deprywacji u niektórych pielgrzymów na statku graniczy z załamaniem psychicznym (...). I wreszcie w szczytowym punkcie historii Marlowa, gdy zostajesz wchłonięty w przeżycie Kurtza w nocnej ciemności [...] – ty i Kurtz [...] jest tylko głos i nie masz nawet pewności, czy sam istniejesz, czyś już się nie rozpuścił w przeżyciu bez reszty.

Zbyt wiele tego, by uznać metodę za przypadek. Conrad zawierzył jej, nie dysponując obiektywnym wglądem w fizjologię umysłów przez skanery MRI i EEG. Miał swoją teorię sztuki, człowieka i przeżywania (Dukaj 2019: 151).

Ten dłuższy cytat niewątpliwie pokazuje, że Dukaj odczytał nowelę przez pryzmat własnego credo artystycznego, czyli założeń literatury transferu przeżyć. Zidentyfikował wszakże jeden poważny problem: techniki, którymi posłużył się Conrad ponad sto lat temu dla tego typu transferu, obecnie nie działają i właśnie dlatego, aby utrzymać podobny sposób oddziaływania na czytelnika XXI wieku, zdecydował się na transkreację.

Co ciekawe, aby to osiągnąć, pisarz „wżył się” w Conrada, literacko „zespolił się” z Conradem (czyli zastosował wobec siebie te metody, które dawniej stosował wobec czytelników), co oryginalnie objaśniał: „Nie jestem tłumaczem. Jestem autorem Josepha Conrada piszącego *Heart of Darkness* dla dwudziestopierwszowiecznych polskich czytelników” (Dukaj 2017a: okładka). Zastanówmy się, co to oznacza. Dukaj odrzuca rolę tłumacza i określa siebie jako autora (twórcę), nie „drugiego autora” (odtwórcę) (Jarniewicz 2018: 14–15, 22–35). Warto podkreślić, że również Bruno, opisując rolę tłumacza przy transkreacji, posługuje się podobnym językiem i metaforyką: „tłumacz wnika do duszy autora i odradza (*regenerate*) oryginalne dzieło, stając się jego ponownym twórcą (*re-creator*)” (2014: 237). Niejako potwierdza to słuszność wyboru kategorii transkreacji do analizy przekładu eksperymentalnego Dukaja.

Zwróćmy uwagę na oczywistą, zdawałoby się, różnicę, którą przyzwyczailiśmy się ignorować, przyjmując, że *Macbeth* to *Makbet*, a *Der Zauberberg* to *Czarodziejska góra*. Conrad napisał *Heart of Darkness* (nie *Jądro ciemności*), a więc jest to utwór zakorzeniony w kulturze brytyjskiej końca XIX w., natomiast Dukaj, dokonując transkreacji, powoduje, że staje się on dostępny dla polskich czytelników XXI w. jako *Serce ciemności*. Innymi słowy, eksperyment translatorski Dukaja to nowela *Heart of Darkness*

reinterpretowana i prze-tworzona (*rewritten*) pod kątem współczesnych polskich odbiorców. Sam Dukaj w następujący sposób wyjaśnia ten skomplikowany proces:

Fakt, że tekst *Heart of Darkness* powstał w języku angielskim, a ja go przedstawiam polskiemu czytelnikowi, maskuje głębszy proces translacyjny, który można przeprowadzić w ramach jednego języka. Co do celów, kryteriów powodzenia tej metody, jest to wyzwanie zupełnie inne niż tłumaczenie po prostu tekstu. Stąd świadome odróżnianie go jako „spolszczenia”. Mogłem mówić także o „trans-fuzji”, „transfiguracji” (Sobolewska, Bendyk, Dukaj 2017: 86).

Dla odróżnienia tego dzieła od tłumaczenia Dukaj poszukiwał odmiennych określeń: spolszczenie, trans-fuzja (wprowadzenie własnej twórczości do translacji), transfiguracja (przemiana tekstu obcego w własny). Wdaje mi się jednak, że najtrafniej eksperyment Dukaja opisuje termin transkreacja, ponieważ pozwala umiejscowić i sklasyfikować jego polski eksperyment translatorski w przestrzeni praktyk przekładoznawstwa światowego¹⁰.

Założenia artystyczne, które legły u podstawy omawianego przekładu, Dukaj szczegółowo wyłożył w tekście *Żyj mnie* (2017b: 91)¹¹. Po pierwsze, odrzucając wspomniane już założenie, że tymi samymi symbolami można wywołać te same skojarzenia w odmiennych kontekstach kulturowych, postanowił uwspółcześnić całą książkę, a nie tylko język¹². Według Dukaja historia recepcji *Heart of Darkness*, żywotność tego tekstu, liczne adaptacje, interpretacje, „ideologiczno-literackie debaty toczone wokół niego świadczą, iż zamiar artystyczny Conrada się powiódł. Żyjemy Marlowa, żyjemy Kurtza” (2017b: 93). Dlatego tak ważne są słowa, których Conrad używa, w celu wciągnięcia czytelnika w przeżywanie. Pisarz stosuje „półśrodki, triki, skróty skojarzeniowe”, podsuwa „słowa klucze, którymi otworzy właściwe drzwi wyobraźni” (Dukaj 2017b: 92). Dukaj uważa, że słowa klucze użyte przez Conrada dziś już nie działają; stąd pomysł – zamierzenie artystyczne, aby opowiedzieć ten tekst na nowo (a nie „tylko” przetłumaczyć):

¹⁰ Taki globalny ogląd praktyk translatorskich postulują Susan Bassnett i David Johnston (tzw. *outward turn*), aby przekładoznawstwo europejskie zdominowane przez teorie badaczy anglosaskich, otworzyło się „na zewnątrz” i przyjęło rozpoznania badaczy z innych stref kulturowych (Bassnett, Johnston 2019: 181).

¹¹ Pisarz pogłębił tę analizę w książce *Po piśmie* (2019: 147–182).

¹² Takie holistyczne podejście do przekładu utworu jest cechą dystynktywną transkreacji (Bruno 2014).

Czyli dać dzisiejszym czytelnikom zupełnie inne klucze słowa – inny tekst – aby uruchomili nimi zamierzone wtędy przez Conrada akty ducha. (Taką właśnie straceńczą próbę autorytatywnego odtworzenia znaczenia *Serca ciemności* podjąłem, dokonując mojego pseudoprzekładu) (2017b:92)

Po drugie, dla Dukaja celem nadrzędnym było przekazanie emocji, aby czytelnik wcielił się w przeżycia Kurtza za sprawą Marlowa:

Co robi Marlow na łodzi, płynącej nocą po Tamizie? „Wżywa” w siebie słuchaczy mocą swojej opowieści – jak on sam „wżył” się w Kurtza”. Jaka dziś jest rola literatury transferu przeżyć? Jak dokonać masowej transfuzji Conradowej ciemności do serc współczesnych czytelników? I czy jest to jeszcze w ogóle możliwe w sztuce słów zastępujących wrażenia zmysłowe? (2017b: 93)

Dlatego też Dukaj zdecydował się na eksperyment tłumaczeniowy, który, jak sam to określa, dochodzi do „granic translacji”, ale jest to także eksperyment transferu przeżyć. Dukaj zawłaszcza dawną prozę dla własnego współczesnego przekazu i zasad epoki postmiśmiennej¹³. Zawłaszczenie takie było możliwe, ponieważ *Heart of Darkness* jest przykładem beletrystyki, której „naturalną, wręcz fizjologiczną, drogą odbioru (...) było przeżywanie”, natomiast Conrad według Dukaja jest „heroldem (...) literatury jako opowieści posługującej się słowami w celu doprowadzenia czytelnika do zamierzonego przez autora stanu ducha” (2019: 155, 158). Należy zadać pytanie: czy Dukaj nie czyta prozy Conrada wyłącznie przez pryzmat własnych koncepcji artystycznych, czy nie narzuca swojego trybu lektury, aby wykluczyć pozostałe?

Kluczowym fragmentem dla zrozumienia założeń Dukaja przyjętych dla przekładu noweli jest cytat z „Przedmowy” do *Murzyna z zalogi „Narcyza”*, zamieszczony jako motto do *Serca ciemności*: „Albowiem takie zadanie przed sobą postawiłem: słowem pisany sprawić, byś USŁYSZAŁ, byś POCZUŁ, a nade wszystko – ZOBACZYŁ. Tyle i nic więcej, tyle – gdyż w tym jest wszystko” (SC 5). Jest on wyeksponowany kilkakrotnie: w motcie, na okładce oraz w treści opowiadania (co omówię w dalszej części szkicu). Dukaj stawia tezę, zgodnie z którą na łodzi, kiedy Marlow opowiadał historię Kurtza, wystąpiło zjawisko deprivacji sensorycznej, to nastąpił zanik dopływu wszelkich bodźców zewnętrznych (noc, cisza wody,

¹³ Dukaj wyróżnia 4 sposoby transferu przeżyć: przez słowa, sztukę figuratywną, technikę *augmented reality* oraz metodę *mind-machine interface* (2019: 152–153).

brak ruchu). „W braku wrażeń dostarczanych zmysłom z zewnątrz żerujesz na tych ich zastępnikach; zaczynasz PRZEŻYWAĆ opowieść Marlowa” (Dukaj 2017b: 91; Sowiński, Trzeciak 2018). Dukaj wyróżnia przynajmniej trzy „transfery życia”, które zachodzą między czytelnikiem i Kurtzem: 1) Marlow żyje Kurtza; 2) Narrator żyje Marlowa żyjącego Kurtza; 3) Czytelnik żyje narratora żyjącego Marlowa żyjącego Kurtza. Nie chodzi bowiem o opowiadanie historii, opowieść jest jedynie narzędziem, „chodzi o to, by **żyć drugiego człowieka**” (2019: 160).

Wersja Dukaja jest zatem transkreacją noweli Conrada sprofilowaną pod tezę wyłożoną w eseju *Żyj mnie*, czyli podsumowując i upraszczając nieco wcześniejsze rozważania, czytelnik ma przeżyć doświadczenie Marlowa/Kurtza. Innymi słowy, można rzec, że jest to forma przekładu eksperymentalnego z tezą i wszystkie zastosowane techniki są temu podporządkowane. Aby ukazać wpływ twórczości własnej na przekładową, przedstawię trzy z nich (amplifikację, eksplikację i kondensację), ponieważ omówiłam je również w odniesieniu do *Serca mroku* powyżej¹⁴.

Amplifikacja

Po pierwsze, Dukaj wzmacnia przekaz przez powtarzanie wybranych słów, fraz, twierdzeń. Czyni to na dwa sposoby: powtarza trzykrotnie dany leksem lub analogiczne części mowy (czasowniki, rzeczowniki czy wyrażenia przyimkowe).

Leżą siedzą kucają konają, ciemne kształty w ciemności – **z ziemi, w ziemi, do ziemi przytuleni, wczepieni, wypływają** z ciemności w półmrok – oblicza bólu, mięso rozpaczy – i półmroku w ciemność – gdzie są już tylko czarnymi formami choroby i głodu – oni **konają konają konają** (SC 35; podkreśl A.A.-P.)

W przypadku tego fragmentu zastosowano obie techniki – repetycję tego samego słowa („ziemi”, „konają”) oraz tych samych części mowy (czasowniki: „leżą siedzą kucają”, „przytuleni, wczepieni, wypływają”). Co charakterystyczne, we wszystkich frazach wymienionych poniżej brak przecinków,

¹⁴ Ze względu na ograniczone ramy szkicu podam tylko kilka przykładów egzemplifikujących wspomniane techniki. Szczegółową analizę przedstawiam w książce *Adaptacje biografii twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2022).

występują jakby na wydechu, co imituje mowę niekontrolowaną, splątana i szybką, niepoddaną obróbce świadomości. Oto kilka innych przykładów dla omawianej metody relacjonowania zdarzeń: „kość kość kość” (SC 51), „ciała ciała ciała” (SC142), „wydziwiali jazgotali uciekali” (SC 44), „pasterze pielgrzymi ślepcy” (SC 51), „ku rzece ku dżungli ku ciszy” (SC 55), „rzeką mułem ciemnością” (SC 63). Taki model zapisu doświadczonej rzeczywistości ma oddawać bezpośredni przekaz wizualnych bodźców i przeżywanych zdarzeń¹⁵.

Amplifikacja zachodzi również w przypadku jednoznacznego wyrażenia pewnych stwierdzeń czy określeń (które były subtelnie zasugerowane w *Jądrze ciemności*) oraz dodawania szczegółów, aby teza o „wżyciu się” w doświadczenie Marlowa–Kurtza i główne wątki wybrzmiały intensywniej. Ramy tego szkicu nie pozwalają na szczegółowe omówienie wielu przykładów, podam zatem trzy kluczowe przypadki. Przede wszystkim Dukaj poprzedza całą opowieść mottem z „Przedmowy” Conrada do *Murzyna z załogi „Narcyza”*, w którym majuskułą odznacza wybrane słowa: „Albowiem takie zadanie przed sobą postawiłem: słowem pisanim sprawić, byś USŁYSZAŁ, byś POCZUŁ, a nade wszystko – ZOBACZYŁ” (SC 5). Następnie do tego motta nawiązuje kilkakrotnie Marlow (w mniej lub bardziej przetworzonej formie) w czasie opowieści: „Nie zrozumiecie, jeśli nie **usłyszycie**, nie **zobaczycie**, nie **poczujecie**, co ja **usłyszałem**, **zobaczyłem**, **poczułem** tam w drodze do niego, i z nim” (SC 12, podkreśl. A.A.-P.); „**słyszycie? widzicie? rozumiecie?** Nie. Nie, nie, to nie ma sensu, nic nie **zrozumiecie**, nic nie **usłyszycie!**” (SC 138, podkreśl. A.A.-P.). To motto i jego przetworzone echa dodane w opowiadanej historii wpisują się w główną tezę Dukaja o literaturze jako transferze przeżyć.

W oryginalnej noweli Marlow zadawał pytanie słuchaczom: „Czy widzicie (ang. *see*) go [Kurtza]? Czy widzicie tę całą historię? Czy widzicie cośkolwiek?” (Conrad 1972: 98). Po pierwsze jednak czasownik *see* w języku angielskim oznacza nie tylko zdolność widzenia, ale także (a może przede wszystkim) rozumienia. Marlow pragnął, aby słuchacze zrozumieli jego afrykańskie doświadczenie, poznali prawdę o Kurtzu. Dukaj natomiast akcentuje wyłącznie wymiar sensoryczny tego słowa. Po drugie, pytanie

¹⁵ Dukaj uważa, że jest to jedna z technik (literatury) transferu przeżyć: kilkakrotne powtarzanie tych samych sygnałów (słów). Można tu zauważyć, że Dukaj przeczy sam sobie, ponieważ transfer przeżyć następuje dzięki **słowom**, powtarzanym wielokrotnie, ale jednak **słowom** (Jarniewicz 2018: 244).

to pojawia się dwukrotnie w noweli, ale w zmienionej formie, a w tekście Dukaja jest ono powtarzane prawie w tym samym brzmieniu kilkakrotnie.

Kolejnym przykładem wzmocnienia jest powtarzanie głównego założenia artystycznego, na którym Dukaj oparł swoją adaptację, czyli przeżycia przez czytelnika doświadczenia Kurtza–Marlowa, co wiąże się z poprzednim przykładem. Pisarz wielokrotnie wprowadza do transkrecji odniesienia do wspomnianego założenia: „Ja nie **przeżyję** wam życia Kurtza” (SC 59, podkreśl. A.A.-P.); „co takiego jest w tej opowieści, że **przenosi** mnie poza mnie?” (SC 60, podkreśl. A.A.-P.). Również temu służy zabieg narracyjnego zjednoczenia Marlowa z Kurtzem w niektórych epizodach, na przykład w ucieczce Kurtza ze statku:

i wtedy – COŚ – wtedy Ciemność – że odwracam się (Marlow jako Kurtz) plecami do domu ojczyzny rodziny honorów, odwracam się, moja twarz zwierciadło samotności, matecznik dziczy przyzywa, ja odpowiadam, jedna łódka (...) płynę z powrotem ku pustej Stacji, gdzie nikt nic mnie nie czeka (SC 68).

W przytoczonym opisie Dukaj dokonał zespolenia Marlowa z Kurtzem. Marlow na tym etapie swojej podróży w głąb Afryki wie już o Kurtzu na tyle dużo, że potrafi „wżyć się” w jego doświadczenie, w tym wypadku jest to decyzja o samotnym powrocie do opuszczonej stacji. Kolejnym etapem ma być opowiedzenie historii w tak sugestywny sposób, aby czytelnik zobaczył, zrozumiał, odczuł doświadczenie Marlowa, słowem **wżył się** w tę postać. Te modyfikacje są zgodne z typem literatury, który autor *Króla bólu* uprawia od lat – literatury opartej na transferze przeżyć. Wszystkie omówione powyżej wzmocnienia tworzą jednorodny przekaz zgodny z założeniami literatury transferu przeżyć.

Eksplikacja

Drugą techniką zastosowaną w noweli *Serce ciemności* jest eksplikacja użyta, aby ułatwić odbiór, ale także, aby tekst był zrozumiany według wspomnianej interpretacji Dukaja, aby jego założenia były czytelne i cel osiągnięty (istotny jest tylko transfer przeżyć: Marlow–Kurtz–czytelnik). Nie ma miejsca na zniuansowane lub ambiwalentne kwestie, które należałoby przemyśleć w czasie lektury, liczy się tylko somatyczny odbiór, „wżycie się”, a nie refleksja. Dlatego też Dukaj wyjaśnia pewne sformułowania, nie-

jednoznaczne kwestie i sceny, dokonuje przesunięć chronologicznych wielu fragmentów, tak by tekst był przejrzysty i komunikatywny. Autor transkrecji wyjaśnia większość potencjalnie niejasnych miejsc. Przykładowo objaśnia kolorystykę terytoriów kolonialnych na mapie, którą Marlow dostrzega w biurze Korporacji: „brytyjska czerwień”, „galijski błękit”, „italska zieleń”, „portugalski pomarańcz”, „pruski fiolet”, „belgijska żółć” (SC 18). Czytelnik nie musi się zastanawiać, jaki kolor reprezentuje dane państwo kolonialne (tak jak było to w tekście *Heart of Darkness*). Dziś ta symbolika odeszła w niepamięć, więc prawdopodobnie pozostałaby niezrozumiała dla odbiorcy¹⁶.

Ale są też takie fragmenty, które w moim przekonaniu mogły pozostać w swej oryginalnej formie bez wyjaśniania. Przykładowo „Ave! Morituri te salutant” (HD 147) przełożone jako „Ave! Idący na śmierć pozdrawiają cię” (SC 20). W dobie znanych światowych produkcji filmowych, takich jak *Gladiator* (reż. Ridley Scott), czy polskich – *Quo vadis* (reż. Jerzy Kawalerowicz), w których ten zwrot występuje, to pozdrowienie jest z pewnością zrozumiałe dla czytelnika. Następnym przykładem to „wszedłem w ostatni krąg piekiel” (SC 35), podczas gdy w oryginale Marlow wkracza w ostatni krąg *Inferno*.

Kolejnym przykładem jest eksplikacja niejasnych stwierdzeń, dopowiadanie tak, aby uniknąć niedomówień, oraz przekomponowywanie fragmentów, aby podróż Marlowa i związane z nią refleksje były czytelne i przystępne. Skomplikowane wątki *Heart of Darkness*, które często światło na główną historię Kurtza rzucają w nieoczywisty sposób, są w transkrecji uszpójnione i logicznie przedstawione. Przykładem tej metody jest klarowne przedstawienie postaci głównego księgowego. Pierwsze zdanie wprowadzające tego bohatera jest odrębnym akapitem i sygnalizuje introdukcję nowego wątku: „z migoczącego skwaru wyłania się biały fantom” (SC 37). Następnie Dukaj opisuje sylwetkę księgowego i jego pracę (SC 38–40), by zakończyć czytelnym poinformowaniem o tym, za co Marlow go cenił.

¹⁶ Podaję odpowiedni fragment z *Jądra ciemności* bez wyjaśniania kolorystyki mapy: „w jednym końcu pokoju wisiała wielka, błyszcząca mapa, znaczona wszystkimi kolorami tęczy. Była tam wielka ilość czerwieni – którą zawsze miło jest widzieć, ponieważ z góry wiadomo, że odbywa się tam bardzo konkretna praca – całe mnóstwo błękitu, trochę zieleni, pasma pomarańczowe, a na wschodnim wybrzeżu purpurowa łata, aby pokazać, gdzie weseli pionierzy postępu popijają wesole piwo lager” (Conrad 1972: 70).

Przystaję jeszcze na moment w progu. Jeden agent już spisany na straty; drugi – manekin krawiecki usadowiony na wysokim stołku, siedzi i rachuje rachuje rachuje, precyzując skończoną precyzję. A przecież nie mogą go nie podziwiać. W krainie deprawacji i abnegacji tak wytrwale utrzymywać pozory – zaiste, kręgosłup z żelaza, wola pancerna. Jego kołnierzyki wykrochmalone i wyprasowane koszule stanowiły niewątpliwy objaw siły charakteru (SC 41).

Dukaj przekomponował cały fragment w taki sposób, aby był zrozumiały (już podczas pierwszej lektury) i rozwijał się chronologicznie, podczas, gdy w *Heart of Darkness* Conrad wplata sformułowanie o podziwie dla księgowego już na początku znajomości (HD 158), w wyniku czego czytelnik może być zaskoczony tą pozytywną oceną bez podania przyczyny. Ponadto Dukaj nadaje nową strukturę temu epizodowi, dzieląc go na trzy akapity: wprowadzenie postaci księgowego, opis i podsumowanie, co również przyczynia się do ułatwienia lektury. We wszystkich tych przykładach Dukaj dopowiada to, co zostało jedynie zasugerowane przez Conrada (analogicznie było w przypadku *Serca mroku*). Innymi słowy narzuca własny styl lektury zgodnie z przedstawioną tezą transferu przeżycia.

Kondensacja

Dukaj kondensuje pewne zdarzenia, aby na pierwszym planie pozostały wybrane przez niego wątki; aby uwaga czytelnika była skupiona tylko na wskazanych przez niego sytuacjach, a treści poboczne zostają ograniczone do minimum. Oto kilka przykładów: na łodzi są tylko Dyrektor, narrator i Marlow; opis dziecięcej fascynacji mapami Marlowa (SC 14) zawiera jedynie kilka kluczowych zdań; scena zniesienia Kurtza na statek (SC 118–119) to zwarty opis, w którym podkreślona została moc Kurtza, mimo że jest na noszach (opuszczono opis czuwania uzbrojonych krajowców, rozmowę z Rosjaninem). Kolejnym przykładem kondensacji jest epizod nocnej ucieczki Kurtza ze statku, zredukowany w książce Dukaja do najważniejszych zdarzeń i refleksji Marlowa (SC 133–135). Podobnie rzecz się ma z epizodem podpalenia szopy rzekomo przez krajowca (SC 50) oraz wątkiem Szkota żaglomistrza (SC 62) tworzonym przez kilka kluczowych zdań. Kondensacja przebiega również na płaszczyźnie języka: Dukaj stosuje równoważniki

zdań, operuje frazami zwartymi i konkretnymi oraz ogranicza język do słów absolutnie koniecznych, aby przekazać emocje¹⁷.

Wnioski

Utwory Jacka Dukaja *Serce mroku* i *Serce ciemności* mogą stanowić odmienne formy prze-tworzeń (*rewriting*) *Jądra ciemności* w rozumieniu teorii Lefevere'a. W obu tekstach, jak starałam się wykazać, pisarz zastosował analogiczną strategię transferu przeżyć, będącą cechą dystynktywną literatury, którą tworzy. W utworach tych można dostrzec podobne techniki przetwarzania tekstu źródłowego – m.in. amplifikację, eksplikację, kondensację i redukcję. *Serce mroku* jest przykładem twórczości własnej pozostającej pod wpływem prozy Conrada odczytywanej pod kątem własnych założeń artystycznych. W tym przypadku możemy odnotować swoistą współzależność: twórczość własna pozostaje pod wpływem pisarstwa Conrada, ale jednocześnie proza Conrada jest interpretowana z perspektywy własnych koncepcji artystycznych. Jeszcze bardziej jest to widoczne w drugim dziele – *Serce ciemności* – które zaklasyfikowałam jako formę przekładu eksperymentalnego z tezą, czyli tworzonego pod założenia literatury transferu przeżyć tworzonej i propagowanej przez Dukaja. Dla tej formy zaproponowałam termin transkreacji, ponieważ chwytty zastosowane przez Dukaja w dużej mierze pokrywają się z metodami wyróżnionymi dla transkreacji. Techniki amplifikacji, eksplikacji i kondensacji, wskazane przez Bruno jako fundamentalne dla transkreacji, zostały zidentyfikowane i omówione w przekładzie eksperymentalnym Dukaja. Można postawić wstępną hipotezę, zgodnie z którą transkreacja byłaby jeszcze jednym przejawem prze-tworzenia w rozumieniu definicji Lefevera, choć to wymaga dalszych badań. Ponadto o eksperymentalnym charakterze tego przekładu stanowią dwa aspekty: po pierwsze, łamanie konwencjonalnego modelu pisarza rozgraniczającego twórczość własną od tłumaczeniowej, i po drugie, koncepcja przekładu i literatury jako transferu przeżyć. Takie założenie skutkuje intensyfikacją doznania fizycznego (zgodnie z założeniami literatury transferu przeżyć) oraz klarownym przekazem kluczowych wątków. W moim przekonaniu argumentacja i przykłady przedstawione w analizie dowodzą, że *Serce ciemności* jako eksperyment translatorski proponuje autorską inter-

¹⁷ Dokładnie opisuje to Jamniewicz jako „radikalną redukcję” (Jamniewicz 2018: 245).

pretację *Jądra ciemności*, która jest rozpoznawalna dla czytelników Dukaja, ponieważ jest nacechowana jego twórczością własną. Metody zastosowane do transformacji tekstu noweli uprawniają natomiast do klasyfikacji tego przekładu jako transkreacji.

Bibliografia

- Bassnett, Susan, Johnston, David 2019. *The Outward Turn in Translation Studies*, „The Translator” 25(3), s. 181–188.
- Bruno, Cosima 2014. *Translation, Transcreation and Culture*, w: Theo Hermans (red.), *Translating Others*, vol. 1, New York–London: Routledge, s. 236–246.
- Chaudhuri, Sukanta 2014. *Translation, Transcreation, Travesty*, w: Theo Hermans (red.), *Translating Others*, vol. 1, New York–London: Routledge, s. 247–264.
- Conrad, Joseph 1996. *Heart of Darkness*, w: J. Conrad, *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, s. 133–252 (w tekście stosuję skrót **HD**).
- 1972. *Jądro ciemności*, w: J. Conrad. *Młodość i inne opowiadania*, przeł. Aniela Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 57–180.
- Dudek, Anna. 2018, *Heart of Message. An Overview of Stylistic Devices by Jacek Dukaj in „Serce ciemności”*, „Translatologica” 2, s. 94–110.
- Dukaj, Jacek 2010. *Serce mroku*, w: Jacek Dukaj, *Król bólu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie (w tekście stosuję skrót **SM**).
- 2017a. *Serce ciemności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie (w tekście stosuję skrót **SC**).
- 2017b. „Żyj mnie, „Książki”, 3, s. 90–96.
- 2019. *Po piśmie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dukaj, Jacek, Wandałowski, Marcin. 2018. *Trzecia era człowieczeństwa – czy czeka nas koniec pisma?*, „obywatelski thinkletter”, Kongres Obywatelski, https://www.kongresobywatelski.pl/wp-content/uploads/2018/12/jacek_dukaj-trzecia_era_czlowieczentwa-czy_czeka_nas_koniec_pisma.pdf [dostęp: 20.12.2020].
- Fiut, Aleksander. 1998. *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Heydel, Magdalena. 2013. „Gorliwość tłumacza”: *przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarniewicz, Jerzy. 2018. *Przekład jako transfer przeżyć*, w: J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, s. 239–252.
- Kaczorowska, Monika. 2011. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*, Kraków: Universitas.
- Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London–New York: Routledge.
- Legeżyńska, Anna. 1981. „Niebezpieczne związki” tłumacza z autorem, „Studia Polonistyczne” 8, s. 150–161.

- 1999. *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Łazarczyk, Bohdan. 1979. *Sztuka translatorska Juliana Tuwima*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Michałowski, Piotr. 2018. *Transfuzja i naciski*, „Odra” 2, s. 108–109.
- Orliński, Wojciech. 2017. *Co ma Steve Jobs do „Jądra ciemności”*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek *Gazeta na urodziny Conrada*, 2–3.12. 2017.
- Rajewska, Ewa. 2007. *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2016. *Domysł portretu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sobolewska, Justyna, Bendyk, Edwin, Dukaj, Jacek. 2017. *Transfuzja ciemności. Rozmowa z pisarzem J. Dukajem o „Sercu ciemności” – o przemianach czytelników i transferze przeżyć*, „Polityka” 46(3136), s. 86–87.
- Sowiński, Michał, Trzeciak, Katarzyna. 2018. *Jacek Dukaj – Serce ciemności*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jacek-dukaj-serce-ciemnosci-153627> [dostęp: 26.05.2021].
- Szmydtowa, Zofia. 1955. *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Watts, Cedric. 1996. *Explanatory Notes*, w: J. Conrad, *Heart of Darkness*, Oxford: Oxford University Press, s. 253–278.
- 1984. *The Deceptive Text. An Introduction to Covert Plots*, Brighton: Harvester Press.