

OBRAZY NIEPOWAGI: O TŁUMACZENIU POEZJI NONSENSU NA PRZYKŁADZIE WIERSZA *THE AKOND OF SWAT* EDWARDA LEARA

Abstract

Images of Irreverence: Nonsense Poetry in Translation as Exemplified by Edward Lear’s Poem *The Akond of Swat*

The paper deals with selected “rewritings” of Edward Lear’s nonsense poem *The Akond of Swat*, focusing specifically on the translators’, illustrators’, adapters’ and editors’ attitudes towards the allusive nature of the poem – the reference it makes to the historical figure of the Pashtun religious leader Abdul Ghaffūr, also known as the Akond (or Wali) of Swat or Saidū Bābā, which may be viewed as problematic from a postcolonial viewpoint. Recent translated and illustrated versions of the poem inscribe it with new aesthetic and ideological values. Two Polish translations considered in the paper, produced by Andrzej Nowicki and Stanisław Barańczak respectively, demonstrate changing approaches to the nonsense genre displayed in Polish literary circles (gradual transition from pure to parodistic nonsense). Graphic representations of the poem discussed in the paper testify to the artists’ interpretive powers in redefining the genre of Lear’s poem: rebranding it as an infantile fairy tale on the one hand and a disturbing reflection on tyranny and “the war on terrorism” on the other.

Keywords: nonsense poetry, translation, postcolonialism, Edward Lear, Andrzej Nowicki, Stanisław Barańczak

Słowa kluczowe: poezja nonsensu, przekład, postkolonializm, Edward Lear, Andrzej Nowicki, Stanisław Barańczak

Beztroskie bestiarium

Świat nonsensu literackiego zamieszkują istoty obce naukowym taksonomiom i niedostępne ludzkiemu doświadczeniu: niebieskogłowe Dziąbłe, drapieżne Dziubdziuby, Okruszki, które nie mają paluszków, a nawet złowieszcze hybrydy ślimaka, węża i rekina. Szczególnie ciekawym okazem w tej barwnej menażerii jest *Akond of Swat*, tytułowy bohater wiersza Edwarda Leara, znany polskim czytelnikom jako Akond ze Skwak albo Jakąd ze Wszczot, a dzieciom oglądającym książki obrazkowe – jako ludzkolica gąsienica i wielkooki grzebień. Z pozoru niedorzeczny jak inne learyczne postaci, Akond zyskuje przy bliższym poznaniu nowy wymiar: nie przynależy bowiem wyłącznie do porządku fikcji, lecz ma swój pierwowzór w rzeczywistości pozaliterackiej. Jak podkreślają badacze twórczości Leara oraz znawcy kultury Bliskiego Wschodu i Azji Centralnej (por. np. Yapp 1977; Ahmed 2002), autor w sobie właściwy, niefrasobliwy sposób nawiązuje w wierszu do osoby duchowego przywódcy Pasztunów, Akonda („nauczyciela”) Abdula Ghaffūra (1793–1878), znanego również jako Saidū Bābā, który trafił swego czasu na łamy światowych gazet. Wzmianka o pasztuńskim sufim z odległej krainy Swat, zauważona w tytule notatki prasowej, zaciekawiła Leara rytmicznie i brzmieniowo (Dubois 2018: 41). Postanowił pobawić się dźwiękiem, a przy okazji nawiązać do wyobrażeń „Orientu” bliskich współczesnym sobie czytelnikom i skomponował arcydziełko, które uruchamia typowe dla poezji nonsensu mechanizmy stylistyczne i logiczne, a przy tym – typowe dla epoki wiktoriańskiej imperialne mechanizmy poznawcze: przekonanie o nieprzewidywalności i osobliwości człowieka Wschodu, a co za tym idzie – poczucie kulturowej wyższości człowieka Zachodu. Wiersz wywołuje z dzisiejszej perspektywy pewien dyskomfort: niefrasobliwość czy wręcz nonszalancję, z jaką Lear pozwala sobie „uprowadzić” pasztuńskiego przywódcę duchowego na manowce literatury niepoważnej, można w zasadzie odczytać zarówno jako parodię, jak i apologię imperialnej arogancji i obskurantyzmu, co skłania do refleksji nad rolą kolonialnych podtekstów we współczesnych redakcyjnych, przekładowych, graficznych i muzycznych opracowaniach utworu.

Wychodząc – za klasycznymi już propozycjami André Lefevere’a – z założenia, że czytelnicy mają dostęp do literatury nie tyle „napisanej” przez autora, ile „przepisanej” przez krytyków, redaktorów, antologistów, tłumaczy, adaptatorów, ilustratorów czy projektantów, którzy kształtują

recepcję dzieł i gatunków literackich zgodne z ideologicznymi i artystycznymi wymogami epoki (1992: 4, 8), zamierzam przyjrzeć się kilku językowym, wizualnym i muzycznym refrakcjom utworu Edwarda Leara i sprawdzić, jak sytuują go one na tle innych dzieł poezji nonsensu (kształtując tym samym obraz gatunku). Skupię się na dwóch polskich tłumaczeniach wiersza: wcześniejszym, autorstwa Andrzeja Nowickiego, oraz późniejszym, pióra Stanisława Barańczaka, i opiszę zmieniający się pomysł wydawniczy na Akonda/Jakąda oraz jego gatunkową (nie)powagę. Tym samym spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jak autorzy polskich opracowań definiowali przynależność gatunkową tekstu, jak konstruowali postać tytułowego bohatera i wreszcie – jakim ideologicznym i estetycznym przekonaniom hołdowali w swojej pracy. Aby ukazać rodzime praktyki wydawnicze na szerszym tle, przedstawię najpierw pokrótce wybrane pomysły anglosaskich antologistów, ilustratorów i adaptatorów na to, jak „przepisać” oryginalny utwór Leara we współczesnym postkolonialnym kontekście odbiorczym.

Imperium nonsensu

Niesensowność, absurd i nonsens pozostają przedmiotem zainteresowania filozofów od czasów antyku, a dzisiaj zajmują również logików, matematyków, językoznawców i literaturoznawców (Grodziński 1981; Wołk 2014). Badacze języka skupiają się przede wszystkim na środkach, które służą formułowaniu i wyrażaniu niedorzeczności, takich jak dewiacja logiczna, anomalia semantyczna, niejasność i nieokreśloność, niekonwencjonalna składnia, niespójność tekstu, specyficzne wykorzystanie figur (na przykład katachrezy, a w jej obrębie paradoksu czy oksymoronu), a także eksperyment fonologiczny i grafologiczny (Chrzanowska-Kluczevska 2017: 27–30). Literaturoznawcy widzą w nonsense zarówno stosowany doraźnie zabieg stylistyczny, jak i odrębny gatunek literacki, w którego kanonie mieszczą się przede wszystkim dzieła wiktoriańskich klasyków: poezja Edwarda Leara (orędownika „popularnego” czy też „ludowego” nonsensu opartego na zabawie dźwiękiem) oraz wybrane utwory Lewisa Carrolla (mecenasa nonsensu „ozdobnego”, opartego na wyrafinowanych mechanizmach logicznych; Tigges 1988: 2–3, 49). W najwcześniejszych omówieniach stawiano tezę, jakoby literatura nonsensu była wyłączną domeną wiktoriańskiej Anglii (por. Tigges 1988: 10). W kolejnych komentarzach upatrywano protoplastów gatunku w autorach starożytnych, średniowiecznych i renesansowych,

między innymi w osobach Arystofanesa, Chaucera i Szekspira. Wskazywano jednak przede wszystkim na związek literackiego nonsensu z dziecięcymi rymowanekami, wykorzystującymi dźwiękonaśladowictwo i glosolalię, a przekazywanymi z pokolenia na pokolenie w kulturze ludowej. Z każdą nową antologią nonsensu poszerzały się jego gatunkowe i geograficzne granice, by w końcu objąć twórczość pochodzącą z różnych krajów i tradycji (por. Heyman 2008), począwszy od wiejskich wyliczanek, a skończywszy na dziełach dadaistów, surrealistów czy słownych ekscesach Johna Lennona (por. Hołobut, Hołownia 2017).

Płynność kategorii nie odwróciła znawców od prób zdefiniowania wyznaczników gatunku. Wiele dokonał w tej mierze holenderski literaturoznawca Wim Tigges (1987, 1988), autor obszernej monografii poświęconej genealogii nonsensu. Zgodnie z jego definicją jest to:

gatunek literatury fabularnej, w którym znaczeniowe bogactwo równoważy jednoczesny brak znaczenia. Wspomnianą równowagę podtrzymuje zabawa zasadami języka, logiki, prozodii, formą przedstawienia albo połączenie tych czynników. Aby osiągnąć zamierzony efekt, nonsens powinien zapraszać czytelnika do interpretacji, a jednocześnie unikać sugestii, jakoby istniało jakieś głębsze znaczenie, które można wychwycić na podstawie konotacji i skojarzeń, ponieważ te prowadzą donikąd. (...) Musi rysować się dychotomia pomiędzy rzeczywistością a słowem i obrazem, które ją opisują. Im większy dystans czy napięcie pomiędzy światem przedstawionym, rozbudzonymi oczekiwaniami a ich niespełnieniem, tym bardziej nonsensowny efekt (Tigges 1987: 27–28)¹.

Tigges wymienia cztery fundamentalne cechy literackiego nonsensu: (1) nierozładowane napięcie pomiędzy sensem a jego brakiem; (2) emocjonalną i moralną obojętność narratora wobec relacjonowanych wydarzeń, jakkolwiek kuriozalnych czy ponurych; (3) konwencję zabawy; (4) prymat języka, który „**tworzy** niedorzeczną rzeczywistość, zamiast przedstawiać ją słowem, jak się to dzieje w absurdzie” (Tigges 1988: 96). Pierwsza zasada wydaje się szczególnie ważna dla odróżnienia nonsensu od bełkotu – nonsensowi towarzyszy zwykle formalna nadorganizacja, a w przypadku poezji – rygor wersyfikacyjny (Heyman 2008: xxiv), który daje czytelnikowi poczucie bezpieczeństwa: złudne przekonanie, że skoro tekst pulsuje regularnym rymem i toczy się żwawym, sprężystym rytmem, to pewnie dokądś zmierza.

Najważniejsi przedstawiciele gatunku posługują się przy tym osobliwymi zabiegami stylistycznymi, które Tigges [podążając za typologią Stewart

¹ Wszystkie cytaty ze źródeł anglojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

(1979/1989)] nazywa „procedurami przekształcania sensu w nonsens” (Tigges 1988: 56). Pierwszą jest „lustrzane odbicie” (ang. *mirroring*), które służy ukazywaniu świata na opak, rzeczywistości postawionej na głowie. Znajduje ono wyraz choćby w systematycznej podmianie klas: przypisywaniu cech ludzkich bytom nieżywym i zezwierzęceniu postaci ludzkich; odwróceniu ciągów przyczynowo-skutkowych, a na płaszczyźnie wyrażania – choćby w zastosowaniu spuneryzmów, palindromów, szarad, pisma lustrzanego (Tigges 1988: 56).

Drugą procedurą jest „nieostrość” (ang. *imprecision*): rozmywanie granic kategorii uniemożliwiające rozgraniczenie pojęć: nadmiar lub niedobór znaczenia (zagadki ortograficzne, kaligrama, lipograma, luki graficzne); uzewnętrznianie tego, co niejawne (na przykład mieszanie rzeczywistości literackiej i pozaliterackiej; Tigges 1988: 56–57).

Trzecią procedurą jest „seryjność” bądź też „nieskończoność” (ang. *infinity, stringing*): nonsens literacki często opiera się na regresji *ad infinitum*, wyliczeniu (co widać choćby w schemacie słynnych abecadeł), konstrukcji szkatułkowej, cykliczności. Jak wskazuje Tigges, wydaje się, że wrażenie niedorzeczności wzmaga się za sprawą zaskakującego zakończenia, następującego w pozornie przypadkowym miejscu.

Czwartą jest „równoczesność” (ang. *simultaneity*): wieloznaczność; współistnienie niepasujących do siebie elementów, które staje się źródłem pojęciowego napięcia. W planie treści może ono polegać na zestawianiu niedających się połączyć fragmentów układanki (Lautréamontowskie spotkanie parasola i maszyny do szycia na stole operacyjnym); natomiast w planie wyrażania przybiera postać typowych dla nonsensu neologizmów i szarad: gier słów, kontaminacji (wyrazów walizek), rymów i aliteracji łączących brzmieniowo to, co niełącznie pojęciowo (Tigges 1988: 59–60).

Ostatnią wyróżnioną przez Tiggesa procedurą jest „arbitralność” (ang. *arbitrariness*), czyli wytyczenie dla danego utworu „boiska”, na którym będzie się toczyć gra w niedorzeczność. To bodaj najmniej wyrazista kategoria, zdaniem Tiggesa tożsama z nadaniem tekstowi określonej ramy formalnej: wyliczanki, alfabetu, limeryku geograficznego, schematu fabularnego wyprawy, rozprawy sądowej, biesiady itp. (Tigges 1988: 69–70).

Holenderski badacz próbuje również wyznaczyć umowne granice pomiędzy nonsensem literackim a pokrewnymi zjawiskami i prądami artystycznymi: humorem (parodia, trawestacja, satyra, ironia czy żart służą czytelnikowi ośmieszeniu lub rozśmieszeniu, podczas gdy nonsens nie służy żadnym celom); poezją niepoważną (która musi cechować się błyskotliwością,

niebędącą *sine qua non* nonsensu); groteską (która karmi się brzydota i budzi emocje, gdy tymczasem nonsens nie skłania do ocen; 1988: 114); surrealizmem (który – podobnie jak nonsens – opiera się na niespójności, jednak widzi w niej wysięk podświadomości i nadaje jej wymiar symboliczny; 1988: 114); dadaizmem (w którym wysuwa na pierwszy plan nie tyle błędne operacje myślowe, ile graficzny i fonetyczny kształt słów, które te operacje wyrażają); absurdem, czy wreszcie metafikcją (która opiera się na autorefleksji, podczas gdy nonsens nie zaprzęta sobie samym sobą głowy; 1988: 131). Wspomniane gatunki mogą się nawzajem przenikać i wypożyczać sobie pewne zabiegi, o czym napiszę szerzej na przykładzie tekstu Edwarda Leara i jego szeroko pojętych przekładów.

Akond a nonsens

Jak podaje badacz kolonialnych wątków w twórczości Leara, Martin Dubois, wiersz *The Akond of Swat* powstał w 1873 roku, gdy Edward Lear – wówczas już uznany twórca literatury niepoważnej, psotnik-samotnik, a przede wszystkim szanowany podróżnik-rysownik – szykował się na trzynastomiesięczną wyprawę do Indii. Przeglądając w lipcu prasę, natknął się w „The Times of India” na doniesienie z doliny Swatu, jakoby „syn Akonda pokłócił się z ojcem i oddalił w asyście pięciuset sowarów, za nic mając ojcowski nakaz powrotu” (cyt. za Dubois 2018: 29–30)². We wrześniu tego samego roku Lear zamieścił rękopis wiersza w liście do przyjaciela, Lorda Carlingforda, z komentarzem: „łączę śmieszne wynurzenia, które uradowały co poniektórych, o Akondzie ze Swatu, wzmiankowanym niedawno w gazetach; pewien znajomy napisał do mnie z zapytaniem «kto to lub co to», na co dałem mu taką odpowiedź” (cyt. za Strachey 1911: 161–62).

² Co ciekawe, inną – i zapewne mniej trafną – wersję wydarzeń przedstawili w swojej książce *Every Day in the Year* (1902) James oraz Mary Fordowie, wskazując, jakoby wiersz inspirowany był wiadomością o śmierci Akonda, a nie o jego kłótni z synem. Pod datą 22 stycznia autorzy zamieścili następującą informację: „Tego dnia, 22 stycznia 1876 roku, zmarł przywódca odległego wschodniego księstwa, który sprawował nad nim władzę niemal od początku wieku w atmosferze takiego pokoju i bezpieczeństwa, że poza brytyjskim Ministerstwem Spraw Zagranicznych tylko nieliczni zdawali sobie sprawę z istnienia tej krainy i jej szacownego władcy” (cyt. za <https://www.bartleby.com/297/35.html>, dostęp: 11.11.2019).

Opublikowany później – z niewielkimi zmianami – w zbiorze *Laughable Lyrics* (1877) utwór to zaskakujący przykład poezji nonsensu o bardzo wyrefinowanym układzie wersyfikacyjnym. Badacze porównują go do gazelu (Graziosi 2008), tradycyjnej perskiej formy lirycznej, popularnej wśród wiktoriańskich poetów. Lear zachowuje pewne jej cechy: stosuje *radif*, czyli powtarzającą się w każdym kupiecie niezmienną frazę, która pełni funkcję refrenu (tu: *The Akond of Swat!*), oraz *quaafiyę*, czyli przewijający się przez cały utwór monorym (tu: *WHAT, NOT, SHALLOTT*), komplikuje jednak ów tradycyjny wzorzec, rymując *radif* i *quaafiyę*, a także wzbogacając każdy dystych o kolejny rym. Całość wewnętrznie spina wszechobecna aliteracja, a dynamizuje – wszechobecna monosylaba. Jak widać, Lear wytycza sobie z precyzją poetyckie „boisko” i tworzy restrykcyjne reguły gry, hołdując wspomnianej przez Tiggesa zasadzie arbitralności – jego wiersz to mały świat, który rządzi się swoimi skomplikowanymi prawami.

Najbardziej zaskakuje rama dyskursywna wiersza, który składa się z samych pytań i wykrzyknień. Podmiot mówiący z dociekliwością, a przy tym znakomitym wyczuciem rytmu, snuje dywagacje na temat tożsamości i zwyczajów tytułowego bohatera. W dwudziestu trzech zwrotkach wyraża same wątpliwości, na które nie znajduje żadnej odpowiedzi. Podobnie czytelnicy: mogą nakreślić w wyobraźni obraz Akonda – o którym nie orzeka się tutaj nic – jedynie na podstawie sądów przyjętych za pewnik podczas formułowania pytań (por. Szulińska 2009: 151). A ponieważ te presupozycje, jak na literaturę nonsensu przystało, okazują się chaotyczne i niezborne, a niekiedy wykluczają się nawzajem, tytułowy bohater zmienia w czytelniczej wyobraźni kształty: w zasadzie nie wiadomo, czy jest stworzonkiem czy człowiekiem, mężem stanu czy niesfornym dzieckiem. Pierwsza zwrotka brzmi jak trawestacja filozoficznych dociekań i zakłada jedynie, że Akond istnieje (Lear 1877/1994):

1. WHO, or why, or which, or what,
Is the Akond of SWAT?

Kolejne strofy są nieco precyzyjniejsze: opierają się na założeniu, że Akond jest mężczyzną lub chłopcem albo jakąś nie-ludzką postacią o ludzkich właściwościach. Dociekania nadal „nie kleją” się pojęciowo, bo pytania racjonalne przeplatają się z trywialnymi i wydumanymi. „Kleją się” natomiast brzmieniowo, co stanowi przewodnią zasadę kompozycji tekstu:

2. Is he tall or short, or dark or fair?
 Does he sit on a stool or a sofa or a chair,
 or SQUAT,
 The Akond of Swat?

3. Is he wise or foolish, young or old?
 Does he drink his soup and his coffee cold,
 or HOT,
 The Akond of Swat?

4. Does he sing or whistle, jabber or talk,
 And when riding abroad does he gallop or walk
 or TROT,
 The Akond of Swat?

W wierszu coraz częściej zaczynają też pobrzmiewać akcenty orientalne. Z początku wydają się dyskretne: mówiący rozpatruje przydatne Akondowi rekwizyty (turban i fez, materac, matę, a nawet koję lub kojec), by szybko porzucić ten kosmopolityczny trop na rzecz swojskich realiów, takich jak wizja Akonda ćwiczącego łącińską kaligrafię:

5. Does he wear a turban, a fez, or a hat?
 Does he sleep on a mattress, a bed, or a mat,
 or COT,
 The Akond of Swat?

6. When he writes a copy in round-hand size,
 Does he cross his T's and finish his I's
 with a DOT,
 The Akond of Swat?

Jednak w kolejnych partiach tekstu aura egzotyki gęstnieje, a podmiot pytający coraz częściej sprawia wrażenie, jakby – wbrew wcześniejszym deklaracjom – miał jednak pewne wyobrażenia dotyczące tego, **kim** lub **czym** jest Akond. Spomiędzy wierszy coraz wyraźniej wyziera wiktoriański stereotyp orientalnego satrapy – jak wyjaśniał sam Lear, wyniesiony z młodości za sprawą lektury *Baśni tysiąca i jednej nocy* (jak to ujął, „ktoś na kształt barbarzyńskiego despoty, o którym czyta się w dzieciństwie”, cyt. za Dubois 2018: 41). Mówiący zaczyna zakładać, że Akond jest przywódcą lub władcą; w dodatku takim, który może uśmiercać poddanych na różne sposoby (wyliczone bez jakichkolwiek bezkrwawych zastępników):

8. Do his people like him extremely well?
Or do they, whenever they can, rebel,
or PLOT,
At the Akond of Swat?

9. If he catches them then, either old or young,
Does he have them chopped in pieces or hung,
or SHOT,
The Akond of Swat?

Zainteresowanie budzą też sami poddani: mówiący zastanawia się, jak bardzo są nikiemni (czy kradną, czy może wołać dusić ofiary przy użyciu garoty) i jak podnoszą na duchu swojego władcę. Proponowane scenariusze rozbrajają absurdalnym, czasem makabrycznym szczegółem, opisanym z niewzruszoną obojętnością:

10. Do his people prig in the lanes or park?
Or even at times, when days are dark,
GAROTTE,
The Akond of Swat? (...)

12. To amuse his mind do his people show him
Pictures, or any one's last new poem,
or WHAT,
For the Akond of Swat?

13. At night if he suddenly screams and wakes,
Do they bring him only a few small cakes,
or a LOT,
For the Akond of Swat?

Schematy orientalne przeplatają się ze swojskimi, co potęguje efekt radosnego myślopląsu. Kolejne spekulacje opierają się na typowo brytyjskich założeniach: że Akond pływa łódką, raczy się (wyłącznie małym) piwem i wyspiarskimi potrawami; przestrzega miejscowej etykiety stroju. Mówiący dopytuje również z chorobliwym znawstwem, czy bohater bije żonę ozdobną fajką, kiedy ta nie zadba o terminowy zbiór agrestu. Poprzez informacyjne nadatki i nadmiar detalu wzmacnia się efekt niedorzeczności:

15. Does he like to lie on his back in a boat
Like the lady who lived in that isle remote,

SHALLOTT,

The Akond of Swat? (...)

18. Does he drink small beer from a silver jug?

Or a bowl? or a glass? or a cup? or a mug?

or a POT,

The Akond of Swat?

19. Does he beat his wife with a gold-topped pipe,

When she let the gooseberries grow too ripe,

or ROT,

The Akond of Swat?

20. Does he wear a white tie when he dines with friends,

And tie it neat in a bow with ends,

or a KNOT.

The Akond of Swat?

21. Does he like new cream, and hate mince-pies?

When he looks at the sun does he wink his eyes,

or NOT,

The Akond of Swat?

Ostatnia zwrotka to logiczna wisienka na torcie. Mówiący wyraża w niej głębokie przekonanie (o którym świadczy archaiczna forma *I wot*³), że ktoś lub nikt (nie) wie, kim/który/czemu/czym jest tytułowy bohater. I – w obliczu tak sformułowanej alternatywy – trudno się z nim nie zgodzić:

23. Some one, or nobody, knows I wot

Who or which or why or what

Is the Akond of Swat?

Na podstawie lektury nie poznajemy bohatera ani na jotę; dowiadujemy się natomiast sporo o podmiocie mówiącym. To ktoś na wskroś „learyczny”, kto bije się z myślami i wyraźnie w tej bójce przegrywa. Tekst hołduje zasadom typowym dla literatury nonsensu: cechuje się nieostrością (seria

³ Bromhead (2009: 206–221) wyjaśnia, jakby była to „jedna z epistemicznych fraz werbalnych wyrażających pewność i przekonanie”, pochodząca od czasownika *to wit* („wiedzieć”), choć od XIII *to wot* zaczęło funkcjonować jako forma podstawowa czasownika, szczególnie w wyrażeniach *wot well*, *I wot* czy *I wot not*.

pytań bez odpowiedzi pozostawia semantyczny niedosyt, a jednocześnie przesyty, wynikły z monotonii; mieszają się porządki fikcji i rzeczywistości pozaliterackiej); seryjnością (wylicza się tutaj pytania, w obrębie których, jak w szkatułce, kryją się kolejne wyliczenia); równoczesnością (bohater wpisany jest w niespójne i wzajemnie sprzeczne schematy kulturowe) i arbitralnością (zabawa w wyliczenia kończy się równie gwałtownie i bezsensownie, jak się zaczęła). Wydaje się, że procesy myślowe podporządkowują się dźwiękom, bo z pewnością nie ulegają intelektowi ani emocjom. Wiersz można by również i z współczesnej perspektywy uznać za wzorzec gatunku, gdyby nie cienka nić łącząca świat tekstu ze światem rzeczywistym. Nić, którą umyślnie rozsunął sam autor, dodając nawet do pierwodruku wiersza komentarz: „Aby przekonać się o istnieniu tego możnowładcy, por. indyjskie gazety, *passim*. Chcąc właściwie odczytać wersy, należy położyć silny nacisk na monosylabiczne rymy, które powinien w zasadzie wykrzykiwać chór” (Lear 1877/1894).

W chwili powstania wiersza jego warstwa aluzyjna wyrażała (a może raczej trawestowała?) stereotypowe wyobrażenia Innego, zakorzenione w mentalności wiktoriańskich czytelników. Nie utrudniała z pewnością recepcji dzieła w kategoriach literatury nonsensu. Jednak współcześni tłumacze, redaktorzy, adaptatorzy i ilustratorzy mogą powątpiewać w czystość gatunkową oryginalnego tekstu. Czy igraszka dźwiękiem pozostaje zabawą w nonsens, jeśli – przynajmniej z pozoru – odbywa się czyjś kosztem? Szczególnie jeśli ów ktoś jest figurą wpisaną w imperialny dyskurs historyczny? Jak ustosunkować się do „nonsensownego orientalizmu” Leara?

Akond a orientalizm

Losy rzeczywistego Akonda ze Swatu wplotły się w dzieje ówczesnego imperium za sprawą zamieszek, do jakich doszło w okolicach północno-zachodniej granicy Indii Brytyjskich. Były to tereny zamieszkiwane przez wojowniczych Pathanów, podzielonych na niezliczone plemiona i frakcje. Obszar pozostawał rzekomo w strefie wpływów emira Afganistanu, choć faktycznie władali nim lokalni wodzowie plemienni oraz nauczyciele islamu (Farwell 1985: 144). Pathanowie przez wieki cieszyli się całkowitą swobodą i niezawisłością; w 1947 włączono ich ziemie do Pakistanu jako autonomiczne Terytoria Plemienne Administrowane Federalnie, a dzisiaj – dystrykty prowincji Chajber Pasztunchwa.

Abdul Ghaffūr urodził się w 1793 roku w dolinie rzeki Swat i – jak dowiadujemy się z doniesień współczesnych historyków – był szanowanym przez współziomków przywódcą duchowym (Fahim 1978: 57; Farwell 1985: 153). W wieku osiemnastu lat opuścił dom rodzinny i przemierzył dolinę Peszawaru, zgłębiając tarikę kadirijji, drogę sufizmu wpisaną w ramy dogmatów islamu. Przez dwanaście lat wiodł żywot pustelniczy nad brzegiem Indusu, gdzie zaskarbił sobie opinię świętego mędrca i zyskał miano „nauczyciela” (czyli akonda). W roku 1835 dołączył do emira Afganistanu w walce przeciwko Sikhom. Po klęsce emira wycofał się na terytorium Bajaur, a ostatecznie osiadł w miejscowości Saidu (dzisiejsza stolica Dystryktu Swat), wywierając ogromny wpływ polityczny i duchowy na okoliczne plemiona (Fahim 1978: 57).

Jego relacje z Brytyjczykami były – podobnie jak sytuacja na pograniczu Indii Brytyjskich i Emiratu Afganistanu – niezmiernie skomplikowane. Odkąd wojska imperialne zajęły sąsiednią dolinę Peszawaru, Ghaffūr obawiał się o losy swojego regionu, jednak nie angażował się po stronie plemion ościennych, by uniknąć konfrontacji z Brytyjczykami. Dopiero u schyłku 1849 roku nabrał przeświadczenia, że Swatim i Bunerwalom, czyli plemionom, nad którymi sprawował duchowe przywództwo, grozi niebezpieczeństwo. Przejął wówczas funkcję *Shaykh al-Islām*, zwierzchnika religijnego i wezwał współwyznawców do świętej wojny, w ciągu dwóch kolejnych dziesięcioleci kilkakrotnie jednocząc pograniczne ludy w zacieklej walce przeciwko Brytyjczykom, mimo dzielących je napięć (Fahim 1978: 58). Opis tych krwawych i zawiłych wydarzeń można znaleźć w książce pod znaczącym tytułem *Queen Victoria's Little Wars* (Farwell 1985), upamiętniającej najbardziej – zdaniem autora – niezrozumiałe i jałowe działania wojsk imperialnych, o których dziś wolano by zapomnieć. Dość powiedzieć, że po uzyskaniu od Brytyjczyków zapewnienia o nienaruszalności granic Swatu i Bunaru, Abdul Ghaffūr zaprzestał działań przeciwko Imperium i aż do swojej śmierci w 1877 roku namawiał współwyznawców do zachowywania z nimi „sąsiedzkich relacji” (Fahim 1978: 64).

Podjęte przez współczesnych historyków próby wyjaśnienia, **kim był lub czym, dlaczego i który to ten** Akond ze Swatu, pokazują przede wszystkim złożoność kontekstu polityczno-kulturowego, na którym rysuje się jego postać, a także jawną nieprzekładalność pasztuńskiej rzeczywistości na jakiegokolwiek **anglojęzyczne** kategorie (o czym świadczy ogrom zapożyczeń, którymi piszący inkrustują swoje teksty, nieraz zupełnie nieczytelne dla postronnego odbiorcy; por. Yapp 1977). Zapewne podobny efekt stylistyczny

osiągała za czasów Leara zachodnia prasa, skoro oprócz niego również i inni twórcy, tym razem z Nowego Świata, wplatali wzmianki o sufim w swoje niepoważne dywagacje. Kanadyjski parodysta George Thomas Lannigan napisał smętną i sonoryczną „trenodię na śmierć Akonda ze Swatu”, a także „tren żałobny na Mułkę Kotalu, rywala Akonda” (cyt. za Graziosi 2014), z kolei amerykański poeta Eugene Field nazwał go w jednym ze swoich wierszy „bliżej nieznanym jegomościem, który mieszka w odległej zamorskiej krainie” (cyt. za Farwell 1985: 161).

Tak oto Akond trafił na karty poezji niepoważnej, a stamtąd wprost do anglosaskich podręczników historii, które często powołują się na źródła literackie i „przepisują” je na własne potrzeby. Jak ironicznie konstatuje Farwell, najtrwalszym skutkiem potyczek prowadzonych na przełęczu Ambela było właśnie „rozślawienie Akonda i jego krainy jako symboli dziwnych ludów i odległych miejsc, o których nikt nie słyszał, a które – dalekie i zabawne – nie budzą zainteresowania zwykłych śmiertelników” (Farwell 1985: 161). Podobnie uważa Yapp, określając wykreowanego przez literaturę Akonda mianem „egzotycznego osobnika, który – zdaniem Edwarda Leara i wielu wykształconych Brytyjczyków – uosabiał mroki Azji” (Yapp 1977: 173). Konwencja przyjęta przez Leara stanowi wyraz wiktoriańskiego orientalizmu, ponieważ opiera się na spekulacjach dotyczących irracjonalnych i cudacznych wzorców zachowania człowieka Wschodu. Jest jednocześnie jawnym sabotażem tegoż orientalizmu, bo spekulacje Leara są same w sobie irracjonalne i cudaczne, a człowiek Wschodu wymyka się niezbornym kategoriom zachodniego dyskursu i pozostaje tajemniczy i amorficzny (por. Said 1978/1991 49). Wydaje się zatem, że cechy gatunkowe nonsensu rozsadzają orientalistyczne schematy myślenia. Skoro, jak ironizuje Said, w dyskursie kolonialnym „Europejczyk rozumuje ściśle; jego wypowiedzi o faktach pozbawione są jakiegokolwiek wieloznaczności; jest z natury logikiem, nawet jeśli logiki nigdy się nie uczył; (...) jego inteligencja, jeśli wyszkolona, działa jak sprawny mechanizm”, podczas gdy umysł człowieka Wschodu jest kręty jak wschodnie uliczki (Said 1978/1991: 71) i pełen ślepych zaułków, to w literackim nonsensie dochodzi do zamiany ról.

Kolonialnym wymiarem wiktoriańskiego nonsensu zajmowali się różni badacze, a przegląd najważniejszych ujęć przedstawia w swoim szkicu Dubois (2018). Wspomina najpierw refleksje Daniela Bivony (1990: 71), który fragment swojej monografii poświęcił *Alicji w Krainie Czarów*, odczytując ją jako „najbardziej imponującą komiczną krytykę brytyjskiego etnocentryzmu w dobie imperializmu”. Mała bohaterka, niepojmująca odmiennych (w jej

oczach – niedorzecznych) systemów zachowań, ucieleśnienia wiktoriański punkt widzenia oraz „imperialną nieświadomość” (*the imperial unconscious*), która zdaniem badacza kształtowała każdy typ dyskursu wiktoriańskiego, w tym również dyskurs artystyczny (Dubois 2018: 36). Z kolei Sumanyu Satpathy (2003) traktuje teksty Leara w sposób całkowicie dosłowny, jako uzewnętrznienie nieświadomionego orientalizmu. Zakłada, że „nonsens i Imperium nie są dwiema oddzielnymi, niezwiązanymi z sobą dziedzinami, z których jedna należy do porządku kultury, a druga – polityki; jedna jest nieskalana a druga szkodliwa” (2003: 73). Nawiązując do podróźniczych fascynacji Leara, próbuje udowodnić, że „w wesołym tonie i «niewinnej», rozrywkowej twórczości kryje się orientalistyczny rys” (Satpathy 2003: 73–4).

Martin Dubois polemizuje z takim ujęciem. Podkreśla, że nonsens motywowany jest zwykle potrzebą parodii (choć bynajmniej nie poprzestaje na efekcie parodystycznym), dzięki czemu „gatunek jest głęboko świadomy własnych mechanizmów”. Nie wolno owej samoświadomości przeoczyć, bo wówczas przypiszemy parodyście błędne intencje. Dubois twierdzi, że „zamiast bezmyślnie powielać lub podważać [dominującą] ideologię, typowa dla nonsensu zabawa językiem pozwala zobaczyć czarno na białym wiktoriańską tęsknotę za egzotyką” (Dubois 2018: 38). W opinii badacza w „orientalizujących” wierszach Leara język nonsensu podkrada, pochłania i trawi dyskurs egzotyki, ujawniając tym samym jego naiwność i uproszczenie. Takimi zabiegami posłużył się Lear nie tylko w omawianym tutaj wierszu o Akondzie, lecz również w utworach *The Attalik Ghazee*, napisanym przed podróżą do Indii, oraz *The Cumberbund. An Indian Poem*, który powstał w trakcie podróży i obfituje w mylnie zinterpretowane angloindyjskie wyrazy.

Zdaniem Dubois, Lear sięga po gatunki poezji oparte na wyraźnych wzorcach melodycznych, takich jak ballada romantyczna czy właśnie gazel, żeby bezkarnie nadużywać figur mowy i efektów brzmieniowych (Dubois 2018: 37). Nonsens tkwiący w muzyce słów rozbraja ich imperialne przesłanie: dźwięk włada przekazem, a nie przekaz dźwiękiem (Dubois 2018: 40). Z wypowiedzi badacza można zatem wywnioskować, że wiktoriański nonsens zasiedla, a następnie niszczy porządek intelektualny epoki, w związku z czym omawiany wiersz ma wymiar parodystyczny. Trudno jednak poczynić podobne obserwacje na podstawie współczesnych edycji tekstu, ponieważ wiele z nich maskuje odniesienia do kultury Wschodu. Inne – wykorzystują go do zgoła nieparodystycznych celów.

Akond przerysowany

Jak wspomniałam, w pierwodruku Lear sam podkreślił związek utworu z pozaliteracką rzeczywistością, wskazując na wzmianki o „możnowładcy” w indyjskich gazetach. W związku z tym można się domyślić, że jego pierwsi czytelnicy z łatwością wychwytywali aluzyjny charakter wiersza, rozpoznając w nim nawiązania do pewnych typów dyskursu (doniesień z rubieży Imperium, dzienników z podróży naszpikowanych nazwami własnymi). Jak pisze Luree Miller, „ponieważ Brytyjczycy władali Indiami od dwóch stuleci, byli świadomi istnienia maciupeńkich, zajadle niezależnych, na wpół autonomicznych królestw o tak niesamowitych nazwach, jak Chitral, Dir, Gilgit, Hunza czy Swat, poukrywanych w niedostępnych dolinach za ośnieżonymi przełęczami” (Miller 1990: 85).

Z czasem w recepcji wiersza trop orientalny uległ zatarciu, nie tylko dlatego, że zmienił się kontekst polityczny, lecz również dlatego, że redaktorzy opracowujący kolejne wydania *Laughable Lyrics* oraz antologie poezji niepoważnej i dziecięcej przestali zamieszczać adnotację znaną z pierwodruku. Wraz z blaknącą świadomością przebiegu „małych wojen Królowej Wiktorii” coraz mniej liczni anglosascy czytelnicy rozpoznają w słowie „akond” zapożyczenie; niewielu dostrzega pozaliteracką inspirację wiersza, z wyjątkiem odbiorców zaznajomionych z osobą Abdula Ghaffūra i historią prowincji Chajber Pasztunchwa (choć liczba tych ostatnich mogła od dwóch dziesięcioleci niefortunnie wzrosnąć za sprawą nasilających się konfliktów zbrojnych i brutalnych ataków terrorystycznych w tym regionie). Ich głos wzbogaca literackie fora i blogi, gdzie toczą się zażarte dyskusje wokół historycznego kontekstu powstania wiersza i aktualnej sytuacji w prowincji⁴.

Wydaje się również, że twórcy odpowiedzialni za „przerysowywanie” wiersza na potrzeby czytelnika często maskują jego kolonialny kontekst. Trudno orzec, w jakim stopniu jest to wynik świadomej strategii, a w jakim – nieznanomości realiów jego powstania (jeden z krytyków wymienia postać „Akonda ze Swatu” wśród innych neologizmów i „zmyśleń” literatury nonsensu, takich jak przymiotniki *scroobious* czy *amblongus*, por. Philips 2016: 341). Wśród czterech ilustrowanych edycji oryginału, do

⁴ Por. choćby dyskusje na blogu <http://fotolibrarian.fotolibra.com/?p=176> (dostęp: 17.05.2020) czy <https://allpoetry.com/The-Akond-of-Swat> czy <http://excelsiorfile.blogspot.com/2007/03/akond-of-swat.html> (dostęp: 17.05.2020).

jakich udało mi się dotrzeć⁵, dwie opierają się na metaforach zwierzęcych, które odrealniają postać bohatera i puryfikują nonsens Leara, neutralizując egzotyczne podteksty.

Ilustracje stworzone przez Torbjörna Lundmarka i Danę Lundmark dla wydawnictwa Methuen (Lear 1986/2015) to portrety człekokształtnego gąsienicy-tetryka, który nosi na dwanaściorgu odnóżach mitenki i dziurawe skarpety, i pozwala sobie na typowo zachodnie przyjemności: paczkę chipsów, sesję telewizyjną, chwilę oddechu z wędką w jednej z wielu dłoni. Oprawa graficzna potęguje efekt komiczny: niezborne realia tworzą wrażenie lustrzanego odbicia, równoczesności, nieścisłości i seryjności (reduplikacja elementów wizualnych: nóg, okularów Akonda). Artyści sięgają po precyzyjną – choć nieco karykaturalną – kreskę, która uwiarygadnia wykreowany świat, wolny od „orientalnych” akcentów⁶.

Oprawa graficzna przygotowana przez Christine Pym (Lear 2014) opiera się na nieco innym zamyśle. Bohater – jednolity czarny kształt podobny do kanciastej wycinaki, przedstawiony na barwnym, nieco szczegółowszym tle – zdaje się przybierać mniej lub bardziej rozpoznawalne odzwierzęce formy i dosłownie mnoży nam się w oczach. Na każdej stronie pojawia się kilka ekspresyjnych sylwetek, które – jak domyśla się czytelnik – uosabiają co raz to nowe wizje Akonda rodzące się w toku kolejnych spekulacji: to czasem zarys kogoś na kształt zębatego zająca, czasem grubego laskonogiego niedźwiedzia, czasem pingwina z czułkami, wiewiórki albo nieznośnie długiej stonogi. Postaci są idealnie płaskie i czarne, pozbawione detali. Wchodzą we wzajemne interakcje i odcinają się od kolorowej, przestrzennej scenografii swojego świata – notatek, stołu, naczyń, łódki. Wcielenia Akonda dwoją się i troją, a często wychodzą poza kadr, pozostawiając po sobie włochate kończyny. Czasem wskakują w kompozycję graficzną „na główkę”. To czysty wizualny nonsens oparty na seryjności, równoczesności i lustrzanym odbiciu; nonsens oparty w dużej mierze na umownym, na wpeł figuratywnym stylu przedstawieniowym. I tutaj nie ma mowy o jakichkolwiek kolonialnych podtekstach – wiersz Leara zmienia się w opowiastkę o zmiennokształtnym, tajemniczym stworku.

⁵ Jestem wdzięczna za możliwość przeprowadzenia kwerendy w Bibliotece Brytyjskiej z funduszy na wyjazdy naukowe przekazanych w spadku przez Profesora Juliusza Palczewskiego.

⁶ Wybrane prace można zobaczyć na stronie artysty, <http://www.torbjornlundmark.com/books/akond.htm> (dostęp: 17.05.2020).

Co ciekawe, te interpretacje nawiązują – być może nieświadomie – do pomysłu samego autora (rysunek 1), który w prywatnym liście do Lady Waldegrave z 25 października 1873 roku wyraził radość z popularności wiersza i przedstawił swojego „możnowładcę” jako splątaną motorycznie hybrydę wróbla, rybki i człowieka, podpisaną błędnym ortograficznie wariantem tytułu (Strachey 1911: 168):

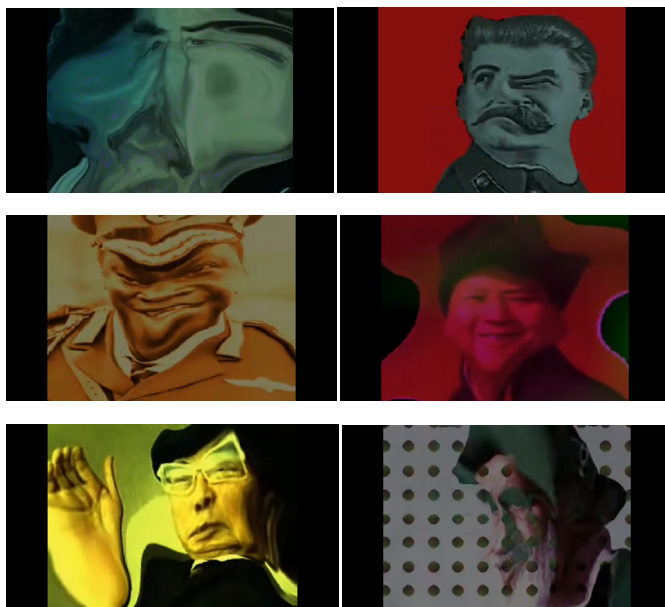


Rysunek 1. Ilustracja Akonda ze Swat zamieszczona w liście Edwarda Leara do Lady Waldegrave (Strachey 1911: 168).

Dotychczas udało mi się dotrzeć do dwóch opraw graficznych wiersza, które uwydatniają jego historyczne uwikłanie. Pierwsze to kolekcjonerskie wydanie opublikowane w niewielkim nakładzie przez wydawnictwo Ian Jackson Books z Berkley (Lear 1997), w którym ilustratorka Ann Arnold naiwną kreską przedstawia kontury postaci w orientalnych strojach: nieporadnie skreślone sylwetki mężczyzn w babuszkach, którym głowy zdobią turbany i fezy. Szkicowe, „niedorobione” ilustracje zdają się transpozycją nieporadnego głosu mówiącego – przejściem jego punktu widzenia. Drugim przykładem jest antologia poezji dla dzieci *Poetry for Young People: Edward Lear*, pod redakcją Edwarda Mendelсона (2001), w której wiersz poprzedzono następującą adnotacją: „utwór nigdy nie ujawnia, kim mógłby być Akond ze Swat, ale w rzeczywistości istniała osoba, która nosiła ten tytuł: był to przywódca religijny na terenie obecnego Pakistanu, a Lear przeczytał o nim, planując podróż do Indii” (Mendelson 2001: 34). Tekst zdobi zaprojektowana przez Laurę Huliską-Beith ilustracja, która przedstawia usadzonego w wygodnym fotelu człekokształtny pytajnik. Ma on ostre

wąsiki i kruczoczarne brwi, wyrazisty nos i barwny fez „na głowie”; spleta wygodnie ramiona wokół wydatnej kropki. Fotel być może symbolizuje tron, a spersonifikowany znak interpunkcyjny łączy w sobie najważniejsze cechy utworu – niekończące się spekulacje o orientalnym wydźwięku. Amerykańska książka zmyślnie osadza utwór w historycznym kontekście; zapewnia młodym czytelnikom możliwość samodzielnej oceny płątaniny faktu i fikcji w wierszu Leara. Zastępuje upraszczające nawiązanie autora do „możnowładcy” bliższą prawdy interpretacją, która nie wyklucza czytelników związanych z kulturą Azji Centralnej i Wschodu.

Najbardziej kontrowersyjną interpretacją wiersza, do jakiej udało mi się dotrzeć, jest oprawa graficzna utworu *The Akond of Swat* amerykańskiego jazzmana Kena Nordine’a. Artysta zamieścił go na płycie *A Transparent Mask* (2000; Lear 2000/2011), zmieniając nonsensowny wierszyk w mroczną, przerażającą melorecytację. W grudniu 2006 roku, na trzy tygodnie przed egzekucją Saddama Husajna, nadał jej nowy kontekst: na swoim kanale na YouTube opublikował psychodeliczny teledysk do utworu, oparty na prostej zasadzie kompozycyjnej: w kadrze pojawiają się zniekształcone portrety dyktatorów i zbrodniarzy wojennych, które topnieją na oczach widzów i zmieniają karykaturalnie kształty (Lear 2006). Wśród bohaterów łatwo rozpoznać Stalina, Hitlera, Pol Pota, Mao Tse-tunga, Kima Dzong Ila, Chomeiniego czy Idi Amina, a wizualnym refrenem jest zdeformowana twarz Saddama Husajna oraz animacja płomieni (por. rysunek 2). Oprawa graficzna i muzyczna nadają tekstowi Leara nowy wydźwięk: trzpiotowate spekulacje przeplecione pytaniami o wynaturzenia władzy przestają śmieszyć, gdy Nordine odczytuje je poważnym, demaskatorskim głosem. Zaczynają brzmieć złowieszczo, jak rozmyślenia Wisławy Szymborskiej nad „pierwszą fotografią Hitlera”. Gdy weźmiemy pod uwagę okoliczności upublicznienia teledysku, można go odczytać jako nawiązanie do krwawej „wojny z terroryzmem”, artystyczną oprawę dla nadchodzącej egzekucji. Wokalna interpretacja wiersza unicestwia jego nonsensowny wydźwięk. Interpretacja wizualna unicestwia jego wydźwięk parodystyczny – oto naprzemienne uniezwyklenie i osvajanie Akonda jako człowieka Wschodu (trawestacja imperialnej ignorancji lub arogancji) zamienia się w atak na bliskowschodniego „demoną” i innych tyranów. Przy okazji dochodzi do niepokojącej pojęciowej fuzji: oto Abdul Ghaffūr stapia się z Saddamem Husajnem i międzynarodową plejadą despotów o różnej proweniencji, potwierdzając żywotność (neoimperialnych?) stereotypów: wszyscy stają się *en masse* wcieleniem zła.



Rysunek 2. Wybrane kadry z teledysku do utworu Kena Nordine'a „The Akond of Swat”, dostępnego pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=rhVAEBk5K_Y.

Wokół teledysku wywiązała się ożywiona dyskusja, której pojedyncze wątki można śledzić do dziś (jeden z widzów zwrócił się do Nordine'a z komentarzem: „Pańska sztuka jest wspianiała; przekonania polityczne – godne pożałowania”; cyt. za Lear 2006).

Podobnych kontrowersji nie wzbudzą za to z pewnością polskie opracowania wiersza, które konsekwentnie uwalniają czytelników od interpretacyjnych dylematów i wpisują tekst w rodzime tradycje poezji niepoważnej, wolne od kolonialnych podtekstów.

Czysty nonsens Nowickiego

Jednym z głównych popularyzatorów twórczości Edwarda Leara w Polsce był Andrzej Nowicki (1909–1986), pisarz, humorysta, autor słuchowisk radiowych dla Redakcji Humoru i Satyry, współzałożyciel i współpracownik magazynu „Szpilki”. Jego bogaty dorobek translatorski obejmuje ilustro-

wane książki dla dzieci i młodzieży, klasykę anglojęzycznej prozy (Saul Bellow, John Steinbeck, mitologia Roberta Gravesa), a przede wszystkim wybrane utwory poetyckie (takich autorów jak Ogden Nash, T.S. Eliot czy J.R.R. Tolkien). W kontekście polskiej recepcji literatury nonsensu najważniejsze wydają się wspaniale ilustrowane spolszczenia skierowane do najmłodszych (choć uwielbiane przez dorosłych). Poczesne miejsce zajmuje wśród nich wybór wierszy *Dong, co ma świecący nos, i inne wierszyki pana Leara Edwarda*, z niezapomnianymi ilustracjami Bohdana Butenki, opublikowany w 1961 roku nakładem Naszej Księgarni. Uznano go za wydarzenie na rynku księgarskim, a Artur Międzyrzecki okrzyknął go „jedną z najświetniej wydanych książek poetyckich sezonu” (Międzyrzecki 1961). Artysta zaprojektował tomik w formie idealnego kwadratu, wykorzystując „druk na kontrę” (biały na czarnej płaszczyźnie strony, przypominający jako żywo kredowe bohomyzy na szkolnej tablicy). Wydanie książeczki wymagało współpracy zakładów zecerskich w Toruniu oraz drukarni w Łodzi (n.d. 1961). Wznowiono ją w 1973 roku, a następnie w roku 1999 – tym razem nakładem wydawnictwa Drzewo Babel.

Przekłady poezji Edwarda Leara (w tym omawianego tutaj wiersza o Akondzie) ukazały się również w zbiorze *Takie coś*, opublikowanym w 1987 roku z ilustracjami Krystyny Michałowskiej (Krajowa Agencja Wydawnicza). Z kolei dorośli czytelnicy mogli się spotkać ze spolszczonym Akondem i innymi bohaterami Leara już wcześniej, bo w 1958 roku, w antologii zilustrowanej przez Janusza Stannego, pod znamienym tytułem: *Księga nonsensu: rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone po angielsku przez Edwarda Leara i innych / napisane po polsku przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego* (Państwowy Instytut Wydawniczy; wznowienia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975 i 1986).

Gdy przyjrzymy się wierszowi *Akond of Swat* „przepisanemu” na potrzeby polskich czytelników przez Andrzeja Nowickiego pod koniec lat 50., dostrzeżemy zarówno wpływ dominującej ideologii, jak i bliskiej poetom pokolenia Nowickiego poetyki „humoru absurdałnego i bezinteresownego” (Kaczorowska 2011: 235) na ostateczny kształt tekstu, który nabiera cech nonsensu najczystszej próby: nonsensu dobro- i lekkodusznego, zamkniętego w sobie, obojętnego na losy wojowniczych plemion i knowania wyimaginowanych władców. Wydaniom wiersza nie towarzyszy komentarz Leara dotyczący historycznego pierwowzoru literackiej postaci Akonda. Znikają też wszelkie nawiązania do jego roli przywódczej. Jak można się domyślić, grubymi nićmi szyte aluzje do wynaturzeń władzy, egzekucji

nieprawomyślnych obywateli czy przemocy domowej, będące w oryginale trawestacją stereotypu orientального satrapy, opublikowane w komunistycznej Polsce nabrałyby cech wichrzycielstwa i demaskatorstwa i nie przeszłyby próby cenzury. Nie przystawałyby również do dziecięcej perspektywy, szczerze afirmowanej przez Nowickiego w przekładach poezji niepoważnej. Tłumacz cenzuruje motywy przemocy i kieruje poetyckie rozważania na dziecinne, nonsensownie rozbieżne tory. W planie treści przedstawia nam opowieść o tajemniczym „Akondzie ze Skwak”, który tytułarnie zachowuje swój status „nauczycielski” (jeśli którykolwiek z czytelników sprawdzi znaczenie słowa „akond”), ale traci wszelkie zwierzchnie prerogatywy i zyskuje fikcyjne pochodzenie. „Skwak” brzmi jak nazwa regionu w Kaczkistanie, a nie Pakistanie. I choć owa opowieść „pisana” jest zgodnie z nową recepturą, Nowicki zachowuje wszystkie fundamentalne mechanizmy typowego dla Leara nonsensu. Najważniejszą z nich jest niezborność presupozycji, która gwarantuje efekt lustrzanego odbicia (czyli rzeczywistości na opak); równoczesności (czyli spójnej kompozycji niepasujących do siebie elementów) i arbitralności (pedanterii w zachowywaniu własnych zmyślonych zasad). Podobnie jak w literackim pierwowzorze, każda strofa przynosi czytelnikom inne założenia dotyczące tożsamości i kształtu bohatera: to jest człowiekiem, to zwierzęciem; to wydaje się mały, to znów duży (Lear 1961/1973: b.d.):

1. Kto to czy co to? Skąd, gdzie i jak
wziął się
Akond ze Skwak?
2. Czy jest wysoki, rudy, chudy?
Czy lubi leżeć w chwilach nudy
na wznak
Akond ze Skwak?
3. Czy myśli? A gdy myśli – o czym?
Czy zawsze, gdzie utarty, kroczy,
jest szlak,
Akond ze Skwak?
4. Czy śpiewa, gwizdże, mamle i czy
Jak lew, czy raczej ciszej ryczy
jak Yak,
Akond ze Skwak?

5. Czy robi, co mu zabroniono,
Czy nosi mundur, czy kimono,
czy frak,
Akond ze Skwak?

Na pewnych etapach nonsensownych dywagacji bohater jest w domyśle zupełnie dorosły, choć niezbyt dojrzały w zachowaniu:

9. Kiedy go w czegoś proszą imię,
To odpowiada wtedy im „nie”,
czy „tak”,
Akond ze Skwak?

Najczęściej podmiot wyobraża sobie jednak Akonda jako postać słabą i infantylną, zależną od cudzego widzimisię, demaskując tym samym własną dziecięcą perspektywę. Warto przy tym zauważyć, że jest to perspektywa głęboko dobrodusznna: pytający u Nowickiego wydaje się bardziej empatyczny, myśli o rzeczywistości cieplej niż antysentymentalny podmiot angielski (pojawiają się tu między innymi wstyd, złość, duma, podziw dla wielkości):

13. Gdy komuś jakąś zrobi szkodę,
To wstydzi się jak dziewczę młode,
czy żak,
Akond ze Skwak?

14. Czy jakiś w czymś osiągnął wyczyn?
Czy do trzydziestu umie liczyć
na wspak?
Akond ze Skwak?

17. Czy kiedy widzi wieloryba,
To myśli, że to wielka ryba,
czy ssak,
Akond ze Skwak?

19. Czy zawsze do drzwi pierwszy pcha się,
Czy czeka, aż do wejścia da się
mu znak,
Akond ze Skwak?

Tłumacz wpisuje swoją opowieść w rodzime realia, podobnie jak czynił to Lear. Jak wspomnieliśmy, dynamika pierwowzoru polegała na zabawnym zderzeniu orientalnych i etnocentrycznych schematów myślenia. Nowicki

pomija orientalizm, jednak wzbogaca opowieść o element fantastyczny, który kłóci się z przyziemną swojskością reszty opowieści. Sięga przy tym, podobnie jak Lear, po opaczną aluzję literacką: w oryginale pojawia się przekonanie, że Pani z Shalott Alfreda Tennysona lubiła pływać łódką, u Nowickiego chwali się Kraka (bratobójcę?) za bohaterską walkę ze smokiem:

6. Czy woli barszcz, czy żur, czy rosół?
Czy pieprz wysypuje do bigosu,
czy mak,
Akond ze Skwak? (...)

18. A gdyby smoka gdzie zobaczył,
To uciekłby, czyby z nim walczył,
jak Krak,
Akond ze Skwak?

Tłumacz z wielką starannością odtwarza również nieco subtelniejsze logiczne mechanizmy, typowe dla angielskiej poezji nonsensu, a świadczące o jej nieostrości. Znajdziemy w tekście pozorną alternatywę (jak w 12. strofie, gdzie podmiot zastanawia się nad stosunkiem Akonda do kremu w ciastkach i nie daje mu w tej kwestii żadnego wyboru) i tautologię (jak w 16. strofie, gdzie „przecież” i „wszak” oznaczają w zasadzie to samo, a jednak pojawiają się razem w tekście).

12. Czy lubi w ciastkach dużo kremu,
Czy też uważa raczej, że mu
go brak,
Akond ze Skwak? (...)

16. Lubi czy nie, kiedy go strzygą?
A przecież winien o swój wygląd
dbać wszak!
Akond ze Skwak!

Na płaszczyźnie poetyki tłumacz pieczołowicie kopiuje nietypowy układ wersyfikacyjny oryginału; pierwszy dystych każdej strofy (pisany dziewięciozłogłoscowcem) wiąże rymem żeńskim, drugi – monorymem męskim. Potęguje efekt humorystyczny, wprowadzając nieobecne u Leara rymy homonimiczne („jak yak”) i składane (np. o czym – kroczy), które często wymuszają na czytelnikach błędne paroksytoniczne naciski (i czy – ryczy;

klóćą – **mu** co; imię – **im** nie; kremu – **że** mu; minutach – **mu** tak). Nadaje tym samym mówiącemu aurę radosnej matołkowatości i ujawnia zamiłowanie do kalamburu; zaprasza do zabawy dźwiękiem dla samej tylko zabawy. Czyni w ten sposób zadość wiktoriańskiej tradycji, która krępowała zapędy wyobraźni ścisłym formalnym gorsetem i poprzez dźwiękową nadorganizację tekstu realizowała zasadę arbitralności (pokazując chociażby podobieństwo graficzne i brzmieniowe niepodobnych do siebie pojęć). Nowicki bawi się również przestawnią („czy zawsze, gdzie utarty, kroczy jest szlak?”; „A palto swe na gwóźdź, czy wiesz na hak?”) i miesza rejestry, używając leksyki i gramatyki nieco „na opak”. Całość – „wymyślona” przez pana Edwarda Leara, a „napisana” przez Andrzeja Nowickiego – daje czytelnikom dobre wyobrażenie o stylu (myślenia i nie tylko) obu autorów, usuwa przy tym całkowicie kolonialne motywy oryginału.

Podobnie postępują polscy ilustratorzy przekładu Nowickiego, odzwierciedlając mechanizmy purnonsensu przy pomocy środków wizualnych. W swojej niezapomnianej szacie graficznej do wydania z 1961 roku Bohdan Butenko transponuje infantylny punkt widzenia podmiotu mówiącego na gest pisarski, sięgając po uproszczoną, dziecięcą kreskę⁷. Tekst przedstawiony jest na czarnym tle niezdatnym odręcznym pismem, przypominającym kaligraficzne wprawki kredą. Powstaje wrażenie, jakby podmiot mówiący zapisywał swoje niezborne myśli osobiście. Plan wyrażania wzbogaca się o warstwę grafologiczną: niezgrabne kulfony wskazują na spontaniczność i dziecinność podmiotu mówiącego; wielkość znaków i grubość kreski odzwierciedla jego stosunek emocjonalny do rozpatrywanych scenariuszy (jak wspomnieliśmy, wyraźniejszy u Nowickiego niż u Leara). Odręcznemu zapisowi treści towarzyszą u Butenki elementy figuratywne; przedstawiają one najczęściej niezwykle uproszczoną, patyczkową postać tytułowego bohatera (kreseczki kończyn, owal korpusu, nad nim pusty okrąg pozbawiony rysów twarzy, słomki włosów i zarys kapelusza) lub szczegółowsze wizerunki postaci bohaterów drugoplanowych: rekwizytów, których dotyczy opowieść (ciastka z kremem, ptaki, smok, wieloryb) albo też bytów, do których porównywany jest Akond (choćby rumiane „dziewczę młode” albo ogromny zając za miniaturowym krzakiem). Zachwycające „bazgroły” Butenki pełnią bardziej funkcję wskaźnikową niż przedstawiającą; są symptomem stanu ducha i umysłu mówiącego, a nie konkretyzacją jakiejś

⁷ Ilustracje można obejrzeć pod adresem Wydawnictwa, http://drzewobabel.pl/shared/dong/dong_fragment.html (dostęp: 05.05.2020).

rozpoznawalnej rzeczywistości. Przeplatając wizerunki Akonda bez twarzy z wizerunkami zajęcy, grzebieniowatych jaków czy smoków, Butenko podkreśla ich fikcjonalność, ludyczość i niewiarygodność: wszystkie stanowią wytwór wyobraźni mówiącego. Warto zwrócić uwagę, że „nieudolność” stylu Butenki stanowi rodzimą analogię dla uproszczonych obrazków Edwarda Leara, skądinąd wybitnego i niezwykle precyzyjnego rysownika, wyspecjalizowanego w fotorealistycznej ilustracji przyrodniczej. Płaskość obrazu, obojętność na konwencje perspektywy czy głębi są transpozycją nonsensownej arbitralności; wieszczą triumf jednostkowego punktu widzenia – twórca formułuje własne reguły gry, zamiast uczyć się cudzych. Przy okazji są też ukłonem w kierunku najmłodszego czytelnika.

Grafiki opracowane przez Krystynę Michałowską wpisują się z kolei w konwencję surreálną i baśniową: konkretyzują i weryfikują niedorzeczne dywagacje podmiotu pytającego⁸. Dwie zobrazowane przez artystkę sceny ukazują Akonda, który jest „wesolutki jak wróbelek, lub szpak” (15) oraz bohatera walczącego ze smokiem „jak Krak”. Na obu przybiera on postać ludzką i przypomina skrzata-fircyka: ma rude włosy, długi nos i ubrany jest w dworski kostium, który trudno przyporządkować konkretnej epoce historycznej: cylinder, surdut, apaszkę i ciżemki. Pojawia się na tle fantastycznego pejzażu: to robi fikołki na liściu wielkiej niebieskiej róży, obserwowany przez ogromne ptaki; to znów czmycha ze zbocza wulkanu przed tryglowym smokiem. Konfiguracja motywów ujętych na obrazkach podporządkowana jest zasadzie lustrzanego odbicia i równoczesności: chabrowe róże wyglądają jak drzewa, ptaki są większe od człekokształtnych istot, a piechur-elegant wydaje się zaskoczony widokiem smoka, w kierunku którego zmierzał. Jednocześnie styl wizualny odbiega znacząco od stylu werbalnego. Przyjęty przez ilustratorkę punkt widzenia nie jest sam w sobie naiwny ani ludyczny; to dojrzałe „bajkopisarskie” podejście do materii nonsensu. Precyzyjny projekt pożądaných ścieżek interpretacyjnych, tłumaczenie dzieciom absurdów i niedorzeczności wiersza, a nie – ich przekład na język wizualny. Ilustracje nadal mają wymiar humorystyczny, tyle że poprzez zderzenie z tekstem i uwypuklenie niespójności między sugerowanym bohaterstwem Akonda-Kraka w wierszu a jego tchórzostwem na obrazku. Akond „przerysowany” przez Butenkę to zmiennokształtna zagadka; trawestacja racjonalnego sposobu myślenia i dojrzałego sposobu widzenia świata. Akond

⁸ Ilustracje zamieszczono na blogu poświęconym ilustracji dziecięcej: <http://bos33.blogspot.com/2013/03/edward-lear-takie-cos-ill-krystyna.html> (dostęp: 09.05.2020).

„przerysowany” przez Michałowską to spójna baśniowa postać wpisana w baśniowe schematy. Żaden z nich nie ma oczywiście nic wspólnego z dziewiętnastowiecznym religijnym przywódcą wojowniczych Pathanów.

Brudny nonsens Barańczaka

Tyleż samo wspólnego ma z nim drugi przekład wiersza Edwarda Leara. „Przepisał” go na nowo Stanisław Barańczak w antologii *Fioletowa krowa: 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona* (a5, 1993/2007), a później w *44 opowiadkach* (Znak, 1998). Obie antologie kierowane były przede wszystkim do czytelnika dorosłego i pozbawione ilustracji, choć *44 opowiadki* zostały w 2016 roku przeniesione na scenę Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy jako spektakl dla dzieci *Polowanie na Snarka*.

Wersja Stanisława Barańczaka znakomicie wpisuje się w jego szerszą strategię przekładu poezji nonsensu i szeroko pojętej poezji niepoważnej, o której powiedziano już wiele (Kaczorowska 2011; Tarnogórska 2014). W znakomitym szkicu Maria Tarnogórska wskazuje na wyraźne przesunięcie gatunkowe, jakiego dokonuje Barańczak w pracy nad literackim nonsensem. Wierny własnym ideałom estetycznym i etycznym tłumacz nadaje swoim przekładom silnie parodystyczny ton, tworząc tym samym nowe normy rodzimej poezji niepoważnej. Jak podkreśla badaczka, nonsens literacki uważany był zawsze za wyraz nie tyle **braku**, ile **parodii** sensu. Miał być transgresją wobec tyranii racjonalności, igraszką z konwencjonalnym sposobem myślenia, a nie dowodem bezmyślności (Tarnogórska 2014: 41). Zdaniem badaczki, parodystyczne walory „klasycznego nonsensu spod znaku Lewisa Carrolla i Edwarda Leara” trudno dziś jednak rozpoznać; tymczasem Barańczak sięga po „ostentacyjny i skomplikowany” styl, który zmusza nas „do uznania szeroko rozumianej parodii za jeden z podstawowych środków kształtowania nonsensownego efektu” (Tarnogórska 2014: 41–42). Tłumacz prowadzi w ten sposób polemikę z humorystyczną poetyką poprzedników. Jak podkreśla Tarnogórska, celem „gry twórcy przekładu z literackim pierwowzorem” jest „«prze-pisanie» tekstu w konwencji bardziej wyrafinowanej, odbiegającej od infantylizującej wizji dziecięcego nonsensu” (2014: 42).

Projektując swoją „dojrzałą” perspektywę na Akonda, Barańczak usuwa resztę związków z historyczną i geograficzną rzeczywistością obecnego Pakistanu, nazywając bohatera „Jakądem ze Wszczot”. Współbrzmienie

tych neologizmów z oryginalnym tytułem (Kaczorowska 2011: 163), kontaminacja zaimków przysłownych (zapewne **jak** i **skąd** lub **dokąd**) w imieniu głównego bohatera i zmyślony toponim pokazują, jak w Barańczakowej poetyce gęstnieją zabiegi językowe i jak znikają z horyzontu poznawczego niektóre schematy oryginalnego wiersza. Przede wszystkim zaciera się mechanizm zabawy niezborną presupozycją: Jakąd ze Wszczot jawi się niezmiennie jako człowiek dorosły, najprawdopodobniej jakiś ekscentryczny dostojnik (choć czasem jego status społeczny i sposoby zachowania rzeczywiście tracą spójność).

W postkomunistycznej Polsce Barańczak dostosowuje poetykę wiktoriańskiego twórcy do własnych lingwistycznych przekonań, a parodię nonszalancji i obskurantyzmu brytyjskiego kolonizatora zmienia w niedorzeczną opowieść o fikcyjnym dygnitarzu, która z czasem staje się przyczynkiem do refleksji nad nadużyciami władzy. Podobnie jak w innych utworach poezji niepoważnej, Barańczak amplifikuje zabiegi stylistyczne i pojęciowe tkwiące w oryginale, przede wszystkim wyliczenie. Widać to choćby w pierwszej strofie, w której szereg niespójnych pytań podmiotu o status ontologiczny bohatera zyskuje nieco na spójności (to nieodmiennie „ktoś”) i wzbogaca się o kalambur (pytanie „skąd i odkąd [jest]”, które można czytać przestrzennie lub czaso-przestrzennie) (Lear 1998: 64–9):

1. Kim jest, skąd i odkąd, po co jest i od
Czego
Jakąd ze Wszczot?

Podobnie dzieje się w innych strofach: tłumacz mnoży egzotyczne alternatywy, przynależne do różnych historycznych, geograficznych i stylistycznych porządków. Sięga przy tym po wykwintne środki retoryczne, nieobecne w prostodusznym oryginale: peryfrazy („krycie nagości”) czy synekdochy („wzuwanie kalosza”). Potęgują one wrażenie seryjności oraz świata na opak, bo wydają się jednocześnie pedantyczne i wybrakowane; ujawniają również zabawne koncepcyjne meandry (krycie nagości zbroją). Zmieniają jednocześnie obraz podmiotu mówiącego: odzierają go z dziecięcej naiwności, a przydają mu wiedzy i obycia:

3. Kto, ujrawszy go w tłumie, zawoła: „O, rodak!”?
Czy wzuwa kalosz, sandał, botfort, ciżmę, chodak
Czy BOT
Jakąd ze Wszczot?

4. Czy nagość kryje togą? Zbroją? Gieźłem? Frakiem?
 Czy siada na tron, zydeł, sofę, czy okrakiem
 Na PŁOT
 Jakąd ze Wszczot?

Wdając się w konceptualną zabawę, Barańczak imituje i uwydatnia logiczne zagwozдки typowe dla wiktoriańskiej poezji nonsensu (nieściskość). Sięga choćby po pleonastyczny obraz wiązania splotu w supły; tworzy absurdalne alternatywy (czytanie gazety albo jej darcie, techniki zakładania kalessonów); dopytuje o znaki diakrytyczne w pisowni wyrazów, które ich nie wymagają; ujawnia rodzime natręctwa kulturowe:

2. Czy jest wysoki? niski? błądy? szczupły?
 Jeśli włosy ma bujne, czy związuje w supły
 ich SPLOT
 Jakąd ze Wszczot?

5. Czyta prasę codzienną czy też drze ją w strzępy?
 Odznacza się polotem czy raczej jest tępy
 Jak MŁOT
 Jakąd ze Wszczot?

7. Kiedy kaligrafuje list: „Kochany Szwagrze!” –
 Czy stawia kropkę ponad każdym „l” czy także
 Nad „JOT”
 Jakąd ze Wszczot?

15. Czy chętniej je sałaty czy też salcesony?
 Czy NA spodnie zazwyczaj wciąga kalessony
 Czy POD
 Jakąd ze Wszczot?

16. Czy lubi woń kotleta, gdy w kuchni się smaży,
 Czy woli w świeżej bryzie, na odludnej plaży
 Czuć JOD,
 Jakąd ze Wszczot?

Wzmacnia przy tym efekt humorystyczny, mieszając styl urzędowy i nieformalny, literacki i potoczny. Tę prawidłowość widać choćby w przytoczonej powyżej podniosło-przyziemnej „woni kotleta” czy kontraście między „polotem” a „tępotą młota”, ale chyba najłatwiej dostrzec go w 6.

zwrotce, kiedy to podmiot liryczny raptownie porzuca wyszukany język i sięga po zaskakujące, nacechowane emocjonalnie kolokwializmy, które nie licują z niewzruszeniem i antysentymentalizmem klasycznego nonsensu:

6. Czy śpiewa? Gwizdże? Głędzi? Ryczy: „Ja chromolę!”?

Używa życia – czy na spracowanym czole

Ma POT

Jakąd ze Wszczot?

W przeciwieństwie do niewinnej wizji Nowickiego, Barańczak sporo uwagi poświęca wątkom Jakąda jako dostojnika. Tam, gdzie Lear uruchamiał kolonialny stereotyp orientalnego władcy, tłumacz buduje stereotypowy obraz urzędnika państwowego, który z każdym kolejnym pytaniem zyskuje coraz więcej prerogatyw, by w końcu okazać się tyranem lub monarchą, osobą, która w domyśle może pełnić funkcje militarne, ma poddanych i lokaja:

8. Czy w każdej sprawie słucha odgórnych dyktatów,

Czy sam dyktuje co dzień setki ultimatów

I NOT

Jakąd ze Wszot?

9. Czy szepczą o nim ze czcią „Mąż Opatrznościowy!”,

Czy przeciwnie, nie umie uniknąć obmowy

I PLOT

Jakąd ze Wszczot?

10. Czy, kiedy krytykanta dostanie w swe ręce,

Wdaje się z nim w dyskusję, czy też grozi: „Skręcę

Cię w KNOT!” –

Jakąd ze Wszot?

11. Tyran zeń – czy monarcha czuły jak gołąbek?

Własny pomnik myć każe przy pomocy gąbek

Czy SZCZOT

Jakąd ze Wszczot?

12. Ma specjalnych balwierzy, czy też sam się goli?

Czy po dniu rządów skłonny jest do melancholii

Czy PSOT

Jakąd ze Wszczot? (...)

14. Gdy w szpitalu kuruje stłuczony pośladek,
Dostaje od poddanych pudła czekoladek
Czy SZPROT
Jakąd ze Wszczot? (...)

19. Czy je kompot łyżeczką, czy lokaj go karmi?
Czy głównodowodzącym jest rozlicznych armii
I FLOT,
Jakąd ze Wszczot?

W wyobraźni mówiącego Jakąd wydaje się mniej bestialski niż biegły w egzekucjach Akond; rzucane wobec kontestatorów groźby „skręcenia w knot” również wywołują efekt humorystyczny – u Leara wynikły ze znieczulicy podmiotu lirycznego, u Barańczaka – z chorej wyobraźni grożącego. Wydaje się jednak, że z każdą zwrotką (nawet tą opisującą kurację stłuczonego pośladka) Barańczak rozwija w zawołowanej, humorystycznej formie temat przywilejów i wynaturzeń władzy. U Leara natrętne domysły dotyczące totalitaryzmu, zbrodni, szowinizmu czy przemocy domowej skłaniają do rewizji stereotypów, parodiują kolonialną ignorancję i etnocentryzm. U Barańczaka domysły dotyczące urzędniczej rutyny, cenzury, przywilejów władzy czy megalomanii mają ośmieszyć system totalitarny, który wymusza na obywatelach czołobitność i troskę o pośladki dygnitarzy; pod płaszczykiem parodii skłonić do poważnej refleksji nad błędami systemu. W związku z tym ciekawej przemianie ulega obraz damsko-męskiej relacji: u Barańczaka Jakąd jawi się jako mąż, który może żyć „pod pantoflem” żony, zapewne po to, by podkreślić faktyczną słabość maskowaną przejawami systemowej przemocy:

20. Czy miota się i pieni w urażonej dumie,
Słyszac przytyki żony, czy raczej rozumie
Ją W LOT,
Jakąd ze Wszczot?

Ostatnia zwrotka w wydaniu Barańczaka zbliża się logicznie do pierwotnego wzoru, jednak ulega amplifikacji:

Ktoś wie – albo Nikt nie wie – gdzie ów Szyfr czy Kod,
Który objaśni, kim jest, skąd, po co i od
Czego
Jakąd ze Wszczot!

W planie formy Barańczak odwzorowuje – podobnie jak Nowicki – układ wersyfikacyjny oryginału, choć wykorzystuje w dystychu pojemniejszy trzynastozgłoskowiec, który mieści rozbudowane efekty retoryczne i brzmieniowe. Sięga często po rymy bogate, oparte na podobieństwie dłuższych sekwencji zgłosek („frakiem” – „okrakiem”; „szwagrze” – „także”; „ręce” – „skręce”; „wiedza” – „zwiedza”). Pod tym względem różni się od Nowickiego, który wzmacniał efekt komiczny poprzez zastosowanie pozornie niewprawnych rymów składanych. Tekst Barańczaka przewyższa oryginał kunsztem retorycznym: stosuje rozbudowane wyliczenia, synekdochy, metafory, zróżnicowane słownictwo urzędowe, archaiczne i kolkwialne, nieobecne w pierwowzorze. Jak podkreślają zarówno Monika Kaczorowska, jak i Maria Tarnogórska, zwracając się w stronę lingwizmu, Barańczak polemizuje z poetyką Leara i dadaistyczną, surreálną poetyką tłumaczy starszego pokolenia. Cytując Kaczorowską:

Barańczakowi obcy jest ten typ humoru: nawet w jego tomach poezji „niepoważnej” dowcip ujęty jest w karby gatunku; jest to zawsze żart intelektualny, lingwistyczny, demonstrujący możliwości lub ograniczenia języka. Właściwa poetyce Barańczaka jest satyra, parodia, ironia: gatunki, chwytły, tropy odnoszące się do czegoś, w kogoś wymierzone; także w tłumaczonej przez siebie poezji nonsensownej doszukuje się on metafizycznego dna (Kaczorowska 2011: 236).

W wierszu zmienia się punkt widzenia podmiotu mówiącego: jego wypowiedź przyjmuje ton krytyczny, tak jakby żywił on niechęć wobec postaci, o której pozornie nic nie wie. Podmiot Leara ośmiesza się poprzez nieświadomione uprzedzenia i znieczulicę, podmiot Barańczaka ujawnia w swojej podejrzliwości jakąś życiową mądrość. Wspaniale opisuje ten mechanizm Kaczorowska, podsumowując poglądy Barańczaka na poezję nonsensu: „tłumacz przypisuje jej głębię metafizyczną, uznaje za artystyczną replikę na groźbę istnienia, bowiem śmiech (komizm) obok ironii i kunsztu poetyckiego jest dla Barańczaka remedium na doświadczane cierpienie (jako gest buntu jednostki)” (Kaczorowska 2011: 141). Tak oto igraszka z zapiskiem w gazecie staje się pretekstem do poważnych egzystencjalnych refleksji ubranych w szatę poezji niepoważnej. Poezji, która zmienia swoje właściwości gatunkowe, staje się nonsensem parodystycznym, zyskuje „znamiona praktyki literackiej o intelektualnym i wyrafinowanym (...) charakterze” (Tarnogórska 2014: 49).

Akond w kalejdoskopie

Współczesne wcielenia Akonda/Jakąda odsyłają odbiorców na różne poziomy refleksji: jedne śmieją, inne rozczulają; jedne straszą, inne wprawiają w egzystencjalny niepokój. Co ciekawe, ideologiczne i estetyczne przesunięcia tekstu na mapach gatunków (i na mapach politycznych jednocześnie) wynikają w równej mierze z praktyk przekładu międzyjęzykowego, co z decyzji redakcyjnych. Uwikłany historycznie nonsens Leara „oczyszcza się” za sprawą strategii translatorskiej Andrzeja Nowickiego, lecz również za sprawą strategii międzynarodowego grona ilustratorów. „Brudzi się” i komplikuje dzięki parodystycznemu zacięciu Barańczaka, lecz również dzięki antyparodystycznemu zawłaszczeniu Nordine’a. Każde nowe wydanie wiersza odsłania inną twarz Akonda. Jeżeli dalej nas ciekawi, „gdzie ów Szyfr czy Kod, który objaśni, kim (...) skąd, po co i od czego” jest nasz tajemniczy bohater, odpowiedź wydaje się prosta: w wyobraźni tłumaczy, redaktorów, adaptatorów i ilustratorów, którzy muszą znaleźć własny klucz do nieskończonych learycznych spekulacji.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Lear E. 1877/1894. *Laughable Lyrics: A Fourth Book of Nonsense Poems, Songs, Botany, Music, etc. With All The Original Illustration*, Boston: Roberts Brothers, <https://www.gutenberg.org/files/13650/13650-h/13650-h.htm> (dostęp: 09.05.2020).
- 1961/1973. *Akond ze Skwak*, przeł. A. Nowicki, w: E. Lear, *Dong co ma świecący nos i inne wierszyki Pana Leara Edwarda*, spolszczył A. Nowicki, il. B. Butenko, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- 1975. *Akond ze Skwak*, przeł. A. Nowicki, w: E. Lear i in., *Księga nonsensu: rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone po angielsku przez Edwarda Leara* [et al.]; *napisane po polsku przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego*, il. J. Stanny, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- 1986/2015. *The Akond of Swat*, il. T. Lundmark, D.K. Lundmark, Methuen Australia: Amazon Digital Services LLC.
- 1987. *Akond ze Skwak*, przeł. A. Nowicki, w: E. Lear, *Takie coś*, przeł. A. Nowicki, il. K. Michałowska, Warszawa: KAW, s. 31–35.

- 1997. *The Akond of Swat*: [verses by] *Edward Lear together with appendix Akondiana*, il. A. Arnold, Berkley: [privately printed for Ian Jackson].
- 1998. *Jakąd ze Wszczot*, przeł. S. Barańczak, w: S. Barańczak (red.), *44 opowiadki wierszem*, Kraków: Znak, s. 64–69.
- 2000/2011. *The Akond of Swat*, komp i wyk. K. Nordine, w: K. Nordine, *Word Jazz. A Transparent Mask*, CD Baby.
- 2006. *The Akond of Swat* [teledysk] komp i wyk. K. Nordine, https://www.youtube.com/watch?v=rhVAEBk5K_Y (dostęp: 09.05.2020).
- 2007. *Jakąd ze Wszczot*, przeł. S. Barańczak, w: S. Barańczak (red.), *Fioletowa krowa. 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona: Antologia*, Kraków: Wydawnictwo a5, s. 287–289.
- 2014. *Edward Lear's Book of Nonsense*, il. Ch. Pym, London: Usborne Illustrated Originals.

Literatura krytyczna

- Ahmed A. 2002. *Discovering Islam. Making Sense of Muslim History and Society. Revised Edition*, London: Routledge.
- Bivona D. 1990. *Desire and Contradiction. Imperial Visions and Domestic Debates in Victorian Literature*, Manchester–New York: Manchester University Press.
- Bromhead H. 2009. *The Reign of Truth and Faith. Epistemic Expressions in 16th and 17th Century English*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Chrzanowska-Kluczevska E. 2017. *Humorous Nonsense and Multimodality in British and American Children's Poetry*. „European Journal of Humour Research” 5 (3), s. 25–42.
- Dubois M. 2018. *Edward Lear's India and the Colonial Production of Nonsense*, „Victorian Studies” 61(1), s. 35–59.
- Fahim M. 1978. *British Relations with the Akhund of Swat*, „Islamic Studies” 17(1), s. 57–66.
- Farwell B. 1985. *Queen Victoria's Little Wars*, New York–London: W.W. Norton & Company.
- Grodziński E. 1981. *Zarys teorii nonsensu*, Wrocław; Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Graziosi M. 2008. *The Akond of Swat as the Ghazal*, <https://nonsenselit.com/2008/02/21/the-akond-of-swat-and-the-ghazal/> (dostęp: 09.05.2020).
- 2014. *George Thomas Lannigan's Ahkoond of Swat*, <https://nonsenselit.com/2014/02/13/george-thomas-lanigans-ahkoond-of-swat/> (dostęp: 09.05.2020).
- Heyman M. 2003. *The Decline and Rise of Literary Nonsense*, w: R. McGillis (red.), *Children's Literature and the Fin de Siècle*, Westport–London: Praeger, s. 13–21.
- 2008. *An Indian Nonsense Naissance*, w: M. Heyman (red.), *The Tenth Rasa: An Anthology of Indian Nonsense*, London: Penguin, s. XIX–XLIII.
- Hołobut A., Hołownia O. 2017. *Vesitibules to the 'World of Topysturveydom' – Paratexts in Nonsense Anthologies*. „European Journal of Humour Research” 5 (3), s. 4–24.

- Kaczorowska M. 2011. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków: Universitas.
- Lefevere, A. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London–New York: Routledge.
- Lodge S. 2019. *Inventing Edward Lear*, Cambridge, MA–London: Harvard UP.
- Mendelson E. (red.). 2001. *Poetry for Young People: Edward Lear*, il. L. Huliska-Beith. New York: Sterling Publishing Company.
- McGillis R. (ed). 2003. *Children's Literature and the Fin de Siècle*. Westport-London: Praeger.
- Międzyrzecki A. 1961. *Dong co ma świecący nos*, „Świat” 22, 28.05.1961, http://www.drzewobabel.pl/wydawnictwo/artykuly/dong_co_ma_swiecacy_nos%2C_artur_miedzyrzecki,artykul,98.html (dostęp: 09.05.2020).
- Miller L. 1990. *The Himalayas in Fact and Fiction*, w: R.W. Winks, J.R. Rush (red.), *Asia and Western Fiction*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 85–99.
- n.d. 1961. *Wierszyki pana Leara*, „Kurier Polski” z dnia 08.06.1961, http://www.drzewobabel.pl/wydawnictwo/artykuly/wierszyki_pana_leara,artykul,97.html (dostęp: 09.05.2020).
- Philips A. 2016. *Edward Lear's Contribution to British Psychoanalysis*, w: J. Williams, M. Bevis (red.), *Edward Lear and the Play of Poetry*, Oxford: Oxford University Press, s. 339–346.
- Said E. 1978/1991. *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Satpathy S. 2003. *Lear's India and the Politics of Nonsense*, w: R. McGillis (red.), *Children's Literature and the Fin de Siècle*, Westport–London: Praeger, s. 73–80.
- Sewell E. 1952. *The Field of Nonsense*, London: Chatto & Windus.
- Stewart S. 1989 [1979]. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore–London: The Johns Hopkins UP.
- Stępień T. b.d. *Słownik LiteratURY Polskiej*, http://www.edupedia.pl/words/index/show/492965_sownik_literatury_polskiej-_kabaret_literacki.html (dostęp: 09.05.2020).
- Strachey L. (red). 1911. *Later Letters of Edward Lear, Author of The Book of Nonsense to Chichester Fortescue, Frances Countess Waldegrave and Others*, London: T. Fisher Unwin, <https://archive.org/details/laterlettersofed00learuoft/page/n7> (dostęp: 09.05.2020).
- Szulińska J. 2009. *Jak odróżnić presupozycję od implikatury?* „Rocznik Kognitywistyczny” 3, s. 151–159.
- Tarnogórska M. 2014. *Parodia w służbie nonsensu*, „Zagadnienia rodzajów literackich” LVII(2), s. 38–52.
- Tigges W. (ed.). 1987. *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam: Rodopi.
- Tigges W. 1988. *An Anatomy of Nonsense*, w: W. Tigges (red.), *The Anatomy of Nonsense*, Amsterdam–Philadelphia: Rodopi, s. 23–46.
- Williams J., Bevis M. (red.). 2016. *Edward Lear and the Play of Poetry*, Oxford: Oxford UP.

- Wołk M. 2014. *Nonsens i zjawiska pokrewne. Studium semantyczne*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Yapp M.E. 1977. *Review of Millennium and Charisma among Pathans: A Critical Essay in Social Anthropology by Akbar S. Ahmed*, „Bulletin of the School of Oriental and African Studies” 40(1), s. 173–175.