Krzysztof GAJEWSKI
Instytut Badań Literackich
Polska Akademia Nauk

LEŚMIANOWSKIE INTERPRETACJE „KSIĘGI TYSIĄCA I JEDNEJ NOCY" W ŚWIETLE KRYTYKI POSTKOLONIALNEJ

Proza Bolesława Leśmiana, choć skrywa się w cieniu jego poezji i rzadziej niż liryka staje się przedmiotem refleksji badawczej, jest nie mniej popularna wśród czytelników. Jak twierdzą znawcy przedmiotu, polski czytelnik zapoznaje się z postacią Sindbada w większości przypadków za pośrednictwem adaptacji Leśmianowskiej, nie zaś przez lekturę przekładu wersji oryginalnej. Dotychczasowe rozprawy na temat topiki *Księgi tysiąca i jednej nocy* w prozatorskiej twórczości Bolesława Leśmiana podejmują się analizy źródeł, sposobu obrazowania i poetyki, w mniejszym stopniu sięgając po metody zewnętrzne. Z tej perspektywy badane bywały założenia filozoficzne leżące u podstaw wyimaginowanych Leśmianowskich światów przedstawionych w takich utworach jak *Przygody Sindbada Żeglarza* oraz *Klechdy Sezamowe*. Szczególną estymą cieszyła się wśród badaczy problemu psychoanaliza[1]. Praca niniejsza sięga po narzędzia

[*] Artykuł przygotowany w ramach grantu NPRH „Transfer kulturowy jako transdyscyplinarny element nauki o stosunkach międzykulturowych na przykładzie wpływów kultury arabskiej w dziedzictwie kulturowym Polski" (2016–2018); kierownik projektu: dr hab. Agata Nalborczyk, Wydział Orientalistyczny UW.

[1] Np. J. Sosnowski, *Sindbad zreintegrowany (Bolesław Leśmian, Przygody Sindbada*

teorii postkolonialnej i krytycznej analizy dyskursu. Narzędzia te pozwolą na wychwycenie szeregu „strategii kolonizacyjnych", którym poddana została oryginalna wersja tekstu.

Oryginał i jego przekłady. Kwestie filologiczne

Uznane niegdyś przez Romana Zimanda za najwybitniejsze dzieło prozatorskie Leśmiana *Klechdy sezamowe* stosunkowo luźno wiążą się ze swym literackim pierwowzorem. Poeta korzystał z ówczesnych francuskich, polskich oraz rosyjskich przekładów. Ich wierność znacznie odbiegała od dzisiejszych standardów. Główna jednak przyczyna oddalenia tekstu Leśmiana od wersji oryginalnej wynika z literackich zamierzeń autora i jego poetyckiego temperamentu, a częściowo spowodowana jest czynnikami zewnętrznymi (w postaci wskazówek wydawcy, który pragnął skierować książkę do czytelnika młodzieżowego). Wydane więc po raz pierwszy w 1913 roku *Podróże Sindbada Żeglarza*, jak również *Klechdy sezamowe* należy nazwać raczej reinterpretacjami lub adaptacjami aniżeli tłumaczeniami. Ich proweniencja zapewne poskutkowała mniejszym zainteresowaniem wśród „leśmianologów"[2]. Po pierwsze, nie są to utwory oryginalne, nawet jeśli ujawnia się w nich niepowtarzalna, specyficzna poetycka wyobraźnia autora. Po drugie, powstały na zamówienie wydawcy, Jakuba Mortkowicza, i raczej w celach zarobkowych, aniżeli czysto artystycznych. Dodatkowo nie ułatwiała przyciągnięcia uwagi teoretyków nie do końca przyklejona etykietka literatury dziecięcej czy młodzieżowej. Warto w tym kontekście dodać, że utwory wydane w rok po publikacji debiutanckiego tomu *Sad rozstajny* reprezentują wczesną, nie w pełni być może dojrzałą fazę twórczości Leśmiana.

Nie mniej skomplikowane są dzieje powstania i ukonstytuowania się arabskiego oryginału *Księgi tysiąca i jednej nocy*. „Księga bez autora",

Żeglarza), w: *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1995; B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza" Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.

[2] B. Grodzki, dz. cyt., s. 20-21.

„księga, której autorem jest legion" – po takie epitety sięga holenderska badaczka, Mia Gerhardt[3]. Przedstawia ona pięcioelementowy schemat procesu powstawania utworu, który współczesny czytelnik dostaje do rąk:

1. źródła (materiały);
2. oryginalna opowieść twórcy;
3. wersje redaktorów, redakcje;
4. wersja ostateczna;
5. tłumaczenie.

Każda z opowieści zawartych w *Księdze* została osobno stworzona na podstawie bliżej nieokreślonych źródeł – opowieści dostarczających materiału poetyckiej wyobraźni archaicznego twórcy. Tak powstałe narracje były stopniowo, w wieloetapowym i rozgałęziającym się procesie gromadzone przez redaktorów, co prowadziło do powstania szeregu redakcji. Na ogół jedna lub niekiedy kilka z nich służy ostatecznie jako podstawy przekładu na obce języki.

Pierwsza redakcja *Księgi tysiąca i jednej nocy* miała powstać przed rokiem 957 w Bagdadzie[4]. Data ta ma charakter konwencjonalny i zależy od tego, jaką wersję zbioru bylibyśmy skłonni za *Księgę* uznać. Badacze wyróżniają siedem etapów kształtowania się kanonu *Księgi*. Manuskrypt, reprezentujący najstarszą wersję, pochodzi z wieku VIII, jest przekładem z perskiego i nosi tytuł *Tysiąc opowieści*[5]. Rękopis Gallanda, stanowiący podstawę pierwszego pełnego europejskiego przekładu, pochodzi z przełomu XV i XVI wieku, a jeszcze późniejsza jest „nowoczesna wersja egipska", czyli tak zwana „redakcja Zotenberga". Jej *terminus ante quem* to rok 1781 i to ona ostatecznie uznana jest za wersję kanoniczną i podstawę do przekładów, w szczególności do współczesnego polskiego tłumaczenia, które stanowi podstawę źródłową niniejszej rozprawy.

W kwestii wersji i przekładów, którymi posiłkował się Leśmian przy swej pracy, Romand Zimand stwierdza, że mogły tu wchodzić w grę dwa

[3] Zob. M. I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden 1963; cyt. za: T. Lewicki, *Wstęp*, w: *Księga tysiąca i jednej nocy*, t. 1, Warszawa 1974, s. 7.

[4] T. Lewicki, *Wstęp*, s. 11.

[5] Tamże, s. 20.

tłumaczenia polskie[6], jedno rosyjskie oraz wersja francuska, ale nie Antoina Gallanda, tylko Josepha-Charlesa Mardrusa.

Biorąc pod uwagę złożoność dziejów *Księgi*, warto już na wstępie zaznaczyć, że celem dociekań nie będzie próba określenia rodzaju i zakresu interwencji, jakim faktycznie poddał tekst Bolesław Leśmian. Na użytek niniejszej rozprawy pod określeniem „Leśmian" kryć się będzie nie historyczny autor *Klechd sezamowych*, ale raczej teoretyczna instancja nazywana niekiedy podmiotem utworu, obrazem autora[7] bądź autorem modelowym[8]. Pozwoli to na skolacjonowanie podanej przez Leśmiana wersji z oryginałem (w postaci współczesnego polskiego przekładu) bez wikłania się w spory filologiczne i w kwestie źródeł. Wnioski powstałe z tak zakrojonej komparatystyki odnosić się będą zatem nie do wcielonych w tekst intencji historycznego Bolesława Leśmiana, ale do końcowego efektu, na który złożyć się mogą tyleż interwencje polskiego poety, co autorów źródeł, z których korzystał.

Rekonstruując reguły gry literackiej, którą Leśmian podejmuje poddając parafrazie materiał wzięty z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, należy mieć na uwadze grupę docelową *Przygód Sindbada Żeglarza* oraz *Klechd sezamowych*, którą byli czytelnicy bardzo młodzi. Zgodnie z zasadami tradycyjnej szkolnej pedagogiki usunięte zostają elementy należące do sfery tabu[9]. Bogusław Grodzki zauważa, że Leśmian „zmienił [...] niektóre mogące razić, a nawet szokować realia", dokonał „wygładzenia obyczajowych chropowatości", choć „przemycił pewne szczegóły z dziedziny określanej formułą *sex and violence*"[10].

---

[6] Są to: *Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży*, przekł. wg. A. L. Grimma, Warszawa 1893 (lub kolejne wydanie z roku 1910) oraz *Tysiąc nocy i jedna. Powieści arabskie*, Złoczowo 1898 (lub 1900), ten ostatni przekład na podstawie wersji Gallanda. Zob. J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 22-23.

[7] A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

[8] U. Eco, *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

[9] Więcej na ten temat: K. Vandenborre, *Leśmianowska adaptacja „Ali Baby i czterdziestu zbójców" w kontekście pedagogiki postępowej Stanisława Karpowicza*, w: *Wschód muzułmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, Białystok 2016.

[10] B. Grodzki, dz. cyt., s. 31.

Krytyka post-kolonialna

Nurt studiów post-kolonialnych uzyskuje swą akademicką tożsamość wraz z publikacjami Edwarda Saida. W *Orientalizmie* (1978) palestyńsko-amerykański badacz przeprowadza – wzorem Michela Foucaulta – archeologię orientalistyki jako nauki i wskazuje na leżące u jej podstaw entymematy determinujące jej dyskurs. Przedmiotem badań akademickiej orientalistyki są, zdaniem Saida, nie faktyczni przedstawiciele kultur orientalnych, ale „ludzie Wschodu", czyli tak zwani „Orientalczycy" (*Orientals*). Są to konstrukty złożone z europejskich stereotypów na temat Wschodu.

„Orient był w dużej mierze europejskim wymysłem"[11] – powiada Said. „Orientalczycy" nie mają głosu. Można mówić o nich, ale oni sami zostali wykluczeni poza obręb twórców dyskursu orientalistycznego. Uprawiana w ten sposób nauka o Oriencie nie mieści się w zakresie działalności ludzkiej, którą można by określić jako „bezinteresowne poszukiwanie prawdy". Jest to działalność *stricte* polityczna i służąca globalnej polityce i ekonomii. „Stosunki między Zachodem i Wschodem są stosunkami siły, dominacji, hegemonii"[12].

W rozprawie *Kultura i imperializm* (1993) Said poddaje wnikliwej lekturze klasykę literatury europejskiej, na przykład *Jądro ciemności* Josepha Conrada, i wskazuje, że podmiot utworu posługuje się językiem Imperium. Podstawowym celem używania tego języka jest legitymizacja stosunków władzy, na których opiera się władza Imperium.

> Podbój ziemi, polegający przeważnie na tym, że się ją odbiera u ludzi o odmiennej cerze lub trochę bardziej płaskich nosach, nie jest rzeczą piękną, jeśli się w nią wejrzy zbyt dokładnie. Odkupia go tylko idea. Idea tkwiąca w głębi; nie sentymentalny pozór, tylko idea; i altruistyczna wiara w tę ideę – coś co można wyznawać i bić przed tym pokłony, i składać ofiary...[13]

---

[11] E. Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 625.

[12] Tamże, s. 629.

[13] J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, cyt. za: E. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. V.

Kolonia jawi się w języku Imperium jako „brzemię białego człowieka", które musi on nieść w imię najwyższych wartości nakazujących „opiekę" nad istotami pozbawionymi autonomii bytowej. „«Oni» nie są tacy jak «my» i z tego powodu zasługują na to, by nimi rządzić"[14].

Literatura piękna, podobnie jak uniwersytecka nauka, również stanowi element społecznego procesu produkcji i jej rola nie ogranicza się do sfery czystej estetyki. Jak spostrzega Said, *opus magnum* Daniela Defoe, *Robinson Crusoe*, „prototyp współczesnej powieści realistycznej"[15], opowiada „o losach Europejczyka tworzącego sobie lenno na położonej daleko od Europy wyspie"[16].

Dyskurs kolonizatorski nie utracił życiowej energii wraz z upadkiem kolonializmu. Dziś jeszcze można wraz z Gayatri Chakravorty Spivak zadać (retoryczne) pytanie, „czy podporządkowani inni (*subalterns*) mogą przemówić?". Twórczość Bolesława Leśmiana przypada na okres rozwiniętego kolonializmu, a język Imperium wyraźnie przebija przez mieniącą się jaskrawymi barwami teksturę Leśmianowskiego języka poetyckiego.

Tekstualne strategie kolonizacyjne

Lektura Leśmianowskiej prozy prowadzi do wniosku, że zastosowane w niej strategie translatorskie, które funkcjonowałyby w płaszczyźnie dyskursu post-kolonialnego, można podzielić na kilka grup. Proponuję określić je przy pomocy następujących haseł:

1. orientalizacja/egzotycyzacja polegająca na hiperbolizacji tych elementów stylu życia czy osobowości kulturowej, które jawią się w potocznym odbiorze jako typowe dla kultury orientalnej a zarazem egzotyczne dla naszej kultury;
2. apropriacja kulturowa (przyswojenie); do tej kategorii zaliczam praktyki polegające na opuszczeniu pewnych elementów

[14] E. Said, *Kultura i imperializm*, s. IX.
[15] Tamże, s. X.
[16] Tamże.

oryginalnego świata przedstawionego Orientu i podstawieniu zamiast nich wzorców bliższych kulturze i językom Europy;

3. cenzura obyczajowa; to będzie rodzaj apropriacji motywowanej dążeniem do uniknięcia tematów tabu, na ogół ze sfery erotyki;
4. erotyzacja narracji to strategia, której pojawienie się obok strategii cenzury obyczajowej może budzić zaskoczenie, tym niemniej chętnie jest przez podmiot mówiący utworów Leśmiana stosowana; polega ona bądź na „sztukowaniu" narracji wątkami miłosnymi w miejscach, w których w oryginale w ogóle ich nie było; bądź na użyciu metaforyki erotycznej do opisu działań nie mających z nią nic wspólnego;
5. groteskizacja to translatoryczne innowacje, które prowadzą do wprowadzenia obcej raczej duchowi oryginału kategorii groteski; różni się ona od cudowności tym, że nie prowadzi do negacji praw fizyki świata przedstawionego, a jedynie do nagromadzenia wydarzeń mało prawdopodobnych;
6. eskalacja cudowności (mirakularyzacja) polega na „dokręceniu" śruby cudowności i magii, co prowadzi do pojawiania się „efektów specjalnych", które przewyższają oryginał pod względem natężenia fantastyki;
7. stygmatyzacja to praktyki tekstowe, które prowadzą do wyprodukowania komunikatu posiadającego wymiar opresyjny, na ogół dokonuje się to przez użycie tak zwanych przeciwstawnych pojęć antysymetrycznych w sensie Kosellecka[17].

Orientalizacja

Na wstępie opowieści o Ali Babie umiera jego brat, Kasim. Ali Baba zanosi tę wieść żonie Kasima. Oto reakcja nieszczęsnej żony przedstawiona w arabskim źródle: „zaczęła krzyczeć i głośno płakać, lecz Ali Baba rzekł: «Nie krzycz teraz [...], ażeby nie usłyszeli ludzie»"[18].

[17] R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Poznań 2012, s. 229 i dalej.
[18] *Księga tysiąca...*, t. 8, s. 23.

Baśniowe postacie postępują wedle zasad życiowego prawdopodobieństwa i ludzkiej psychologii, tymczasem wersja Leśmiana ostentacyjnie eksponuje swą literackość. Ali Baba pozwala sobie na refleksje metakulturowe i zdradza przesadną samoświadomość kulturową, zachowując się – po gombrowiczowsku – sztucznie.

> A chociaż według naszych perskich obyczajów żona, której mąż umarł, powinna bardzo głośno płakać, zawodzić i krzyczeć, wszakże prawdziwy smutek nie wymaga głośnych skarg, zawodzeń i krzyków[19].

Ta wyartykułowana kulturowa samoświadomość jest uderzająco precyzyjna i ujawnia perską proweniencję *Księgi tysiąca i jednej nocy* uchodzącej niekiedy w popularnej recepcji europejskiej za esencję arabskości.

Strategia egzotyzacji[20] może dokonywać się w sferze świata przedstawionego, w planie treści, ale również w planie wyrażania, jak choćby na poziomie leksyki. Przykładem jest tutaj Sezam, mityczny skarbiec. Nazwa ta przeszła dziś do polszczyzny potocznej, jednak słowo to najprawdopodobniej nie było tak popularne w czasach Leśmiana. Słownik tak zwany warszawski notuje hasło „sezam" jako synonim nazwy „łogowa", czyli sezamu indyjskiego[21]. Można więc domniemywać, że nawet jeśli czytelnik Leśmiana w ogóle znał słowo „sezam", to nie znał jego znaczenia i pobrzmiewało ono dlań bliżej nieokreśloną aurą Wschodu. Tłumaczyłoby to, dlaczego stosuje Leśmian apropriację właśnie w przypadku tej nazwy.

Gdy obładowany kosztownościami Kasim próbuje opuścić Sezam, okazuje się, że zapomniał on hasła – „klucza do otwarcia drzwi"[22]. Zamiast „Sezamie, otwórz swe podwoje!"[23] próbuje: „Owsie, otwórz swe podwoje!", „Pszenico, otwórz swe podwoje!" oraz „Cieciorko, otwórz

[19] B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, w: tegoż, *Baśnie i inne utwory prozą*, Warszawa 2012, s. 265.

[20] W kwestii pojęć egzotyki zob. A. Stoff, *Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, w: tegoż, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997. Zob. także: M. Prejs, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Warszawa 1999.

[21] Zob. hasło „Sezam", w: *Słownik języka polskiego*, t. 6, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1909, s. 78.

[22] *Księga tysiąca...*, t. 8, s. 18.

[23] Tamże.

swe podwoje!"[24]. Mechanizm pamięci Kasima zdaje się tu funkcjonować zgodnie z logiką strukturalistycznej paradygmatyki, kombinując formułę[25] z predykatem przebiegającym szereg semantyczny denotowany przez deskrypcję „ziarna jadalne".

Mnemotechnika, po którą sięga w analogicznej sytuacji bohater Leśmiana, ignoruje plan treści i ogranicza się do planu wyrażania. W narracji polskiego poety Kasim myli nazwę Sezamu ze słowami „rezam", „bezam", „kezam" oraz „nezam"[26]. Kombinowane są w tym wypadku nie całościowe syntagmy, ale pojedyncze fonemy. Pozbawiona sensu dosłownego nazwa magicznego skarbca nabiera brzmienia egzotycznego.

Innego typu orientalizacji dostarcza fragment z *Przygód Sindbada Żeglarza*. Gdy bohater wkroczył do komnaty, spostrzegł spoczywającą na otomanie królewnę, która „paląc nargilę, ziewała tak czarownie, że nie mogłem oderwać oczu od jej wdzięcznych i porywająco słodkich poziewań"[27].

Pomińmy godzien skądinąd uwagi motyw dekadenckiej, ziewającej, postmodernistycznej bez mała królewny. W kontekście orientalizacji zwraca uwagę fajka wodna, której (podobnie jak w ogóle scenki spotkania z królewną) próżno szukać w oryginale. Stara się więc Leśmianowski podmiot utworu uczynić rzeczywistość przedstawioną bardziej „wschodnią" niż jest ona w oryginale. W całej bodaj *Księdze* trudno byłoby wskazać postać kobiety oddającej się przyjemności palenia fajki.

Apropriacja kulturowa

Przekład literacki powinien mieć charakter kulturowy, to znaczy nie ograniczać się do sfery onomazjologicznej, ale sięgać i w semazjologię,

[24] Tamże.

[25] W sensie Parry'ego-Lorda. Zob. A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2010.

[26] B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 261.

[27] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, w: tegoż, *Baśnie i inne utwory prozą*, Warszawa 2012, s. 65.

a język postrzegać w jego pragmatycznym uwarunkowaniu sytuacyjnym[28]. Jednak głębokość kulturowej transformacji tekstu literackiego w różnych epokach historycznych bywała różna, a ogólny gradient historyczny, przynajmniej w obrębie kultury śródziemnomorskiej, przebiegał od luźnej parafrazy w kierunku literalizacji i dosłowności. Również podmiot przekładów Leśmiana dokonuje kulturowego przyswojenia zastanych realiów w stopniu większym niż autorzy filologicznego przekładu *Księgi*.

Do tego rodzaju interwencji translatorskich można chyba zaliczyć modyfikację brzmienia nazw własnych, czyli imion postaci bądź nazw geograficznych. Te znane, jak Bagdad, zostają zachowane w oryginalnym brzmieniu. Mniej znane, na przykład Basra, miasto portowe pełniące istotną rolę w przestrzennej konstrukcji *Przygód Sindbada Żeglarza*, staje się „Balsorą"[29]. Być może wynikło to z wpływu francuskiej formy „Bassorah".

Ze świata przedstawionego opowieści o Ali Babie zostaje wyeliminowane wielożeństwo. W oryginale bowiem po śmierci Kasima Ali Baba[30], zgodnie z archaicznym prawem lewiratu, poślubia wdowę po bracie: „Pojmę cię za żonę, a moja pierwsza żona nie weźmie mi tego za złe, gdyż jest pobożna i bogobojna. Będziemy stanowili jedną rodzinę"[31].

Motyw ten zostaje zmodyfikowany w taki sposób, aby zachować pełnioną przezeń funkcję narracyjną. Ma on stanowić uzasadnienie, dlaczego ubogi Ali Baba z małżonką wprowadzają się do pałacu Kasima po jego śmierci. Podmiot mówiący Leśmianowskich adaptacji musiał się tutaj nieźle nagimnastykować, aby uszanować zasadę prawdopodobieństwa psychologicznego.

> Po pogrzebie [Kasima] Amina prosiła Ali Babę i Zobeidę, aby zamieszkali z nią razem w pałacu, gdyż nie chciała żyć samotnie. W końcu po dniach kilku Amina tak pokochała Ali Babę i Zobeidę, że podarowała im swój pałac[32].

---

[28] Zob. etnograficzną koncepcję języka wg Bronisława Malinowskiego w: B. Malinowski, *Etnograficzna teoria języka i pewne wnioski praktyczne*, w: tegoż, *Ogrody koralowe i ich magia. Język magii i ogrodnictwa*, t. 5, przeł. B. Leś, Warszawa 1987.

[29] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*.

[30] Tak w przekładzie współczesnym pod red. Lewickiego, pisownia bez dywizu.

[31] *Księga tysiąca...*, t. 8, s. 24.

[32] B. Leśmian, *Klechdy*, s. 268.

Deegzotyzacja kulturowa dokonuje się również w warstwie stylistycznej. Jednym z jej przejawów jest „laicyzacja" tekstu polegająca na usunięciu apostrof do Allaha, które w oryginale powtarzają się litanijnie zarówno w wypowiedziach postaci, jak i w dyskursie narratorskim[33].

Cenzura obyczajowa

Tego rodzaju interwencje narratorskie nie zaskakują, jeśli wziąć pod uwagę nagromadzenie i sposób potraktowania tematyki erotycznej w perskich opowieściach ludowych, które wchodzą w skład *Księgi*. Niemałe znaczenie miał adresat przekładów zamówionych przez Mortkowicza, czytelnik młodzieżowy. I faktycznie, w wielu miejscach występują transformacje tekstowe, które można by uznać za próbę dostosowania utworu do konwencji ówczesnej literatury dziecięcej. Dobrym przykładem jest spotkanie Sindbada Żeglarza[34] z „koniuchami króla Macharadżana", którzy wyprowadzają królewskie klacze na morską plażę. Wówczas bowiem

> [...] zwabione zapachem klaczy pojawiają się ogiery spośród morskich koni, wychodzą na ląd i [...] pokrywają klacze i zaspokajają z nimi swe żądze. Potem [...] chcą je ze sobą uprowadzić[35].

Scenkę zarysowaną w kilku linijkach oryginalnej wersji przygód Sindbada, podaną w formie relacji z ust postaci opowieściowej, Leśmian amplifikuje do rozmiarów ponadstronicowych, przedstawia ją bezpośrednio, w prezentacji scenicznej, z użyciem dialogu.

---

[33] Interesującą hipotezę wyjaśniającą motywację tego zabiegu przedstawia Katia Vandenborre (zob. tejże, dz. cyt.).

[34] Takim epitetem stałym, wedle wersji oryginalnej, jest określone imię bohatera, aby odróżnić go od Sindbada Tragarza, słuchacza opowieści, którego postać w adaptacji Leśmiana w ogóle znikła, została niejako „wymieniona" za wuja Tarabuka. Kwestia funkcji postaci Sindbada Tragarza w adaptacjach przygód Sindbada Żeglarza jest omówiona przez Bettelheima, zob. B. Bettelheim, *Opowieść o Sindbadzie Żeglarzu i Sindbadzie Tragarzu. Ego i Id*, w: tegoż, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985.

[35] *Księga tysiąca...*, t. 4, s. 407.

– O trzeciej minut pięć wynurza się z morza na brzeg wyspy Koń Morski i wyprawia na brzegu swe chełpliwe harce, pląsy i skoki. Konie królewskie przyglądają się tym harcom, pląsom i skokom i mimo woli zaczynają je naśladować, nabierając cudownych ruchów[36].

Jednak akt kopulacji zostaje tu zastąpiony swym poetyckim korelatem, bo za taki można uznać taniec, określony w dodatku epitetem „chełpliwy". Racjonalizm i zakorzenienie w biologicznej praktyce życia, które ujawnia się w oryginale, zostaje zastąpione obrazem oderwanym od empirii i uciekającym w symbolizm. Poprzez zredukowanie liczby morskich koni do jednego obraz uzyskuje konkret wyobraźniowy i posmak mitologiczny, oddalając się tym samym od realizmu, którego paradoksalnie nie brak uchodzącym za esencję literackiej cudowności opowieściom z *Księgi tysiąca i jednej nocy*.

Zwiewność i pastelowe barwy obrazka nie powinny jednakże skrywać jego w gruncie rzeczy drastycznej wymowy, której *notabene* oryginał w ogóle nie posiadał. „Koń Morski umyślnie wprawiał je w ten taniec i czarował swymi harcami, ażeby potem [...] napaść na oczarowane i tańcem zajęte konie i pożreć je zielonymi kłami"[37].

Beztroska zabawa okazała się pułapką, podstępem w biologicznej walce o byt. Nawiązać tu można do przywoływanego wcześniej sformułowania Bogusława Grodzkiego i powiedzieć, że w tym wypadku Leśmian *sex* zastąpił przez *violence*. W oryginale po kopulacji konie morskie, jak wskazuje cytowany fragment, próbują porwać królewskie klacze i uprowadzić je ze sobą.

Erotyzacja

W kontekście uwag dotyczących cenzury obyczajowej zaskakujące być może, że autor *Klechd domowych* posługuje się również amplifikacjami, które wzbogacają opowieść w motywy erotyczne. „Leśmian wyraźnie wyeksponował tematykę erotyczną, która we wcześniejszych wersjach przygód Sindbada Żeglarza niemal nie istnieje"[38].

[36] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 25.
[37] Tamże.
[38] B. Grodzki, dz. cyt., s. 36.

Topika tego rodzaju daje się dostrzec zarówno w planie treści, jak i w planie wyrażania. Apokryficzna postać demonicznego wuja Tarabuka, poety-grafomana, która w Leśmianowskich *Przygodach Sindbada Żeglarza* dominuje niekiedy narrację, bywa pretekstem do wprowadzania tematyki erotycznej, ujmowanej często w kategoriach groteskowych. Oto wuj Tarabuk wynajmuje tysiąc „młodych niewolnic", które miały spamiętać wszystkie jego wiersze: „zdążył wuj Tarabuk spłodzić dziesięć tysięcy utworów, każdej tedy niewolnicy przypadło w udziale dziesięć"[39].

Wyjaśnienie formułowane jest przy użyciu leksyki konotującej sferę erotyki („spłodzić"), co w kontekście obrazu „tysiąca młodych niewolnic" odsyła do wyobrażenia haremu. Skądinąd owe tysiąc niewolnic zastępuje w wersji Leśmiana nieobecną Szecherezadę, która była wprawdzie tylko jedna, ale za to przez tysiąc nocy snuła swą opowieść. Warto przy okazji zwrócić uwagę na redystrybucję mocy twórczej: w oryginale kobieta snuje opowieść, u Leśmiana mężczyzna traktuje kobiety jako sposób utrwalenia tekstu.

Prawdziwy rozmiar ornamentyki o charakterze miłosnym odkrywa dopiero zestawienie motywacji, które stały za kolejnymi podróżami Sindbada. Narracja jest nader precyzyjna w tej materii. Impulsem, który zainicjował pierwszą podróż, był bodziec ekonomiczny, przekonujący tym bardziej, że bohater pochodził z rodziny zamożnej, ale odziedziczony majątek roztrwonił. Spienięża więc wszystko, co mu pozostało, a za zarobione pieniądze nabywa towary, które zamierza sprzedać z zyskiem w dalekich krajach[40].

U Leśmiana do pierwszej podróży motywuje Sindbada list Diabła Morskiego:

> Czyż nie wabi Cię podróż dziwna i daleka?
> Cud nieznany w nieznanej podróży cię czeka,
> Czeka cię bajka senna w zaklętej krainie,
> I Królewna stęskniona, co z urody słynie,
> I skarby, i przepychy, i dziwy, i czary![41]

[39] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 99.
[40] *Księga tysiąca...*, t. 4, s. 404.
[41] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 12.

Jak widzimy, motywacja ekonomiczna („skarby") pojawia się dopiero po motywacji erotycznej („Królewna stęskniona").

W wersji oryginalnej motywacja ekonomiczna począwszy od drugiej podróży zastąpiona zostaje pragnieniem wiedzy i ciekawością świata: „Moja dusza podszeptywała mi, abym zajął się kupiectwem, gdyż w ten sposób, zarabiając na życie, mógłbym oglądać różne kraje i wyspy"[42].

I zgodnie z zasadą baśniowej repetycji i stylu formularnego taki sam powód podawany jest przez narratora jako przyczyna wszystkich kolejnych podróży.

Leśmian wprowadza tu sporo urozmaicenia. Inspiracją do pierwszej podróży Leśmianowskiego Sindbada był list, który kusił go „cudami nieznanymi", „Księżniczką stęsknioną", a także „skarbami". Kolejne dwie podróże odbywają się wskutek motywacji miłosnej. W przypadku podróży drugiej są to wspomnienia o królewnie Piruzie[43], w trzeciej – królewna Sermina[44]. Na wstępie podróży czwartej Diabeł Morski kusi Sindbada, pytając retorycznie: „ile królewien zaklętych spotkamy po drodze?"[45].

W przypadku przygody piątej podróż zapoczątkował fortel Diabła Morskiego[46], ściganego przez Sindbada, przyczyna zaś szóstej ma charakter przeciwstawny – to Sindbad ucieka przed wujem Tarabukiem. Wyprawę siódmą rozpoczyna zachęta do podróży skierowana przez Sindbada do wuja Tarabuka: „Na każdej wyspie rozkwita inna baśń. W każdej baśni przebywa inna królewna"[47] – kusi Sindbad. „Poślubię najpiękniejszą królewnę"[48] – wykrzykuje ochoczo wuj Tarabuk. Reasumując, w wersji Leśmiana tylko w dwóch podróżach na siedem nie występuje motywacja o charakterze erotycznym, podczas gdy w oryginale motywacja taka nie występuje w ogóle.

[42] *Księga tysiąca...*, t. 4, s. 414.
[43] Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 49.
[44] Tamże, s. 79.
[45] Tamże, s. 107.
[46] Tamże, s. 151.
[47] Tamże, s. 190.
[48] Tamże.

Groteskizacja

Tego rodzaju praktyki tekstualne przejawiają się na dwóch poziomach: z jednej strony, w warstwie przedmiotów przedstawionych, z drugiej zaś kryją się w sposobie prowadzenia narracji i logice ciągów zdarzeniowych.

Przykładem pierwszego rodzaju groteskizacji były ornamentacje liczbowe, które, nieobecne w oryginale, zdobią tekst Leśmiana. O królewnie Serminie dowiadujemy się, że „serce jej uderza tysiąc dwieście pięćdziesiąt trzy razy na minutę"[49].

Statek zostaje zaatakowany przez ryby-piły w liczbie trzystu i tyleż samo jest na statku marynarzy walczących z rybami-piłami[50]. Wuj Tarabuk „wynajmuje" tysiąc niewolnic[51]. Taką samą ilość siodeł sporządza Sindbad w podróży czwartej[52].

Ten ostatni epizod ilustruje strategię groteskizacji również w warstwie narracyjnej. W wersji oryginalnej epizodu Sindbad przybywa do krainy, w której jazda konna jest bardzo popularna, choć nieznany jest w niej wynalazek siodła. Sindbad w porozumieniu z władcą krainy sporządza takowe. Siodło zyskuje uznanie króla, zaś Sindbad zdobywa majątek na wyrobach rymarskich[53]. Fabuła przedstawiona w *Księdze tysiąca i jednej nocy* opiera się na racjonalizmie ekonomicznym, zachowuje zasady prawdopodobieństwa psychologicznego, jak również operuje obserwacją etnograficzną.

W adaptacji Leśmiana epizod nabiera wymiaru groteskowego i fantastycznego, nawet jeśli odwołuje się w pewnym stopniu do prawdopodobieństwa psychologicznego. Król jest bowiem bardzo nieufny wobec nowego wynalazku i za nic nie jest w stanie pojąć jego pożytku. Bohater, aby przekonać króla i jego poddanych do zalet siodła, produkuje je, ale od razu w liczbie tysiąca[54]. Próby, przeprowadzone naraz na tysiącu rycerzy,

[49] Tamże, s. 79.
[50] Tamże, s. 115.
[51] Tamże, s. 99.
[52] Tamże, s. 127.
[53] *Księga tysiąca...*, t. 4, s. 441.
[54] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 128.

doprowadziły do skutków opłakanych. W efekcie adaptacja zawiera parodię sceny oryginału, a rządzący oryginałem racjonalizm ekonomiczny zostaje zastąpiony logiką poetycką.

Eskalacja cudowności

Wprowadzanie elementów humorystycznych w miejscach, gdzie w oryginale nie występowały idzie w parze ze wzbogacaniem tekstu w elementy fantastyczne i cudowne. O ile w przypadku parodii może to wydawać się umotywowane niewielką ilością wątków komicznych w wersji oryginalnej *Księgi*, o tyle w przypadku strategii, którą można nazwać eskalacją cudowności, działanie takie sprawia wrażenie bezcelowego. W końcu *Księga tysiąca i jednej nocy* uznawana jest powszechnie jako esencja magii i fantastyki w literaturze. Tymczasem Leśmian znajduje całkiem sporo pretekstów do „przykręcenia śruby" cudowności.

Przykładem jest opowieść o Ali Babie. W oryginale wrota Sezamu to zwykłe drzwiczki: „zatrzymał się przy małych drzwiczkach ze stali, w miejscu, gdzie tak bujnie rosła wszelka roślinność, że drzwi owych nie można było wypatrzyć"[55].

Leśmian wprowadza tu efekty specjalne, których nie powstydziliby się najwięksi spece z Hollywood: „na gładkiej ścianie skalnej zjawiła się brama, jakby ją narysowała nagle ręka niewidzialna. Rysunek bramy stawał się coraz wyraźniejszy, aż wreszcie zgrzytnęły zawiasy"[56].

Podobnie ulega mirakularyzacji wnętrze Sezamu. W wersji oryginalnej składa się ono z pięciu pomieszczeń zawierających kolejno: (1) żywność i napoje; (2) szlachetne kamienie, metale i pieniądze; (3) ubiory i tkaniny; (4) ponownie szlachetne metale i kamienie; (5) wonności i przyprawy. Leśmian upraszcza tę złożoną architekturę. Jego Sezam składa się z jednego tylko pomieszczenia. Zawiera ono jedynie kamienie szlachetne i „dukaty", ale za to statyczny i cichy obraz nabiera dynamiki i dźwięku:

[55] *Księga tysiąca...*, t. 8, s. 437.
[56] B. Leśmian, *Ali-Baba i czterdziestu zbójców*, s. 252.

> Brylanty same przesypywały się z brzękiem [...] z jednej szkatuły do drugiej. Turkusy, niby krówki boże, zręcznie i zwinnie wpełzały na drzewa koralowe i sfruwały potem z gałązki na gałązkę. Rubiny razem z topazami kręciły się i wirowały po ziemi w jakimś dziwnym rubinowo-topazowym tańcu[57].

W tym przypadku więc cudowność świata przedstawionego została wzmocniona w stosunku do oryginału, sięgając poziomu fantastyki baśniowej fantasmagorii.

Stygmatyzacja

Leśmian nie waha się przed używaniem języka, który dziś określilibyśmy jako stygmatyzujący. W odniesieniu do niektórych postaci sięga po przeciwstawne pojęcia asymetryczne w rozumieniu Reinharta Koselleckа, czyli takie deskrypcje, w przypadku których „istnieje rozbieżność między samookreśleniem i określeniem perspektywicznym tej osoby"[58].

W podróży czwartej, po nocy spędzonej na nieznanej wyspie, Sindbad napotyka grupę tubylców. W oryginale ich charakterystyka zewnętrzna ogranicza się do określeń: „gromada nagusów [...], nadzy ludzie [...] czciciele ognia"[59].

Leśmianowski bajarz wprowadza tu rozbudowany opis.

> Były to karły podobne do małych psiaków. Skóra ich była czarna jak heban, a oczy purpurowe i błyskotliwe, jak żużle. Pod szerokim nosem z ruchliwymi nozdrzami szerzyła się olbrzymia paszcza, uzbrojona w wielkie, białe kły[60].

Narrator wymienia cechy takie cechy jak kolor skóry czy kształt nosa, co znamionuje zwierzęcość („psiaki"), podkreśloną przez „wielkie, białe kły".

Wygląd sprawdza się w tym wypadku jako sposób oceny moralnej postaci. Tubylcy okazują się ludożercami spragnionymi ciał naszych bohaterów. Narrator Leśmianowskiej opowieści stara się czytelnikowi

[57] Tamże, s. 253.
[58] R. Koselleck, dz. cyt., s. 229.
[59] *Księga tysiąca...*, t. 4, s. 437.
[60] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 116-117.

dowieść, że wnioskowanie z wyglądu o charakterze osoby posiada niezawodność uniwersalną. Sindbad, uprzedzony odrażającym dlań wyglądem tubylców, odmawia wejścia z nimi w relacje towarzyskie.

> – Kapitanie [...] nie dowierzam jakoś tym ludziom i ich gościnności. Podobni są raczej do diabłów niż do ludzi.
>
> – Pozory mylą – odrzekł kapitan. – Częstokroć spotykałem w życiu ludzi potwornych z dobrem sercem, i ludzi pięknego oblicza – pozbawionych zgoła serca[61].

W rezultacie kapitan zostaje zjedzony jako pierwszy, a Sindbad uchodzi cało dzięki swej intuicji opartej na ksenofobicznych stereotypach.

Podsumowanie

Powyższe przykłady to tylko niewielkich rozmiarów próbka strategii tekstualnych, których zastosowanie (przez Bolesława Leśmiana i wszystkich pośredników, którzy dzielili go od Oryginału) doprowadziło do wytworzenia dzieła, jakim są *Przygody Sindbada Żeglarza* i *Klechdy sezamowe*. Stanowią one wykładnik smaku literackiego i wizji świata tyleż autora, co jego czasów. Do dziś w niesłabnącym stopniu przyczyniają się do stworzenia obrazu Orientu w oczach czytelnika polskojęzycznego.

BIBLIOGRAFIA

Bettelheim B., *Opowieść o Sindbadzie Żeglarzu i Sindbadzie Tragarzu. Ego i Id*, w: tegoż, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985.

Eco U., *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

Gerhardt M. I., *The Art of Story-Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden 1963.

Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza" Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.

Koselleck R., *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Poznań 2012.

Leśmian B., *Baśnie i inne utwory prozą*, Warszawa 2012.

Lewicki T., *Wstęp*, w: *Księga tysiąca i jednej nocy*, Warszawa 1974.

[61] Tamże, s. 117.

Lord A. B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2010.
Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.
Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży, przekł. wg A. L. Grimma, Warszawa 1893.
Prejs M., *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Warszawa 1999.
Rymkiewicz J. M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
Said E., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
Said E., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.
Słownik języka polskiego, t. 6, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1909.
Sosnowski J., *Sindbad zreintegrowany (Bolesław Leśmian, Przygody Sindbada Żeglarza)*, w: *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1995.
Stoff A., *Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, w: tegoż, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997.
Tysiąc nocy i jedna. Powieści arabskie, Złoczowo 1898.
Vandenborre K., *Leśmianowska adaptacja „Ali Baby i czterdziestu zbójców" w kontekście pedagogiki postępowej Stanisława Karpowicza*, w: *Wschód muzułmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, Białystok 2016.

BOLESŁAW LEŚMIAN'S INTERPRETATION OF "ONE THOUSAND AND ONE NIGHTS" IN THE LIGHT OF POSTCOLONIAL STUDIES

Translations and adaptations of parts of "The Book of One Thousand and One Nights" Boleslaw Leśmian created are relatively loosely associated with their literary prototype. One can identify many reasons of this fact, but certainly a key role is played by Leśmian's literary intentions and his poetic temperament. This paper aims at identifying transformations which Leśmian undertook when translating the original narrative into Polish and an attempt of interpretation of his literary choices from the perspective of postcolonial criticism. Several textual strategies which Leśmian's storyteller is applying are identified and discussed with the examples (orientalisation, cultural appropriation, moral censorship, eroticisation, groteskisation, miracularisation, stigmatisation).

Keywords: *One Thousand and One Night*, Bolesław Leśmian, postcolonial studies, orientalism, translation.

Słowa kluczowe: *Księga tysiąca i jednej nocy*, Bolesław Leśmian, studia postkolonialne, orientalizm, przekład.