

Bilans literatury polskiej 1918–2018

1. Jak zmieniło się w ciągu wieku podejście twórców literatury polskiej do materii pisarskiej?

Żaneta Nalewajk: Najbardziej znaczący twórcy literatury polskiej XX i przełomu XX i XXI wieku pomimo bardzo silnej presji wydarzeń historycznych i czynników wobec literatury zewnętrznych nie poprzestawali na dążeniu do reprezentacji literackiej ani tych wypadków, ani zastanych światopoglądów. Stroniąc od powielania ugruntowanych w historii literatury konwencji przedstawiania, nie ustawiali w poszukiwaniu nowych form artystycznego wyrazu, w które ujmowali doświadczenia stanowiące wcześniej *terra incognita* oraz za pośrednictwem których otwierali pole dla nieskrępowanej wyobraźni literackiej. Dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczne eksperymenty pisarskie w tej dziedzinie są uchwytnie nie tylko na płaszczyznach stylistycznej, formalnej i tematycznej. Stają się także dostrzegalne w samym podejściu do kwestii przedmiotu literackiej kreacji oraz procesu twórczego. Ów proces, z jednej strony, stał się stematyzowanym (nierzadko podatnym na działanie żywiołów parodii i autoparodii jak w *Pałubie* Karola Rykowskiego, pisarstwie Witkacego czy *Fabulancie* Anny Burzyńskiej) obiektem pisarskiej uwagi oraz komponentem świata przedstawionego utworów autotematycznych (w czym widać kontynuację rozwiązań literackich obecnych na gruncie europejskim już w XVIII i XIX wieku), z drugiej zaś modelowany był jako albo nieintencjonalny, motywowany działaniem przypadku, albo jako irracjonalny, wyzwolony spod intelektualnej kontroli, jak miało to miejsce w praktykach surrealistów.

Na płaszczyźnie stylistycznej zmiana stosunku do materii pisarskiej najpełniej dochodziła do głosu w poezji lingwistycznej, która, sondując przestrzeń niewyraźności i kreując nowe, nieskodyfikowane w gramatykach zasady łączliwości słów oraz wystawiając na próbę reguły fleksyjne, semantyczne i słowotwórcze, przesuwiała granice artystycznego wyrazu, anektując artystycznie obszary niegdyś bezimienne. Osiągnięcia tego rodzaju zawdzięczamy na gruncie polszczyzny literackiej przede wszystkim poetom: Bolesławowi Leśmianowi, Julianowi Tuwimowi, futurystom i reprezentantom Awangardy Krakowskiej, Mironowi Białoszewskiemu, Tymoteuszowi Karpowiczowi, Witoldowi Wirpszy, Krystynie Miłobędzkiej, twórcom Nowej Fali ze Stanisławem Barańczakiem na czele, Leszkowi Szarudze, Piotrowi Mitznerowi, wreszcie Joannie Mueller. Wielkie zasługi w zakresie

innowacyjnego operowania słowem oddali polszczyźnie także dwudziestowieczni twórcy poetyckiego modelu prozy, tacy jak Roman Jaworski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Michał Choromański, a w literaturze najnowszej Magdalena Tulli, Marian Pilot czy Zbigniew Kruszyński.

2. Które gatunki prozatorskie i poetyckie cieszyły się największą popularnością w 1918 roku, a które są popularne teraz? Jakie są tego przyczyny?

Żaneta Nalewajk: Gdyby szukać prawidłowości, jeśli chodzi o popularność gatunków prozatorskich w dwudziestoleciu międzywojennym i w ostatnim trzydziestoleciu, to obok rozwoju powieści trzeba byłoby odnotować ekspansję eseistyki (wciąż zbyt mało czytanej, mającej duży potencjał w zakresie innowacji formalnych, walory intelektualne, a nierzadko także diagnostyczne dla współczesności), reportażu, który oddalając się – już od dwudziestolecia międzywojennego – od form *stricte* dziennikarskich, choć oparty jest na faktach, przyjmuje coraz częściej postać książkową i zbeletryzowaną pod względem artystycznym. Po roku 1989 można mówić także o ekspansji małej formy literackiej. Ta ekspansja motywowana była pojawieniem się nowych mediów, co skutkowało koniecznością obcowania z nadmiarem informacji, przyspieszeniem ich obiegu oraz ich powierzchownością i szybszą dewaluacją, a to wpływało pośrednio na zmianę modelu lektury. Co znaczące, małe formy prozatorskie wychodziły spod pióra pisarzy wszystkich generacji, począwszy od Leszka Kołakowskiego, Ryszarda Przybylskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Sławomira Mrożka, poprzez Pawła Huellego, Nataszę Goerke, Andrzeja Stasiuka czy Adama Wiedemanna, na Mariuszu Szczygłe, Wojciechu Tochmanie, Wojciechu Kuczoku czy Justynie Bargielskiej skończywszy. Konstytutywna dla małej formy literackiej więźność rekompensowana była przez najwybitniejszych pisarzy złożonością formalną.

Natomiast predylekcję do aktualizacji wybranych form gatunkowych przejawiali w minionym wieku nie tylko twórcy poezji o orientacji klasycyzującej, lecz także eksperymentatorzy, czego przykładem może być Bolesław Leśmian. Przyjrzyjmy się nieco bliżej jego praktyce literackiej pod względem gatunkowym. Już w tytułach jego utworów pojawia się mnogość nazw gatunków. Wśród nich znajdziemy pieśni, na przykład *Pieśń o sobie samym/Piesnia pro siebie* z cyklu rosyjskojęzycznego *Łunnoje pochmielje/ Księżycowe upojenie*, *** *Pieśni me jeziornym przyrównałem dnom z wierszy rozproszonych*, *Pieśni mimowolne* oraz *Pieśń o ptaku i cieniu* z tomu *Sad rozstajny* czy cykl *Pieśni kalekujące* ze zbioru *Łąka*. Twórcy *Dziejby leśnej* zdarzało się również wielorako wykorzystywać formę piosenki, uchodzącej za uproszczony wariant pieśni. Leśmian traktował piosenkę zarówno jako nazwę określającą gatunek tekstu, niczym w wierszu *Piosenka* z tomu *Napój cienisty*, jak i komponent utworu lub związanego z nim paratekstu. W dziełach tego twórcy ze względów rytmicznych nierzadko pojawia się przyśpiew, czyli tak zwany refren formalny, będący powtórzeniem asemantycznych dźwięków takich jak *oj-dana, oj-dana* w *Balladzie dziadowskiej* ze zbioru *Łąka*. W tytułach Leśmianowskich wierszy natrafimy

też na legendę, jak w utworze *Dla legendy* z debiutanckiego tomu poety. Poeta chętnie sięgał też do gatunku baśni, jak w wierszach *Kopciuszek* i *W pałacu królowej śpiącej* z tomu *Napój cienisty*. Jeden z najliczniej występujących w tytułach wierszy autora Łąki wskaźników gatunkowych wiąże się z użyciem w nich słowa „ballada” (na przykład w cyklu *Ballady* z tomu *Łąka*), słowa niezwykle często opatrzonego epitetem (*Ballada dziadowska*, *Ballada bezludna*) lub poprzedzającego konstrukcję o charakterze dopełnieniowym (*Ballada o dumnym rycerzu*). Poeta napisał również cykl wierszy oznaczony sformułowaniem o charakterze genologicznym, zatytułowany *Poematy zazdrosne*. W tomie *Napój cienisty* odnajdziemy ponadto tekst poetycki *Romans*, który tytułową formułą odsyła nie tylko do konwencji miłosnej, lecz także gatunku zaliczanego zarówno w czasach Leśmiana, jak i współcześnie do literatury popularnej, a wcześniej dworskiej/rycerskiej, znanej z literatury prowansalskiej czy, szerzej, francuskiej, powstającej między XII a XV wiekiem. Jeśli założymy, że Leśmian w swoim utworze nawiązuje do tej właśnie tradycji, a pozwala na to pierwszy wers utworu „Romans śpiewam, bo śpiewam! Bo jestem śpiewakiem!”, zauważymy od razu, że poeta podejmuje z nią parodystyczną grę, porzucając charakterystyczny na przykład dla *canso* wysoki styl i czyniąc bohaterami pieśni, zamiast szlachetnie urodzonych postaci, żebraczkę i żebraka. Poezie zdarzało się też sięgać po nazwy i schematy gatunków klasycznych, takich jak sonet, w utworach *Sonet I*, *Sonet II* czy *Z sonetów ukraińskich* z poezji rozproszonych, a także nawiązywać w tytułach wierszy do gatunków modlitewnych, czego przykładem może być utwór *Modlitwa* z tomu *Napój cienisty*. Interesujące wydaje się to, że Leśmian, którego ze względu na szeroki repertuar motywów pojawiających się w jego twórczości można by nazwać neoromantykiem, sięga także po gatunki klasyczne, takie jak pieśń, sonet, modlitwa, a nawet tren, bo takim właśnie mianem można by określić wiersz *Do siostry* z tomu *Napój cienisty*. Co istotne, pomimo konwersacyjności ballad, tak naprawdę nie znajdziemy u tego twórcy bardzo wielu nawiązań do gatunków wywodzących się jeszcze z tradycji oralnej.

Leśmian nie pozostał też biernym odtwórcą konwencji balladowej. Konfrontując się z tradycją zastaną, szukał w tej dziedzinie alternatywnych rozwiązań. Jak przekonująco opisał to przed laty Czesław Zgorzelski w książce *Ballada polska*, w twórczości Leśmiana łączyły się w jedną dwie drogi/warianty młodopolskiej ballady: symboliczno-baśniowy oraz psychologiczno-liryczny. Twórca wcale nierzadko odwracał także schematy gatunkowe. Wymownym tego dowodem jest utwór poetycki *Kopciuszek*. Można określić go mianem szyderczej antybaśni, w której obok formuły modlitewnej, będącej znakiem trwogi, zamiast optymistycznego zakończenia pojawia się obraz karocy pędzącej w śmiertelną otchłań. Leśmianowi zdarzało się grać nie tylko z konwencją gatunkową, lecz także rodzajową, czego przykładem może być utwór poetycki *Powieść o rozumnej dziewczynie*, mający w tytule nazwę gatunku nie o charakterze lirycznym, ale epickim. Z analogicznym rozwiązaniem mamy do czynienia również w tekście poetyckim *Z dziennika*.

Leśmian nie był, rzecz jasna, jedynym eksperymentatorem w tej dziedzinie; było ich wielu, by wspomnieć tylko o Tytusie Czyżewskim, Brunonie Jasieńskim, Czesławie Miłoszu, Józefie Czechowiczu, Tadeuszu Nowaku, Stanisławie Barańczaku i innych, dlatego w moim przekonaniu w odniesieniu do tradycji poetyckiej minionego stulecia bezpieczniej mówić o nieodtwórczym stosunku poetów do tradycji gatunkowej niż o zagładzie gatunków. Równocześnie w poezji XX wieku mamy do czynienia z bardzo silną ekspansją gatunków mowy lub – jak w poezji Mirona Białoszewskiego – sygnałów gatunków mowy i jej idiolektów, co zaowocowało prozaizacją wiersza lub przejawiało się dążeniem do wyzwolenia poezji z ram gatunkowych i nadania jej postaci wiersza wolnego.

3. Na jakich zasadach i w jakich okolicznościach historycznych od 1918 do 2018 roku w polskiej literaturze powracał paradygmat romantyczny?

Żaneta Nalewajk: Polski paradygmat romantyczny w ubiegłym stuleciu powracał w literaturze na kilka sposobów. Po pierwsze, tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości deklaratorywnie bywał odrzucany jako nieaktualny, jak pisał Antoni Słonimski w *Czarnej wiosnie*:

„(...) Ojczyzna moja wolna, wolna.../ Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada./ Ojczyzna w więzach już nie biada,/ Dźwiga się, wznosi, wstaje wolna// Na cóż mi zbędnych słów aparat,/ Którymim szarpał rany twoje?!/ By ciebie zbudzić, już nie stoję/ Nad twoim trupem jako Marat.// Poezjo, tyżeś na kurhany/ Kazała klękać, jątrząc ranę,/ Wodząc przed oczy rozkochane/ Delije, pasy i żupany.// I cóż mi zrobić teraz z mową,/ Która, zbląkana w tej manierze,/ W pawężę bije i puklerze,/ Ojczyznę wzywa: wstań na nowo!// Odrzucam oto płaszcz Konrada:/ Niewola ludów nie roznieca/ Płomienia zemsty! – Puśta heca!/ Gdzie indziej żagiew moja pada!//”.

Ale – jak pokazał czas – samo nawiązanie przez negację do paradygmatu romantycznego było gestem przedłużającym jego żywotność. Po drugie, paradygmat romantyczny był przypominany przede wszystkim w sytuacjach zagrożenia, czego licznych przykładów dostarcza prasa podziemna czasu wojny i okupacji.

Po trzecie, był aktualizowany w momentach zmiany, transformacji, przejścia.

Funkcje tych przywołań w literaturze okazywały się zróżnicowane, poczynszy od polemicznej, poprzez tożsamościotwórczą, konsolidującą zbiorowość i perswazyjną, na autorefleksyjnej skończywszy. Konteksty ich występowania wymagają szerszej analizy. Sama uważam paradygmat romantyczny w szerokim rozumieniu za wciąż mogący inspirować, przy czym – chciałabym to podkreślić – nie redukuję go do problematyki narodowo-wyzwoleńczej, ale odnoszę jego polski wariant do szeroko rozumianego romantyzmu europejskiego oraz do romantyzmu amerykańskiego.

4. Jakie miejsce zajmowała w literaturze polskiej problematyka społeczna w 1918 roku, a jakie zajmuje 100 lat później? Na jakie kwestie społeczne zwracano szczególną uwagę wtedy, na jakie zwraca się dzisiaj?

Żaneta Nalewajk: Rozmaicie uformowana artystycznie problematyka społeczna zajmowała istotne miejsce w literaturze polskiej od co najmniej XVI i przełomu XVI i XVII wieku po wiek XIX. Nie straciła na aktualności także w wieku XX i XXI, ponieważ pojawiły się nowe problemy absorbujące zbiorowość: organizacja nowej państwowości, dwie wielkie wojny, konieczność podniesienia się po dwóch wojnach z depresji (także gospodarczej), Holokaust, problem pamięci o nieobecnych, konieczność przepracowania problemu relacji ofiara – kat – świadek, przesunięcie na mocy traktatu poczdamskiego granic państwowych o ok. 33% na Zachód, przesiedlenia, kolejne fale emigracji, migracje, przełomy społeczno-polityczne, dążenia emancypacyjne i tym podobne. Zasadnicza zmiana uchwytna w podejściu do problematyki społecznej to niestety stopniowe dezawuowanie etosu społecznej pracy dla innych i bezinteresownego z nimi współcybia. Zajmują się badawczo innymi zagadnieniami, ale sądzę, że omawiana kwestia wymaga pogłębionych studiów. Z kolei największe osiągnięcie wysokoartystycznej literatury polskiej XX i XXI wieku to wytrwałe zapobieganie uprzedmiotowieniu wszelkiej inności oraz opisywanie mechanizmów, które do tego prowadzą.

5. Jakie czynniki wewnętrzne i zewnętrzne w największym stopniu podniosły dynamikę rozwoju literatury ostatniego stulecia?

Żaneta Nalewajk: Jeśli chodzi o czynniki zewnętrzneliterackie, to twórców stymulowały przede wszystkim wydarzenia najbardziej wstrząsowe, które wymagały wyszukiwania nazw do opisu, choćby przybliżonego, doświadczeń granicznych wcześniej nieznanymi, wynalezienia formy wyrazu, która podźwignie ich ciężar (przykładem mogą być poszukiwania formalne w prozie Tadeusza Borowskiego, Leopolda Buczkowskiego czy w poezji Tadeusza Różewicza). Jeśli chodzi o czynniki wewnętrzneliterackie, to ważną rolę odegrały dwudziestowieczne wystąpienia programowe, awangardowe i nie tylko, oraz praktyki artystyczne sondujące granice literackości.

6. Czy pani zdaniem w ciągu ostatniego stulecia formy i style życia literackiego zmieniły się w sposób znaczący? Jeśli tak, to w jaki?

Żaneta Nalewajk: Tak, zmieniły się w znacznym stopniu. Po pierwsze, dlatego że twórcy zaczęli się stowarzyszać. Po drugie, funkcję salonów literackich przejęły czasopisma literackie, które w wieku XX odegrały niezwykle ważną rolę w procesach konsolidowania twórców, wspierania rozwoju talentów, stymulowania twórczości wysokich lotów, rozwoju krytyki literackiej, upowszechnianiu ich dzieł, budowaniu kontaktów międzynarodowych, a w wieku XXI podobną rolę dla młodych pisarzy zaczęły pełnić profesjonalnie

prowadzone szkoły pisania, które można traktować jako swego rodzaju enklawy, w których literatura w jej najbardziej różnorodnych przejawach, w ostatnim dwudziestopięcioletniu coraz bardziej marginalizowana w mediach, sytuuje się w centrum i traktowana jest jako przejaw aktywności twórczej godnej wielkiej uwagi.

7. Jakie miejsce na świecie zajmuje literatura polska współcześnie, a jakie zajmowała 100 lat temu?

Żaneta Nalewajk: Już w 1905 roku mieliśmy pierwszego polskiego laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, czyli Henryka Sienkiewicza. W 1924 roku w ślad za nim podążył Władysław Reymont. Wiadomo, że wśród poważnych kandydatów do tej nagrody był Witold Gombrowicz, który zmarł w 1969 roku, więc otrzymał ją Samuel Beckett. W 1978 roku laureatem został polsko-amerykański autor piszący w języku jidysz, Isaac Bashevis Singer, który od roku 1935 przebywał na emigracji. Do grona polskich noblistów dołączyli jeszcze Czesław Miłosz (1980), Wisława Szymborska (1996) oraz Olga Tokarczuk (2019, nagroda za 2018 rok). To duże osiągnięcie, zważywszy na to, że jak dotąd od początku istnienia nagrody, czyli od 1901 roku, otrzymało ją zaledwie trzynastu pisarzy tworzących w językach słowiańskich. Pięcioro z nich pochodziło z Polski. Oczywiście można sprawę zrelatywizować i zapytać, czy Nagroda Nobla jest miarą sukcesu w świecie. Myślę, że tak, choć można dyskutować o mechanizmach i cenie tej sławy. Nagroda Nobla nie jest miarą jedyną. Są nią bez wątpienia przekłady literatury polskiej na języki obce (istotną rolę odgrywają tu nie tylko języki kongresowe, lecz także języki mniejszych narodów i wspólnot), obecność literatury polskiej w programach nauczania na studiach slawistycznych, obecność w historycznie zorientowanych literaturoznawczych badaniach porównawczych. Wiadomo jednak, że proces umiędzynarodowienia literatury, podobnie jak umiędzynarodowienia badań, wymaga nakładów.

8. Jak ewoluowały relacje literatury polskiej z literaturami obcymi w latach 1918–2018?

Żaneta Nalewajk: Przemiany związków literatury polskiej z literaturami innych obszarów językowych to temat wart pogłębionych historycznie zorientowanych studiów porównawczych i translatologicznych. Dwudziestolecie międzywojenne to dla literatury polskiej i jej autorów okres intensywnych i bardzo rozległych kontaktów międzynarodowych: lekturowych, zapośredniczonych przez przekład, wreszcie bezpośrednich. Wszystkie ich typy nierzadko odciskały piętno na twórczości czytających pisarzy, umożliwiały lepsze wzajemne zrozumienie kultur, usprawniały proces powstawania i publikacji tłumaczeń oraz stymulowały dyskusję o literaturze. W dwudziestolecium międzywojennym wolna literatura polska wchodziła we wzmożone – niezwykle owocne, bo wreszcie niewymuszone – literackie kontakty między innymi z literaturą rosyjską i/lub sowiecką (co można dostrzec

w twórczości polskich autorów, choćby Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Adama Ważyka, Brunona Jasieńskiego, Józefa Czechowicza, Władysława Broniewskiego, Marii Dąbrowskiej czy Jerzego Stempowskiego, a także rosyjskich, takich jak Dymitr Fitosofow, Walerij Briusow, Konstantin Balmont, Siergiej Jesienin, Fiodor Sołogub, oraz w praktyce przekładowej z języka polskiego na rosyjski i z języka rosyjskiego na polski wielu poetów tego okresu). Warto dodać, że w dwudziestoleciu międzywojennym spolszczano nie tylko utwory autorów współczesnych, lecz także klasykę rosyjską XIX wieku.

Do autorów współtworzących polsko-rosyjskie związki literackie dołączyć trzeba także między innymi Annę Achmatową i Natalię Gorbaniewską, a współcześnie na przykład Igora Biełowa, poetę i tłumacza (także literatury dziecięcej), którego wszystkich przekładów poezji polskiej nie sposób tu wymienić. Z ostatnich przedsięwzięć, w których brał udział, chciałabym wspomnieć o antologii polskiej poezji wojennej ułożonej w 1942 roku w Taszkencie przez Józefa Czapskiego, a następnie przetłumaczonej na język rosyjski, która ukazała się w 2019 roku w opracowaniu Piotra Mitznera i właśnie Igora Biełowa.

To oczywistość, ale lata komunizmu z powodów ideologicznych sprzyjały przekładom z języka rosyjskiego, zresztą nie tylko – jak się okazuje – literatury sowieckiej. Niewątpliwą wartością dodaną tamtego okresu w dziedzinie przekładu było powstanie ważnych polskojęzycznych tłumaczeń dzieł klasyków rosyjskich (przekładano wówczas między innymi utwory Gogola i Czechowa). Co ciekawe, we wspomnianym okresie wcale nierzadko teksty rosyjskojęzyczne, niepublikowane jeszcze w Związku Radzieckim, miały swój pierwodruk w języku polskim (w Polsce łatwiej przechodziły przez cenzurę).

W początkach niepodległości rozwijały się również kontakty literatur polskiej i ukraińskiej (czego przykładem są choćby związki Jewhena Małaniuka ze skamandrytami, działalność literacka Józefa Czechowicza czy Józefa Łobodowskiego). Współcześnie ważnymi ich filarami są Bohdan Zadura, a z młodszej generacji Aneta Kamińska oraz pokaźne grono tłumaczy/i lub poetów ukraińskich, takich jak Marianna Kijanowska, Natalia Bełczenko, Rostysław Radyszewski, Eugeniusz Sobol, Walentyna Sobol, Dmytro Pawłyczko, Mykoła Riabczuk, Natałka Biłocerkiweć, Jurij Andruchowycz, Wasyl Machno, Sierhij Żadan, Ostap Stywynski i inni. Ostatnie dwadzieścia lat to także czas ożywionych relacji literackich polsko-białoruskich, czego świadectwem są wydane w Polsce antologie poezji *Nie chyliłem czoła przed mocą: antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku* pod redakcją Lawona Barszczeŭskiego i Adama Pomorskiego, dodatek do niej zatytułowany *Suplement ze współczesnej liryki białoruskiej czy Pępek nieba. Antologia młodej poezji białoruskiej* pod redakcją Andrieja Chadanowicza oraz opublikowane na Białorusi przekłady poezji polskiej autorstwa między innymi Bolesława Leśmiana czy Piotra Mitznera.

Ogromna fala niezwykle wartościowych przekładów napłynęła do Polski wraz z odwilżą (to właśnie wtedy polscy czytelnicy na szerszą skalę zetknęli się z egzystencjalizmem i dramatem absurdu), z kolei po roku 1989 wielką popularnością w wersji spolszczonej cieszyła się literatura iberoamerykańska.

W pierwszym dziesięcioleciu dwudziestolecia międzywojennego literatura francuska wzbudzała bardzo duże zainteresowanie. Bez niego niemożliwa byłaby późniejsza polska

repcja surrealizmu czy kubizmu, podobnie jak trudno wyobrazić sobie zainteresowanie ekspresjonizmem (wyrażone przez Leszka Szarugę w przekładzie tomu wierszy Augusta Stramma zatytułowanego *Ludzkość* lub dochodzące do głosu w poetyce nowofalowych wierszy Stanisława Barańczaka). Wiedza o literaturze francuskiej w Polsce nie byłaby tym samym, gdyby nie tłumaczenia między innymi Tadeusza Żeleńskiego (Boya), Zbigniewa Bieńkowskiego, Jerzego Lisowskiego, Joanny Guze, Krystyny Rodowskiej.

Nie sposób wymienić tu wszystkich tłumaczy, dzięki którym w ostatnim stuleciu poszczególne literatury w języku polskim zaistniały za pośrednictwem przekładu. Faktem jest, że do rąk polskich czytelników regularnie trafiają przekłady także z języków: litewskiego, czeskiego, słowackiego, bułgarskiego, słoweńskiego, duńskiego, szwedzkiego, fińskiego, estońskiego, łotewskiego, włoskiego, hiszpańskiego, portugalskiego, rumuńskiego, serbskiego, węgierskiego, jidysz oraz z języków tureckiego, chińskiego, japońskiego, arabskiego, hebrajskiego i innych. W Polsce tłumacze nie tylko się stowarzyszą, lecz także propagują w sposób profesjonalny wiedzę przekładoznawczą.

Trudno też przecenić działalność tłumaczy literatury polskiej poza granicami kraju. Jej obecność poza rodzimym gruntem byłaby dużo słabiej dostrzegalna, gdyby nie współczesna i dawniejsza aktywność takich (w części już niestety nieżyjących) tłumaczy, jak: Anders Bodegard (szwedzki), Andriej Bazylewski (rosyjski), Albrecht Lempp (niemiecki), Ksenia Starosielska (rosyjski), Biserka Rajčić (serbski), Pietro Marchesani (włoski), Karol Lesman (niderlandzki), Bill Johnston (angielski), Laurence Dyevre, Constantin Geambaşu, Lajos Pálfalvi (węgierski), Nikolaj Jež (słoweński), Wiera Meniok (ukraiński), Keti Kantaria (gruziński), Lidija Tanusevska (macedoński), Tapani Kärkkäinen (fiński), Wei-Yun Lin-Górecka (chiński), Andrij Pawłyszyn (ukraiński), Karl Dedecius (niemiecki), Gerard Rash (niderlandzki), Vlasta Dvořáčková (czeski), František Kvapil (czeski), Jan Pilař (czeski), Iveta Mikešová (czeski), Irina Adelgejm (rosyjski), Jan Faber (czeski), Jasmina Šuler-Galos (słoweński), Hatif Janabi (arabski), Antonia Lloyd-Jones (angielski), Yi Lijun (chiński), Milica Markić (chorwacki, serbski, słoweński), Hikaru Ogura (japoński), Jana Unuk (słoweński) i inni.

Choć w ostatnim półwieczu największa bodaj liczba przekładów na język polski to tłumaczenia z literatur anglojęzycznych (w tym tekstów o niebagatelnej trudności, nad którymi praca musi budzić ogromny szacunek, jak *Ulysses* Joyce'a w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego czy *Finneganów tren* przetłumaczony przez Krzysztofa Bartnickiego oraz *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera w przekładzie Małgorzaty Łukasiewicz), to gdy zastanawiam się, który język odgrywa najważniejszą rolę w literackiej komunikacji międzykulturowej (tej nieuproszczonej, uważnej, wyrastającej z bezinteresownej fascynacji różnicą), dochodzę do wniosku, że tym językiem nie jest angielski. Jest nim po prostu przekład.