

„Gorliwość tłumacza”

PRZEKŁAD POETYCKI
W TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA

Magda Heydel

„Gorliwość tłumacza”

PRZEKŁAD POETYCKI
W TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENT

prof. dr hab. Elżbieta Skibińska

PROJEKT OKŁADKI

Paweł Sepielak

Fotografia na okładce: Zdzych Heydel

© Copyright by Magda Heydel & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2013

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3485-9



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, tel./fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

SPIS TREŚCI

Uwagi wstępne: „Tłumaczyłem zawsze bardzo dużo”. Dzieło przekładowe Czesława Miłosza jako zagadnienie badawcze	7
Część I. Współczesne badania nad przekładem literackim: zmiana krajobrazów	
1. Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem	21
2. Postać tłumacza jako kategoria badań przekładoznawczych	41
3. Historia przekładu jako przedmiot badań translatologicznych	63
4. Tłumacz – interpretator – twórca	85
Część II. Topografie tłumaczenia: przestrzenie przekładu w dziele Czesława Miłosza	
5. „Niby wstęp nie jest taki ważny”. Parateksty przekładowe Czesława Miłosza	121
6. <i>Kontynenty</i> . Przekład jako sytuowanie się w przestrzeni międzykulturowej	147
7. „Potrzebna jest pewna przebiegłość w dobieraniu środków”. Przekład poetycki jako szukanie sprzymierzeńców	173
8. „Moja wyspa”. Polityka nieprzekładalności a polska szkoła poezji Czesława Miłosza	207
9. „Przywołuję cię i będziesz między ludźmi”. Czesław Miłosz i tłumaczenie Anny Świrszczyńskiej	241
Uwagi końcowe: Konieczność przekładu, czyli <i>translation makes something happen</i>	271
„Translator’s Zeal”. Poetic translation in the work of Czesław Miłosz. A summary ...	279
Bibliografia	285
Indeks nazwisk	303

UWAGI WSTĘPNE:
„Tłumaczyłem zawsze bardzo dużo”.
Dzieło przekładowe Czesława Miłosza
jako zagadnienie badawcze

„Tłumacze żyjący w różnych epokach – pisze Czesław Miłosz w tekście stanowiącym programowe wprowadzenie do wyboru tłumaczonych przez niego utworów poetyckich – spotykają się i współzawodniczą z sobą, korzystając z językowych zasobów i stylu ich czasu. Horacy adaptowany w szesnastym wieku przez Kochanowskiego i Horacy tłumaczony w dwudziestym wieku przez Adama Ważyka to ten sam poeta, za każdym razem w innej instrumentacji”¹.

Poeta zwraca uwagę, iż przekłady nie powstają w próżni, lecz zawsze pozostają w związku ze swoim miejscem i czasem. Myśl o historycznym wymiarze tekstów tłumaczonych oraz różnorodnych zależnościach łączących je z kontekstami ich powstawania oraz funkcjonowania to także jeden z ważnych wątków nowoczesnych studiów przekładoznawczych². Tłumacze żyją i pracują w określonych kontekstach, a sposób, w jaki pojmują własne przedsięwzięcia przekładowe, jak rozumieją swoje miejsce we własnej kulturze literackiej, jakie są ich warunki pracy i okoliczności życia, istotnie wpływa na tworzone przez nich tłumaczenia. Ten sam Horacy zwielokrotnia się pod piórami swoich tłumaczy w różnych miejscach kuli ziemskiej i w kolejnych epokach, jakie dzielą jego czasy od wiecznie przesuwającej się naprzód linii współczesności.

Kiedy kilka lat temu zaczynałam planować badania nad poetycką twórczością tłumaczeniową Czesława Miłosza, moim wstępnym zamierzeniem było zrekonstruowanie wizerunków poetów, których dzieła przekładał on na język polski. Zadawałam sobie pytanie, jaki Eliot, Yeats, Auden, Whitman czy Jeffers wyłania się z Miłoszowskich przekładów i czym różni się od swojego „oryginału”. Zamierzałam opisać, w jaki sposób tłumacz, który sam jest silną osobowością twórczą i zajmuje tak istotne miejsce w polskim krajobrazie literackim, nadaje tłumaczo-

¹ C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza* [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, s. 202.

² Por. *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, red. A. Lefèvere, Routledge, London–New York 1992, s. 14.

nym przez siebie autorom specyficzne rysy, dzięki którym zyskują oni tę „nową instrumentację”. Jednocześnie interesowało mnie opisanie roli kontekstu, w jakim powstawały, a potem funkcjonowały przekłady ich dzieł. Piszac poprzednio o Miłoszu jako czytelniku Eliota³, skupiałam się na analizie przenikania idei oraz poetyki anglo-amerykańskiego modernisty do dzieła autora *Głosów biednych ludzi* oraz rozszerzających się kręgów jego oddziaływania w literaturze polskiej powojennych dziesięcioleci. Śledząc echa obecności Eliota w poezji Miłosza, a także Różewicza i Rymkiewicza oraz w eseistyce literackiej (prócz wymienionych także u Ryszarda Przybylskiego), chciałam opisać obecność jednego z najistotniejszych dwudziestowiecznych głosów poetyckich świata zachodniego w literaturze polskiej, a równocześnie na tym przykładzie zrozumieć mechanizmy dialogu międzyliterackiego. Nie zajmowałam się wówczas samymi przekładami, uznając, że praca straciłaby przez to spójność, a temat nie zostałby wyczerpany.

Co więcej, sądzę że analiza przekładów jest w istocie wstępem do spojrzenia na ten sam dialog międzyliteracki z perspektywy odwrotnej niż przyjęta przeze mnie w książce o Eliocie. Przekład, będąc niewątpliwie dowodem na obecność autora obcojęzycznego w literaturze przyjmującej, a wręcz tę obecność fundując, nie jest w sensie ścisłym przestrzenią oddziaływania danego pisarza. Sam fakt podjęcia się pracy nad tłumaczeniem może świadczyć o tym, że tłumacz-twórca uznaje dzieło autora oryginału za godne uwagi i przeniesienia do swojej literatury i najczęściej tak właśnie jest, ale nie musi tak być w każdym wypadku. Powody, dla których tłumaczy się utwory obcojęzyczne, są rozmaite i nie zawsze motywuje je tylko przekonanie o wartości literackiego dialogu międzykulturowego, jaki będzie pracy tłumacza towarzyszył lub jaki okaże się jej wynikiem. Równocześnie o tym, czy dany autor rzeczywiście znajdzie miejsce w kulturze docelowej, decydują liczne względy, wykraczające poza sam przekład jako międzytekstowy transfer i poza poetykę jako domenę działania tłumacza. Nie każdy jednak poeta wchodzący w dialog z autorami obcojęzycznymi musi być ich tłumaczem. Przeciwnie, silny związek intertekstualny czy ideowy tworzy się nierzadko za pośrednictwem tekstów istniejących w przekładzie, bez odwoływania się do oryginału, a nawet bez refleksji nad tym, że obcowanie z tekstem tłumaczonym zasadniczo różni się od obcowania z tekstem oryginalnym.

Zmianę perspektywy patrzenia na przekład, jego miejsce i znaczenie skrótowo można ująć za pomocą stwierdzenia, że opisując tłumaczenia w znacznie większym stopniu niż wpływ dzieł tłumaczonych na kulturę przyjmującą opisuje się wpływ kultury przyjmującej na tłumaczone dzieło. Analiza przekładu jako praktyki kulturowej oraz produktu procesu tłumaczenia daje wgląd przede wszystkim w sytuację kultury docelowej, jej dynamikę, sposób konstruowania znaczeń, obo-

³ W książce *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2003.

wiążące w niej kategorie tworzenia i opisywania przekładu oraz pozycję, prestiż, przekonania i zamierzenia twórcze samego tłumacza. Podobne konstatacje w dzisiejszym przekładoznawstwie pobrzmiewają już oczywistością. Co najmniej od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku rozwijają się badania translologiczne spod znaku deskryptywizmu (*Descriptive Translation Studies*), koncentrujące się na opisywaniu przekładów jako tekstów funkcjonujących w kulturze docelowej i przez nią kształtowanych. Podobne założenia przyświecają badaniom szkoły manipulistów, patrzącej na przekład jako na wynik działania czynników ideologicznych i społecznych w kulturze docelowej. Na dalszy plan w tych ujęciach zostaje przesunięte pojęcie ekwiwalencji czy odpowiedniości, które traktowane jest jako podstawowa kategoria budująca relację między oryginałem a przekładem w ramach paradygmatu postrzegającego przekład jako operację międzyjęzykową czy międzytekstową. W świetle nowych teorii przekładoznawczych takie relacje nie zajmują już centralnej pozycji.

Tłumaczenie powstaje bowiem w kulturze przyjmującej i na jej warunkach, jest jej elementem i odpowiada na jej potrzeby, dostosowując się w określonej mierze do obowiązujących w niej norm oraz wpisując się w dynamikę jej wewnętrznych interesów kulturowych. Tekst wyjściowy zawsze podlega wielowymiarowej modyfikacji, ponieważ staje się przedmiotem interpretacji dokonywanej z punktu widzenia kultury przekładu. Tłumaczenie jako praktyka twórcza jest kształtowane przez wielorakie czynniki, nie tylko literackie, lecz także społeczne, polityczne i ekonomiczne, które stanowią kontekst pracy tłumacza oraz funkcjonowania środowisk literackich w ogóle. Powstający w hermeneutycznym akcie interpretacji tekst przekładu odbija historyczny kontekst swojego powstawania. W tym sensie z przekładu dowiadujemy się co najmniej tyle samo, a może więcej, o tłumaczu i jego kontekście, co o autorze oryginalnym i jego dziele.

Analiza twórczości przekładowej Miłosza przez pryzmat stworzonych przez niego w tłumaczeniach portretów autorów obcych dostarczyłby więc w dużej mierze odpowiedzi na pytania o samego poetę jako podmiot twórczości przekładowej oraz o kontekst, w jakim powstawały jego tłumaczenia. Choć taki projekt badawczy wydawał się obiecujący, pojawiły się jednak wątpliwości, czy rzeczywiście byłby to rzetelny opis roli, jaką jego tłumaczenia odegrały zarówno dla samego Miłosza, jak i na szerszym planie rozwoju polskiej poezji dwudziestego wieku oraz jej obecności w przestrzeni międzynarodowej, za którą to obecność autor *Wypisów z ksiąg użytecznych* czuł się osobiście odpowiedzialny. Wydaje się ponadto, że taki punkt wyjścia do analizy dzieła przekładowego w twórczości poety nie gwarantuje rzeczywistego zrozumienia jego natury. Ryszard Nycz pisze, że dzieło Miłosza „samo ustanawia własne granice, [...] samo wyjaśnia się stopniowo i samo organizuje w toku swego rozwoju”⁴, podporządkowując się dynamice tworzenia du-

⁴ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 83.

chowej autobiografii. Przekład, a zwłaszcza przekład tekstów poetyckich, stanowi w mojej lekturze jeden z wątków ściśle wplecionych w tę autobiograficzną tkaninę. Interesuje mnie nie wysnuwanie go w celu dokonania laboratoryjnej analizy, ale pokazanie komplikacji splotów, w jakie jest rzeczywiście włączony.

Mimo że dorobek przekładowy Miłosza jest obszerny, na dobrą sprawę nie stworzył on kanonu przekładowego w takim sensie, w jakim dokonywali tego na przykład Stanisław Barańczak, Piotr Sommer czy Julia Hartwig. Jako tłumacz poetów języka angielskiego na polski Miłosz nie był systematyczny (inaczej niż w przypadku polskiej poezji tłumaczonej na angielski, a potem także ksiąg biblijnych). Niewielu jest autorów, których twórczość przedstawił po polsku w szerszym zakresie; nie tłumaczył całych tomów poetyckich ani nie tworzył przekrojowych wyborów prezentujących dorobek poszczególnych poetów w sposób programowy (tu wyjątkiem byłby może Oskar Miłosz). W przypadku autorów o dużym znaczeniu i wysokiej randze, o których pisał i których twórczość ma w jego własnym dziele istotne miejsce, takich jak na przykład Wystan Hugh Auden czy William Butler Yeats, poprzestawał na przekładzie pojedynczych utworów; pod koniec życia przetłumaczył jednak dość obszerny wybór poezji Denise Levertov, której znaczenie dla jego twórczości jest nieporównywalnie mniejsze niż to, jakie mieli wymienieni już autorzy czy też na przykład tłumaczony również tylko wrywkowo, choć obszerniej, Eliot.

Dalej, niemożliwe jest oddzielanie twórczości Miłosza tłumacza od dzieła Miłosza eseisty i Miłosza poety. Jego prace przekładowe, mimo różnych okoliczności, w jakich powstawały, nie są przypadkowe i pozostają w związku z całym ogromnym przedsięwzięciem twórczym, które realizował przez całe życie, a powiązania te prześledzić można zarówno na gruncie ideowym, jak i na planie konstrukcji kolejnych jego książek oraz w sposobach wcielania przekładów w tkanę utworów oryginalnych. Z jednej zatem strony wnioski wysnuwane na podstawie samych tylko przekładów byłyby niepełne, a z drugiej – wtopienie tłumaczeń w szersze tło twórczości Miłosza musiałoby *de facto* oznaczać rezygnację z translologicznego charakteru badania.

Wreszcie, ponieważ w dziele i życiu Miłosza miejsce zajmowane przez przekłady jako utwory oraz przekładanie jako działanie twórcze wykracza daleko poza standardowe rozumienie roli tłumacza czy proste definicje przekładu, jednym z moich celów jest próba dokonania redefinicji stosowanych kategorii opisu. W przypadku Miłosza, ale z pewnością także innych twórców, dla których przekład stał się gatunkiem twórczości⁵, istotną częścią zadania badacza jest zrozumienie

⁵ Pytanie o status przekładu literackiego jako gatunku jest pytaniem otwartym. Jak pisze Lambert, problem zaczyna się na poziomie definicji pojęcia przekładu literackiego, które w większości przypadków uznawane jest za oczywiste, choć bynajmniej takie nie jest i wymaga analizy w kontekście historycznym. Por. *Literary translation* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, red. M. Baker, K. Malmkjær, Routledge, London–New York 2005, s. 130–133.

nie, w jaki sposób poeta-tłumacz porusza się w przestrzeni przekładu i jak łączy ją lub oddziela od przestrzeni swojej i cudzej twórczości oryginalnej. Szczególnie interesujące są obszary hybrydyczne, nadgraniczne, gdzie można obserwować wzajemne przenikanie się pozornie oddzielonych od siebie i odmiennych trybów pisania tekstu poetyckiego. W ten sposób, za pomocą narzędzi przekładoznawczych i z perspektywy tej dziedziny można dostrzec nowe aspekty dzieła poety opisywanego dotychczas w kategoriach literaturoznawczych, jako część literatury narodowej. Dzięki zmianie perspektywy uda się być może powiedzieć o nim coś nowego.

Kwestia metodologii to kolejny powód, dla którego konieczne wydało się dokonanie rewizji planu badawczego. Wiąże się to z faktem, że w ostatnich trzech dziesięcioleciach *Translation Studies* przeżywały, i nadal przeżywają, okres gwałtownego i wielokierunkowego rozwoju. Nikt już chyba dziś nie przeczy, że przekładoznawstwo to oddzielna i samodzielna dyscyplina naukowa sytuująca się na przecięciu licznych gałęzi humanistyki, z których doświadczeń i osiągnięć korzysta, zarazem je – i to w coraz większym stopniu – swoimi własnymi osiągnięciami inspirując i przekształcając. Jak pisze Doris Bachmann-Medick,

stymulacja kulturowych procesów translacyjnych oraz ich analiza od niedawna stała się koniecznością, której nie sposób zignorować – obojętne, czy dotyczy to kontaktu kulturowego, czy stosunków i konfliktów między religiami, czy też strategii integracyjnych w społecznościach wielokulturowych⁶.

Także literaturoznawstwo porównawcze jest jedną z dziedzin, w których rola przekładu została w ostatnich latach przededefiniowana, co doprowadziło do istotnych zmian koncepcyjnych i metodologicznych⁷. Dlatego też, wykraczając poza swój pierwotny projekt, poświęcam sporo miejsca na prezentację wybranych wątków współczesnej myśli przekładoznawczej. Omawiam te kierunki i koncepcje powstałe w ramach *Translation Studies* (zwłaszcza w języku angielskim), które uważam za znaczące i pożyteczne dla przemyślenia miejsca i roli przekładu w dziele Miłosza. Staram się także naszkicować szersze tło dla przyjętego przeze mnie modelu analizy związków między tłumaczeniem a twórczością oryginalną, zwłaszcza w wymiarze historycznym.

Wspomniany wyżej paradygmat opisowych badań nad przekładem, który stał się kiedyś punktem wyjścia moich przemyśleń o tworzących się w przekładach portretach obcojęzycznych autorów, dziś, po niespełna dwudziestu latach od

⁶ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzymieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 280.

⁷ Píše o tym obszernie Tomasz Bilczewski w szkicu *Ekonomia i polityka komparatystyki* [w:]: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, zwłaszcza s. XVIII–LVI.

jego pełnego zdefiniowania przez Gideona Toury'ego⁸, został już jako propozycja metodologiczna nie tylko uzupełniony, lecz także przekształcony i przekroczony. Od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku głównym nurtem przekładoznawstwa są badania spod znaku zwrotu kulturowego (*Cultural Turn in Translation Studies*), których rozwój zaowocował wieloma inspirującymi odkryciami i ogromnym korpusem tekstów zarówno teoretycznych, jak i analitycznych.

Czynnikiem, dzięki któremu na przełomie stuleci dokonana się redefinicja badań translatologicznych, jest odkrycie działania w przekładzie kategorii władzy. Przekład nigdy nie jest prostą i neutralną relacją między tekstami, językami czy kulturami, które wchodzi w interakcję, ponieważ jako działanie językowe i kulturowe sytuuje się w obrębie wielorakich hierarchii w językach i kulturach obowiązujących. W tym kontekście znajduje część wspólną ze studiami kulturowymi, myślą postkolonialną i feministyczną oraz etnologią i antropologią. Każdy akt przekładu uruchamia działanie władzy, prestiżu i autorytetu, zawsze jest aktem rozegrania nierówności i podziału, choć pozornie ma służyć porozumieniu i pokonywaniu dystansu międzykulturowego. Lawrence Venuti określa wręcz przekład jako akt „etnocentrycznej przemocy”, dokonywany przez mających ogromną władzę „producentów przekładu”⁹.

W związku z tym w ostatnim dziesięcioleciu rozwinęły się socjologiczne podejścia do przekładu, które opierając się na różnych koncepcjach teoretycznych (zwłaszcza Pierre'a Bourdieu i Niklasa Luhmanna), opisują tłumaczenie w kontekście instytucji społecznych, systemów społecznych i kapitału kulturowego. Ważnym zapleczem dla współczesnego przekładoznawstwa jest także hermeneutyka, nurt od dawna obecny w refleksji nad zjawiskami związanymi z tłumaczeniem, w którym przekład definiowany jest w kategoriach aktu interpretacji, obecnego wszak we wszystkich aktach rozumienia, również tych, które następują w obrębie jednego języka. Hermeneutyczny wymiar przekładu jako wysiłku w dążeniu do zrozumienia i porozumienia, mimo że zdaje się ono niemożliwe, znajduje odniesienie w zmieniającej się rzeczywistości politycznej i kulturowej naszych czasów, dzięki czemu okazuje się, że analiza przekładowa opuszcza ograniczający ją teren akademickich seminariów i pozwala powiedzieć coś istotnego o świecie, w którym żyjemy.

Ważne miejsce w badaniach nad przekładem zajmuje kategoria tłumacza, traktowanego jako aktywnie działający podmiot procesów kulturowych rozgrywanych w przestrzeni historycznej. Tak zwane *Translator Studies* otwarły ciekawe obszary eksploracji dla historyków kultury, podobnie jak szerzej zakrojone ba-

⁸ G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995.

⁹ Por. rozmowa Katiliiny Gielen i Daniele Monticelli z Lawrence'em Venutim na uniwersytecie w Tallinie: http://cw.routledge.com/textbooks/translationstudies/data/Tallinn_Conference_Interview.pdf (dostęp: 13 września 2012).

dania nad historią przekładu, w ramach których poddaje się analizie konkretne teksty, ale także konkretnych tłumaczy na tle zmiennego pejzażu dziejów kultury. Takie badania nie tylko rewidują wiedzę na temat miejsca przekładu w poszczególnych kulturach i w różnych epokach historycznych, sposobów ich teoretyzowania, czytania, tworzenia i wykorzystywania, lecz także pozwalają zrozumieć, na czym polega akt interpretacji, którym jest tworzenie i czytanie przekładu.

W świetle tych inspirujących lektur przekładoznawczych moje zainteresowanie Miłoszem jako tłumaczem nabrało nowych wymiarów. Sądzę, że posłużenie się kategoriami wypracowanymi przez nowsze badania translatologiczne, zwłaszcza spod znaku szeroko pojętego zwrotu kulturowego, pozwala na ujęcie twórczości przekładowej poety wykraczające poza utarte, standardowe modele opisu i oceny. Moim zamierzeniem było spojrzenie na dokonane przez Miłosza tłumaczenia z nowej perspektywy nie w celu przeprowadzenia ich krytycznej ewaluacji i włączenia się w spór dotyczący ich wartości artystycznej oraz stosowanych przez Miłosza strategii przekładowych (o czym także piszę w dalszej części pracy), ale w celu zrozumienia, jak i dlaczego Miłosz zajmował się pracą tłumaczeniową.

Pierwsza część książki, zatytułowana *Współczesne badania nad przekładem literackim: zmiana krajobrazów*, jest poświęcona dość obszernej prezentacji kierunków teoretycznych i metodologicznych współczesnego przekładoznawstwa, które są dla mnie istotne w kontekście badania dzieła Miłosza i przekładu poetyckiego w ogóle. Zaczynam od opisu zjawiska określanego jako zwrot kulturowy w nauce o przekładzie, łączonych z nim paradygmatów badawczych i wypracowanych przez nie pojęć. Na tle tak zarysowanego „krajobrazu” skupiam się na zagadnieniu postaci tłumacza jako centralnej kategorii opisu, szkicując przemianę, która nastąpiła w ramach nowego paradygmatu w sposobie traktowania jej zarówno na planie interpretacji tekstu, jak i na szerszym tle badań kulturowych. Dalej, poszerzając pole widzenia, zajmuję się historią przekładu i metodologią jej badania. Interesują mnie wynikające z historii implikacje dla rozumienia kształtu współczesnej kultury literackiej i miejsca zajmowanego w niej przez przekład i tłumaczy. Kolejny, czwarty rozdział poświęcony jest tłumaczowi literatury jako twórcy. Wychodząc od modernistycznych modeli przekładu artystycznego, zwłaszcza od koncepcji Ezry Pounda, a także dość świeżej – choć w istocie nienowej – idei zwrotu twórczego w przekładoznawstwie (*Creative Turn in Translation Studies*) analizuję relacje między dziełem oryginalnym a przekładem, zarówno w kontekście jego powstawania, jak i jego krytycznej oceny. Ujmuję tłumaczenie jako akt, którego skutki mają zasadnicze znaczenie dla przebiegu i wyniku komunikacji międzykulturowej, zarazem hermeneutycznej interpretacji i politycznej interwencji.

Taka konstrukcja prezentacji, prowadząca od szerokiego horyzontu zmiany w myśleniu o przekładzie tekstów literackich w ogóle ku wybranemu punktowi, jakim jest twórczość Miłosza, pozwoli, mam nadzieję, dostrzec zarówno zakorzenienie analizy w kontekstach teoretycznych, jak i uzasadnienie dla wyboru

takiego właśnie, niekoniecznie oczywistego sposobu ujęcia interesującego mnie zagadnienia.

Studia zebrane w drugiej części książki, zatytułowanej *Topografie tłumaczenia: przestrzenie przekładu w dziele Czesława Miłosza*, poświęcone są wybranym aspektom dzieła przekładowego poety, łącząc wątki tłumacza-twórcy, wygnania i przemieszczenia, niejednoznacznej tożsamości, polityki kulturowej i tworzenia reputacji literackiej autorów. Konstrukcja tych rozdziałów jest raczej przekrojowa niż chronologiczna, choć widoczne są także zmiany zainteresowań, podejść czy przekonań następujące w czasie siedemdziesięcioletniej aktywności twórczej autora *Ogrodu nauk*. Poszczególne rozdziały koncentrują się nie na konkretnych tekstach, pojawiających się na prawach *exemplów*, lecz na zagadnieniach wpisujących przekład w szersze ramy dzieła i życia Miłosza.

Analizę rozpoczynam od autorskich paratekstów, w których Miłosz zarówno *explicite*, jak *implicite* prezentuje się jako tłumacz i podmiot refleksji nad przekładem, zarazem eksponując i maskując swoją translatorską podmiotowość w konsekwentnie budowanej narracji. Dalej przechodzę do analizy różnych obszarów istnienia przekładu w twórczości poety. Interesuje mnie zarówno przekład poetycki *sensu stricto*, jak i przekład jako pojęcie (metafora) uwolnione od bezpośredniego zakorzenienia w języku i tekście literackim. W takiej podwójnej perspektywie analizuję powojenny tom *Kontynenty* jako zapis swoistego sytuowania się w międzykulturowej i międzyjęzykowej przestrzeni dzięki przekładowi i przez przekład. Splcenie tłumaczenia z twórczością oryginalną poety, prowadzone przez niego dialogi poetyckie oraz ich rolę w szeroko zakrojonym przez Miłosza projekcie poetycko-ideologicznym opisuję w rozdziale poświęconym szukaniu „sprzymierzeńców” przez przekładanie twórczości poetów języka angielskiego na polski. Następnie zajmuję się Miłoszowską polityką przekładu poezji polskiej na angielski, w której istotną rolę odgrywa zadanie kształtowania rodzimego kanonu przez konstruowanie tak zwanej polskiej szkoły poezji, jak również zjawisko autotranslacji, połączone z prowadzoną przez Miłosza w odniesieniu do swojej twórczości polityką nieprzekładalności. Ostatni rozdział poświęcam szczególnie, moim zdaniem, interesującemu przypadkowi przekładowego działania międzykulturowego, czyli konstrukcji anglojęzycznego wizerunku Anny Świrszczyńskiej, który odegrał także istotną rolę w tworzeniu jej tożsamości jako poetki polskiej, będąc przykładem sprzężenia zwrotnego między dziełem tłumacza a dziełem oryginalnym.

Tak zakresłone przedsięwzięcie badawcze, sytuujące się w obszarze historii przekładu, niesie z sobą spore ryzyko: z jednej strony grozi mu nadmiar i zbytnia wielowątkowość, a więc wychodzenie poza dość wąski obszar tradycyjnie wyznaczany refleksji nad tłumaczeniem, z drugiej – pewien niedostatek, wynikający stąd, że analizy konkretnych tekstów tłumaczonych nie zajmują tu centralnego miejsca. Próba odpowiedzi na pierwszy z tych zarzutów jest nakreślony w początkowych

rozdziałach książki model badań historyczno-przekładowych, wyzwalaający je od ograniczeń narzucanych przez kategorie pochodzące z innych dziedzin, które by nakazywały im „znać swoje (marginesowe) miejsce”. Przekład jest punktem odniesienia, ze względu na który aktywowany jest szerszy kontekst, nie może się zatem znajdować na marginesie, a kwestia pozycji, jaką zajmuje, i relacji z innymi obszarami dzieła poety, w jakie wchodzi, nie są apriorycznymi założeniami, lecz pytaniami badawczymi. Także ujawniające się funkcje i użycia przekładu, zarówno jako gatunku twórczości, jak i jako swoistej metafory służącej do opisu różnego rodzaju gestów artystycznych czy znaczeniotwórczych, nie są dane z góry i z zewnątrz, ale wypracowane w toku analizy.

Rezygnacja z postrzegania tłumaczenia jako międzyjęzykowej i między-tekstowej operacji opartej na zasadach odpowiedniości zmienia natomiast rozkład akcentów, wobec tego sam opis transferu nie stanowi jego najistotniejszej części. Można, rzecz jasna, podjąć przedsięwzięcie badawcze, które wychodziłoby od analizy tekstów tłumaczeń na tle oryginałów, a dopiero w następnej kolejności kierowało się ku kontekstom wykraczającym poza tak zdefiniowaną relację przekładową, takim jak autorskie komentarze, utwory oryginalne i biografia. Uważam jednak, że dla opisanie miejsca przekładu poetyckiego w dziele Miłosza ciekawsza i pożyteczniejsza jest analiza idąca w przeciwnym kierunku, czyli od szerzej zakreślonych „przekładośnych” obszarów ku konkretnym tekstom, które służą jako egzemplifikacja. Dzięki temu nie analizuję przekładów w oderwaniu od innych obszarów dzieła poety-tłumacza. Unikam także traktowania ich jako utworów drugorzędnych czy mniej istotnych, ponieważ nie opisuję ich z punktu widzenia adekwatności czy fortunności zastosowanych przez Miłosza rozwiązań na tle kształtu utworów oryginalnych.

Trzeba od razu powiedzieć, że zaproponowana analiza z pewnością nie przedstawia dzieła Miłosza tłumacza w całości, a nawet że prezentacja jego przekładów poetyckich nie jest kompletna i brakuje w niej omówienia pewnych istotnych obszarów. Uzasadnienie dla tych braków można by stworzyć, wyprowadzając mechaniczną cezurę, na przykład uznać za obszar oglądu tylko przekłady poetów dwudziestowiecznych. Nie chcę jednak sztucznie wyznaczać sobie pola widzenia, takie rozwiązanie nie ma bowiem związku z ani z rzeczywistym rozwojem poezji, ani z dynamiką przekładowej twórczości poety. Przeciwnie, byłoby wprowadzaniem podziałów, które z punktu widzenia twórcy zestawiającego w jednej antologii przekładów wiersze poetów znacznie młodszych od siebie z utworami z sprzed wielu stuleci, i to pochodzącymi z odległych kultur, nie mają żadnego sensu. Wolę przyznać, na jakie obszary się nie zapuściłam, i wyjaśnić dlaczego.

Po pierwsze, myślę o twórczości poetyckiej Williama Blake’a, którego Miłosz stosunkowo obszernie tłumaczył i który zajmował w jego dziele miejsce szczególne, będąc jego przewodnikiem i sprzymierzeńcem w poszukiwaniach epifanicznego dostępu do transcendencji oraz walce przeciwko rozumowemu uogólnieniu

w imię *Minute Particulars*¹⁰. Miłoszowskie poszukiwania zrozumienia roli poezji w świecie od Eliota i Yeatsa prowadzą w głąb historii idei przez Oskara Miłosza ku Blake'owi i Swedenborgowi oraz doktrynie korespondencji, głoszącej dwudzielnosc każdego elementu świata, odbijającą dwoistą naturę Boga-Człowieka¹¹. Emanuel Swedenborg postrzega całe stworzenie jako znak, „język, jakim Bóg zwracał się do człowieka”. A skoro, o czym przypomina Miłosz, „przestrzeń Swedenborga jest wewnętrzna”, to „jaki jesteś, tak i widzisz”¹²: krajobraz wewnętrzny człowieka przekłada się w tym ujęciu na widzenie świata zewnętrznego, a wyobraźnia, która dla Blake'a jest domeną działania Ducha Świętego, to najwyższa władza poznania, pozwalająca na wzniesienie się ponad stan upadku, ponad rzeczywistość Urizena, „gdzie człowiek zmienia się w cyfrę wymienną i co gorsza dla siebie samego, dla swojej świadomości, przestaje być czymś innymi niż cyfrą wymienną”¹³.

Blake jest u Miłosza patronem wyobraźni epifanicznej, pozwalającej na bezpośrednie doświadczenie istnienia, które odsłania się przed „człowiekiem zakonczanym w świecie”, pragnącym „za pomocą słów [...] sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć”, ale wciąż skazanym na niepowodzenia¹⁴. Przekład jako epifania, tłumaczenie jako dążenie do epifanii, w znaczeniu, jakiego nabiera w Miłoszowskiej „księdze olśnień”, antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych*, ale również w sensie bardziej metaforycznym, czyli w twórczości poetyckiej postrzeganej jako przekład jawiącego się świata, to wielki temat, który zasługuje na osobne opracowanie.

Drugim istotnym brakiem jest w strukturze pracy nieobecność opisu dialogu Miłosza z Waltem Whitmanem, o którego twórczości polski poeta wspominał we wszystkich niemal swoich książkach. W krótkim, okazjonalnym szkicu, definiując swój stosunek do literatury amerykańskiej, ale także mówiąc o roli przekładów jako źródła inspiracji i o tym, jak postrzega swoją twórczość tłumaczeniową, Miłosz przywołuje właśnie autora *Leaves of Grass*:

¹⁰ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 1994, s. 59.

¹¹ Na ten temat pisze Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków 2001, s. 17–19. Ciekawe uwagi zawiera także esej T. Sławka, *Bóg, przyjaźń, myśl. Czytając Blake'a i Miłosza* [w:] *Poznanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 279–304. Szerzej o inspiracji myślą Swedenborga w obrazowaniu poetyckim Miłosza pisze P. Bukowski w studium *W przestrzeni przekładu: Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 122–136.

¹² C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 149–152.

¹³ Tamże, s. 176. Williamowi Blake'owi dane zostało zrozumienie zagrożenia, jakim jest lekcja biologii, o której mówi Miłosz w wykładach nortonowskich: redukcja świata do jednego, opisywalnego językiem nauki wymiaru, zanik wyobraźni metafizycznej, utrata – jak powie później – drugiej przestrzeni. Blake, mówi Miłosz, rozumiał, że stawką w grze jest „ocalenie człowieka od obrazów najzupełniej »obiektywnego«, zimnego, obojętnego świata, w którym »Boska wyobraźnia« jest wyobcowana”. Por. C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 50–51.

¹⁴ Tamże, s. 77–78.

Wprowadzeniem do Ameryki były dla mnie wiersze Walta Whitmana, czytane nie po angielsku, ale w przekładach – bardzo jednak mi się podobały. Whitman ukazywał mi się poprzez mit o sobie samym, który stworzył i który był zarazem mitem o Ameryce. Muszę tu dodać, że nigdy nie wyzwoliłem się z tej whitmanowskiej wizji i że towarzyszyła mi ona podczas długiego pobytu w Ameryce i lektury wielu amerykańskich pisarzy. Myślę, że było to dobre wprowadzenie, bo zarazem wyzwalało od nadmiernego przywiązania do pewnych zachodnioeuropejskich wzorów i otwierało mnie na nowy wymiar rzeczywistości. Zapytywany o to, jakiego poetę amerykańskiego cenię najwyżej, zawsze odpowiadałem: Walta Whitmana [...]. Moja własna poezja, tłumaczona na język angielski, przynosiła więc poezji amerykańskiej być może to, co w jakichś głębokich warstwach było tak naprawdę whitmanowskie¹⁵.

Whitman jest dla Miłosza poetą wielkich przestrzeni geograficznych i duchowych, zawierających w sobie wszystko. To poeta, który się nie ogranicza, nie zawęża i nie miniaturyzuje świata. Wielkie obszary kontynentu amerykańskiego znajdują – by tak rzec – odbicie w swoistej szerokości gestu poetyckiego i otwartości podmiotu. Whitmanowski człowiek zanurza się w świat, zanurzając się jednocześnie w transcendencję, której żywiołem jest rzeczywistość, przeświecona ideą Dobra dostępnego w tym, co odbiera się za pośrednictwem zmysłów. Miłosz przełożył sporo wierszy barda Ameryki, koncentrując się zwłaszcza na krótkich, intensywnych opisach konkretnych sytuacji czy postaci na tle plastycznie zarysowanych krajobrazów. Jawią się one jako akty wiary w możliwość bezpośredniego kontaktu podmiotu i przedmiotu, zapisy chwil, których Miłoszowska „zdobycz” przez moment się nie wymyka, daje się dotknąć¹⁶.

Dialog poetycki Miłosza z Whitmanem odczytany zarówno z jego twórczości przekładowej, jak i oryginalnej, stał się niedawno przedmiotem wnikliwego omówienia w pracy Marty Skwary *Polski Whitman. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*¹⁷. Autorka dokonuje szczegółowej analizy recepcji dzieła autora *Leaves of Grass* w literaturze polskiej, umieszczając lektury Miłosza obok innych, między innymi Miriama, Antoniego Langego, Juliana Tuwima i Józefa Czechowicza. Miłoszowski Whitman jest przez badaczkę nazwany „poetą epifanii”, wpisującym się w jego poszukiwania dostępu do prawdy świata oraz w tworzenie literatury „budującej”. W tym aspekcie stawia Miłosz poezję Whitmana w jednym rzędzie z dziełami Homera, *Boską Komedią* i *Don Kichotem*. „Jakież wielkie dzie-

¹⁵ C. Miłosz, *Whitmanowskie wtajemniczenie* [w:] *Pisarze o Ameryce*, red. G. Gortat, Office of International Information Programs, The United States Department of State, b.d.w., b.m.w., s. ix. O Whitmanie jako poecie wtajemniczenia w Amerykę pisze Joanna Zach, *Whitman i Ameryka Miłosza*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 92–101.

¹⁶ Ważne miejsce dialogowi Miłosza z Whitmanem wyznacza w kontekście zagadnienia *mimesis* Arent van Nieukerken w szkicu „Kłopoty z opisem rzeczy”, czyli (nie)możliwość mimesis w epoce relatywizacji podmiotu, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (17), s. 65–98.

¹⁷ M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Universitas, Kraków 2010. Rozdział o Miłoszu: *Miłosz „poeta epifanii”*, s. 229–251.

ła literatury nie są budujące?” – pyta retorycznie poeta-tłumacz¹⁸. Perspektywa i cele stawiane sobie przez Martę Skwarę są wprawdzie odmienne od moich (dość blisko im do porzuconego przeze mnie projektu „portretowego”), niemniej bogactwo zebranego przez nią materiału oraz rzetelność analizy domagają się albo akceptacji z wdzięcznością, albo też przedstawienia równie dobrze udokumentowanej polemicznej interpretacji. Wybrałam pierwszą z tych możliwości.

¹⁸ C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia* [w:] *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004, s. 37.

Część I

WSPÓŁCZESNE BADANIA NAD PRZEKŁADEM LITERACKIM: ZMIANA KRAJOBRAZÓW

1. ZWROT KULTUROWY W BADANIACH NAD PRZEKŁADEM

Pytania ogólnie przyjmowane dziś za istotne i ważne w obszarze studiów nad przekładem są zasadniczo odmiennie od tych, które zadawano dwadzieścia lat temu. [...]. Zdumiewające, kiedy spojrzeć wstecz, jak niedorzeczne okazują się dziś niektóre z pytań zadawanych dwadzieścia lat temu.

S. Bassnett, A. Lefèvre¹

Ku zwrotowi

Ostatnie trzy dekady w studiach nad przekładem to okres licznych przewartościowań i zwrotów metodologicznych. Mające swe początki w połowie XX wieku naukowe badania nad tłumaczeniem przeżyły w tych latach gwałtowny rozwój i stały się – czemu chyba nikt już nie próbuje przeczyć – samodzielną dyscypliną akademicką, podzieloną na subdyscypliny ze względu na przedmiot badania, przyjęte założenia metodologiczne i bliskość dziedzin pokrewnych. Dwudziesto-wieczne przekładoznawstwo, wywodzące się z wielowiekowej historii tłumaczeń oraz towarzyszących im komentarzy, glos i objaśnień, określanych zabarwionym nieco pejoratywnie terminem „przednaukowa refleksja nad przekładem”², u swych początków w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku chętnie sytuowało się w obrębie językoznawstwa lub w orbicie jego wpływu. Odcinało się przez to z jednej strony od sfery literaturoznawczych rozważań interpretacyjno-krytycznych (często autotelicznych), a z drugiej od preskryptywnych i norma-

¹ B. Bassnett, A. Lefèvre, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg 1989, s. 1. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład wszystkich tekstów przywoływanych w pracy – M.H.

² Zakres tej refleksji w stosunku do przekładoznawstwa jako dziedziny akademickiej jest nieporównanie szerszy, a relacja współczesnej translatoologii do tradycji liczącej kilka tysięcy lat nie przestaje być przedmiotem namysłu; por. m.in. M. Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome, Manchester 2007, s. 16–19; J. Munday, *Issues in Translation Studies* [w:] *The Routledge Companion to Translation Studies*, red. J. Munday, London–New York, Routledge 2009, s. 1; *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, red. D. Robinson, St. Jerome, Manchester 2001.

tywnych ustaleń poetyki i krytyki literacko-tłumaczeniowej, koncentrującej się na ocenie istniejących przekładów oraz wyznaczaniu zasad ich tworzenia. Przeniesienie punktu ciężkości w dyskusji o przekładzie na język i komunikację pozwoliło uściślić zakres i przedmiot poszukiwań badawczych oraz metodologicznie zdyscyplinować wyznaczony obszar, równocześnie jednak poważnie ograniczyło pole oglądu.

Osiągnięcia nurtu językoznawczego we współczesnych badaniach przekładoznawczych są ogromne i niepodważalne, a poczynione konstatacje nie tylko nie tracą na wartości, ale w istocie okazują się podstawą obowiązujących i rozwijających się kierunków myśli translatologicznej, nawet jeśli podstawa ta służy jako punkt wyjścia wędrówki po drogach innych niż te wytyczone w lingwistycznych założeniach. W miarę rozwoju akademickich badań nad przekładem przekonano się jednak, że model oparty na analizie lingwistycznej, definiujący obszar eksploracji na płaszczyźnie zjawisk językowych, przestaje być wystarczający, a pojawiające się w związku z przekładem pytania domagają się odpowiedzi, których w ramach tego paradygmatu nie udało się udzielić.

Za symboliczny moment ukonstytuowania się samodzielnej dziedziny badań nad przekładem, które nastąpiło na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, uznaje się propozycję Jamesa Holmesa. W artykule *The Name and Nature of Translation Studies*³ Holmes – teoretyk, ale także tłumacz i poeta – zdefiniował, zarysował i podzielił pole badawcze nowej dyscypliny, którą nazwał *Translation Studies*. Spośród trzech wyodrębnionych gałęzi: badań opisowych, teoretycznych i stosowanych centralne miejsce wyznaczył tym pierwszym, a więc studiom, których celem jest deskryptywna analiza zjawisk kulturowych określanych mianem przekładów i jako takie postrzeganych, używanych i ocenianych.

Piszący po angielsku Holmes poświęcił też sporo miejsca samej nazwie nowej dyscypliny. Chociaż do dzisiaj panuje tu spora różnorodność, stanowiąca odzwierciedlenie różnorodności ujęć i tradycji⁴, amerykański badacz słusznie – jak

³ Tekst ten, wygłoszony jako referat na międzynarodowym kongresie językoznawstwa stosowanego w Kopenhadze w 1972 roku, ukazał się po raz pierwszy drukiem w zbiorze szkiców Holmesa *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988. Później był wielokrotnie przedrukowywany, m.in. w antologii *The Translation Studies Reader* pod redakcją L. Venutiego (Routledge, London–New York 2002 i n.), oraz komentowany, m.in. przez G. Toury'ego, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 9–10; M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2006, s. 40–46; J. Munday, *The Routledge Companion...*, 2009, s. 4–5; *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 6 oraz J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 12–18.

⁴ W polskim piśmiennictwie mówi się o przekładoznawstwie, teorii przekładu, nauce o przekładzie, wiedzy o przekładzie, translatologii, translatoryce, traduktologii; por. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąbska-Prokop, Edukator, Częstochowa 2000, s. 7. W niniejszej pracy będę się posługiwać wymiennie dobrze osadzonymi w polszczyźnie terminami „przekładoznaw-

potwierdzają rozwijające się badania – zaproponował, by wybrać termin możliwie najszerzy. Nietrudno jednak zauważyć, że popularyzacji terminu *Translation Studies* sprzyja dominacja angielszczyzny na rynku publikacji naukowych i w nauce akademickiej (nieco paradoksalna w kontekście przekładu)⁵.

O znaczeniu artykułu Holmesa świadczy liczba przywołań w kolejnych pracach definiujących nowy obszar badań nad przekładem. Bodaj najistotniejszym spośród tych studiów jest zaproponowane przez izraelskiego badacza Gideona Toury'ego graficzne ujęcie Holmesowskich wniosków jako „mapy”⁶, w której centrum znajdują się badania opisowe. Jest to zgodne z tezami Holmesa, a równocześnie stanowi punkt wyjścia własnych poszukiwań Toury'ego, którego książka *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Opisowe badania nad przekładem i okolice) z 1995 roku to nowatorski projekt metodologiczny dla przekładoznawstwa i zarazem dojrzały produkt nowego sposobu myślenia. Pięć lat wcześniej Susan Bassnett i André Lefèvre opublikowali zredagowany wspólnie tom *Translation, History and Culture*⁷. Książka ta, uznawana za początek zwrotu kulturowego w badaniach nad przekładem (*Cultural Turn in Translation Studies*), odrywa pojęcie przekładu od kategorii językoznawstwa porównawczego i badań ekwiwalencji, a umieszcza je w szerokich kontekstach historii i kultury, w których przekład funkcjonuje i które aktywnie współtworzy.

Zasadniczym celem zwrotu kulturowego w przekładoznawstwie jest redefinicja pola badawczego i przejście od obszarów ściśle wytyczonych i zamkniętych do przestrzeni multidyscyplinarnych i otwartych, a także od postawy zasadniczo preskryptywnej, traktującej teorię przekładu jako zbiór narzędzi krytycznych i kryteriów oceny tłumaczeń oraz reguł przekładania, do postawy deskryptywnej – opisu konkretnych tekstów zaistniałych i funkcjonujących jako przekłady w konkretnych wielowymiarowych kontekstach. Konsekwencją takich poszukiwań jest wyraźne przeniesienie akcentu z domeny źródłowej, czyli kultury oryginału, dotychczas stanowiącej oczywisty punkt odniesienia dla badaczy, na domenę docelową, czyli kulturę przekładu, a zarazem z autora na tłumacza⁸. Przekład zaczyna stopniowo zyskiwać autonomię jako tekst, gatunek literacki oraz praktyka komunikacyjna.

stwo” lub „badania nad przekładem”, które wyznaczają dziedzinie możliwie szeroki zakres, nie ograniczając jej ani pod względem typu analizowanych zjawisk, ani implikowanego stanowiska metodologicznego, dopuszczając przy tym także użycia metaforyczne.

⁵ Por. tytuły publikacji funkcjonujących na międzynarodowym rynku badań nad przekładem, np. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. M. Baker, K. Malmkjær, Routledge, London–New York 2005; *Introducing Translation Studies. Theories and Application*, red. J. Munday, Taylor and Francis, London 2001 [2008]; *A Companion to Translation Studies*, red. P. Kuhiwczak, K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon–Buffalo–Toronto 2007; *The Routledge Companion...*

⁶ Por. G. Toury, *Descriptive Translation Studies...*, s. 10.

⁷ *Translation, History and Culture*, red. S. Bassnett, A. Lefèvre, Pinter, London–New York 1990.

⁸ Por. E. Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, Multilingual Matters, Clevedon–Buffalo–Toronto 2001, s. 70.

Redefinicja pola badawczego

Korzenie zwrotu kulturowego w badaniach nad przekładem sięgają początków lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to – jak pisze Susan Bassnett – wyrażenie odczuwalna stała się nieadekwatność dotychczasowych kategorii opisu:

Badania nad przekładem zajmowały ciasny kącik w obszarze lingwistyki stosowanej, jeszcze ciaśniejszy w obszarze literaturoznawstwa, a w obrębie nowo powstałych studiów kulturowych nie było dla nich wcale miejsca. [...] W okresie, kiedy wyłaniała się dekonstrukcja, nadal mówiło się o „definitywnych” przekładach, o „dokładności”, „wierności” oraz „ekwiwalencji” systemów językowych i literackich. [...] Przejście z seminarium teoretycznoliterackiego na seminarium poświęcone przekładowi oznaczało wtedy przeniesienie się z końca XX wieku do lat trzydziestych. W debacie o przekładzie dominował język krytycznej oceny⁹.

W 1976 roku odbyła się w Leuven międzynarodowa konferencja poświęcona zagadnieniom przekładu i literatury, gromadząca głównie uczonych z Izraela i Niderlandów¹⁰, podczas której Itamar Even-Zohar wygłosił referat *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, będący dziś tekstem klasycznym, który dał początek nowemu nurtowi badań nad dynamiką procesów transferu kulturowego¹¹. Rozwinięta przez Even-Zohara teoria polisystemów, wywieziona z prac strukturalistów rosyjskich, zwłaszcza tych dotyczących teorii procesu historycznoliterackiego autorstwa Jurija Tynianowa, Borysa Eichenbauma i Wiktora Żyrmunskiego, a także Jurija Łotmana i Michaiła Bachtina¹², okazała się prekursorskim studium mechanizmów tworzenia kultury, produkcji i recepcji tekstów oraz ich funkcjonowania w przestrzeni kultur narodowych, kształtowania kanonu. W swojej analizie Even-Zohar podkreśla, że przekład rozgrywa się nie w przestrzeni międzyjęzykowej i międzytekstowej, lecz w skomplikowanej, wielowymiarowej sferze kontaktów międzykulturowych i w niejednorodnych obszarach wewnątrz kulturowych, w których odgrywa znaczącą, choć zaskakująco niedocenianą i nie dość wnikliwie opisaną rolę. To kultura, a nie język, słowo czy tekst jest tutaj „jednostką» operacyjną przekładu”¹³.

⁹ S. Bassnett, A. Lefèvre, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation...*, s. 124.

¹⁰ Jej owocem była książka *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, red. J. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck, Louvain 1978. Następne konferencje z tego cyklu odbyły się w Tel Awiwie w 1978 roku i Antwerpii w 1980 roku; por. S. Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London–New York 1980, s. 1–11.

¹¹ Referat opublikowano po raz pierwszy w: *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies...*; polski przekład: I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 197–203.

¹² Por. S. Bassnett, A. Lefèvre, *Constructing Cultures...*, s. 125–126.

¹³ *Translation, History and Culture...*, s. 8.

Rozwinięcie i uszczegółowienie tych wniosków przynoszą prace badaczy szkoły opisowej z Gideonem Tourym na czele. Nawiązujący do kategorii zaproponowanej przez Holmesa termin *Descriptive Translation Studies* jako nazwa nowego kierunku badań przekładoznawczych zyskał ogromne znaczenie po publikacji wspomnianej wyżej książki Toury'ego *Descriptive Translation Studies and Beyond* z roku 1995. Toury proponuje w niej zarys metodologii, która ma na celu uporządkowanie pola zagospodarowanego dotychczas przez liczne pojedyncze studia konkretnych przypadków, interesujące w wymiarze lokalnym, ale nieskorelowane w szerszej perspektywie i pozbawione kryteriów wzajemnego porównania i weryfikacji, a zatem możliwości wysuwania wniosków o znaczeniu ogólniejszym. Prócz postulatu deskryptywizmu (ostro przeciwstawionego dominującemu przedtem preskryptywizmowi), szkoła Toury'ego¹⁴ podkreśla, że tłumaczenie jest faktem kultury docelowej, a jego opis dotyczy przede wszystkim funkcji, jaką tekst przekładu pełni w kontekście docelowym. Jego rola i miejsce regulowane są przez dynamiczny system norm, które funkcjonują w literaturze przyjmującej na różnych poziomach. Pozbawiony wymiaru preskryptywnego opis przekładu na tle oryginału skupia się na analizie przesunięć (*shifts*), do których dochodzi w procesie tłumaczenia, i wyjaśnianiu ich przyczyn, z wyłączeniem oceny, ponieważ nie istnieje stabilne *tertium comparationis* pozwalające na wysuwanie postulatów natury aksjologicznej.

Źródłem inspiracji dla zwrotu kulturowego w przekładoznawstwie i związanego z nim przededefiniowania pojęć stały się również prace uczonych niemieckich, którzy wypracowali koncepcję przekładu funkcjonalnego (zwanego też teorią *skoposu*)¹⁵. Za podstawę swojej teorii przekładu tacy badacze, jak Hans Vermeer, Katharina Reiss, Justa Holz-Mänttari, a potem także Christiane Nord uznali przekonanie, że każde działanie definiowane jest przez swój cel (gr. *skopos*), a zatem jest jego funkcją. W przypadku przekładu oznacza to radykalne przeniesienie punktu ciężkości z oryginału na tłumaczenie i z domeny wyjściowej na domenę docelową, co pociąga za sobą relatywizację tekstu wyjściowego, odkrycie jego wieloznaczności i potencjalności: staje się on pewną ofertą informacyjną, na podstawie której w procesie przekładu tworzone są realizacje zgodne ze zdefiniowanymi wcześniej potrzebami odbiorców. Zwolennicy teorii przekładu funkcjonalnego, posługując

¹⁴ W zasadzie trudno tu mówić o zunifikowanej szkole; jak pisze Pym, po ukazaniu się książki Toury'ego termin *Descriptive Translation Studies* stał się „tanią banderą dla luźno powiązanej flotyli nowatorskich badaczy. Wokół tego terminu skupia się obecnie spory obszar myślowy i badawczy” (A. Pym, *Exploring Translation Theories*, Routledge, London–New York 2010, s. 65).

¹⁵ Podstawowe prace szkoły przekładu funkcjonalnego to: K. Reiss, H. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1991; H. Vermeer, *Skopos and commission in translatorial action* [w:] *The Translation Studies Reader...*, s. 227–238; H. Vermeer, *Die sieben Grade einer Translationstheorie* [w:] *Probleme der literarischen Übersetzung*, red. M. Krysztofiak-Kaszyńska, „Studia Germanica Posnaniensia” 2003, nr XXIX, s. 19–38; por. także prace J. Holz-Mänttari, *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*, Suomalaisen Tiedeakatemia, Helsinki 1984; Ch. Nord, *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego* [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 173–194.

się charakterystyczną terminologią, wskazują też, że tłumaczenie jest towarem na rynku, a jego tworzenie usługą, którą specjalista wykonuje na zamówienie klienta i zgodnie z przedstawioną przez niego specyfikacją. To oczekiwania klienta i funkcja, jaką przekład ma pełnić w wyznaczonym przez niego kontekście docelowym, nadają kształt produktowi finalnemu, a stopień, w jakim spełnia on oczekiwania zamawiającego, stanowi miarę jego powodzenia¹⁶. Wartość tej teorii dla najszerzej pojętych badań nad przekładem polega więc na takim przemodelowaniu relacji domeny źródłowej i docelowej, które prowadzi do emancypacji tłumacza i jego kultury. Tłumacz staje się podmiotem, a jego kultura kontekstem kształtującym docelową wartość oferty informacyjnej, jaką jest tekst źródłowy, co prowadzi do znacznego osłabienia wartości takich pojęć, jak wierność, adekwatność i ekwiwalencja.

Interdyscyplina i jej sąsiedztwa

Na rolę niemieckiego przekładoznawstwa w przygotowaniu zwrotu kulturowego wskazuje Mary Snell-Hornby, autorka książki *Translation Studies. An Integrated Approach*¹⁷, która przedstawia projekt badań nad przekładem jako interdyscypliny sytuującej się na styku językoznawstwa, literaturoznawstwa, semiotyki, etnologii, socjologii i psychologii. Snell-Hornby daje tu zarys niezależnych *Translation Studies*, których metodologia wyłania się ze scalenia wątków obecnych w różnych dyscyplinach akademickich, a badania nie koncentrują się na zjawiskach jednostkowych analizowanych za pomocą sztywnych kategoryzacji i opozycji binarnych, lecz zmierzają ku planowi ogólniejszemu (schemat „góra–dół”) i kategoriom prototypowym pozwalającym na skalarne ujmowanie poszczególnych przypadków.

Interdyscyplina *Translation Studies* czerpie pojęcia i narzędzia z zasobu sąsiadujących z nią dyscyplin, ale równocześnie oferuje im pewne zyski. Wyrazem owej „wzajemności” jest opisany pod koniec XX wieku przez Susan Bassnett „zwrot przekładowy” (*Translation Turn*) w kulturoznawstwie, stanowiący swoiste odbicie zwrotu kulturowego w przekładoznawstwie¹⁸. Pytania, jakie dzisiaj zadaje sobie przekładoznawstwo – twierdzi Bassnett – okazują się owocne i pożyteczne także w innych dziedzinach badań nad kulturą, otwierając nowe pola

¹⁶ Wprawdzie badacze z kręgu studiów funkcjonalnych negują ostry podział na teksty literackie i nieliterackie, niemniej można odnieść wrażenie, że interesuje ich zwłaszcza tzw. przekład użytkowy. Nie jest to jednak prawdą, choć ich teoria pozwala także na analizę transferu międzykulturowego w zakresie tradycyjnie niewłączanym w orbitę zainteresowań filologów.

¹⁷ M. Snell-Hornby, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam and Philadelphia 1988 [1995], s. 30–35. Do koncepcji interdyscypliny powraca badaczka w książce *The Turns of Translation Studies...*, s. 69–114.

¹⁸ Por. S. Bassnett, *Translation Turn in Cultural Studies* [w:] S. Bassnett, A. Lefèvere, *Constructing Cultures...*, s. 123–140.

eksploracji. Doris Bachmann-Medick z kolei stwierdza, że przekład uwolniony od lingwistyczno-tekstowego paradygmatu staje się podstawowym pojęciem nauk społecznych i nauk o kulturze, a choć widoczny jest już wpływ prac spod znaku zwrotu przekładowego, „swe teoretyczno-systematyczne ostrze dopiero szykują one do natarcia i do wytworzenia przełomowego zwrotu”¹⁹.

Sama Snell-Hornby w książce *The Turns in Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* podkreśla także pozaliterackie konteksty zwrotu przekładowego, pisząc o tłumaczeniu i tłumaczu jako czynnikach, które mogą aktywnie przeciwdziałać konfliktom międzynarodowym przez podnoszenie poziomu wzajemnego zrozumienia i komunikacji²⁰. Rozpatrywany z tej perspektywy przekład staje się nie tylko metaforą czy modelem heurystycznym, które znajdują zastosowanie w kulturoznawstwie, lecz także przestrzenią mediacji kulturowej. Nakierowanie na zrozumienie, a więc na odbiorcę docelowego i jego system wartości, jest tu gestem zasadniczym – i także w tym sensie, jak podkreśla Snell-Hornby, przekład jest interdyscypliną²¹.

Poza ekwiwalencję

Początki zwrotu kulturowego łączą się zatem ze stopniowym podawaniem w wątpliwość założeń uznawanych dotychczas za fundamentalne. W kontekście myślenia funkcjonalnego podważeniu ulega teza o pełnej stabilności znaczenia tekstu przekładanego, a więc o istnieniu jednoznacznych rozstrzygnięć interpretacyjnych.

¹⁹ Por. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 281. Omówienie zwrotu przekładowego w kulturoznawstwie na s. 280–334.

²⁰ M. Snell-Hornby, *The Turns...*, s. 164–169. Przekład w kontekście konfliktu i wojny to istotny i żywo rozwijający się wątek współczesnej myśli przekładoznawczej, wymagający osobnego omówienia. Por. m.in. *Translation and Power*, red. M. Tymoczko i E. Gentzler, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston 2002; E. Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2006; M. Baker, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, London and New York 2006; *Nation, Language and the Ethics of Translation*, red. S. Bermann i M. Woods, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005. Zainteresowanie stykiem praktyki przekładowej z rzeczywistością pozaliteracką – czy to w kontekście wojen i procesów politycznych, czy to w historii literatury – jest niekiedy nazywane zwrotem etycznym; por. np. *The Return to Ethics*, red. A. Pym, „The Translator” 2001, t. 7, nr 2 (special issue); T. Hermans, *Translation, Ethics, Politics* [w:] *The Routledge Companion to Translation Studies...*, s. 93–105. Andrew Chesterman zaproponował nawet, by tłumacze składali przysięgę Hieronima na wzór przysięgi Hipokratesa, zobowiązując się do tworzenia przekładów adekwatnych pod względem wyrazu, opartych na prawdziwym podobieństwie do oryginału, a także do budowy wzajemnego zaufania oraz minimalizowania nieporozumień między uczestnikami zapośredniczonej przez nich komunikacji. Por. A. Chesterman, *Proposal for a Hieronymic Oath*, „The Translator” 2001, nr 7, s. 139–154.

²¹ M. Snell-Hornby, *The Turns...*, s. 169.

Relatywizacja sensów tekstu wyjściowego prowadzi do zanegowania jego absolutnej pozycji jako źródła znaczeń, które, wyłuskane z języka oryginału, należałoby przenieść do języka i tekstu przekładu. Pozycyjny i historyczny charakter interpretacji, a zatem przekładu, uwzględnienie czytelnika jako podmiotu aktu lektury, a zatem odbiorcy (użytkownika) tłumaczenia jako ważnego elementu przekładowych decyzji, zakwestionowanie jednoznaczności i jedności tekstu w imię pragmatyki odbioru – słowem, lekcja hermeneutyki i dekonstrukcji – prowadzą do zmiany spojrzenia na związek między oryginałem i przekładem, dwoma elementami aktu tłumaczenia tradycyjnie uznawanymi za definiujące.

Zanegowane zostaje mianowicie (traktowane dotąd jako naturalne i niewymagające wyjaśnień) założenie, że istnieje potencjalna i zawsze pożądana ekwiwalencja tekstu wyjściowego i docelowego, niemożliwa do utrzymania jest bowiem wiara w istnienie absolutnego *tertium comparationis*, pozatekstowego inwariantu znaczeniowego gwarantującego podstawę ekwiwalencji, a także z gruntu preskryptywny wymóg, by tłumacz, podejmując decyzje, dążył do osiągnięcia odpowiedniości w procesie translacji²². Ekwiwalencja jest w badaniach nad przekładem terminem fundamentalnym, a zarazem mocno kontrowersyjnym. Stanowiska badaczy różnią się diametralnie: od uznawania ekwiwalencji za podstawę dyskursu przekładoznawczego²³ przez pragmatyczną postawę pośrednią, traktującą ekwiwalencję jako poręczne i powszechnie stosowaną kategorię opisową i dydaktyczną²⁴, po całkowite jej odrzucenie w nowszych

²² Por. B. Hatim, J. Munday, *Translation. An Advanced Resource Book*, Routledge, London–New York 2004, s. 31–32; A. Chesterman, *On Definiteness. A Study with Special Reference to English and Finnish*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; a także *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 236–238.

²³ Taką postawę przyjmują klasycy badań nad przekładem w XX wieku: J.C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, London 1965; E. Nida i C. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969 [1974]; W. Koller, *Equivalence in Translation Theory* [w:] *Readings in Translation Theory*, red. A. Chesterman, Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989, s. 99–104; E.A. Gutt, *Translation and Relevance, Cognition and Context*, St. Jerome, Manchester 2000.

²⁴ M. Baker, *In Other Words. A Coursebook on Translation*, Routledge, London–New York 1992; D. Kenny, *Equivalence* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies...*, s. 77–80. Debata tocząca się wokół ekwiwalencji zaowocowała licznymi klasyfikacjami i uściśleniami znaczeń tego pojęcia. Jego tradycyjnej definicji, ujmującej ekwiwalencję jako związek między elementami tekstu wyjściowego i tekstu docelowego, dzięki któremu można je uznać za wzajemny przekład, zarzucano cyrkularność: ekwiwalencja definiuje przekład, a przekład definiuje ekwiwalencję (A. Pym, *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Peter Lang, Frankfurt am Main–Berlin–Bern 1992, s. 37). Wyróżniono wiele typów ekwiwalencji w zależności od przedmiotu przekładu (od samodzielnej jednostki leksykalnej przez frazy, zdania do całych tekstów), typu znaczenia danej jednostki (denotatywnego, konotatywnego), uzyskanego efektu (ekwiwalencja dynamiczna), podobieństwa do oryginału (ekwiwalencja formalna), sytuacji przekładu, jego celu, funkcji i odbiorców (ekwiwalencja funkcjonalna); por. D. Kenny, *Equivalence...* Do najciekawszych redefinicji pojęcia ekwiwalencji należy dyskusja przeprowadzona w kontekście

ujęciach²⁵. Podsumowując niedawno debatę na ten temat, Anthony Pym stwierdza:

Gutt, Toury i Pym mogliby się zgodzić, że ekwiwalencja to struktura przekonań (*belief structure*). Paradoksalnie, taki przybliżony konsensus oznacza także logicznie koniec ekwiwalencji jako pojęcia centralnego. Skoro ekwiwalencja dotyczy jedynie przekonań, językoznawcy mogą iść w kierunku pragmatyki, badacze opisowi – zbierać dane i analizować przesunięcia przekładowe, a historycy – odstawić ekwiwalencję na półkę jako pojęcie odnoszące się jedynie do konkretnych zbiegów czynników społecznych i technologicznych. Wszystkie te kierunki oddalają zasadniczą debatę od samej ekwiwalencji; minimalizują spór między ekwiwalencją naturalną a kierunkową, który paraliżuje wewnętrzną dynamikę tego paradygmatu²⁶.

Mocne stanowisko przeciwko ekwiwalencji traktowanej jako wyidealizowany model przekładu i miara krytyczna w pracy opisowej zajmuje Theo Hermans, jeden z głównych przedstawicieli przekładoznawstwa spod znaku zwrotu kulturowego. Twierdzi on, że kiedy znika różnica, znika także tłumaczenie. Innymi słowy, absolutna ekwiwalencja jest śmiercią translacji, bo tekst identyczny ze swoim pierwowzorem staje się owym pierwowzorem, a nie jego przekładem. Warunkiem istnienia przekładu jest różnica i w przestrzeni różnicy rozgrywa się znaczenie przekładu. Przekład nie jest zatem w stanie popełnić samobójstwa, nie może go także zabić tłumacz, różnica istnieje bowiem zawsze²⁷, chyba że o jej niwelacji zadecyduje jakaś wyższa instancja. Hermans pisze:

Przekład, który jeszcze nie przestał być przekładem, nie może być ekwiwalentny wobec swojego źródła. Nie może także być definitywną wersją danego oryginału, która mogłaby ten oryginał zastępować. Gdyby przekład miał być definitywną wersją danego oryginału, osiągnąłby ekwiwalencję i przestałby być przekładem. [...] Przekłady [...] muszą zawsze zachowywać cechę powtarzalności, a co za tym idzie – prowizoryczności²⁸.

Przekład w takim ujęciu staje się miejscem tworzenia i rozgrywania różnic zarówno w konfrontacji tekstu tłumaczonego z tekstem źródłowym, jak i w konfrontacji konkurencyjnych przekładów stanowiących zawsze otwarty zbiór możliwych

myśli dekonstrukcjonistycznej; por. m.in. A. Pym, *Philosophy and Translation* [w:] *A Companion to Translation Studies*, red. P. Kuhiwczak, K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon–Buffalo–Toronto 2007, s. 24–44; T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Universitas, Kraków 2010, s. 177–186.

²⁵ Por. m.in. E. Gentzler, *Contemporary Translation Theories...*; M. Snell-Hornby, *Translation Studies. An Iterated Approach* [1988], John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2001; T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, St. Jerome, Manchester 2007.

²⁶ A. Pym, *Exploring Translation Theories...*, s. 37.

²⁷ Opis zbliżenia się do granic ekwiwalencji idealnej można znaleźć w opowiadaniu Borgesa *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski [w:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

²⁸ T. Hermans, *The Conference of the Tongues...*, s. 25–26.

realizacji²⁹. Wzajemna niewspółmierność domeny wyjściowej i docelowej stanowi zasadnicze pole refleksji przekładoznawczej, a nie tylko i nie przede wszystkim oceny jakości przekładu. Owa niewspółmierność lokuje się na innych niż językowy poziomach funkcjonowania przekładów, zgodnie z kierunkami otwieranymi przez zwrot kulturowy. Różnice na poziomie tekstualnym są dogodnym punktem wyjścia analizy przekładoznawczej, ale istotne pytania dotyczą kształtu wchodzących w interakcję kultur, ich podmiotowości i reprezentacji oraz ich styku, który jest nierzadko obszarem konfliktu, a zawsze obszarem manipulacji i negocjacji.

Już w sytuacjach się w orbicie myślenia polisystemowego pracach Gideona Toury'ego (1980, 1995) punkt ciężkości w opisie procesu przekładu przesuwają się z ekwiwalencji, z której jednak badacz nie rezygnuje³⁰, na relację tekstu przekładanego z kontekstem docelowym. W koncepcji definiującej przekład jako fakt kultury docelowej, domagający się w niej właściwej kontekstualizacji³¹, zasadniczym pojęciem okazuje się akceptowalność, czyli relacja tekstu do obowiązujących w domenie docelowej norm przekładowych, podczas gdy bliska ekwiwalencji adekwatność w stosunku do oryginału pozostaje w tle, jest pojęciem względnym i stopniowalnym³².

Toury szczegółowo omawia typy i funkcje norm, wyróżniając normy początkowe (*initial norms*), które regulują wybór najogólniejszej strategii zbliżenia do kultury źródłowej lub docelowej, normy wstępne (*preliminary norms*), określające wybór tekstu do przekładu i stopień bezpośredniości tłumaczenia (np. kultura docelowa może nie akceptować przekładów dokonywanych z języka innego niż

²⁹ O prowizoryczności każdego rozstrzygnięcia przekładowego oraz wzajemnej polemiczności kolejnych wersji tłumaczenia pisze Hermans m.in. w szkicu *Przekład, zadrażnienie i rezonans*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 297–315. Warto w tym kontekście przywołać badania nad serią przekładową, które prowadził w Polsce Edward Balcerzan; zob. m.in. *Poetyka przekładu artystycznego i Jeszcze w sprawie serii translatorskiej* [w:] tegoż, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 17–31 i 32–40. Kwestie te podejmuje także Marta Skwara w książce *Polski Whitman. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Universitas, Kraków 2010, s. 269–319.

³⁰ Toury definiuje ekwiwalencję w terminach funkcjonalnych: „»ekwiwalencja« w znaczeniu obecnie używanym przede wszystkim nie oznacza jednego związku między tekstem docelowym a źródłowym, wyznaczonego na podstawie określonego niezmiennika. Tutaj jest to pojęcie funkcjonalno-relacyjne – dotyczy mianowicie zbioru związków, które można wyznaczyć w celu odróżnienia właściwych sposobów tłumaczenia w danej kulturze od niewłaściwych”. Por. *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 221–222.

³¹ G. Toury, *Descriptive Translation Studies...*, s. 24 i n.

³² Można to zauważyć zwłaszcza w odniesieniu do takich interesujących obiektów analizy jak pseudotranslacje, a więc przekłady, które z różnych powodów nie mają oryginałów, ale funkcjonują jako przekłady (por. D. Robinson, *Pseudotranslation* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies...*, s. 183–185; G. Toury, *Descriptive Translation Studies...*, s. 40 i n.). Także niemieckie koncepcje funkcjonalistyczne (*skopos*) zrywają z prymatem ekwiwalencji na rzecz definiowanej przez domenę docelową funkcji tekstu, która wyznacza kształt tekstu tłumaczonego (H. Vermeer, *Skopos and Commission in Translation Action* [w:] *The Translation Studies Reader...*, s. 227–238).

oryginalny), i normy operacyjne (*operational norms*), dotyczące decyzji podejmowanych w trakcie pracy nad przekładem³³.

O ile przestrzeganie norm obowiązujących w kulturze źródłowej wyznacza poziom adekwatności przekładu wobec tekstu źródłowego – czytamy – o tyle podporządkowanie się normom wyrastającym z kultury docelowej wyznacza poziom jego akceptowalności³⁴.

Toury definiuje normy jako pewne prawidłowości zachowań przekładowych, wynikające ze społeczno-kulturowych ograniczeń. Ograniczenia te, tworzące continuum między anarchią a ścisłymi regułami, regulują poziom akceptowalności przekładów, a więc tolerancji dla ich odmienności. Przesunięcia i różnice w stosunku do oryginału są w przekładzie nieuniknione, a sama ocena adekwatności przyjętych rozwiązań, czyli krytyka przekładu, także jest funkcją norm obowiązujących w kulturze docelowej.

Przedmiotem badania staje się tu zatem obszar kultury i rządzące nim prawidłowości, a nie odsunięta na margines filologicznie mglista, a do tego obciążona politycznie, bo ustanawiająca relację podrzędności, kategoria „wierności” przekładu wobec oryginału. Normy pełnią wobec indywidualnych tłumaczy oraz krytyków funkcję zaleceń co do poziomu społecznej akceptacji wypowiedzi, stylów i poetyk. Oznacza to, że stosowanie się do istniejących norm daje gwarancję akceptacji, a więc uznania przekładu za poprawny tekst kultury docelowej. Sprzeciwienie się normie, wynikające na przykład z etycznej postawy tłumacza, który stawia sobie za cel respektowanie autonomii oryginału i stworzenie tekstu adekwatnego do pierwowzoru, bywa nierzadko gestem twórczym, prowadzącym do rewizji norm lub powstania nowej wartości literackiej, ale jest ryzykowne, bo grozi odrzuceniem tekstu w odbiorze. Tego rodzaju mechanizmy w całości kultury i tworzeniu obowiązujących w niej kanonów opisywał Even-Zohar. Teoria norm Toury’ego jest w tym sensie przedłużeniem i uszczegółowieniem teorii polisystemowej.

Od ekwiwalencji do manipulacji

Dominującym hasłem w badaniach nad przekładem literackim w latach osiemdziesiątych stał się tytuł wydanego w Amsterdamie pod redakcją Theo Hermansa tomu *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (1985). Dał on nazwę tak zwanej szkole manipulistów, rozwijającej opisowe i systemowe badania nad przekładem literackim traktowanym jako gatunek o trudnej do przecenienia roli w historycznym rozwoju literatur. Osiągnięcia szkoły manipulistów okazały się fundamentalne dla zwrotu kulturowego. Postulując zerwanie z traktowaniem

³³ G. Toury, *Descriptive Translation Studies...*, s. 53–69.

³⁴ Tamże, s. 57.

przekładów jako z natury wtórnych, z uznawaniem ich za – jak pisze Hermans – twory z drugiej ręki (*second-hand*), o podrzędnej jakości (*second-rate*)³⁵, teoretycy szkoły manipulistycznej postrzegają literaturę – za Evenem-Zoharem – jako skomplikowany układ dynamicznych relacji, analizują go jako element sieci tworzącej całość polisystemu kultury. Przekład bierze zatem udział w procesach kanonizacji i dekanonizacji, w ustalaniu hierarchii dyskursów i modeli literackich, w przetasowaniach między centrum a peryferiami, uprzywilejowanymi a pobocznymi kodami kultury³⁶.

Manipuliści postulują ścisły związek modeli teoretycznych z praktycznymi opisaniami funkcjonowania tłumaczonych utworów, równocześnie przenosząc akcent na te drugie. W swoich pracach łączą więc wiarygodny opis faktycznego funkcjonowania przekładu – czy to jako systemu w polisystemie kultury, czy to jako pojedynczego tekstu w konkretnym studium przypadku – z analizą historycznego, społecznego i ideologicznego zaplecza praktyki tłumaczeniowej, rezygnując przy tym z apriorycznego podporządkowania się normatywnym i obiektywistycznym kategoriom czy definicjom.

Jak pisze Hermans: „przekładem [literackim – M.H.] jest to, co dana wspólnota kulturowa w danej epoce za przekład [literacki – M.H.] uważa”³⁷. Postulat deskrytywizmu jednoznacznie kieruje uwagę badaczy na domenę docelową, każąc traktować konkretne teksty nie jako odwzorowania tekstu źródłowego, ale jako specyficzne realizacje obowiązujących w danych okolicznościach norm, które kształtują produkcję literacką w ogóle, a przekładową w szczególności. Przestrzeganą, w której rozgrywają się procedury badawcze, jest zatem styk tekstowych realizacji i kontekstowych hierarchii wartości. To tutaj podlegają manipulacji – rozumianej nie w sensie pejoratywnym, jako nadużycie interpretacyjne, ale w sensie kształtującego działania różnorodnych ideologii³⁸ – zarówno sama koncepcja przekładu uwolnionego z przymusu odpowiedniości, jak i poszczególne teksty, które dzięki przekładowi sytuują się na pewnych warunkach w analizowanym obszarze kultury.

³⁵ T. Hermans, *Translation Studies and the New Paradigm* [w:] *Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. T. Hermans, St. Martin's Press, New York 1985, s. 8.

³⁶ Tamże, s. 11.

³⁷ Tamże, s. 13.

³⁸ Hermans stwierdza: „wszelki przekład implikuje pewien stopień manipulacji tekstem wyjściowym dokonywanej w pewnym celu”, tamże, s. 11. W znacznie późniejszym szkicu *Paradoxes and Aporias in Translation Studies* [w:] *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, red. A. Riccardi, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 10–23, ujmuje tę kwestię jeszcze mocniej: „Przekład jest godny zainteresowania jako zjawisko kulturowe właśnie z powodu braku neutralności czy niewinności, z powodu swojej gęstości, szczególnej wagi i wartości dodanej. Gdyby był po prostu mechanicznym ćwiczeniem, interesowałby nas tyle, co fotokopiaraka” [s. 17].

Ten sposób myślenia o przekładzie rozwinął w swoich badaniach André Lefèvre³⁹, który wprowadził do leksykonu przekładoznawstwa zaczerpnięty z optyki termin „refrakcja”⁴⁰. Posługuje się nim, by opisać zjawisko dopasowania literatury tłumaczonej do warunków kultury docelowej oraz proponować metodę analizy mechanizmów, które rządzą procesem adaptowania dzieł na potrzeby konkretnej publiczności, przeprowadzanym z zamysłem wywarcia wpływu na sposób odbioru tych dzieł. Píše Lefèvre:

Dzieło zyskuje czytelników i wywiera wpływ głównie dzięki „nieporozumieniom i błędnym przekonaniom” [*misunderstandings and misconceptions*] lub – by posłużyć się bardziej neutralnym określeniem – refrakcją. Autorów i ich dorobek postrzega się i rozumie na pewnym tle czy też, jeśli ktoś woli, poddaje się ich refrakcji w pewnym ośrodku, podobnie jak ich dorobek z kolei może stać się ośrodkiem, w którym następuje refrakcja dzieł wcześniejszych⁴¹.

Przyjmując założenie o nieuniknionym i całkowicie naturalnym (zgodnym z metaforycznymi „prawami fizyki”) charakterze refrakcji w systemowym modelu przestrzeni kulturowej, badacz unieważnia kategorie przekładoznawcze, które ciążą ku normatywizmowi i aksjologii opartym na apriorycznie ustalonym i niepotwierdzonym przez praktykę tekstową *tertium comparationis*. Kategorie te wyrastają, jak píše Lefèvre, z postromantycznego przekonania o absolutnej oryginalności geniuszu autora, który swemu dziełu nadaje ugruntowane, stabilne i niepodlegające przemianom znaczenia. Z tego powodu w tradycyjnym paradygmacie myślenia o przekładzie jako kopii refrakcje są oceniane ujemnie – mają wyłącznie status niedoskonałych odbić, fałszujących i zniekształcających prawdziwy obraz dzieła.

Taka postawa w świetle myślenia manipulistów jest nietwórcza i nieskuteczna badawczo. Prowadzi do dyskwalifikacji całego obszaru piśmiennictwa i oznacza raczej zamknięcie dyskusji niż jej otwarcie. Tymczasem, skoro przekłady powstają i odgrywają znaczną rolę w tworzeniu kultur, należałoby odwrócić perspektywę. Analiza refrakcji, warunków ich powstawania i funkcjonowania oraz skutków ich

³⁹ Do najważniejszych publikacji tego przedwcześnie zmarłego belgijskiego badacza pracującego w USA należą: opracowana przez niego antologia *Translating Literature. The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Van Gorcum, Assen–Amsterdam 1977; monografia *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992; antologia tekstów z dziejów myśli przekładoznawczej *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, London–New York 1992 [2009], a także dwie wymieniane już prace, napisane wraz z Susan Bassnett: *Translation, History and Culture* (Printer, London–New York 1990) i *Constructing Cultures* (Multilingual Matters, Clevedand–Philadelphia–Toronto–Sidney–Johannesburg 1998).

⁴⁰ Termin ten pojawił się w szkicu A. Lefèvre, *Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, „Modern Language Studies” 1982, nr 12 (4), s. 3–20; wersja polska: *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 223–246.

⁴¹ Tamże, s. 226.

obecności to najpłodniejsze pole działania dla przekładoznawców. Jak twierdzi Lefèvere, pozwala ona badać rolę refrakcji w ewolucji konkretnego systemu literackiego, a także zależności, jakie wiążą ów system z przestrzenią społeczną, polityczną i ideologiczną⁴². W rozbudowanej formie podobne konstatacje znajdujemy u Hermansa, który pisze:

Praktyka przekładu polega na wyborze i imporcie dóbr kulturowych spoza danego obszaru oraz ich przetworzeniu na kategorie, które społeczność przyjmująca może zrozumieć choćby w sensie językowym i które w rezultacie, przynajmniej do pewnego stopnia, rozpoznaje jako własne. Ponieważ każdy przekład proponuje własne, silnie zdeterminowane, specyficzne sposoby konstruowania „inności” importowanego tekstu, możemy z tych kulturowych konstruktów bardzo wiele się nauczyć – a także z konstrukcji podmiotu, która im towarzyszy⁴³.

W późniejszych pracach, zwłaszcza w ważnej książce *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), Lefèvere w miejsce terminu „refrakcja” wprowadza określenie „prze-pisanie” (*re-writing*), które oznacza wszelkie praktyki kulturowe polegające nie na tworzeniu tekstu literackiego *sensu stricto*, ale na przetwarzaniu go w zmienionych warunkach. Do tych praktyk zalicza Lefèvere krytykę literacką, adaptację, antologizację i tłumaczenie⁴⁴. Skoro esencjalne, „wewnętrzne” wartości łączone z oryginalnym dziełem literackim odgrywają mniejszą, niż się zwykło sądzić, rolę w jego funkcjonowaniu w przestrzeni kultury, za którą w dużej mierze odpowiedzialni są *re-writers* – „prze-pisywacze”, ujawnianie funkcji prze-pisywania w rozwoju kultury oraz analizę mechanizmów jego działania należy umieścić, jak sugeruje Lefèvere, w centrum badań przekładoznawczych. Tłumaczenie jest bowiem najoczywistszym i najważniejszym rodzajem prze-pisywania, jako że w jego wyniku powstają w kulturze docelowej wizerunki autorów i ich dzieł, które następnie roszczą sobie prawo do roli rzeczy-ników i substytutów oryginałów⁴⁵.

Prze-pisywanie pod patronatem

Praktyki prze-pisywania zawsze są podporządkowane instytucjom, które kontrolują tłumacza i krytyka – zasadniczo za pomocą narzędzi ekonomicznych i politycznych, a nie tylko kulturowych, takich jak obowiązujące wzorce i normy

⁴² Tamże, s. 245.

⁴³ T. Hermans, *Paradoxes and Aporias...*, s. 17.

⁴⁴ Dopełnieniem tej listy byłyby z pewnością gatunki intertekstualne, takie jak parodia i pastisz; por. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press, Illinois 1985; S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.

⁴⁵ A. Lefèvere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame...*, s. 9.

stylistyczne. Lefèvere mówi tu o instancjach regulacyjnych, sprawujących nad tłumaczem patronat⁴⁶. Patronat to swoista rama modalna, w której powstają i funkcjonują przekłady. W kształtowaniu przekładu czynniki ekonomiczne i związane z prestiżem społecznym wyprzedzają poetykę; wybory na poziomie języka zajmują dopiero trzecią pozycję w skali ważności (bo i one podlegają patronatowi). Patronat sprawowany jest zwykle za pośrednictwem takich wyspecjalizowanych agend, jak instytucje akademickie, system szkolnictwa i krytyka literacka⁴⁷. W systemach, w których patronat jest jednorodny (sprawuje go jedna osoba, instytucja lub ideologia), agendy te stoją na straży konkretnej poetyki stanowiącej emanację owej ideologii. W systemach o patronacie niejednorodnym, a więc w społeczeństwach, w których nie ma prostego związku między ideologią a ekonomią, tworzy się wiele poetyk rywalizujących o prymat.

Takie ujęcie komplikuje badania nad literaturą tłumaczoną, ujawniając jej zależność od instytucji władzy w przestrzeni społecznej, a równocześnie naświetla rolę przekładu (wraz z jego politycznym i ekonomicznym uwikłaniem) w tworzeniu literackich kanonów i hierarchii w kulturze. Lawrence Venuti podkreśla, że rezygnacja z perspektywy porównawczej i myślenia binarnymi kategoriami ekwiwalencji, a także wyjście poza wąsko pojmowaną postromantyczną wizję autorstwa (oryginalności, jednorazowości) pozwalają Lefèvere'owi podejmować analizy, których stopień wyrafinowania nie ustępuje temu, jaki tradycyjnie rezerwowano dla utworów oryginalnych⁴⁸. Co ważniejsze, umożliwiają wyciąganie wniosków, które wykraczają poza obszar wyznaczany dotychczas analizom przekładu, odnosząc się bowiem do ewolucji literatur w ogóle. W takim modelu badawczym przekład jako obiekt analizy przestaje być jedynie specyficzną, jednostkową instancją tekstową, wyabstrahowaną z okoliczności historycznych i kontekstu, a staje się częścią procesów komunikacji międzykulturowej oraz – jak wskazuje tytuł późniejszej ważnej książki Bassnett i Lefèvere'a – konstruowania kultur.

Zwrot

Momentem definiującym zwrot kulturowy w przekładoznawstwie jest – jak się uważa – publikacja wspomnianego już tomu szkiców *Translation, History and Culture* pod redakcją Susan Bassnett i André Lefèvere'a w roku 1990. Zebrane w tomie rozprawy rozpatrują z różnych perspektyw podwójne zakorzenienie tekstu przekładu (ze szczególnym naciskiem na kontekst docelowy), zależność tłuma-

⁴⁶ Por. A. Lefèvere, *Ogórki Matki Courage...*, s. 228–229 oraz tegoż, *Translation, Rewriting...*, s. 12–14.

⁴⁷ Por. A. Lefèvere, *Introduction* [w:] *Translation/History/Culture...*, s. 6–8.

⁴⁸ L. Venuti, *The Translation Studies Reader...*, s. 223.

czenia od obowiązujących, zmiennych konwencji i standardów oceny oraz przesunięcie akcentu z adekwatności na funkcjonalność tekstu przełożonego, a przede wszystkim na warunki modelujące jego powstawanie i działanie⁴⁹. Pojawia się postulat, by wyczerpany już paradygmat oparty na językoznawstwie porównawczym i procedurach komparatystycznych, skoncentrowany wokół ekwiwalencji oryginału i przekładu na poziomie systemu językowego i poetyki, zastąpić analizą transformacji przekładowych jako podlegających mechanizmom kulturowym, zwłaszcza ideologicznym i politycznym⁵⁰.

Wątkiem przewodnim kolejnej, wspominanej już wyżej, książki tandemu autorskiego Bassnett – Lefèvere: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (1998) jest łączenie kategorii przekładoznawczych z kategoriami literaturoznawstwa porównawczego. Już we wstępie do tomu z 1990 roku Bassnett i Lefèvere stwierdzili, że przekład jest jedną z najwyrazistszych sił formatywnych w dziejach literatury światowej, a analiza porównawcza dokonywana bez świadomości tego wymiaru konstruowania kultur jest z konieczności niepełna⁵¹. Obserwacja wzajemnej relacji przekładoznawstwa i literaturoznawstwa porównawczego, z których pierwsze uchodzi tradycyjnie za naukę pomocniczą drugiego, prowadzi autorów do kontrowersyjnej i daleko idącej tezy – zwerbalizowanej zresztą przez Susan Bassnett nieco wcześniej⁵² – że pożądana i pożyteczna jest rezygnacja z przeświadczenia o służebności badań nad przekładem wobec komparatystyki literackiej oraz przyjęcie perspektywy odwrotnej.

W kontekście porównawczej historii literatury badacze postrzegają przekładoznawstwo jako dziedzinę stabilniej i ściślej niż komparatystyka literacka definiującą swój przedmiot, a wnioski, jakie można wysnuć z opisu dokonywanego przez kulturowo zorientowane przekładoznawstwo, są według nich bardziej skryształizowane niż te proponowane przez tradycyjną komparatystykę, zmagającą się z własną tożsamością. Autorka stwierdza: „przekładoznawstwo powinno być postrzegane jako dyscyplina, w której obrębie lokuje się literaturoznawstwo porównawcze, a nie odwrotnie”⁵³. W innym miejscu stwierdza dobitnie: „Komparaty-

⁴⁹ S. Bassnett, A. Lefèvere, *Translation, History and Culture...*, s. 12.

⁵⁰ Por. zwłaszcza S. Bassnett, A. Lefèvere, *Introduction. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The „Cultural Turn” in Translation Studies* oraz A. Lefèvere, *Translation. It's Genealogy in the West* [w:] tychże (red.), *Translation, History and Culture...*, s. 3–13 i 15–28.

⁵¹ S. Bassnett, A. Lefèvere, *Constructing Cultures...*, s. 12.

⁵² Por. S. Bassnett, *From Comparative Literature to Translation Studies* [w:] tejsze, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Wiley-Blackwell, Oxford 1993, s. 123–141; polski przekład: *Od komparatystyki literackiej do translatoologii*, przeł. A. Pokojńska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 481–509.

⁵³ S. Bassnett, *Preface* [w:] S. Bassnett, A. Lefèvere, *Constructing Cultures...*, s. viii. O relacjach między komparatystyką i badaniami przekładoznawczymi pisze obszernie Tomasz Bilczewski w książce *Komparatystyka i interpretacja...*; por. zwłaszcza rozdział III, *Komparatystyka i translacja*, s. 107–252.

styka literacka jako dziedzina już się przeżyła. [...] Odtąd powinniśmy postrzegać translatologię jako dziedzinę główną, komparatystykę zaś jako wartościowy, lecz poboczny obszar tematyczny⁵⁴.

Bassnett ceni przekładoznawstwo spod znaku zwrotu kulturowego za to, że poddaje oglądowi zarówno tekst, jak i kontekst, że operuje w przestrzeni diachronii i zarazem synchronii, że ma aspekt teoretyczny i praktyczny, a zwłaszcza za to, że proponuje postawę transgresyjną, nastawioną na konfrontację kultur w procesie transferu wartości i znaczeń. Przekład, podkreśla badaczka, nigdy nie jest „działalnością neutralną, niewinną i przejrzystą”, bo nie jest neutralna, niewinna i przejrzysta komunikacja międzykulturowa, której przekład jest podstawowym wymiarem. Dzięki badaniu przekładu, zwłaszcza pod względem diachronii oraz wpływu polityki i ideologii, można prześledzić wielkie zmiany kulturowe i międzykulturowe.

Opisywane przez Bassnett i Lefèvre'a w kontekście porównawczym konkretne przykłady z zakresu historii tłumaczenia rzucają światło na zagadnienia ujawniającej się w przekładach polityki genderowej⁵⁵ i postkolonialnej⁵⁶, a także na procesy akulturacji oraz zjawisko hybrydyczności i niejednoznaczności tożsamości kulturowych, o których będzie mowa w dalszych rozdziałach. Za sprawą

⁵⁴ S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej...*, s. 509.

⁵⁵ Badania wyrosłe z analiz przekładu kobiecego i feministycznego oraz roli i pozycji kobiet w dyskursie przekładoznawczym rozwijają się bardzo dynamicznie. Do ważnych prac należą m.in. książki L. von Flotow, *Translating and Gender: Translating in the Era of „Feminism”*, St. Jerome, Manchester 1997; S. Simon, *Gender in Translation: Cultural Identities and the Politics of Transmission*, Routledge, London–New York 1996 oraz szkic L. Chamberlain z roku 1985, *Gender a metafora przekładu*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 385–402. Por. także: T. Hermans, *Translation, Ethics, Politics...*, red. J. Munday, s. 101; „MonTi” 2011, nr 3, pt. *Woman and Translation. Geographies, Voices and Identities*, red. J. Santaemilia, L. von Flotow; T. Bilczewski, *Thumione, wyparte, ciemne. Przekład i ciało [w:] (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008, s. 54–74; „Przekładaniec” 2010, nr 24, pt. *Myśl feministyczna a przekład*.

⁵⁶ W przekładowym paradygmacie badań postkolonialnych centralne miejsce zajmuje potrzeba interwencji wobec asymetrii sił w wymianie międzykulturowej. W grę wchodzi pytanie o warunki, na jakich odbywa się komunikacja między kulturą i językiem imperium a koloniami i o to, kto te warunki ustala. Ważne prace z tego zakresu to m.in. *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, red. S. Bassnett, H. Trivedi, Routledge, London–New York 1999; T. Niranjana, *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1992; M. Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*, St. Jerome, Manchester 1999. Kontekst postkolonialny pozwala dostrzec, że przekładoznawstwo, podobnie jak etnologia, nie jest dyskursem neutralnym, współtworząc bowiem wymianę międzykulturową, buduje nacechowane ideologicznie reprezentacje kultur. Stąd także zainteresowanie odmiennymi od zachodnich tradycjami refleksji nad przekładem; por. E. Hung i J. Wakabayashi, *Asian Translation Traditions*, St. Jerome, Manchester, 2005; H. Trivedi, „In Our Own Time, on Our Own Terms”. „Translation” in India [w:] *Translating Others*, red. T. Hermans, St. Jerome, Manchester 2006, vol. 1, s. 102–119. Syntetyczne wprowadzenie do zagadnień przekładu w kontekście postkolonializmu: D. Robinson, *Translation and Empire*, St. Jerome, Manchester 1997.

przekładu i tłumaczy odbywa się proces konstruowania kultur, tłumacze pełnią bowiem funkcję pośredników w komunikacji międzykulturowej, przyczyniając się do tworzenia obrazów. Jednocześnie podlegają oni rozmaitym ideologicznym i politycznym naciskom i ograniczeniom pochodzącym z systemu norm kształtujących docelowy obszar literacki, zarówno wewnętrznym, nieświadomionym, jak i zewnętrznym, związanym z sytuacją polityczną i ekonomiczną, w jakiej pracują⁵⁷.

Gdzie są najciekawsze badania?

Podsumowując przełomową dla przekładoznawstwa dekadę – lata dziewięćdziesiąte – Mary Snell-Hornby w książce *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* ukazuje panoramę zmian, jakie zaszły w tej dyscyplinie. Obok zasadniczego zwrotu metodologicznego, który wynika z przesunięcia środka ciężkości ku studiom empirycznym, Snell-Hornby akcentuje także drugi zwrot, związany z bezprecedensowym rozwojem technologii komunikacyjnych oraz procesem globalizacji. Ta przemiana silnie wpływa na praktykę przekładową, ale jest także punktem wyjścia badań nad zagadnieniami do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku uważanymi w przekładoznawstwie za pomocnicze, takimi jak m.in. przekład ustny i audiowizualny, terminologia, badania korpusowe, komputerowe badania przekładowe i elektroniczne narzędzia badawcze dla tłumaczenia⁵⁸. Dynamicznie rozwijają się także studia nad przekładem na potrzeby zglobalizowanych mediów (*translation for global news*), w których redefinicji podlega samo pojęcie tłumaczenia jako działania międzytekstowego i międzyjęzykowego oraz kategoria autorstwa⁵⁹. Rozwój cyfrowych technologii

⁵⁷ Zagadnienia te stały się przedmiotem rozwijającej się dynamicznie socjologii przekładu, która stawia sobie za cel systematyczne badania nad tłumaczeniem jako praktyką społeczną, koncentrujące się wokół zawodu tłumacza i innych zaangażowanych w jej funkcjonowanie instancji, takich jak wydawcy, redaktorzy, krytyka. Najistotniejszym kontekstem jest tu dzieło Pierre'a Bourdieu, m.in. *Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées*, „Cahiers d'histoire des littératures romanes” 1990, nr 1–2, s. 1–10; *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992; po polsku: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001. Por. także *Bourdieu and the Sociology of Translating and Interpreting*, red. M. Inghilleri, „The Translator” 2005, nr 11 (2); E. Skibińska, *Przekładowe relacje między kulturami* [w:] tejsze, *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Universitas, Kraków 2008, s. 35–40. Inne ważne konteksty to pisma Niklasa Luhmanna (por. T. Hermans, *Translations in Systems*, St. Jerome, Manchester 1999; T. Hermans, *Translation, Irritation, Resonance* [w:] *Constructing a Sociology of Translation*, red. M. Wolf, A. Fukari, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2007) i Bruno Latoura (por. H. Buzelin, *Unexpected Allies: How Latour's Network Theory Could Complement Bourdesian Analyses in Translation Studies*, „The Translator” 2005, nr 11 (2), s. 193–218).

⁵⁸ Por. m.in. T. Hartley, *Technology and Translation* [w:] *The Routledge Companion...*, s. 106–127.

⁵⁹ S. Bassnett, E. Bielsa, *Translation in Global News*, Routledge, London–New York 2009.

audiowizualnych, zwłaszcza w zakresie wirtualnej rzeczywistości, stron internetowych o międzynarodowym zasięgu oraz gier komputerowych otworzył obszar badań nad lokalizacją.

Poszerzenie zakresu przekładoznawstwa dokonuje się nie tylko w obszarze otwartym przez rozwój technologii komunikacyjnych, nowe badania dotyczą także tłumacza jako pracownika, jego środowiska zawodowego oraz funkcjonowania tłumaczy w kulturze, a zwłaszcza w strukturach społecznych, jak również kształcenia tłumaczy i innych wymiarów istnienia i rozwoju „przemysłu tłumaczeniowego” (*Translation Industry*), takich jak redagowanie tekstów, proces wydawniczy, rola marketingu i strategii handlowych dla funkcjonowania tłumaczeń, także literackich, w przestrzeni społecznej⁶⁰. Rozwijają się też studia nad kompetencjami tłumacza oraz jakością przekładu.

Badanie przekładu jako narzędzia komunikacji międzykulturowej, która nie ogranicza się do przestrzeni literatury, na przykład analiza tłumaczenia ustnego i jego uwarunkowań, może posłużyć jako instruktywny przykład, a zarazem model zmian następujących w sposobie myślenia o przekładzie w ogóle. Zainteresowania badaczy koncentrują się teraz nie tyle na możliwościach i tempie przetwarzania informacji, pojemności pamięci i technicznych ograniczeniach tłumacza ustnego oraz wynikających z nich przesunięć semantycznych na poziomie odpowiedniości i ekwiwalencji lub wierności i dokładności transferu informacji⁶¹, ile na zagadnieniach autorytetu i władzy, presji sytuacji i emocjonalnych uwarunkowań działania tłumacza, jego roli społecznej i odpowiedzialności⁶².

Przedstawiony tu zarys przekładoznawstwa w epoce zwrotu kulturowego pokazuje, jak bardzo poszerzył się zakres badań, obejmując przeróżne, nierzadko rozbieżne ścieżki. Przekładoznawstwo, konstytuujące się trzy dekady temu jako samodzielna gałąź nauki, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przybrało postać interdyscypliny, by w pierwszej dekadzie XXI wieku rozrosnąć się wielokierunkowo i rozgałęzić na pola badawcze, z których każde doczekało się już solidnej bibliografii i weszło w interakcję z licznymi sąsiadującymi obszarami humanistyki⁶³, a także innych dziedzin, na przykład zaawansowanych technologii cyfrowych i informatycznych⁶⁴. Jest to niezwykle twórcze i obiecujące, może jednak grozić fragmentacją lub rozproszaniem. Niepokoi się tym stanem rzeczy na przykład Jeremý

⁶⁰ J. Milton, P. Bandia, *Agents of Translation*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2009.

⁶¹ Por. np. F. Pöchhacker, *Issues in Interpreting Studies* [w:] *The Routledge Companion...*, s. 128–140.

⁶² T. Hermans w szkicu *Translation, Ethics, Politics...*, s. 93–94, podaje przykład przeprowadzonego w 1991 roku wywiadu z Saddamem Husajnem, podczas którego dyktator wielokrotnie poprawiał zdenerwowanego tłumacza, oraz wygłoszonych w Niemczech wykładów amerykańskiego negacjonisty tłumaczonych przez neonazistę, ale także (przechodząc w domenę literatury) sytuacji zagrożenia, w jakiej pracowali tłumacze obłożonego fatwą Salmana Rushdiego.

⁶³ Por. B. Hatim i J. Munday, *Translation. An Advanced Resource Book...*, s. 8.

⁶⁴ Por. M. Snell-Hornby, *The Turns in Translation Studies...*, s. 130–134.

Munday zastanawiając się, czy dyscyplina ta ma dość silne fundamenty i spójność wewnętrzną, by związani z nią badacze mieli pewność, że wciąż uprawiają to samo poletko, zwłaszcza gdy baza instytucjonalna badań nadal nie jest stabilna⁶⁵. Maria Tymoczko stwierdza natomiast, że jeżeli wewnątrz przekładoznawstwa nie nastąpi zasadnicze przeformułowanie i wzmocnienie metod badawczych, najciekawsze poszukiwania będą prowadzone poza tą dziedziną, na przykład w neurofizjologii, naukach kognitywnych i socjologii⁶⁶. Wydaje się jednak, że zwrot kulturowy wywołuje nie tylko swoistą siłę odśrodkową, dzięki której dostrzegamy, że naprawdę fascynujące badania przekładoznawcze sytuują się poza bezpiecznym kręgiem akademickiej (także w sensie oderwania od życia) filologii. Uzyskana w ten sposób zewnętrzna perspektywa pozwala bowiem podać w wątpliwość obowiązujące do niedawna niemal na zasadzie dogmatów pojęcia ekwiwalencji i naturalności, przekonanie o roli przekładu jako czynnika zbliżającego kultury, a tłumacza jako suwerennej jednostki podejmującej strategiczne decyzje, zmusza więc do prze-myślenia samego sedna dyscypliny. Wprowadzenie do *Translation Studies* kontekstów polityki, socjologii i ekonomii, które w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie wchodziły zupełnie w zakres językoznawczo i literaturoznawczo definiowanych badań translatologicznych, a także interwencjonistyczne dyskursy feminizmu i postkolonializmu kazały na nowo ująć pojęcia podstawowe, zmieniły również spojrzenie na praktykę tłumaczeniową w wielu dziedzinach życia oraz na funkcjonowanie przekładów w wielu wymiarach kultury współczesnej.

⁶⁵ J. Munday, *Issues in Translation Studies...*, s. 12.

⁶⁶ M. Tymoczko, *Enlarging Translation...*, s. 185. Por. także J. Heilbron, G. Sapiro, *Outline for a Sociology of Translation. Current Issues and Future Prospects* [w:] *Constructing a Sociology of Translation...*, s. 29–108.

2. POSTAĆ TŁUMACZA JAKO KATEGORIA BADAŃ PRZEKŁADOZNAWCZYCH

Ujawnienie niewidoczności tłumacza jest krytyką obecnej sytuacji, jak i wyrazem nadziei na przyszłość przyjaźniejszą wobec różnic, jakie pokonywać musi tłumacz.

L. Venuti¹

Krajobraz po zwrotach

Momentem zwrotnym w procesie redefinicji przekładoznawstwa była zaproponowana przez Gideona Toury'ego po raz pierwszy już w 1980 roku², a następnie rozwinięta definicja przekładu jako „każdego tekstu w języku docelowym, który w systemie docelowym jest na jakiejkolwiek podstawie przedstawiany lub traktowany jako tłumaczenie”³. Ta maksymalnie otwarta, osadzona w perspektywie deskryptywnej i konstruująca swój zakres *a posteriori* definicja nie tylko umieszcza przedmiot badań translatologii w obszarze kultury docelowej, lecz także stawia w centrum zainteresowania konkretne, zmienne oraz historycznie i kulturowo względne warunki, na jakich ów przedmiot jest określany. Podważa przez to prawomocność apriorycznych założeń definicji tradycyjnych, proponując radykalną relatywizację potencjalnych ustaleń i przełamując silnie zakorzenione w myśli zachodniej poglądy na naturę przekładu⁴.

¹ L. Venuti, *The Translator's Inisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York 1995, s. 313.

² G. Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Awiw 1980. Praca ta stała się podstawą późniejszej książki *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995.

³ G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamin, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 14, 37. Na ten temat zob. także s. 43–45.

⁴ Podkreśla to Maria Tymoczko, pisząc, że gest Toury'ego tworzy możliwość kulturowej autodefinicji i autoprezentacji w wyłaniającej się międzynarodowej i międzykulturowej przestrzeni badań,

Będąca kamieniem milowym na drodze rozwoju badań przekładoznawczych definicja Toury'ego oraz wyrosła z niej w ostatnich trzech dekadach szkoła przekładoznawstwa opisowego (*Descriptive Translation Studies*) mogą jednak wywoływać wiele wątpliwości i pytań. Po pierwsze, problematyczna jest koncentracja badań wyłącznie na kulturze docelowej, z niemal całkowitym pominięciem domeny źródłowej. Istnieje sprzeczność między tym kategorycznym przeniesieniem akcentu a międzykulturowym i intertekstualnym charakterem zjawisk przekładowych, który – bez względu na to, czy jest udokumentowany czy, jak chce Toury, tylko deklarowany⁵ – stanowi wszak ich *differentia specifica* na tle innych gatunków tekstowych.

Kolejnym problemem jest cyrkularność podanej przez Toury'ego definicji przekładu: skoro pojęcie to definiują twórcy i użytkownicy przekładów w konkretnych sytuacjach i kontekstach, możemy mieć do czynienia z wieloma, potencjalnie bardzo różnymi, definicjami. Badacz musi się jednak posłużyć pewnym zestawem kryteriów opisu i analizy, a to oznacza, że nie wszystko wynika z samego przedmiotu badań, lecz w sposób nieunikniony angażuje także historyczną subiektywność badacza. Jeżeli kontekst jest zasadniczy w powstawaniu i funkcjonowaniu przekładu w kulturze docelowej, błędem wydaje się lekceważenie lub pomijanie jego roli w analizie historycznie zmiennych przekładów i koncepcji przekładoznawczych⁶. Czysta opisowość, pozbawiona hermeneutycznych przesądów oraz ideologicznego wpływu instytucji kontrolujących proces przekładu, jaką postuluje szkoła Toury'ego, okazuje się zatem iluzją.

Z kwestią opisowości wiąże się także najczęściej wysuwany pod adresem deskrytywistów zarzut, że w proponowanej przez nich metodologii badawczej nie ma w ogóle miejsca na ocenę jakości tłumaczenia. Skoro opis samych tekstów uznawanych za przekłady jest programowo pozbawiony wymiaru aksjologicznego, a wszelkie, nawet rażące odstępstwa od podstawy porównania – czy będą nią inne przekłady tego samego tekstu, czy też jego oryginał – objaśniane są jako wynik działania zewnętrznych czynników ideologicznych lub poetologicznych w danym kontekście historycznym, pytanie o jakość tekstu stworzonego w procesie przekładu traci rację istnienia. Zastąpić je może co najwyżej kwestia jego funkcjonalności i skuteczności.

Przesunięcie przekładu do domeny docelowej oznacza rozpatrywanie tekstów tłumaczonych jako tekstów powstałych w jej obrębie, co prowadzi do przemode-

wychodzącej poza pozycje europocentryczne (M. Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome, Manchester 2007, s. 81).

⁵ Pojawia się tu kwestia zakwalifikowania pseudotranslacji i plagiatów – praktyk tekstowych, które pasowałyby do definicji przekładu sprzed propozycji Toury'ego; por. G. Toury, *Descriptive...*, s. 40–52.

⁶ Zwraca na to uwagę A. Pym, *Exploring Translation Theories*, Routledge, London–New York 2010, s. 8.

lowania także miejsca i zadań tłumacza. Tłumacz ma być rozliczany nie z tego, jak wywiązał się z transferu sensów i formy tekstu wyjściowego, ale z tego, jak ulokował swój wytwór w obszarze docelowym. Staje się więc z jednej strony aktywnie działającym podmiotem, graczem w przestrzeni kulturowej, w której się porusza, z drugiej zaś – tym bardziej nie przysługuje mu status samodzielnego twórcy – postrzegany jest przez deskryptywistów i manipulistów jako z konieczności podległy niezależnym od niego mechanizmom kulturotwórczym. Koncepcja norm przekładowych Toury’ego, a także tezy szkoły manipulistów, na przykład Lefèvere’a, który traktuje dzieje tłumaczeń jako fundamentalne źródło w historii przemian kulturowych, implikują, jak się wydaje, taki właśnie pośredni, zawieszony status tłumacza.

Descriptive Translation Studies charakteryzują się również pewną sterylnością wynikającą stąd, że uwzględniają teksty i systemy kultury wyabstrahowane z szerszych procesów społecznych i historycznych, a przede wszystkim z historycznego, biograficznego i ideologicznego kontekstu tworzących je i biorących w nich udział konkretnych ludzi⁷. Dopiero wnioski płynące z badań socjologicznych i historycznych, a także akumulacja materiału zgromadzonego w toku badań opisowych pozwalają na przełamanie tego laboratoryjnego dystansu. Zaczerpnięte z myśli Pierre’a Bourdieau pojęcia pola jako segmentu przestrzeni społecznej wyznaczającego jednostkom zakres i reguły działania oraz *habitusu*, systemu trwałych i niewidocznych dyspozycji, schematów percepcji, myślenia i działania nabytych przez jednostkę w wyniku uczestnictwa w różnego rodzaju instytucjach społecznych, tak inspirujące w socjologicznych studiach nad przekładem⁸, przyczyniły się do zmiany tego „zdehumanizowanego” oglądu. Podkreśliły status tłumaczy jako działających jednostek (agensów) oraz dynamiczną relację między działaniami i wyborami jednostek a zinterioryzowanymi strukturami kontekstu społecznego, którym tłumacz podlega i które współprzekształca.

Daniel Simeoni wprowadzić interpretuje przekładowy *habitus* jako jeden z czynników, które składają się na niski prestiż tłumaczy i wymuszają podporząd-

⁷ Takie ograniczenie analiz przekładoznawczych można zauważyć oczywiście także we wcześniejszych koncepcjach, nawet jeśli wyrastały one z doświadczenia komunikacji międzykulturowej i bezpośrednich badań terenowych. Przykładem może być etnolingwistyczny schemat aktu komunikacji zaproponowany przez Eugene’a Nidę. Był to wprawdzie przełomowy moment w myśleniu o relacji tekstu i kontekstu kulturowego w przekładzie, niemniej całkowicie abstrahujący od komplikacji, jakie wprowadza polityczny i historyczny wymiar działalności językoznawcy i tłumacza Biblii; por. E.A. Nida, *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating* [w:] *On Translation*, red. R. Brower, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1959.

⁸ J.M. Gouanvic, *A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, „Habitus”, Capital and „Illusio”*, „The Translator” 2005, nr 11 (2), s. 147–166; A. Chesterman, *Bridge Concepts in Translation Sociology* [w:] *Constructing a Sociology of Translation*, red. M. Wolf, A. Fukari, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 171–186.

kowanie się funkcjonującym normom⁹, Moira Inghilleri dowodzi jednak, że ze względu na swoją rolę społeczną tłumacze pisemni i ustni nie tylko podlegają funkcjonującym w przestrzeni społecznej normom, lecz aktywizując swój *habitus*, czynnie wpływają także na ich przekształcanie¹⁰. Postulaty rodzącej się socjologii przekładu łączą się w tym kontekście z pochodzącymi z obszaru badań historycz-noliterackich tezami o możliwości napisania historii przekładu nie jako historii dzieł i autorów, ale jako historii tłumaczy¹¹.

Poszerzanie przestrzeni przekładu

Doceniając przełomowe znaczenie definicji przekładu zaproponowanej przez Gideona Toury'ego, Maria Tymoczko w swojej pracy z roku 2007 podejmuje próbę sformułowania nowej definicji, która wychodząc poza horyzont „słownikowego znaczenia terminu »przekład«, choć i to jest kwestia o wiele bardziej skomplikowana niż się generalnie sądzi”¹², pozwoliłaby na ściślejsze i zarazem szersze postrzeganie zagadnienia. Istotą jej przedsięwzięcia jest stworzenie funkcjonalnej badawczo definicji natury i granic pojęcia, przy równoczesnej świadomości jego niezwykle szerokiego i historycznie zmiennego zakresu, z którego wynikają wielorakie realizacje w różnorodnych kontekstach. Badaczka kładzie przy tym nacisk na przekroczenie perspektywy europocentrycznej, postrzegając w niej źródło istotnych ograniczeń w zrozumieniu zjawisk translacyjnych, w tym zjawiska „niewidoczności” tłumaczy. Nowa definicja ma więc ujmować czynniki wpływające na tworzenie, opis i ocenę konkretnych przedsięwzięć, które w konkretnych okolicznościach uznawane są za przekłady, a także ich korelacji z zewnętrznymi czynnikami kulturowymi, społecznymi i politycznymi. Obszerna analiza Tymoczko prowadzi do sformułowania szerokiej definicji przekładu jako stworzonego na wzór Wittgensteinowskiego podobieństwa rodzinnego, pojęcia zbiorowego (*cluster concept*), diachronicznego, międzyjęzykowego i międzykulturowego, które autorka oznacza graficznie w tekście jako *przekład (**translation*). Píše Tymoczko:

Staje przed nami pytanie, czy potrafimy przekroczyć definicję Toury'ego i dojść do głębszego zrozumienia natury *przekładu jako pojęcia transkulturowego, które mogłoby stanowić bazę dla przekładoznawstwa jako dyscypliny międzynarodowej, bez uciekania się do

⁹ D. Simeoni, *The Pivotal Status of the Translator's Habitus*, „Target” 1998, nr 10 (1), s. 6.

¹⁰ M. Inghilleri, *The Sociology of Bourdieu and the Construction of the „Object” in Translation and Interpreting Studies*, „The Translator” 2005, nr 11 (20), s. 125–145.

¹¹ Por. J. Delisle, J. Woodsworth, *Translators through History*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995; A. Pym, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester 1998; D. Weisshort, A. Eysteinsson, *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, Oxford University Press, Oxford 2006.

¹² M. Tymoczko, *Enlarging Translation...*, s. 83.

szowinistycznego kulturowo i ograniczonego punktu wyjścia teorii czy preskryptywnego stanowiska wobec praktyki, odrzucających dokonania kulturowe innych narodów. Podobnie chcielibyśmy stworzyć formuły teoretyczne, które odnosiłyby się do zjawisk przekładowych we wszystkich kulturach, a nie odstępować całkowicie od teorii, skupiając się jedynie na szczegółowych obserwacjach¹³.

Dla badaczki *przekład to, jak czytamy, kategoria o nieostrych granicach (*blurred edges*), niemożliwa do zdefiniowania za pomocą zestawu cech, opisywalna tylko w odniesieniu do konkretnych praktyk zakorzenionych w specyficznych kontekstach oraz strukturach wiedzy. Otwartość definiowanej kategorii *przekładu to, jak pisze Tymoczko, jej podstawowa zaleta, dzięki której możliwe jest elastyczne dostosowywanie się do zmiennych warunków, „włączając w to przejście od oralności do literackości oraz współczesne technologiczne wymagania przekładu dla potrzeb globalnego kapitalizmu i nowoczesnych mediów”¹⁴.

Zbierając cechy rodzinnego podobieństwa zjawisk obejmowanych przez pojęcie *przekładu, które „przecina się i krzyżuje z innymi nieostrych kategoriami, nie tylko z omawianą przez Wittgensteina kategorią języka”, wymienia Tymoczko trzy nietożsame, ale mające części wspólne obszary: reprezentację (*representation*), przeniesienie (*transmission*) i transkulturację (*transculturation*)¹⁵. Są to wzajemnie powiązane tryby komunikacji międzykulturowej, które pozwalają rozpatrywać zjawiska tworzące *przekład z różnych perspektyw, dzięki czemu możliwe jest precyzyjne ujmowanie różnych jego aspektów w różnych szczegółowych kontekstach bez poddawania ich narzuconym *a priori* „obiektywnym” kryteriom¹⁶. Pojęcie *przekładu nie zostaje tu zatem zdefiniowane przez wprowadzenie uściśleń, które zawężyłyby pole widzenia czy też uszczegóławiały poczynione już rozstrzygnięcia, lecz przez ruch wręcz przeciwny. Dzięki otwarciu zakresu pojęcia *przekładu możliwe okazuje się skuteczne grupowanie zjawisk rozpoznawanych w praktyce badawczej jako tłumaczenia. Możliwe staje się również wypracowanie narzędzi pozwalających zrozumieć naturę różnorodnych, często odległych od siebie, zjawisk przekładowych i ich związki z innymi elementami pola badawczego oraz kontekstami, w jakich się one znajdują, przy świadomości, że ramy pojęciowe zmieniają się radykalnie w wymiarze diachronicznym oraz kulturowym:

[...] pożytek płynący z przyjęcia szerszych pojęć jak reprezentacja, przeniesienie i transkulturacja polega nie tylko na wprowadzeniu (nowych) sposobów postrzegania i rozumienia cudzych produktów i procesów przekładowych. [...] uczą nas one o nas samych, o naszych konceptualizacjach i praktykach przekładowych, naszych normach dotyczących produktów przekładu. Z posługiwania się [nimi] jako ramą oceny i krytycznej analizy własnych przekładów i poglądów na przekład rodzi się samoświadomość. Jest to ważne w każdym

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 90.

¹⁵ Tamże, s. 133.

¹⁶ Szczegółowe omówienie działania owych ram modalnych tamże, s. 107–139.

obszarze działalności naukowej, ale fundamentalne w badaniach nad przekładem, w których różnica i odmienność stanowią sedno przedsięwzięcia badawczego¹⁷.

Powstaje jednak obawa, że w tak zarysowanym paradygmacie przekładoznawstwo utraci swoistość jako dziedzina naukowa, by okazać się zestawem metafor przydatnych w badaniu zjawisk transferu kulturowego w ogóle, a definicja przekładu, pozbawiona twardych, sprecyzowanych elementów, zmieni się w opis modelu relacji międzykulturowych i międzyjęzykowych, odrywając się od praktyki tekstowej. W takim szerokim sensie posługuje się terminem „przekład” Homi Bhabha i wywodząca się z wypracowanej przez niego koncepcji *cultural translation* tradycja myślenia o hybrydyczności kultur wobec ich fundamentalnej nieprzekładalności¹⁸. Bhabha opisuje dyskursy, które w świecie zanegowanych przez postkolonialną migrację granic kulturowych ujawniają hybrydyczność tożsamości i kultur. *Translation* ma tu sens figuratywny, znacznie szerszy niż w paradygmacie studiów opisowych Toury’ego. Zgodnie z ideą *cultural translation* Bhabhy przekład jest jednym z poręcznych terminów, za pomocą których można opisywać kulturę w obliczu demograficznych, społecznych i politycznych zmian związanych z migracją jednostek i grup zmuszających do krytycznego przemyślenia takich pojęć, jak społeczeństwo, naród, język i kultura¹⁹.

Przekład i podróż

Inną istotną dziedziną, która definiuje przekład w sposób odbiegający od prototypowego dla translatologii, jest etnologiczna antropologia kulturowa. Tu także

¹⁷ Tamże, s. 139.

¹⁸ H. Bhabha, *Location of Culture*, Routledge, London–New York 1994 [2004], zwłaszcza rozdział *How Newness Enters the World. Postmodern Space, Postcolonial Time and the Trials of Cultural Translation*. Koncepcję *cultural translation* Bhabhy należy odróżnić od *cultural turn* (zwrotu kulturowego) w *Translation Studies*, opisanego w poprzednim rozdziale; por. H. Trivedi, *Translating Culture vs. Cultural Translation*, s. 4.

¹⁹ Takiemu poszerzeniu znaczenia terminu „przekład” sprzeciwia się Harish Trivedi w tekście *Translating Culture vs. Cultural Translation* (http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st_Archive/vol4_n1/pdfs/trivedi.pdf; dostęp: 3 lipca 2012), pisząc: „Jeśli to jest przekład kulturowy, to powinniśmy być może niepokoić się o znaczenie samego słowa »przekład«. Można się zastanawiać, dlaczego to właśnie wyraz »przekład« zostaje wybrany do stworzenia zestawienia takiego jak »przekład kulturowy« w jego nowym znaczeniu, skoro mamy już na podorędziu i posługujemy się takimi doskonałymi i usankcjonowanymi przez teorię słowami jak migracja, wygnanie czy diaspora. Przyjawszy jednak, że nastąpił tu akt uzurpacji, być może nadszedł czas, aby wszyscy dobrzy i prawi ludzie, włączywszy oczywiście także kobiety, którzy kiedykolwiek zajmowali się przekładem literackim, albo chociaż czytali przekłady ze świadomością, że są to przekłady, zjednoczyli się i opatentowali słowo »przekład«, jeśli nie jest już na takie działanie za późno” [s. 7]. Podobną obawę wyraziła niedawno w dyskusji o współczesnych koncepcjach przekładoznawczych Małgorzata Łukasiewicz; zob. P. Bukowski, M. Heydel, J. Jarniewicz, M. Łukasiewicz, M. Sommer, *Czy ja robię refrakcję? O antologii Współczesne teorie przekładu (się zgadało)*, „Literatura na Świecie 2012, nr 3–4 (488/489), s. 351–376.

skrystalizował się termin „przekład kulturowy”²⁰ – na oznaczenie dokonywanego przez etnologa opisu poznawanej kultury. Opisując – a więc z etnologa przeobrażając się w etnografa – badacz przekłada odległą kulturę na system pojęciowy własnej kultury, oscylując pomiędzy biegunem całkowitej odmienności (wtedy opis nie jest możliwy z powodu radykalnego braku porozumienia) i całkowitej tożsamości (wtedy opis jest zbędny, bo staje się tautologiczny)²¹. Pomiedzy tymi biegunami rozciąga się przestrzeń przekładu, której topografia jest silnie naznaczona asymetrycznym układem sił między kulturą opisującą a opisywaną.

Historię podejścia antropologii i etnologii do zagadnień języka i przekładu przedstawiają Paul G. Rubel i Abraham Rosman, redaktorzy tomu *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*²². Bronisław Malinowski, omawiając w *Argonautach zachodniego Pacyfiku* procedury badań terenowych, jako pierwszy podkreśla konieczność posługiwania się przez badacza lokalnym językiem, a w odniesieniu do sporządzania notatek w przekładzie stwierdza:

Tłumaczenie jednak często pozbawiało tekst całego charakterystycznego kolorytu, zacierano wszelkie subtelniejsze punkty, tak że stopniowo przeszedłem do notowania pewnych ważnych zwrotów dokładnie w takiej samej formie, w jakiej zostały wypowiedziane, to znaczy w języku tubylczym. W miarę jak postępowała moja znajomość języka, zacząłem notować coraz więcej w języku kiriwińskim, aż pewnego dnia spostrzegłem, że piszę wyłącznie w tym języku, notując dosłownie każdą wypowiedź²³.

Zagadnienia przekładu znalazły się jednak w centrum zainteresowania antropologii dopiero dzięki pracom badaczy postmodernistycznych, między innymi Jamesa Clifforda, który badanie etnograficzne i proces zbierania danych postrzega jako konstrukcję tekstu etnograficznego²⁴. W takim ujęciu przekład jako pro-

²⁰ Por. T. Asad, *The Concept of Cultural Translation in British Anthropology* [1986] [w:] *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2009, s. 9–27.

²¹ Odnaleźć tu można paralelę ze wspomnianą w pierwszym rozdziale tezą Theo Hermansa, który uznaje ekwiwalencję za kres przekładu. Por. T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, St. Jerome, Manchester 2007, s. 25.

²² P.G. Rubel, A. Rosman, *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*, Berg, Oxford–New York 2003, s. 1–22.

²³ B. Malinowski, *Argonauta zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, oprac. A. Waligórski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 38. Analizując językowy wymiar kultury rolniczej Wysp Trobriandzkich, Malinowski konstatuje, że konieczne jest dokonywanie przekładu dosłownego „bo wiem wolne tłumaczenie w żaden sposób nie jest w stanie oddać pewnych bezpośrednich odczuć językowych”, choć zarazem przekład dosłowny nie jest wystarczający. Por. *Ogrody koralowe i ich magia*, t. II, *Język magii i ogrodnictwa*, przeł. B. Leś, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 40.

²⁴ W szkicu *O etnograficznej autokreacji* poświęconym Malinowskiemu i Conradowi, Clifford pisze: „Istnieje pokusa, by zaproponować twierdzenie, że etnograficzny sposób rozumienia [...] ukazuje się bardziej jako kreacja etnograficznego pisarstwa niż konsekwentna jakość etnograficznego doświadczenia. [...] Dzięki wzrastającej ilości konfesyjnych i analitycznych opisów wiemy co-

cedura międzykulturowego porozumienia musi przykuwać uwagę, zwłaszcza że jest procedurą manipulacyjną, ze swojej natury wprowadzającą przemieszczenie, utratę i przeobrażenie informacji. Akt opisu, rozumienia i oceny odmiennej kultury zawsze jest naznaczony zapośredniczeniem i zniekształceniem²⁵.

Pisze o tym Clifford w książce *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* z roku 1997, w której traktuje podróż jako model struktury kontaktów międzykulturowych²⁶. Clifford rozważa relację połączonych z sobą dialektycznie kategorii przemieszczenia i stabilności. Spotkania międzykulturowe odbywają się w przestrzeniach dynamicznych i otwartych, niecałkowicie zeterminowanych usytuowaniem w czasie i przestrzeni, mających charakter „strefy kontaktu” (*contact zone*) – ruchomych obszarów ułożonych między pewnymi ustalonymi punktami. Termin i definicję „strefy kontaktu” wywodzi Clifford z koncepcji Mary Louise Pratt²⁷, która w swojej znanej pracy przenosi na grunt studiów kulturowych socjolingwistyczną definicję „języków kontaktu”, takich jak *pidgin*. Strefa kontaktu, gdzie funkcjonuje także antropologicznie rozumiany przekład, to przestrzeń, której nie da się zredukować do wpływu relacji władzy i dominacji kulturowej, nie działają w niej bowiem motywacje teleologiczne – dążenie do osiągnięcia celu, jakim jest ekspansja kulturowa.

Granice

Rozróżnienie obu przestrzeni myślowych, w których nadaje się sens pojęciu przekładu, wydaje się konieczne i zarazem niełatwe. Sens tego pojęcia jest w naszkicowanym kontekście dużo szerszy niż w tradycyjnym, filologicznym paradygmacie studiów translatologicznych. Warto więc zapytać, czy rzeczywiście jest to jedynie wykorzystanie przekładu jako poręcznej metafory w innych obszarach dyskursu humanistycznego, czy może owo przeniesienie poza domenę filologii wzbogaca samo rozumienie tłumaczenia międzyjęzykowego *sensu stricto*. Ruch jest tu niewątpliwie dwukierunkowy, a do korzyści, jakie filologowie teoretykowi przekładu

raz więcej o doświadczeniach i ograniczeniach związanych z badaniami terenowymi. Ale faktyczny proces pisania prac etnograficznych pozostaje niejasny i niezanalizowany”. Przeł. M. Krupa, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2000, nr 1/4 (248/251), s. 97.

²⁵ „Jesteście tam... ponieważ ja tam byłem” – w ten sposób Clifford definiuje zasadniczy tryb współczesnych badań etnologicznych, prowadzonych ze świadomością, że opisy badaczy terenowych nie prezentują obiektu obserwacji z pierwszej ręki, ale „wynik pisanie w zatłoczonej pracowni”; por. *O autorytecie etnograficznym* [w:] *Kłopoty z kulturą*, przeł. Z. Benedyktowicz, cyt. za: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2000, nr 1/4 (248/251), s. 107.

²⁶ J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1997.

²⁷ M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie: pisarstwo podróżnicze a transkulturowanie* [1992], przeł. E. Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

daje spojrzenie z zewnętrznej, antropologicznej perspektywy, należy poczucie niestabilności obowiązujących kryteriów i wyzwana w związku z nim samoświadomość. Równie ważna jest kategoria hybrydyczności jako cechy przestrzeni, w której powstaje i funkcjonuje przekład.

Już obserwacja pozornie oczywistego faktu, że tłumacz porusza się między dwoma językami i dwiema kulturami, zaburza iluzję jednorodności literatury docelowej. Przekłady jawnie wprowadzają hybrydyczność w obręb kultury, która – widziana od wewnątrz – uznaje siebie za jednolitą i na mocy tej odróżniającej jednolitości ustanawia własną tożsamość. Hybrydyczność jako wymiar funkcjonowania przekładu ma związek z fizycznym przemieszczaniem się tekstów oraz ich twórców, czyli tłumaczy, a ruch ten (będący ostatecznie powodem, dla którego w ogóle potrzebne jest tłumaczenie) dosłownie podważa znaczenie granic międzykulturowych i międzyjęzykowych, zachęcając do przemyślenia ich prawomocności. Trzeba też zwrócić uwagę na jeszcze jeden, centralny dla nas aspekt. Jak w antropologii po Malinowskim i jego *Dzienniku* istotnym przedmiotem namysłu badawczego stała się postać prowadzącego badania i piszącego prace etnologa wraz z jego horyzontem doświadczeniowym i skonstruowaną tożsamością narracyjną²⁸, tak w przekładoznawstwie podobnej wartości nabiera postać tłumacza – realnie istniejącego jako podmiot podejmowanej pracy, a zarazem konstruującego się w akcie tworzenia finalnego produktu, jakim jest tekst przekładu. Sąsiedztwo antropologii otworzyło tutaj przestrzeń dla sproblematyzowania tłumacza jako działającego podmiotu oraz dla jego samoświadomości, która wykracza poza realizację norm zadanych przez kontekst społeczno-kulturowy.

Ukłuc tłumacza

W przekładoznawstwie „epoki zwrotów”, które postrzega przekład jako zasadniczy mechanizm tworzenia kultur, tłumacze jawią się jako dalecy od niewinności i przezroczystości współuczestnicy procesów tworzenia znaczeń i tożsamości²⁹, walki o władzę³⁰, konfliktów militarnych i kulturowych³¹. Ich praktykę definiuje się w kategoriach interwencji i działania nakierowanego na wprowadzenie zmian

²⁸ Por. J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji...*, s. 99–100.

²⁹ Por. m.in. M. Cronin, *Translation and Identity*, Routledge, London–New York 2006; G.C. Spivak, *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 403–427.

³⁰ M.in. *Translation and Power*, red. M. Tymoczko, E. Gentzler, University of Massachusetts Press, Amherst 2002.

³¹ M. Baker, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, London–New York 2006; E. Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton–London 2006.

w przestrzeni społecznej i politycznej lub kategoriach budowania wspólnot wyobrażeniowych, które wykraczają poza istniejące granice polityczno-kulturowe, ujawniając hybrydyczność pozornie stabilnych pojęć. Koncentrowanie badań wokół fizycznego przemieszczania się tekstów i ich twórców wraz z innymi kontekstami biograficznymi pozwala także przenieść uwagę z rzeczywistości symbolicznej na rzeczywistość fizyczną, ze świata tekstowego na świat cielesny, z tłumaczeń na tłumaczy. Anthony Pym, szkicując model metodologii badań historycznych, pisze wprost o potrzebie takiego przesunięcia środka ciężkości z abstrakcji ku konkretowi, czego bezpośrednim znakiem jest w jego dyskursie translatologicznym przejście od abstrakcyjnej liczby pojedynczej „tłumacz” do konotującej konkretność losów pojedynczych ludzi liczby mnogiej „tłumacze”. O zmianie, jaką powoduje zauważenie ciała tłumacza, tak pisze Pym:

[...] materialne ciało jako ruchoma jednostka biologiczna to w zasadzie wszystko, czego potrzeba, by zerwać z formą abstrakcyjnej anonimowości. Ciało ludzkie wykonuje różne czynności. Zużywa zasoby, odczuwa przyjemność i ból, wchodzi w związki i rozmnaża się, może się także poruszać. Oznacza to, że cielesni tłumacze muszą się troszczyć, by im płacono nie tylko za pojedynczy przekład, ale i za usługi, które świadczą przez całe życie [...] należy też oczekiwać, że będą unikać fizycznych cierpień, więzienia i tortur [...] są też bardziej mobilni niż jakiekolwiek normy, cele czy systemy. Mogą wędrować od miasta do miasta, od kultury do kultury [...] żaden z tych aspektów nie jest szczególnie ważny z perspektywy abstrakcyjnego „tłumacza” w liczbie pojedynczej. Wszystkie są jednak bardzo istotne w kontekście roli tłumaczy w kształtowaniu historii przekładu. Dlatego mówiąc o „tłumaczach”, odnoszę się do ludzi, którzy mają ciała z krwi i kości. Kiedy się ich ukuje, krwawią³².

Poszerzenie pola oglądu w badaniach nad przekładem oraz wynikająca zeń hybrydyzacja, jeśli nie mają pozostać grą na poziomie spekulacji i metaforycznych obrazów, muszą być zakorzenione w procesach twórczych dokonywanych przez żywych ludzi w konkretnych okolicznościach, na konkretnych warunkach i z wymiernymi rezultatami, czyli w praktyce twórczej i życiowej tłumaczy. Uwzględniając wymiar biograficzny i cielesny, a więc wpisując w projekt przekładowoznaczny postulowaną przez Pyma „humanizację”³³ translatologii, mamy szansę na urealnienie i ukonkretnienie przedmiotu i zakresu badań oraz na odsunięcie niebezpieczeństwa, że oto zamienią się one jedynie w repozytorium metafor dla innych dziedzin humanistyki.

Postulowane wielokrotnie przez Pyma przesunięcie uwagi z tekstów na ludzi znajduje realizację także w pracach z zakresu historii i socjologii przekładu, które

³² A. Pym, *Method in Translation History...*, s. 161.

³³ Termin ten zaczerpnęłam z niedawnego artykułu Pyma *Humanizing Translation History*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 42, s. 23–45, w którym autor rozwija niektóre wątki przedstawione w książce *The Method in Translation History* z 1998 roku.

analizują i inne instancje działające w przestrzeni międzykulturowej³⁴, określane mianem „agentów przekładu”: redaktorów, adiuśtorów i rozmaitych pośredników w produkcji tekstów, jak również meenasów, osoby animujące kulturę i kształtujące politykę kulturalną, czasopisma i inne media, instytucje edukacyjne – słowem wszystkich, których działalność może wpływać na ruch, zmianę lub innowację kulturową z udziałem przekładu³⁵. Te osoby i instytucje funkcjonują w ramach modelu ideologicznego opisywanego obszernie przez André Lefèvre’a, twórce koncepcji patronatu³⁶, ale dopiero dokładna analiza ich działania w poszczególnych sytuacjach wypełnia Lefèvre’owski schemat treścią, weryfikuje jego przydatność metodologiczną, może też w końcu prowadzić do jego rewizji.

Tekstowy obraz tłumacza

Skupianie się jedynie na procesach i produktach przy pomijaniu działających ludzi, ujęcie nadal silnie się zaznaczające w badaniach deskryptywnych, zwłaszcza inspirowanych teorią polisystemową, oraz w paradygmacie lingwistycznym, to pozostałość po dualistycznym modelu relacji przekładowej, rządzącym się zasadą ekwiwalencji, który – jak pisze Rosemary Arrojo – traktuje widoczność tłumacza jako błąd i nadużycie, co w rezultacie prowadzi do niewidoczności przekładu i jego twórców³⁷. Taki sposób myślenia o obecności tłumaczy w tekście daje się wciąż jeszcze zauważyć w wielu pracach przekładoznawczych. Analizie prototypowo podlega tutaj relacja pomiędzy oryginałem a przekładem mającym status kopii, tworu ze swej natury sekundarnego, niedoskonałego i zależnego. Kategorią ustalającą reguły wzajemnego stosunku członów tej opozycji jest rozmaicie definiowana odpowiedniość, korespondencja i ekwiwalencja. W takim ujęciu przekład jest w kulturze docelowej czytany zasadniczo tak samo jak tekst oryginalny, a więc w dobrej wierze pod nazwiskiem autora.

³⁴ Pym posługuje się terminem *interculture* (dosł: „międzykultura”) na określenie przestrzeni działania tłumaczy i innych agentów przekładu. Do jego koncepcji w kontekście metodologii badań historycznych w przekładzie wróć w rozdziale 3.

³⁵ Zagadnienia te omawia książka pod redakcją J. Miliona i P. Bandii, *Agents of Translation*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2009. Zob. także hasło *Agent* [w:] M. Shuttleworth, M. Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome, Manchester 1997, s. 7.

³⁶ Zob. zwłaszcza książkę Lefèvre’a *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992.

³⁷ R. Arrojo, *The „Death” of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility* [w:] *Translation as Intercultural Communication*, red. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 31. Świadczy o tym zjawisku, a równocześnie wzmacnia je praktyka wydawnicza: pomijanie lub marginalizowanie nazwisk tłumaczy, ignorowanie pracy tłumacza w notach o książce i w recenzjach, a także praktyka szkolna: brak informacji o tłumaczach na listach lektur, pomijanie ich nazwisk w tanich szkolnych edycjach klasyków.

Wyjątek stanowi stosunkowo rzadko praktykowana porównawcza lektura tekstu dwujęzycznego³⁸, która nie pozostawia wątpliwości, że mamy przed sobą tłumaczenie: tak czytany tekst zmienia się w dwutekst lub wręcz multitekst. Tym typem lektury zajmują się niemal wyłącznie czytelnicy fachowi, zawodowo trudniący się analizą przekładu. Ujawniana wówczas przekładowość wzmacnia komparatystyczno-konfrontatywną politykę lektury, jako że sąsiedztwo oryginału jasno ukazuje różnice między tekstem wyjściowym i docelowym, zachęcając do porównań, co w praktyce krytycznej prowadzi na ogół do kompromitacji tłumaczenia jako niedoskonałej kopii oryginału. Refleksji rzadziej podlega jednak sama procedura równoległej prezentacji tekstu albo kształtujące przekład historyczne i ideologiczne warunki jego powstawania i funkcjonowania – o horyzoncie biografii tłumacza nie wspominając. Przyjmowana za naturalną i przezroczystą koncepcja funkcjonowania przekładu oparta na postulatcie dążenia do idealnej ekwiwalencji tłumi inne możliwe tryby odczytywania i opisywania przekładu.

Lekturę porównawczą Stanisław Barańczak³⁹ w swoim klasycznym już tekście sprzed niemal czterdziestu lat nazywa „związaną” (w opozycji do „samoistnej”), a Edward Balcerzan, potwierdzając trwałość tego stanowiska, w niedawno opublikowanej książce określa mianem „konfrontacyjnej” (w opozycji do „separacyjnej”)⁴⁰. Jej rezultatem jest stworzony drogą porównania spis elementów świadczących o zaistnieniu wielorakich różnic między parą teksów. Różnice te składają się na tekstowy wizerunek tłumacza, w lekturze „samoistnej” niewidoczny.

Anna Legeżyńska, wracając do swojej wczesnej koncepcji relacji osobowych w przekładzie⁴¹, w kontekście nowszych tendencji w teorii literatury oraz zmian w przekładoznawstwie pisze, że w ramach strukturalistycznego paradygmatu translatologicznego, na wzór tekstowego obrazu autora stworzyć należy tekstowy obraz tłumacza, dokonując „opisu (za pomocą pojęć poetyki) transformacji stylistycznych w przekładzie”⁴². Legeżyńska postuluje model deskryptywny, w założeniu abstrahujący od formułowania ocen i pomiaru jakości przekładu. Interesuje ją

³⁸ W praktyce wydawniczej zresztą jest to stosunkowo rzadko spotykana konwencja, stosowana w przypadku autorów i dzieł o dużym prestiżu.

³⁹ S. Barańczak, *Przekład jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji*. (Na marginesie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn’a [w:] *Z teorii i historii przekładu artystycznego*, red. J. Baluch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1974, s. 47–74.

⁴⁰ E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoryki i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 74.

⁴¹ Legeżyńska postuluje schemat komunikacji przekładowej jako podwojenie klasycznego modelu komunikacji Romana Jakobsona. Odbiorca w pierwszym ogniwie tego schematu staje się nadawcą w ogniwie drugim, a w obie te role wciela się właśnie tłumacz. Legeżyńska rekonstruuje też instancje nadawcze w dziele tłumaczonym, nakładając kategorie przekładu na znany model A. Okopień-Sławińskiej z 1971 roku; por. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, J. Kryłowa i A. Błoka, wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 13–19.

⁴² Tamże, s. 43.

jednak nie – jak w przypadku opisowych badań spod znaku *Manipulation School* – kulturowo warunkowana postać podmiotu uwikłanego w sieć relacji ideologicznych, ale wewnątrztekstowy obraz tłumacza jako funkcji tekstu.

„Transformacje stylistyczne”, o których pisze Legeżyńska – jeśli nie traktować ich totalnie, czyli nie uznawać za transformację stylistyczną całego tekstu przekładu, z konieczności i definicji odmiennego od oryginału na każdym poziomie swojej stylistyki – okazują się miejscami odchodzenia od oryginalnego kształtu utworu, ośrodkami zaburzenia odpowiedniości. Zależnie od przyjętej przez badacza koncepcji ekwiwalencji, miejsca ujawniające rozbieżność między oryginałem a przekładem traktowane są albo jako rezultat nieuniknionych różnic między systemami językowymi, albo jako błędy tłumacza świadczące o niedoskonałym zrozumieniu oryginału lub niedostatecznej kreatywności i kompetencjach twórczych, albo też jako sposoby pokonywania obcości i odmienności kultur, a więc element dialogu międzykulturowego⁴³.

Przekładowość paradoksalna

Porządkowaniem tych zagadnień zajmował się już w 1968 roku Edward Balcerzan, autor przełomowego w polskiej myśli translatologicznej i nowatorskiego na tle badań europejskich tego okresu szkicu *Poetyka przekładu artystycznego*⁴⁴, w którym wypracował kategorie i narzędzia opisu odnoszące się właśnie do przekładu, odróżnianego od literatury nieprzekładowej. Istotne miejsce przypada tu widocznym w tekście „zachowaniom tłumacza wobec autora”, czyli dwóm rodzajom „aktu translatorskiego”: „tłumaczeniu właściwemu” oraz „interpretacji”, przy czym ten drugi termin oznacza odwołanie się do rzeczywistości pozatekstowej po to, by odszukać odpowiednik elementu oryginalnego, który nie jest dany wprost w języku. Na takim tle postuluje Balcerzan kilka typów „transformacji translatorskich”, „sposobów tłumaczenia” oraz „odmian dzieła tłumaczonego”. Podziały te, zwłaszcza w ostatniej z wymienionych kategorii, nawiązującej do swoistej roli

⁴³ Niepominiemie rzadziej krytyka uznaje je za rozwiązania, które twórczo rozwijają oryginał, wzbogacając jego tkankę językową i znaczeniową, ujawniając geniusz twórczy tłumacza. Taka ocena dotyczy na ogół tylko niektórych (często uważanych za marginalne) gatunków i typów literackich, np. literatury dziecięcej, poezji absurdu i poezji konkretnej, albo wyrażana jest w stosunku do tłumaczy, którzy zyskali sobie autorytet. Zdarzyło się to np. Barańczakowi jako tłumaczowi Audena: Adam Poprawa napisał w recenzji, że autor byłby zadowolony z kreatywnych rozwiązań tłumacza, a może nawet wprowadziłby do swojego tekstu korektę; por. A. Poprawa, *Akceptujący dystans Wystana Hugh Audena*, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 31, s. 14.

⁴⁴ „Nurt” 1968, nr 8, s. 23–26. Rozszerzona wersja szkicu ukazała się w książce Balcerzana *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 17–31.

tłumacza jako nadawcy (autora, polemisty, tłumacza ukrytego), świadczą o przenikliwym rozpoznaniu skomplikowanych sytuacji translatorskich⁴⁵.

W późniejszym szkicu *Strategie tłumaczy*, stanowiącym cenne studium postaw przekładowych w perspektywie historycznej, Balcerzan rozwija wątek obecności tłumacza w tekście przekładu przez analogię, ale i w kontraście z obecnością autora w tekście oryginału. Rzeczywistość związana z okolicznościami powstania dzieła oryginalnego, w tym biografia autora i inne konteksty istniejące poza obszarem samego tekstu, mają znaczenie dla jego rozumienia, w jednym ze swoich wymiarów jest on bowiem „wysłowieniem niewysłowionego”. Tymczasem w przekładzie, twierdzi Balcerzan, obecność elementów biograficznych czy w inny sposób odnoszących się do postaci tłumacza zasadniczo jest niedopuszczalna, a kontekst życia twórcy przekładu nie może odgrywać w tekście przekładu roli doniosłej ani integrującej, bo nie jest przedmiotem prezentacji ani powodem, dla którego sięgamy po dzieła tłumaczone. Píše Balcerzan:

Prywatność tłumacza daje o sobie znać najdotkliwiej w uchybieniach przekładu. Gdy zaczynamy poznawać mechanizm błędów i snuć nieprzyjemne domysły na temat ich przyczyn – wizerunek przekładacza rysuje się coraz plastyczniej⁴⁶.

Konstatacji tej towarzyszy ciekawa minianaliza tłumaczenia Baudelaire'owskich *Kwiatów zła* pióra Bogdana Wydzgi z 1927 roku, w którym Bóg zostaje określony mianem „Rajskiego Gazdy”. Wprowadzenie do tekstu elementu będącego odbiciem kontekstu życia tłumacza i jego czasów, nie staje się jednak dla autora przyczynkiem do refleksji nad konwencjami i normami przekładowymi, jakie dopuszczała lub promowała epoka, ani nad potencjałem znaczeniowym tego wyboru, ale zostaje ocenione jako nadużycie praw tłumacza. Ten wniosek więcej niż o przekładzie Wydzgi mówi o paradygmacie, w którego ramach działa krytyk. Jak sugeruje Balcerzan, właściwym miejscem na biograficzne konteksty tłumaczy są komentarze do przekładów („wy-tłumaczenia”), ale ich rolą jest, paradoksalnie, odsłanianie „biografii wycofanej z tekstu tłumaczenia, przezroczystej w nim, sprowadzonej do roli instrumentu – i tym poręczniejszej niejako, im rzetelniej postanowiła służyć reprodukcji cudzych dokonań pisarskich”⁴⁷.

⁴⁵ Propozycja Balcerzana zrodziła się w dużej mierze z inspiracji translatologią rozwijaną przez uczonych ze Związku Radzieckiego: Leonida Cywjana, Kornieja Czukowskiego, Isaaka Rewzina, Wiktora Rozencwejga, Wiktora Koptiłow i Jefima Etkinda. Ich prac nie tłumaczono wtedy na polski, co zresztą zmienia się u nas bardzo powoli. Sam Balcerzan opublikował tekst *Teoria i krytyka przekładu w Związku Radzieckim*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57, s. 651–666. Lukę w wiedzy o rosyjskojęzycznych badaniach wypełniła ostatnio praca Tadeusza Szerbowskiego *Rosyjskie teorie przekładu literackiego* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011), która nawiązuje bezpośrednio do szkicu Balcerzana z 1968 roku.

⁴⁶ E. Balcerzan, *Strategie tłumaczy...*, s. 108.

⁴⁷ Tamże, s. 109.

W tym ujęciu wyraźnie rozgraniczone zostają porządki tekstowy i pozatekstowy. W pierwszym odbywa się czysto językowy hermeneutyczny proces pojmowania cudzych tekstów tak jak własnych⁴⁸. Prowadzi on do konkretyzacji zorientowanej według trzech kodów, należących do tłumacza, czytelnika i autora oryginalnego, przy czym kod autorski, nawet jeśli nie jest aktualizowany, trwa jako „niemy ekwiwalent pierwowzoru”, czyli dopuszczenie możliwości, że „w oryginale było inaczej”. Realizacją tej możliwości byłby zatem abstrakcyjny i pozbawiony realizacji językowej „przekład idealny”. Warunkiem zaistnienia tego modelu odbioru jest jednak świadomość „wtórnego, przekładowego charakteru danego dzieła”, ponieważ bez niej konstrukcja ta wali się pod siłą iluzji obcowania bezpośrednio z głosem autora⁴⁹.

Wskazywaniu na pośrednictwo tłumaczy („odpominaniu obcego rodowodu utworu”, jak pisze Balcerzan) służą komentarze odtłumackie, wyrugowane jednak z obszaru samego tłumaczenia, bo odwołują się do przestrzeni pozatekstowej, rejestrując to, co w tworzeniu przekładu historyczne, osobiste, zawierające ową „biografię wycofaną z tekstu”⁵⁰. Kategoryczne rozdzielenie obu sfer, które wynika z konsekwentnego pozostawania w granicach paradygmatu opartego na ekwiwalencji, prowadzi do swoistego paradoksu. Element najsilniej eksponujący przekładowość tekstu – objawiająca się w samym tekście sygnatura tłumacza, ślad jego horyzontu historycznego oraz indywidualnego gestu twórczego – zostaje prototypowo uznany za błąd, odchylenie od wizji „przekładu idealnego”, który wszak nie istnieje w praktyce i ma charakter abstrakcyjnego konceptu myślowego. Ów „przekład idealny” jest tworem pozahistorycznym, a zarazem, skoro rodzi się w konkretnym doświadczeniu lektury (czy to naiwnej, czy to fachowej, krytycznej), wiąże się ściśle z pozatekstowymi, historycznymi okolicznościami swojego powstania. Tak skonstruowane *tertium comparationis* jest więc iluzoryczne, a opierający się na nim czytelnik-badacz musi być nieświadomy jego uwikłania w konkretne konteksty lub je ignorować.

Ślady tłumacza mają zatem znaleźć miejsce poza tekstem, w paratekstowej obudowie, nie otrzymują prawa bytu w obrębie przekładanego dzieła. Powraca tu w nieco innej konfiguracji wspomniana wyżej kwestia lektury „samoistnej”

⁴⁸ „Przekład jako rozumienie tekstu [...] polega na przemieszczeniu procesu komunikacji międzyludzkiej w rejony autokomunikacji indywidualnej; cudzą wypowiedź deszyfrujemy tu z taką samą jasnością, z jaką potrafimy deszyfrować wypowiedzi własne” – komentuje Balcerzan; tamże, s. 110.

⁴⁹ Tamże, s. 113–114.

⁵⁰ Cennym zbiorem takich dokumentów jest antologia pod redakcją E. Balcerzana i E. Rajewskiej *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007. Można powiedzieć, że jest to swoista antologia wy-tłumaczeń. Osobną kwestią, którą podejmę w dalszej części pracy, jest konstrukcja zbiorów historycznych wypowiedzi na temat przekładu, pytań, jakie zadawane są w badaniach nad historią doktryn przekładowych, oraz celów, którym takie analizy służą.

i „związanej”. Model lektury przekładu skupionej na wyidealizowanej wizji ekwiwalencji blokuje odczytanie „samoistne” jako likwidujące przekładową tożsamość tekstu, lektura „związana” prowadzi natomiast nieuchronnie do wniosku, że tłumaczenie jako utwór jest naznaczone skazą, *a priori* wtórne. Tymczasem, zgodnie z postulatami przezroczystości, ślady owej wtórności nie powinny być czytelne na podstawie samego tekstu, który miałby dążyć do przezroczystości, czyli wyidealizowanej ekwiwalencji, a więc do takiej formy, która umożliwiałaby lekturę „samoistną”.

Odcieśnienie

Opisanie obecności tłumacza w przekładzie stawia sobie za cel Urszula Dąmbaska-Prokop, która w książce *Śladami tłumacza* bada znaki

jego interwencji, zaistniałe w procesie tłumaczenia [...] zarówno na poziomie języka przetłóżonego tekstu, jak i przede wszystkim na poziomie dyskursu, w warstwie wytworzonych znaczeń tekstu. Śladów tych tłumacz nie może uniknąć [*sic!*] [...]. Przyjmuje się, że przekład nie może być w pełni przezroczysty (czyli „wierny”) ⁵¹.

Horyzontem jest więc przekład niewidoczny, doskonale przyległy do oryginału, oraz niewidzialny tłumacz, którego działanie nie pozostawia śladów na powierzchni tekstu. Bo chociaż – jak słusznie pisze badaczka – „warto [tych śladów – M.H.] poszukać i się nad nimi zastanowić” ⁵², jawią się one jednak jako niedoskonałość, zabrudzenie, skaza. Refleksja nad postacią czy – jak chce Dąmbaska-Prokop – głosem tłumacza zgodnie z naszkicowanym paradygmatem definiuje tę postać lub ten głos w kategoriach przeszkody, zakłócenia, filtru. Po przejściu przez ów filtr tekst nie jest już całkiem sobą, ulega zanieczyszczeniu. We wnioskach pojawiają się więc uwagi dotyczące dopuszczalnej „swobody tłumacza”, jego „obowiązków” i stawianych mu „warunków” ⁵³.

Autorka przywołuje trzyetapowy schemat tłumaczenia proponowany przez Danicę Seleskovitch: zrozumienie sensów wypowiedzi ⁵⁴ – *compréhension*, ogarnienie ich myślą – *déverbalisation*, ponowne wyrażenie sensu – *réexpression*, gdy następuje eliminacja wieloznaczności poprzez wybór konkretnych ekwiwalencji,

⁵¹ U. Dąmbaska-Prokop, *Śladami tłumacza. Szkice*, Educator-Viridis, Częstochowa 1997, s. 7.

⁵² Tamże, s. 7–8.

⁵³ U. Dąmbaska-Prokop, *Śladami tłumacza...*, s. 134–135.

⁵⁴ U. Dąmbaska-Prokop pisze: „Przyjmując jako oczywisty fakt istnienia bliskiego związku między dyskursem a sytuacją [...], w jakiej jest tworzony, przyjmuję jednak, że istnieje »twarde jądro« (semantyczne) tekstu jako wytworu”; tamże, s. 22.

niewolnych jednak „siłą rzeczy” od śladów tłumacza⁵⁵. Najszczęśliwsza sytuacja to taka, w której „winę” za „zanieczyszczenia” tekstu przez tłumacza można złożyć na karb niekompatybilności systemów językowych lub kulturowych; tłumacz jest wtedy poniekąd usprawiedliwiony, a pozostawione ślady określa się jako „nieświadome”⁵⁶. W dalszej części pracy badaczka odwołuje się do gramatyk i stylistyk porównawczych i do pojęcia konotacji obcości. Ta kategoria sąsiaduje z „wprowadzeniem do przekładu elementów niezwykłych lub niezrozumiałych”⁵⁷ oraz z błędami rzeczowymi tłumaczenia. Ustanowiona więc zostaje, podobnie jak to było u Balcerzana, rama, stabilne *tertium comparationis*, w stosunku do którego definiuje się podobieństwa i różnice będące wynikiem procesu transkodowania⁵⁸.

W omawianym paradygmacie charakterystycznym zjawiskiem jest swoiste odcieleśnienie tłumacza: Dąbmską-Prokop interesuje – jak sama pisze – głos i ślad tłumacza, a nie postać czy osoba: „problemem, na który tu będzie zwrócona uwaga, właściwym »bohaterem« – zamiast samego tłumacza [...] – będzie jego »głos« słyszany w przekładzie, ślady jego działalności pozostawione w trakcie operacji przekładowych”⁵⁹. Sam tłumacz nie pojawia się w polu widzenia, zostaje jedynie trop, i to dźwiękowy, głosowy, czyli najmniej namacalny, dostępny tylko pośrednio, przez zapis tekstu. Owe ulotne manifestacje istnienia tłumacza są wyabstrahowane z pozajęzykowych kontekstów: z okoliczności życia, epoki, uwarunkowań ideologicznych, mechanizmów politycznych i ekonomicznych, którym tłumacz podlega, osobistych motywacji tłumacza jako twórcy i podmiotu w rozgrywce kulturowej, jaką jest wprowadzanie obcego utworu w przestrzeń rodzimej kultury.

Postać tłumacza – opisywana względem binarnej relacji między oryginałem a tłumaczeniem oraz esencjalistycznie, ale negatywnie pojmowanej przekładowości jako cechy tekstów – okazuje się w analizie przekładowej konieczna, zarazem jednak niepożądana. Jej rehabilitacji podejmuje się w książce *Stanąć po*

⁵⁵ W schemacie Dąbmskiej-Prokop, wieloznaczność języka traktowana jest jako kwestia marginalna; tamże, s. 23.

⁵⁶ Tamże, s. 133.

⁵⁷ Tamże, s. 16.

⁵⁸ Owa rama uznawana jest za oczywistą i przezroczystą, co może prowadzić do swoistych nie-do-czytań. Autorka wspomina o zredagowanym przez Venutiego tomie *Rethinking Translation* (Routledge, London–New York 1992), który jest daleko idącą próbą przemyslenia istniejącego paradygmatu w kontekście nowszej teorii krytycznej. Celem Venutiego było ujawnienie roli i znaczenia tłumacza, który czyni o wiele więcej – i co innego – niż skazany na wtórność kopista. Dąbmska-Prokop odwołuje się do zaprezentowanej we wstępie do tego tomu tezy, zgodnie z którą oryginał jest wieczny, a przekład się starzeje, biorąc je za opinię samego Venutiego, a nie cytowanego polemicznie Gregory’ego Rabassy. Venuti ma w tej kwestii pogląd zgoła odmienny i krytykuje taki – jak go nazywa – romantyczny pogląd na kwestię autorstwa, zakorzeniony w esencjalistycznej, platońskiej metafizyce tekstu, traktującej oryginał jako egzemplarz uwiarygodniony, a przekład jako wykrzywione *simulacrum*.

⁵⁹ U. Dąbmska-Prokop, *Śladami tłumacza...*, s. 8.

stronie tłumacza Jerzy Brzozowski⁶⁰. Postulując „oddanie sprawiedliwości *dobrym* tłumaczom”, autor zauważa: „mimo lawinowo zwiększającego się zainteresowania problematyką przekładu [...] dominuje postawa tropienia błędów tłumacza, a analizą udanych tłumaczeń zajmują się tylko nieliczni badacze i krytycy”⁶¹. Brzozowski stawia sobie za cel wypracowanie metodologii, która, sytuując się w obszarze badań opisowych, pozwoliłaby jednak na formułowanie sądów oceniających, nie skupiając się przy tym na usterkach, lecz na rozwiązaniach dobrych. Wprowadza więc pojęcie „figury przekładu”, którą definiuje jako zaświadczone tekstowo dążenie do rozwiązania problemu tłumaczeniowego, „przejaw kreatywności tłumacza, posiadający określone wyznaczniki formalne i funkcjonalne”⁶².

Kategoria „dobrego tłumacza” i „dobrego przekładu” są tu jednak potraktowane, raczej impresyjnie: brakuje ścisłych definicji używanych pojęć. Objaśniając tytułowe „stawanie po stronie tłumacza” w praktyce opisowej i ewaluacyjnej, autor stwierdza: „Można i warto stanąć po stronie tłumacza – i założyć, przynajmniej *jusqu'à la preuve du contraire*, że autor przekładu częściej wie, niż nie wie, ku jakiemu celowi zmierza”. Przeprowadzona rekonstrukcja opisywanej w kategoriach pozytywnych „figury przekładu” nadal jednak nie wykracza poza obszar wyznaczony przez logikę przeciwstawiania oryginału przekładowi oraz generowanych przez nią procedur zniekształcających znanych z wczesnych faz powojennej myśli translatologicznej⁶³.

Niekontrolowany wyciek znaczeń

Analizując obecność tłumacza w tekście narracyjnym, w którym zasadniczo jest ona tłumiona i ukrywana pod pozorem słowa autorskiego, Theo Hermans zwraca uwagę na szczególne sytuacje wynikające z konieczności bezpośredniej interwencji tłumacza w tekst. Interwencje takie pojawiają się w sposób nieunikniony – pisze Hermans – w miejscach „performatywnych samozaprzeczeń” (*performative self-contradictions*), czyli tam, gdzie tekst wymaga swoistego rozdwojenia głosu mówiącego w tekście tłumaczonym i gdzie nie da się utrzymać iluzji jednolitej tożsamości autora/narratora. Dzieje się tak, kiedy tekst dotyczy samej sytuacji komunikacyjnej i ujawnia rozbieżność między czytelnikami implikowanymi orygi-

⁶⁰ J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

⁶¹ Tamże, s. 8.

⁶² Tamże, s. 8 i 80.

⁶³ Tamże, s. 81. Brzozowski opiera swoją prezentację „figur przekładu na tle języka docelowego” na klasyfikacji procedur przekładowych Vinaya i Darbelneta z roku 1957, powstałej na podstawie doświadczenia dwujęzyczności Kanady i przekonania o istnieniu naturalnej ekwiwalencji między jednostkami różnych języków; por. J.P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris 1957.

nału i przekładu; kiedy tekst zawiera elementy autorefleksji i autoreferencji, a więc odnosi się do samego języka, w jakim prowadzona jest narracja; oraz kiedy tekst podlega „naddeterminacji kontekstowej”, czyli zaburzeniu wiarygodności, które można usunąć, jedynie uświadamiając sobie, że mamy do czynienia z przekładem, a nie z oryginałem. Analiza Hermansa służy ukazaniu, że usuwana w cień przez dominującą „ideologię przezroczystości, tożsamości, reprodukcji i nieobecności” instancja, jaką jest tłumacz, jednak wymyka się spod kontroli i ujawnia w tekście⁶⁴.

Na pytanie o przyczyny zjawiska nazwanego przez badacza „lojalną nieobecnością” (*loyal absence*) tłumacza, Hermans odpowiada, że ideologia przezroczystości pozwala kontrolować dyskurs i bronić istniejącego porządku opartego na wierze w uchwytność i jednogłosowość oryginału, które gwarantuje jednolita instancja nadawcza, czyli autor. Tłumiąc głos tłumacza, maskuje się szczelinki i łapie „puszczające oczka” oryginału – miejsca, w których mógłby nastąpić niekontrolowany „wyciek” znaczeń. Za godnego zaufania zostaje uznany tylko taki tłumacz, który podporządkowuje się zasadzie „lojalnej nieobecności”, dzięki której oryginał zyskuje dominację. Pisze Hermans:

pozbycie się mechanizmów kontroli [...] oznaczałoby zaburzenie ustalonych hierarchii, zaprzeczenie dominacji i nienaruszalności oryginału, podkreślenie intertekstualnego, transformującego nurtu w każdym rodzaju pisania, potwierdzenie wielogłosowości dyskursu. A wpuszczenie wielu głosów oznacza destabilizację i decentralizację podmiotu, otwiera perspektywę wycieku nadmiaru głosów i znaczeń⁶⁵.

Przekład jednak, pomimo istnienia owej kontroli, jest ze swej natury hybrydyczny – wskazane przez Hermansa miejsca potwierdzają tę jego cechę – i dzięki temu przyczynia się do ujawnienia istotnej hybrydyczności wszystkich tekstów, także tych, które chcemy uznać za monolityczne.

Nowe ślady tłumacza

Jeśli spojrzeć na zagadnienie miejsca i roli autora przekładu z perspektywy nowszych badań translatologicznych, które wychodzą poza model oparty na dualizmie oryginał/przekład i koncepcji ekwiwalencji, ślady tłumacza – owe sygnatury, daty, znaki czasu – sytuują się w samym centrum zainteresowania jako punkt przecięcia się tego, co historyczne, z tym, co jednostkowe, własnego z cudzym, znanego

⁶⁴ T. Hermans, *The Translator's Voice in Translated Narrative*, „Target” 1996, nr 8 (1), s. 23–48. Cyt. za: *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2010, s. 195–212.

⁶⁵ Tamże, s. 210. Por. także K. Littau, *Intertextuality and Translation: The Waste Land in French and German* [w:] *Translation – the Vital Link*, red. C. Picken, Chamelon Press, London 1993, s. 63–69.

z nowym. „Ślady tłumacza”, pojmowane już nie wąsko i ahistorycznie jako odstępstwa od oryginału i zniekształcenia jego istoty czy też znaki kreatywnego stosunku do stawianych przez oryginał problemów, lecz szeroko i deskryptywnie, jako wywołujące różnorodne rezultaty propozycje interpretacyjne, czytelne na wielu poziomach organizacji tekstu przekładu, powiązane z dostępnymi tłumaczowi językami, stylami, rejestrami, konwencjami i modelami literackimi, mówią bardzo wiele o samym procesie translacji i jego warunkach, a także o domenie docelowej oraz sposobach konstruowania i kształcie przestrzeni międzykulturowej. Ślady tłumacza są ważnym nie tylko dla przekładoznawcy, lecz również dla komparatysty i historyka literatury źródłem wiedzy o rządzących wymianą kulturową prawach i o roli, jaką w niej wyznaczono przekładowi w ogóle, przekładowi konkretnego dzieła zaś w szczególności, oraz tłumaczowi jako działającemu podmiotowi.

Tłumacz podejmuje więc decyzje w zgodzie z obowiązującymi konwencjami lub wbrew nim na każdym etapie swojej pracy, począwszy od wyboru tekstu (lub przyjęcia zlecenia), co łączy się także z wyborem (lub akceptacją) wydawcy, jego modelu pracy oraz założonego rynku odbiorców. Wybór stylistyki i poetyki, a nade wszystko interpretacji dokonuje się zatem w ramach instytucjonalnych. Równocześnie nie jest oczywiście prawdą, że „ślady tłumacza” są wyłącznie wynikiem działania instytucji kultury docelowej i regulujących je norm, ogromną rolę odgrywają bowiem jednostkowe, twórcze decyzje, które są zarazem deklaracją wyznawanych przez tłumacza poglądów.

Theo Hermans w eseju z roku 2007 pisze: „w każdy przekład wpisana zostaje podmiotowa pozycja tłumacza [...]. Tekst przekładu [...] jest wynikiem wyborów wskazujących na swoje alternatywy: na wielki wirtualny zasób możliwości niewybranych, odrzuconych, ale potencjalnie cennych”⁶⁶. Wybory te, często polemiczne – jak dowodzi badacz, omawiając tłumaczenie fragmentu dziennika Anne Frank – wynikają z przyjęcia przez tłumacza pewnej perspektywy interpretacyjnej. W ten sposób, jak figura na tle, uwidacznia się konkretny wybór w zestawieniu z wyborami niepodjętymi. Ślad tłumacza, którym jest sama jego decyzja, staje się ośrodkiem konkretyzacji ujawniającej swoją prowizoryczność w roli reprezentanta oryginału, a zarazem naświetla niejednoznaczność samego oryginału, czyli zawartą w nim nieograniczoną potencjalność sensów. Hermans zaznacza, że skoro żaden przekład nie może rościć sobie wyłącznego prawa do reprezentowania oryginału, prawo to przysługuje każdemu przekładowi; tłumaczenie jest pełnomocnikiem oryginału (wypowiada się w jego imieniu), a zarazem jego reprezentacją na zasadzie podobieństwa (rości sobie prawo do bycia repliką). Badacza i krytyka

⁶⁶ T. Hermans, *Przekład, zadrażnienie i rezonans*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 299, 301.

interesuje nie tyle sam fakt rzetelności rzecznika i podobieństwa repliki, ile warunki, na jakich przekłady są tworzone, i cele, jakim służą⁶⁷.

W paradygmacie przekładoznawczym przyjmującym postsaussure'owską i Derridiańską tezę o nieoznaczoności sensu i roli interpretacji jako procesu sensotwórczego, centralna pozycja tłumacza jest konsekwencją rezygnacji z ekwiwalencji i wizji przekładu idealnego, który przenosi pewne „prawdziwe” znaczenie zawarte w oryginale. Metodologia dekonstrukcjonistyczna zastosowana do analizy przekładu postrzega tłumacza jako producenta znaczeń, nie ich reproduktora. Tak ujmuje to Gayatri Chakravorty Spivak:

Dekonstrukcja nie powiada, że nie ma podmiotu, że nie ma prawdy, że nie ma historii, ale kwestionuje uprzywilejowanie pewnej tożsamości, uznania, że ktoś jest posiadaczem prawdy. Dekonstrukcja to nie obnażanie błędów. To ciągle i uparte przyglądanie się temu, jak produkowane są prawdy⁶⁸.

Anthony Pym, autor jednego z modeli badań nad historią przekładu, umieszcza postać tłumacza (*human translator*) w samym centrum tej dyscypliny, ponieważ – jak stwierdza –

tylko człowiek może ponosić odpowiedzialność za uruchomione [przez przekład – M.H.] procesy społeczne. Jedynie za pośrednictwem tłumaczy i ich otoczenia społecznego (klientów, patronów, czytelników) można próbować zrozumieć, dlaczego przekłady powstawały w określonym historycznym miejscu i czasie. Aby pojąć, co się działo, musimy spojrzeć na zaangażowanych w te działania ludzi⁶⁹.

W takim ujęciu tłumacz nie może być przezroczysty, a jego obecność – portretowana w wielu wymiarach – nie jest przeszkodą, ale kluczem.

⁶⁷ T. Hermans, *Translation, Ethics, Politics* [w:] *The Routledge Comparison to Translation Studies*, red. J. Munday, Routledge, London–New York 2009, s. 301.

⁶⁸ Cyt. za K. Davies, *Deconstruction and Translation*, St. Jerome, Manchester 2001, s. 46.

⁶⁹ A. Pym, *Introduction* [w:] *Method in Translation History...*, s. ix.

3. HISTORIA PRZEKŁADU JAKO PRZEDMIOT BADAŃ TRANSLATOLOGICZNYCH

Wiele z tego, co mówimy, zostało już powiedziane, choć w innego rodzaju żargonie. To jednakże nie powinno nas zniechęcać.

A. Lefèvre¹

Lektura przednaukowej refleksji przekładoznawczej

W badaniach nad praktyką tłumaczy i jej różnorodnymi uwarunkowaniami odkrywczą i instruktywną okazuje się krytyczna lektura tekstów z zakresu historii myśli przekładoznawczej oraz historii tłumaczenia, określana często mianem przednaukowej refleksji translatologicznej. Składające się na nią teksty powstały na ogół w ścisłym związku z pracą autorów tłumaczeń, przybierając postać wstępów czy komentarzy na marginesach tworzonych tłumaczeń, jako eksplikacja lub apologia własnych dokonań ich autorów, nierzadko też w ramach polemiki jako obrona przed zarzutami. Skoro, jak przekonują nas badania szkoły manipulistów, sposoby tłumaczenia oraz teoretyzowania przekładu są silnie zakorzenione w kontekstach kulturowych i ideologicznych, z których wyrastają, ich ustalenia nie mogą uchodzić za uniwersalne, zawsze bowiem prezentują szerszą lub węższą, ale jednostkową perspektywę². Rama modalna autokomentarza nie sprzyjała postawie krytycznej – przeciwnie, implikowała przekonanie o słuszności własnych rozwiązań, stawianych w opozycji do innych, z założenia traktowanych jako mniej

¹ *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, red. A. Lefèvre, Routledge, London–New York 1992, s. xiv.

² M. Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translations*, St. Jerome, Manchester 2007, s. 19.

doskonałe³. Lektura tych tekstów dostarcza materiału do badania historii i rozwoju kategorii przekładoznawczych oraz norm interpretacyjnych, nie powinna jednak być traktowana jako źródło gotowych i obowiązujących rozstrzygnięć.

Płynie stąd pewna trudność w analizie historycznych wypowiedzi z zakresu liczącej sobie z górą dwa tysiąclecia refleksji przekładoznawczej. Nawet jeśli wiele z nich zawiera przenikliwe obserwacje i istotne stwierdzenia, to – jak zauważa Marilyn Gaddis Rose – zasadniczo stanowią one argumenty we własnej sprawie lub „zestawy zaleceń, jak schlebiać literackim gustom” i „wpisywać się w przyjęte praktyki retoryczne”⁴, skoro dzięki temu można odnieść sukces na rynku tłumaczeń. Albo też – co zdarza się rzadziej, a jest rewersem takiej postawy – są traktatami o tym, jak i dlaczego należy polemizować z obowiązującym wzorcami, najczęściej w imię konkurencyjnego programu poetyckiego wprowadzającego istotne nowości. Łączy się to z silnymi tendencjami do normatywizmu i preskryptywizmu, w wyniku czego w powszechnym odbiorze utrwalił się obraz refleksji przekładowej jako zbioru zaleceń i zakazów, które pozwalają tworzyć „dobre” przekłady. W tym sensie korpus historycznych wypowiedzi o przekładzie – od Herodota do Nietzscha (by sparafrazować tytuł antologii Douglasa Robinsona z 1997 [2002] roku) i późniejszych – nie tworzy teorii w dzisiejszym rozumieniu tego terminu jako praktyki krytycznej, lokuje się bowiem raczej po stronie odpowiedzi niż kłopotliwych pytań podważających istniejące ustalenia. Jak pisze Tymoczko, stosunkowo nowy postulat, by przekładoznawstwo krytycznie przeświećtało obowiązujące w przeszłości definicje, kategorie i rozpoznania, harmonizuje z powszechnym we współczesnych badaniach literackich przeświadczeniem, że „zadanie nie polega na rozwiązywaniu problemów, lecz na problematyzowaniu rozwiązań”⁵.

Z jednej strony zatem uprawiane badania nad historią przekładu i przekładoznawstwa znacznie się komplikują, bo odwoływanie się do poprzedników ma z konieczności charakter krytyczny i rewizjonistyczny, podporządkowany interesom badacza i przyjętemu przez niego punktowi widzenia (który sam także nigdy nie jest neutralny). Z drugiej strony aktualizacja wymiaru historycznego okazuje się istotna, jeśli nie fundamentalna dla określenia świadomości teoretycznej badacza i przyjmowanych przez niego założeń wraz z ich historycznym rodowodem. Określenie własnej pozycji teoretycznej i metodologicznej wymaga przeświećtlenia używanych pojęć, aby ujawnić ich genealogię i ideologiczne zakorzenienie. Jest to warunek dalszego teoretyzowania i definiowania przekładu na tle nowoczesnych

³ Bardzo wyrazistym współczesnym przykładem takiej refleksji tłumaczeniowej są u nas teksty Stanisława Barańczaka, którego retoryka doskonale wpisuje się w model sporu z poprzednikami, a tryb konstruowania opisu i argumentów jest jednoznacznie nastawiony na konkurowanie; por. szkice w tomie *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.

⁴ M.G. Rose, *Translation and Literary Criticism*, St. Jerome, Manchester 1997, s. 15.

⁵ M. Tymoczko, *Enlarging...*, s. 18.

nurtów epistemologicznych oraz poststrukturalistycznego myślenia o języku i konstrukcji znaczenia. Świadomość przebiegu myśli teoretycznej w zapisach historycznych ułatwia zrozumienie obecnego stanu przekładoznawstwa oraz ujawnia związki między rozwojem dyscypliny a jej szerszym kontekstem pojęciowym, ideowym i dyskursywnym.

Relatywizacja kategorii w kontekście nowych badań nad historią przekładu

Świadomość historycznego i pozycyjnego charakteru przekładu jako praktyki tekstowo-interpretacyjnej – także w wymiarze geopolitycznym, zwłaszcza silnego europocentryzmu w badaniach przekładowych⁶ – łączy się z dążeniem do autorefleksji zarówno u teoretyków przekładu, jak i samych tłumaczy. Tworzenie postpozytywistycznej historii przekładu, która pozwoliłaby na krytyczny i interpretacyjny ogłód praktyki tłumaczeniowej oraz sytuowałaby jej kategorie operacyjne w historycznych kontekstach społecznych, politycznych i ekonomicznych, stało się na długo przed podejmującą to zadanie książką Tymoczko istotnym wymiarem przekładoznawstwa zorientowanego kulturowo. Uwidaczniającą się w ujęciu diachronicznym relatywność i niestabilność kategorii uznawanych dotąd przez poszczególne szkoły i badaczy za obowiązujące pozbawia analizy opisowe utopijnego, a zarazem mocno upraszczającego charakteru jednoznacznych rozstrzygnięć normatywnych, jakie dominowały w paradygmacie strukturalno-językoznawczym, ze swojej natury zasadniczo synchronicznym.

Owa relatywizacja kategorii opisu, będąca zarazem relatywizacją kategorii oceny, stanowi też wyzwanie dla przekładoznawstwa stosowanego, to znaczy krytyki i dydaktyki przekładu. Być może wytrąca nam z ręki proste i oczywiste narzędzia, ale uczy wzmoczonej samokrytyczności, komplikuje obraz relacji międzytekstowej i międzykulturowej w przekładzie i otwiera inne drogi poza procedurą porównywania przekładu z oryginałem. Przemodelowanie praktyki krytycznej w tym

⁶ Obszernie pisze o tym Tymoczko. Większość powstałych prac wyrasta z tradycji świata zachodniego i jego dotyczy, a kultury pozaeuropejskie przywoływane są zasadniczo w kontekstach kolonialnych i postkolonialnych. Ma to też związek z dominującą w nauce pozycją języka angielskiego; por. m.in. *Beyond the Western Tradition*, red. M.G. Rose, SUNY Binghamton, Center for Research in Translation, Binghamton 2000; D. Robinson, *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*, St. Jerome, Manchester 1997; L. Tak-hung Chan, *Twentieth Century Chinese Translation Theory. Modes, Issues and Debates*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2004; H. Trivedi, *Translating Culture vs. Cultural Translation*, http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st_Archive/vol4_n1/pdfs/trivedi.pdf (dostęp: 3 lipca 2012); H. Trivedi, „*In Our Own Time, on Our Own Terms*”. *Translation in India* [w:] *Translating Others*, red. T. Hermans, t. 1, St. Jerome, Manchester 2006, s. 102–119.

względnie wydaje się niezwykle ważnym zadaniem badań przekładoznawczych, także w ich wymiarze dydaktycznym.

Od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy *Translation Studies* przeżywały okres zwrotów i krzepły jako dyscyplina akademicka, obok zbiorów materiałów źródłowych do badań nad historią przekładu⁷ ukazało się także kilka ważnych prac teoretycznych na ten temat⁸. Deskryptywne i interpretacyjne analizy tekstów z zakresu dawnej refleksji przekładowej często egemplifikują tezy nowych nurtów przekładoznawstwa i odwrotnie: lektura dawnych tekstów o przekładzie inspiruje badaczy do zadawania pytań odnoszących się do mechanizmów funkcjonowania przekładu w świecie współczesnym. Prace te przełamują trudność lektury dawnych wypowiedzi o przekładzie, czasem odczytując je wbrew pozornie oczywistym ramom modalnym.

Dobrze obrazują to prace André Lefèvere'a. W roku 1990 opublikował on programowy tekst *Translation. Its Genealogy in the West*⁹, w którym poprowadził historię przekładu w kulturze Zachodu – począwszy od powstania Septuaginty – tropem pojęć bynajmniej nienależących do tradycyjnego słownika translatologii. Nie znajdziemy tu kategorii opisujących idealną bądź rzeczywistą relację między przekładem i oryginałem – wierności, adekwatności, ekwiwalencji i odpowiedniości, które stanowią od wieków repertuar pojęciowy i podstawę metaforyzacji procesu tłumaczenia. Lefèvere zastępuje je innym zestawem pojęć, co pozwala mu przeprowadzić linie analizy inaczej. Do terminów, którymi posługuje się badacz, należy „fachowość” (*expertise*) oraz powiązane z nią „zlecenie” (*commission*) i „patron” (*patron*), czyli dysponująca władzą instancja, która owo zlecenie składa i finansuje; za tym idzie „zaufanie” (*trust*), jakim musi darzyć tłumacza finansujący

⁷ Najważniejsze z nich to: H. Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident*, Paril-Louvain-la-Neuve, Duculot 1992; *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, red. R. Schulte, J. Biguenet, University of Chicago Press, Chicago 1992; *Translation/History/Culture...*; M. Ballard, *De Cicero à Benjamin – Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses de Université de Lille, Lille 1992; *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, red. D. Robinson, St. Jerome, Manchester 2001; *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, red. D. Weissbort, A. Eysteinsson, Oxford University Press, Oxford 2006. W języku polskim mamy znakomitą antologię *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005* pod red. E. Balcerzana i E. Rajewskiej (Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007), której pierwszą wersję opublikowano w roku 1977, a więc jeszcze przed początkiem gwałtownego rozwoju przekładoznawstwa.

⁸ Wśród najważniejszych są: *Translators Through History*, red. J. Delisle, J. Woodsworth, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995; L. Venuti, *The Invisibility of the Translator*, Routledge, London–New York 1995; A. Pym, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester 1998; *Charting the Future of Translation History. Current Discourses and Methodology*, red. G. Bastin, P. Bandia, University of Ottawa Press, Ottawa 2006; *The Oxford History of Literary Translation in English*, red. P. France, S. Gillespie; we wcześniejszym okresie: A. Lefèvere, *Translating Literature. The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Van Gorcum, Assen–Amsterdam 1977; T.R. Steiner, *English Translation Theory 1650–1800*, Van Gorcum, Assen 1975; A. Chesterman, *Readings in Translation Theory*, Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989.

⁹ W tomie *Translation/History/Culture...*, s. 14–28.

przedsięwzięcie patron, a także nieznający oryginału czytelnicy, z myślą o których przekład powstaje. Rewersem zaufania jest oczywiście ryzyko, w związku z czym mechanizm komunikacji społecznej wykształca instytucje eksperckie sprawujące kontrolę nad wszystkimi etapami procesu przekładania: od wyboru tekstu po jego dystrybucję. Wniosek, jaki Lefèvere wyciąga ze swojej krótkiej analizy dziejów Septuaginty, może być zaskakujący w świetle tradycyjnych kategorii translatoologicznych, jest jednak symptomatyczny dla nowego sposobu myślenia, przenoszącego akcent z odpowiedniości na sankcjonowaną uzusem funkcjonalność:

[...] w przypadku Septuaginty można się było przekonać, że zaufanie jest nie na miejscu. Jak się okazało, wersje znacznie różniły się między sobą, a wersje późniejsze zostały na tyle „schrystanizowane”, że społeczności żydowskie całkowicie zaprzestały korzystania z tego przekładu. [...] fakt, że Septuaginta była w istocie „złym” przekładem, bynajmniej nie podważył jej pozycji – przeciwnie, nadal jest to tłumaczenie używane w Kościele greckim, posłużyło także jako podstawa licznych przekładów na języki świata śródziemnomorskiego¹⁰.

Ten *casus*, podobnie jak wiele innych analizowanych przez Lefèvere’a, instruktywnie pokazuje konieczność przeformułowania pytań badawczych dotyczących tłumaczenia. Obiektywistyczne kategorie w rodzaju „zły/dobry”, „wierny/swobodny” stają się – tak jak zaufanie do twórców Septuaginty – nie na miejscu; o tym, czy przekład wejdzie do obiegu i będzie służył jakiemuś gronu, decydują nieujawniane w oficjalnym dyskursie czynniki związane nie z językiem i stylistyką, ale z obowiązującymi systemami ideologicznymi, przesłankami politycznymi i ekonomicznymi.

Przechwytywanie historii

Lefèvere wypracowuje kategorie, które stanowią szkielet jego koncepcji refrakcji i prze-pisania, na podstawie analizy dziejów tłumaczenia w ich różnorodnych przebiegach. Omawiając przypadek Septuaginty, przedstawia model funkcjonowania tekstu w kulturze nastawionej na promowanie i wspieranie tłumaczenia, czego przykładem jest właśnie historia Biblii. Model ten porównuje z innym, w którym przekład uchodzi za tabu, tak jak to się dzieje w kulturze islamu w odniesieniu do Koranu. Pierwszy z modeli zakłada ruch od tekstu oryginalnego ku czytelnikowi i jego językowi, oparty na wierze, że znaczenia da się odtwarzać w innym medium; w drugim modelu, uzależniającym poznanie tekstu od opanowania języka oryginału, ruch jest odwrotny, a znaczenia trwale związane ze szczególnym systemem znakowym. W pierwszym modelu obraz oryginału zostaje utrwalony

¹⁰ Tamże, s. 15.

za pośrednictwem tekstu w języku obcym, który reprezentuje i zastępuje¹¹ tekst w języku źródłowym, w drugim natomiast tworzony jest w procesie studiów, często na podstawie komentarzy, glos i objaśnień; może to być także paradoksalna lektura niedokonana, realizująca się w akcie wiary w znaczenie niedostępnego językowo tekstu. W obu sytuacjach pojawia się pewne przesunięcie, dystans, oddalenie. W obu też obserwować można swoiste zanikanie oryginału, który nie jest bezpośrednio dostępny w odbiorze, staje się zatem rodzajem absolutu urojonego.

Lefèvere bardziej skupia się jednak na socjologicznych niż hermeneutycznych aspektach analizowanych przykładów, a za podstawową kategorię w wyjaśnianiu wielorakich scenariuszy w dziejach tłumaczenia oraz różnorodnych modeli praktyki i metodologii badawczych przyjmuje kategorię *authority*. Termin ten, niełatwy do przełożenia na język polski, w angielszczyźnie łączy w sobie dwa ściśle splecione znaczenia: władzy i autorytetu¹², sygnalizując zarazem pokrewieństwo z kategorią autorstwa. W odniesieniu do przekładu mamy do czynienia z nakładającymi się na siebie obszarami władzy/autorytetu¹³ pochodzącymi z różnych porządków. Przede wszystkim jest to władza/autorytet patrona, czyli instytucji lub osoby, która zamawia i publikuje przekład, a zatem odpowiada za ekonomiczny wymiar jego powstawania i funkcjonowania; dalej mowa o władzy/autorytecie tekstu wyjściowego wybranego do przekładu; ten aspekt łączy się z władzą/autorytetem, jakimi autor i tłumacz cieszą się w swoich obszarach kulturowych, choć istotna jest głównie domena kultury docelowej, czyli obszar oddziaływania przekładu. Przekładowa relacja międzykulturowa opiera się na władzy/autorytecie, a co za tym idzie, nigdy nie jest symetryczna, ponieważ ani języki, ani kultury, ani poszczególne teksty nie zajmują równorzędnych pozycji, lecz pozostają w relacji podrzędności, która warunkuje przekład. Lefèvere stwierdza:

¹¹ Hermans stwierdza, że opisy powstawania Septuaginty, jakie można znaleźć u Filona z Aleksandrii (*De vita Mosis*) oraz świętego Augustyna (*De doctrina Christiana*, *De civitate Dei*), podkreślające cudowny charakter procesu przekładu i bezpośrednie zaangażowanie Ducha Świętego w dyktowanie tłumaczenia, mają nadać tekstowi wartość i autorytet równe oryginałowi. Dzięki temu przekład mówi za oryginał, a w rezultacie go zastępuje, blokując możliwość kolejnych przekładów; por. T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, St. Jerome, Manchester 2007, s. 4–5.

¹² *Shorter Oxford English Dictionary* podaje m.in. następujące znaczenia tego wyrazu: 1. *power or right to enforce obedience; moral or legal supremacy; the right to command, or give an ultimate decision*. 2. *derived or delegated power; authorization*. 3. *those in authority*. 4. *power to influence the conduct and actions of others*. 5. *power over the opinions of others; authoritative opinion; intellectual influence*. 6. *title to be believed; authoritative statement; weight of testimony*. Zob. *The Shorter Oxford Dictionary on Historical Papers*, red. C.T. Onions, wyd. 3, Clarendon Press, Oxford 1973.

¹³ Z braku dobrego rozwiązania w polszczyźnie będę się tymczasowo posługiwać takim podwojonym terminem: „autorytet” jest słowem powszechnie interpretowanym pozytywnie, w kontekście funkcjonowania przekładu ważne jest natomiast zachowanie co najmniej neutralności aksjologicznej i emocjonalnej.

Jeśli tworzymy teksty „odnoszące się” do innych tekstów, zamiast tworzyć własne, dzieje się tak najprawdopodobniej dlatego, że przypisujemy tamtym prestiż dużo większy od tego, na jakiego osiągnięcie moglibyśmy liczyć dzięki własnym utworom. Innymi słowy, powołujemy się na autorytet tekstu, który przedstawiamy w przekładzie. Otrzeźwiający może się okazać przypomnienie, że niektóre arcydzieła literatury światowej, takie jak *Don Kichot* Cervantesa, podają się za przekłady zaginionych oryginałów, to znaczy odwołują się do nieistniejących tekstów w celu zyskania pewnego rodzaju uprawomocnienia, które – takie powstaje wrażenie – bez tego nie byłoby dość wyraźne¹⁴.

Antologia *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, z której pochodzą cytowane słowa, jest zbiorem wypisów z korpusu tradycji „przednaukowego” przekładoznawstwa. Ambicją autora antologii jest dokonanie swoistej refrakcji cytowanych tekstów. Dawne teksty przywoływane są w konkretnym celu i ujawniają konkretne intencje realizującego swą władzę/autorytet antologisty. Układ antologii jest tematyczny, a nie chronologiczny, i podporządkowany wyznaczonym przez badacza kategoriom. Lefèvre analizuje więc czynniki ideologiczne wpływające na tworzenie przekładów, patronat, który wprowadza takie warunki, poetyki obowiązujące w danym okresie oraz dopuszczalne wzorce dyskursywne, które są wyrazem obowiązujących modeli ideologicznych, kanoniczność kultur i tekstów, a w końcu także różnice i ograniczenia narzucane przez język oraz konkretne techniki i strategie przekładowe.

Jak nietrudno dostrzec, konstrukcja pola oglądu uległa tu znacznej zmianie w stosunku do przekładoznawstwa tradycyjnego, w którym ostatnia, najmniej istotna z przywołanych grup zagadnień stanowiła temat centralny, podczas gdy zagadnienia wysuwane przez Lefèvre’a na pierwszy plan nie wchodziły na ogół w zakres zainteresowań. W obręb translatologii zostają zatem wprowadzone nowe kategorie i obszary badawcze. Lefèvre dąży jednak nie tylko do wyznaczenia nowych kierunków rozwoju tej dyscypliny, lecz także do wykazania, że w istocie od dawna były one obecne w refleksji nad przekładem, choć z różnych powodów pozostawały na marginesie głównego nurtu. Badacz niejako pozyskuje przeszłość jako sprzymierzeńca w przedsięwzięciu tworzenia nowych perspektyw dla *Translation Studies*, ukazując zrekonstruowaną przez siebie alternatywną linię genealogiczną kulturowo i socjologicznie zorientowanego przekładoznawstwa, wykraczającego poza model proponowany przez językoznawstwo lub stylistykę porównawczą.

Także Douglas Robinson, redaktor obszernego tomu *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*¹⁵, stawia sobie za cel przedstawienie tradycji

¹⁴ *Translation/History/Culture...*, s. 1–2.

¹⁵ D. Robinson, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, St. Jerome, Manchester 1997 [2002]. Tłumacz-redaktor pozostawia wyraźny „odcisk palca” na kompozycji całości tomu. Większość tekstów zamieszczonych w książce została na jej potrzeby po raz pierwszy przez Robinsona właśnie przełożona na angielski; istniejące przekłady, zwłaszcza z języka niemieckiego, zostały

przekładoznawczej w ciągu wieków z równoczesnym naświetleniem jej aktualności w ramach nowego paradygmatu. Maksymalnie szeroka czasowo prezentacja zebranych – nie bez trudności, jak zaznacza sam Robinson – dokumentów łączy się tu z ambicją ukazania obszarów tematycznych, które przez stulecia podlegały systematycznemu tłumieniu, zwłaszcza dotyczących aspektów tworzenia i funkcjonowania przekładów pojawiających się na styku kultury i polityki imperialnej¹⁶ oraz związanych z przemianami społecznymi, szczególnie kulturową emancypacją kobiet. Te przestrzenie tematyczne zostały szerzej przedstawione i twórczo sproblematyzowane w pracach teoretycznych powstających dopiero w ostatniej dekadzie XX wieku¹⁷. Robinson, sięgając do literatury źródłowej, rekonstruuje historię niejako na własnych warunkach, czy też na warunkach określanych przez horyzont jego epoki, korzysta bowiem – zwłaszcza w odniesieniu do kobiecych wypowiedzi o przekładzie – z korpusu wiedzy wypracowanego przez badaczy literatury dawnej¹⁸.

Odzyskiwanie głosu

Wszystkie zastosowane przez antologistę zabiegi są narzędziami przechwytywania historii, kształtowania jej wizji zgodnie ze współczesną – choć niewątpliwie także silnie subiektywną – świadomością krytyczną. W książkę Robinsona wpisana jest intencja przemodelowania pola badawczego translatologii przez podkreślenie, że stosunkowo niewielka część tekstów historycznych koncentruje się wokół

poddane retranslacji lub redakcji. Analiza języka i stylu przekładowego Robinsona mogłaby dostarczyć wielu ciekawych obserwacji co do sposobu, w jaki badacz/tłumacz realizuje na poziomie tekstowym swoją koncepcję znaczenia prezentowanych tekstów. Każdy tekst jest poprzedzony wstępem biograficznym i kontekstowym, a układ tomu odzwierciedla chronologię i zarazem dynamikę rozwoju dyscypliny, grupując teksty wzajemnie ze sobą dialogujące, dzięki czemu obraz historii przekładoznawstwa staje się spójniejszy i ujawnia swą wewnętrzną logikę.

¹⁶ Robinson jest również autorem wydanej w tym samym czasie książki *Translation and Empire...*, która stanowi historyczny przegląd ujęć transferu językowego w kontekście postkolonialnym. Przekład okazuje się tu skomplikowanym procesem konstrukcji kultur, niezwykle ważnym dla zrozumienia istoty przemian politycznych.

¹⁷ Por. m.in. V. Rafael, *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*, Cornell University Press, Ithaca 1988 [Duke University Press, Durham 2001]; E. Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, Oxford University Press, Oxford 1991; T. Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1992; *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, red. S. Bassnett, H. Trivedi, Routledge, London–New York 1999.

¹⁸ Dostęp do źródeł zaświadczających o historii kobiecych dokonań w tym zakresie jest wciąż ograniczony. W Polsce o tłumaczkach w dawnych wiekach pisał Jerzy Strzelczyk, por. *Pióro w wątych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007. Sporo materiałów zawiera także „Przekładaniec” 2010, nr 24 (2), pt. *Mysł feministyczna a przekład*.

zagadnień *stricte* językowych, a analiza językoznawcza jako metoda badań nad przekładem pojawiła się niedawno. Wyjście poza problematykę językową okazuje się więc nie tyle ruchem burzyciela-nowatora, ile powrotem do zarzuconych lub zapoznanych sposobów myślenia o przekładzie, rysujących się już w tekstach okresu „przednaukowego”, kiedy dominującym modelem opisu była erudycyjna krytyka filologiczna.

To samo dotyczy zaznaczającej się tendencji do wychodzenia poza restrykcyjnie definiowany obszar tłumaczenia ku jego szerszym kontekstom kulturowym, w których przekład traci znaczenie jedynie operacji międzytekstowej, a staje się pewnego rodzaju modelem metodologicznym. To z kolei prowadzi do wniosku, że miejsce przekładu w kulturze jest znacznie istotniejsze, niż chciałoby to przyznać historia literatur narodowych, komparatystyka w tradycyjnym kształcie i akademicka translatologia w swoim paradygmacie sprzed badań opisowych i zwrotu kulturowego.

Podobnie jak kobiety i dzieci, tłumacze w kulturze Zachodu mieli być widoczni, ale niesłyszalni. Tłumacz ma być cichym sługą autora oryginału, jego „żoną”. Podnosząc głos, aby zwrócić uwagę na wykonaną przez siebie pracę, tłumacz lub, co gorsza, tłumaczka wywołują niepokój, a nawet otwartą wrogość. W rezultacie tylko nieliczni tłumacze piszą wstępy lub listy na temat swoich dokonań, nie mówiąc już o formalnych tekstach teoretycznych

– komentuje Robinson¹⁹, wskazując na paradoksalną w świetle znaczenia, jakie przekład ma dla kultury, nieobecność tłumaczy w domenie dyskursu publicznego. W istocie (od)danie głosu tłumaczom to fundamentalny postulat, jaki można wyczytać w niemal wszystkich pracach z zakresu historii przekładu powstałych co najmniej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Na przywoływaną przez Robinsona analogię między sytuacją kobiet i tłumaczy/tłumaczeń pierwsza zwróciła uwagę Lori Chamberlain w głośnym szkicu *Gender a metaforyka przekładu*²⁰. Chamberlain prześwieciła nowożytny dyskurs okołoprzekładowy, by ujawnić język przemocy wobec kobiet, jakim tłumacze i ich krytycy posługują się jako gotowym wzorcem wyrażania rządzącej przekładem relacji dominacji i władzy/autorytetu. Jest to język typowy dla opisu relacji małżeńskich i rodzinnych w patriarchalnym społeczeństwie, gdzie na straży stabilnego systemu wartości stoi sprawujący władzę mężczyzna (ojciec, mąż, oryginał, autor). Stąd do języka krytyki i opisu tłumaczenia przedostały się powszechnie stosowane kategorie wierności i zdrady; są one właśnie odbiciem mechanizmów władzy/autorytetu ugruntowanych tak silnie, że uznawanych za neutralne, a zatem naturalne – niedostrzegalne, przezrocyste. Przełomowe obserwacje Chamberla-

¹⁹ D. Robinson, *Western Translation Theory...*, s. xviii.

²⁰ Pierwodruk: „Signs” 1988, nr 13, s. 454–472. Tekst znalazł się m.in. w antologii pod redakcją Lawrence’a Venutiego *The Translation Studies Reader*, Routledge, London–New York 2007, s. 306–322; po polsku: L. Chamberlain, *Gender a metaforyka przekładu*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 386–402.

in współtworzą nurt feministycznej krytyki języka postrzeganego jako przestrzeń dyskryminacji i przemocy, a w kontekście historii przekładu wspierają postulat emancypacji tłumacza jako twórcy kultury.

Przeciw niewidoczności tłumaczy

Bodaj najbardziej konsekwentnie w ostatnich latach myśl o tłumaczu jako twórcy i o jego roli w procesie historycznoliterackim przedstawił Lawrence Venuti, zwłaszcza w książce o historii przekładu na język angielski od XVII do końca XX wieku, zatytułowanej znacząco *The Translator's Invisibility*²¹. W tej ważnej publikacji, której tezy rozwija w swoich następnych pracach²², Venuti stawia sobie za cel prześledzenie mechanizmów tworzenia i recepcji przekładu literackiego w nowożytnej kulturze Zachodu, by pokazać stopniowe słabnięcie i marginalizowanie pozycji tłumacza i przekładu na tle pisarstwa „oryginalnego”. Diachroniczna analiza służy i tutaj do wyjaśnienia przyczyn współczesnego stanu rzeczy, który badacz określa właśnie jako stan niewidoczności (*invisibility*) tłumacza. Kultura literacka Zachodu, zwłaszcza obszaru języka angielskiego, systematycznie wymazuje bowiem postacie tłumaczy z pola widzenia, chociaż jej rozwój jest w dużej mierze zależny od ich pracy.

Tworząc podstawę do myślenia o przekładzie jako domagającym się ponownego zdefiniowania zjawisku kulturowym, Venuti wskazuje na płynącą z platońskiej metafizyki tekstu „romantyczną” ideę autorstwa, która przyznaje autorowi tekstu literackiego niekwestionowaną autonomię twórczą, pełną oryginalność oraz zakłada trwałość stworzonych znaczeń zamkniętych w formie literackiej, będącej dla nich idealnym nośnikiem. W rezultacie powstaje silnie asymetryczny układ prestiżu i autorytetu: kreatywność i walor oryginalności są przypisywane wyłącznie autorowi tekstu wyjściowego, tymczasem praca tłumacza jest uznawana za wtórną i odtwórczą. Krytyczny czy teoretyczny opis zjawiska literackiego, jakim jest przekład, zostaje tym samym usytuowany w kontekście przeciwstawnych biegunów oryginału (wiecznotrwałego, niezmiennego, genialnego, przekraczającego ramy czasu i przestrzeni, stanowiącego ekspresję uczuć i osobowości autora) i przekładu (starzejącego się, przemijającego, wtórnego, fałszywego, wykrzywionego)²³. W tym paradygmacie tłumacz powinien być przezroczysty i niewidoczny, a jego naczelną cnotą ma być umiejętność zanikania. Przezroczystość wymagana jest za-

²¹ L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York 1995.

²² M.in. w książce *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York 1998.

²³ Por. także *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, red. L. Venuti, Routledge, London–New York 1992, s. 3–4.

równy w przestrzeni społecznej, na przykład w praktyce wydawniczej czy promocyjnej, jak i w przestrzeni interpretacyjnej dzieła, gdzie charakteryzująca przekład skomplikowana sieć relacji intertekstualnych oraz konstrukcja podmiotowości często ulega spłaszczeniu, a przekład jest odczytywany na prawach tekstu oryginalnego.

Venuti, który swoje koncepcje przekładoznawcze formułuje w kontekście niemieckiej myśli hermeneutycznej, zwłaszcza teorii tłumaczenia wypracowanej na podstawie pism Johanna Herdera przez Friedricha Schleiermachera²⁴, postrzega uwidocznienie tłumacza, czyli wprowadzenie go jako instancji do historii przekładu, a przez nią do historii literatury, jako jedno z głównych zadań translatologii, a także praktyki przekładowej. Wiąże się to z szerszym zagadnieniem pojmowania przekładu jako kategorii kulturotwórczej i politycznej. Najwyrazistszy termin Venutiego: strategia wyobcowania (*foreignization*)²⁵ jest kategorią opisowo-badawczą, a zarazem etycznym postulatem wobec praktyki przekładowej, skierowanym przeciwko bezpiecznym, konserwatywnym stylistycznie i poetycko modelom pisarstwa, blokującym rozwój nowych języków poetyckich, jakich potencjalnym ośrodkiem może być nacechowany obcością przekład.

Mamy tu więc do czynienia z reinterpretacją Schleiermacherowskiej tezy o „elastyczności języka”²⁶: w tłumaczeniu tekstów, które ujawniają różnice i dystans między językami, można odkrywać nowy potencjał znaczeniowy języka – przestrzenie otwierane choćby dla jednego utworu, ale poszerzające ogólny zakres możliwości wyrazu. Dynamiczny polisystemowy model kultury oraz koncepcja norm wypracowane przez badaczy szkoły izraelskiej zyskują zatem u Venutiego podbudowę tradycji hermeneutycznej, a zarazem interwencyjonistyczne ostrze etyczne skierowane w stronę dominujących praktyk pisarsko-wydawniczych, sprzyjających – zgodnie z modelem niewidoczności tłumacza rozwijanym w kulturze Zachodu od kilku wieków – przekładowi oswajającemu (*domesticating*), które do zastanego systemu nie wprowadzają niepokojących zmian.

Minoryzować

Tłumaczenie wyobcowujące (*foreignizing translation*) nazywa Venuti w swoich wcześniejszych pracach tłumaczeniem mniejszościującym, minoryzującym

²⁴ Najistotniejszym źródłem jest tutaj tekst słynnego wykładu *O różnych metodach tłumaczenia* z roku 1813; w języku polskim jego fragmenty ukazały się w przekładzie P. Bukowskiego w „Przekładach” 2009, nr 21 (1), pt. *Historie przekładu*, s. 8–29.

²⁵ Rozróżnienie to wywodzi się z pism F. Schleiermachera oraz nawiązującego do niego francuskiego teoretyka przekładu A. Bermana. O Bermanie i jego „analityce przekładu” piszę w rozdziale 4.

²⁶ Odpowiedni fragment brzmi: „Zasada się ona [metoda przekładu polegająca na przyprowadzeniu czytelnika do autora – M.H.] na dwóch warunkach: po pierwsze, że rozumienie obcojęzycznych dzieł jest zjawiskiem znanym i ze wszech miar pożądanym oraz po drugie, że rodzimy język ma pewną elastyczność”. F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia...*, s. 23.

(*minoritising translation*). Termin ten, choć w obrębie studiów przekładoznawczych przypisywany Venutiemu²⁷, pochodzi z książki Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego *Kafka. Pour une littérature mineure*²⁸. W ich interpretacji Kafka wprowadza do języka dominującego (niemieckiego) elementy własnego, mniejszościowego języka praskich Żydów, a przez to tworzy w Niemczyźnie różnicę, podważa jej monolityczność. Język mniejszościowy, taki jak język żydowsko-niemieckiej mniejszości w Pradze – piszą Deleuze i Guattari – cechuje się po pierwsze eksterytorializacją, czyli odcięciem od zakorzenienia w zasadniczym obszarze tego języka (prascy Żydzi – piszą autorzy – są jak Cyganie, którzy wykradli z kołyski niemieckie niemowlę). Kolejną jego cechą jest nasycenie indywidualnej wypowiedzi znaczeniami politycznymi poprzez wzmożenie jego wagi dla mniejszościowej społeczności i jej samoświadomości, trzecia cecha to uwspólnienie, swoista kolektywizacja wyrażanych treści: literatura „staje się sprawą ludu”, a traci walor wypowiedzi indywidualnej²⁹.

Dla Venutiego tłumaczenie minoryzujące/wyobcowujące to zatem takie, które prowadzi do ujawnienia w języku przekładu owych specyficznych cech mogących podważyć monolit wielkiego języka. Tworzenie efektu wyobcowania polega na nasycaniu tłumaczonego tekstu cechami obcości i nietypowości, uwydatnianie elementów przeciwstawiających się naporowi większościowego, majoryzującego języka, dyskursu lub stylu, jakim jest język przekładu i obowiązujące w nim *mainstreamowe* konwencje i normy. Dzięki temu przekład uwalnia „nadwyżkę” (*remainder*), czyli zbiorową siłę form językowych, która wykracza poza możliwość kontroli przez jednostkę, przez co komplikuje zakładane znaczenia. „Nadwyżka” to z kolei termin przejęty przez Venutiego z prac filozofa języka Jeana-Jacques’a Lecercle’a, który posługuje się nim na określenie żywiołu języka w użyciu, czyli wszystkiego co niestaranne, nienormatywne, dziwne, ekscentryczne, a zatem co na różne sposoby poważa władzę dominującej normy³⁰.

Wyobcowująca strategia przekładowa łączy się z przyjęciem poststrukturalistycznych założeń dotyczących natury języka i konstrukcji znaczenia. Język nie jest tu traktowany jako narzędzie komunikacji odwołujące się do pewnego społecznie obowiązującego kodu, lecz – nadal w kontekście koncepcji Deleuze’a i Guattariego – jako siła zbiorowa, asamblaż form współtworzących semiotyczny obszar

²⁷ Por. m.in. *Minoritizing translation* [w:] *Routledge Companion to Translation Studies*, red. J. Munday, Routledge, London–New York 2009, s. 208. Sam Venuti pisze na ten temat w: *The Translator’s Invisibility...*, s. 20; *The Scandals of Translation...*, s. 108.

²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuits, Paris 1975. Korzystam z angielskiego przekładu D. Polan, *Kafka. Toward a Minor Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. O znaczeniu tej pracy dla „kafkologii” pisze Łukasz Musiał w książce *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2011, s. 56–58.

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature...*, s. 16–18.

³⁰ Por. J.J. Lecercle, *The Violence of Language*, Routledge, London–New York 1990.

władzy³¹. Dzięki ciągłemu ruchowi między różnorodnymi instytucjami i grupami kulturowymi, formy te podlegają procesom porządkowania, które nie są jednak stabilne i trwałe. Standardowa odmiana języka zajmuje pozycję dominującą, ale otaczają ją heterogeniczne obszary odmian i dialektów mniejszościowych, żargonów, stylów, klisz, form przeszłych, a także innowacji stylistycznych, form nie-standardowych, wychylonych w przyszłość. Każdy akt językowy aktywizuje zatem pewną relację władzy, ujawniającą zhierarchizowanie wewnętrzne, w którym dialekt centralny kontroluje i ogranicza pole manewru dialektów marginalnych. One jednak nieprzerwanie dają znać o swoim istnieniu.

W proponowanej przez Venutiego koncepcji przekładu wyobcowującego zasadnicze znaczenie mają, rzecz jasna, niecentralne, peryferyjne, niekanoniczne obszary języka, które są zarazem dynamiczne, bo podważające pozycję dominującej odmiany *mainstreamowej* poetyki oraz obowiązujących konwencji literackich. Te niecentralne systemy zmuszają system dominujący do (jak powiedziałby Schleiermacher) ukazania swojej elastyczności, a więc zezwolenia na powstawanie nowych obszarów wyrażania i znaczenia. Przekład – zwłaszcza w takim asymetrycznym układzie sił międzykulturowych, jaki analizuje Venuti, czyli z języków marginalnych na język globalnie dominujący – w sposób naturalny zajmuje w kulturze, w którą wchodzi, miejsce niecentralne. Można zatem przeprowadzić pożyteczną heurystycznie i pragmatycznie paralelę między stosunkiem literatury tłumaczonej do oryginalnej i dyskursu marginalnego, mniejszościowego do dominującego. W napięciach pomiędzy dialektami i sferami języka sytuuje się „nadwyżka”, która wyraża się w różnaitości materiału językowego zaburzającego pozorną monolityczność i ciągłość dyskursu³².

Żaden tekst, zwłaszcza tekst literacki, nie jest i być nie może – wbrew romantycznej koncepcji autorstwa – wyrazem jednoznacznych, jednostkowych i oryginalnych myśli lub intencji autora. Uruchamia bowiem nadwyżkę, grę owych form zbiorowych, które z natury niweczą indywidualność i jednowymiarowość znaczeń. Procesy te najwyraźniej ujawniają się w literaturze eksperymentalnej, awangardowej, nowatorskiej językowo lub stylistycznie, której celem jest właśnie przeświecenie języka i odsłonięcie ukrytych w nim możliwości oraz mechanizmów stawiających opór uwolnieniu tego żywiołu. Podobną siłę ma literatura importowana do „centrum” z obszarów odległych w czasie lub przestrzeni, z tak czy inaczej definiowanych peryferii. W tym sensie teksty literackie, jeśli nie mają charakteru epigońskiego, pełnią funkcję minoryzującą. Venuti zajmuje się opisem praktyk tłumaczeniowych, które emancypują sfery mniejszościowe: zmuszają dominujące obszary języka, by przejrzały się w sobie, nabrały do siebie dystansu,

³¹ Por. L. Venuti, *The Scandals of Translations...*, s. 13–20; G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.

³² Por. J.J. Lecercle, *The Violence of Language...*, s. 33–50 i 103–143.

jaki zapewniają konkurencyjne odmiany i dialekty³³. Deleuze i Guattari mówią o „autorach, którzy są obcokrajowcami we własnym języku”³⁴. Proces minoryzacji w literaturze, a zwłaszcza w przekładzie, uwalnia nadwyżkę, zmusza język do swoistego samowyobcowania.

Wyobcować przekład

Tłumaczenie jest *par excellence* procedurą uwalniającą nadwyżkę³⁵. Zwłaszcza przy tłumaczeniu z języków o znaczeniu lokalnym na globalną angielszczyznę, wszelki przekład staje się przestrzenią minoryzacji. System literatury tłumaczonej jest w polisystemie literatury anglojęzycznej skrajnie marginalny, a zatem szanse, że wywoła przemiany w dynamice kultury docelowej, są nikłe, praca tłumacza nabiera charakteru zadania etycznego i politycznego, a mianowicie zapobiegania światowej dominacji angielszczyzny i jej modeli pisarskich, uwidaczniającej się w dobie globalizacji. Równocześnie praca ta jest próbą zahamowania postępującej prowincjonalizacji owego centralnego systemu, który zasklepia się w sobie na skutek braku kontaktów przekładowych z literaturą innych kultur i języków. Podobne znaczenie ma literatura postkolonialna powstająca w językach dawnych imperiów, o czym pisze Maria Tymoczko³⁶.

W swojej własnej praktyce tłumaczeniowej Venuti promuje kontrowersyjną strategię wyobcowania: proponuje, by w przekładzie posługiwać się formami substandardowymi, lokalnymi, archaizacją itd. – wszelkimi środkami stylistycznymi, które pozwalają na swoiste udziwnienie tekstu i utrudnienie (deautomatyzację) jego odbioru. W ten sposób przekład wyobcowujący ma urzeczywistniać fundamentalną obcość tekstu tłumaczonego wobec przyjmującej go kultury; ujawnia także podmiotowość tłumacza jako twórcy, akcentując jego tekstową obecność; w końcu też przyczynia się do rozwoju docelowego języka i kultury przez naruszanie ustalonych hierarchii władzy, a co za tym idzie – otwieranie nowych przestrzeni konstrukcji znaczeń.

³³ Por. m.in. L. Venuti, *The Scandals of Translation...*, s. 13–20 oraz tegoż, *Towards a Translation Culture*, „The Iowa Review Forum on Literature and Translation”, www.iowareview.org (dostęp: 19 maja 2012). Po polsku także w szkicu: *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 265–293.

³⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus...*, s. 116.

³⁵ Maria Tymoczko stwierdza: „Zadanie tłumacza jest zbliżone do zadania pisarza mniejszościowego czy postkolonialnego, ale praca tłumacza jest pod wieloma względami trudniejsza. Nie tylko musi on się zmagać z różnicami kulturowymi, lecz także związany jest przez istniejący uprzednio (nieruchomy) tekst”. Por. tejże, *Enlarging Translation...*, s. 230.

³⁶ M. Tymoczko, *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 429–448.

Znajdujące się natomiast na drugim krańcu skali przekłady „udomawiające” (*domesticating*) to te, które mają się wpasowywać w skutecznie funkcjonujące, przyjęte praktyki retoryczne i poetologiczne, wyrażające dominującą ideologię³⁷. Wybierając gotowe i oczywiste dyskursy centralne zapewniające tekstowi tak zwaną gładkość, autorzy przekładów udomawiających nie narażają literatury, w którą się wpisują, na konieczność wewnętrznego przededefiniowania. Jak zauważył Even-Zohar, tłumaczenia te stają się „środkiem zachowania tradycyjnych gustów”³⁸. Gwarantuje im to uzyskanie akceptacji, a co za tym idzie – dobrej pozycji na rynku, kosztem jednak zredukowania ich dywersyjnego, minoryzującego potencjału oraz twórczej sygnatury tłumacza.

Przekład ze swoim dywersyjnym potencjałem rozgrywa się w przestrzeni kultury docelowej, a jego obcość może zostać wytworzona tylko i wyłącznie na podstawie rodzimego materiału językowego. W rozumieniu Venutiego wyobcowanie przekładu – wbrew popularnym interpretacjom – nie polega na utopijnym dążeniu do rekonstruowania tekstu wyjściowego w jego esencjalnej istocie³⁹. Oznaczałoby to wszak powrót do logiki ekwiwalencji i iluzji wierności. Byłby to cel utopijny, skoro do wytworzenia efektu obcości tłumacz może się posłużyć jedynie materiałem rodzimym języka docelowego, poddając go minoryzacji. W szkicu z 2000 roku badacz pisze:

Przekład nigdy nie jest bezproblemowym aktem komunikacji, ponieważ tłumacz musi pokonać językowe i kulturowe różnice tekstu obcego, które niweczy, by zastąpić je innym zestawem różnic, zasadniczo rodzimych, wywiedzionych z języka i kultury tłumacza. [...] obcy tekst jest więc nie tyle przekazany w akcie komunikacji, ile inskrybowany rodzimymi sposobami rozumienia i rodzimymi interesami⁴⁰.

Rozgrywka toczy się więc nie tyle pomiędzy kulturami, ile w obrębie kultury przekładu, w której dzięki tłumaczeniu powstaje obszar mniejszościowy; tekst przekładany ma doprowadzić do zreorganizowania hierarchii wartości tej kultury przez naświetlenie jej hybrydycznego charakteru, naruszenie jej pozornie monolitycznej powierzchni. Akt wyobcowania dokonuje się przez aktywizację rodzimej nadwyżki. Zobowiązania wobec litery oryginału znajdują się na dalszym planie i są podejmowane na poziomie wspólnot interpretacyjnych skupionych wokół przekładów.

³⁷ M.G. Rose, *Translation and Literary Criticism*..., s. 15.

³⁸ I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej*..., przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*..., s. 200–201.

³⁹ Podobnie należy rozumieć poglądy Antoine’a Bermiana, który opisuje przekład jako „doświadczenie obcego”. Doświadczeniu temu poddane zostają najpierw język i kultura przekładu, zmuszone do sprawdzenia, czy mają w sobie przestrzeń zdolną pomieścić obce dzieło, czy podobają stawianemu przez nie wyzwaniu. Por. A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*..., s. 247–264. Szerzej na temat poglądów Bermiana piszę w rozdziale 4.

⁴⁰ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia*..., s. 267.

Wspólnoty

Wspólnoty skupione wokół przekładów, powstające na wzór wspólnot wyobrażeńiowych, mają charakter wirtualny i heterogeniczny: nie są nigdy jednorodne pod względem językowym, społecznym czy kulturowym. Inaczej jednak niż opisywane przez Benedicta Andersona wspólnoty, których prymarną funkcją jest wzmacnianie więzi tożsamościowych opartych na idei narodu, wyrażającej się przez wspólny język i kulturę⁴¹, wspólnoty przekładowe ze swej natury podają w wątpliwość podziały oparte na przeświadczeniu o jednorodności takich kategorii. Przekład w nieunikniony sposób ciąży ku kulturze docelowej, uwalnia nadwyżkę czytelną i znaczącą dla tej kultury, zarazem jednak ma, jak pisze Venuti, także wymiar utopijny⁴². Właściwa przekładowi funkcja dywersyjna uruchamia mechanizmy działania odśrodkowego wewnątrz pozornie monolitycznych struktur, obcość wyrażona środkami rodzimymi daje nadzieję na powstanie wspólnoty łączącej czytelników rodzimych i obcych, a więc na porozumienie ponad istniejącymi granicami.

Rolę przekładu w tworzeniu wspólnot przekraczających granice wyznaczone przez podziały językowe i narodowe opisuje w książce *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*⁴³ David Bellos, komparatysta, tłumacz między innymi Georges'a Pereca. W zakończeniu swojej wielowątkowej analizy różnych aspektów przekładu, wychodząc od reinterpretacji mitu wieży Babel, Bellos stawia tezę, że wielojęzyczność świata można interpretować jako konsekwencję faktu, iż podstawową funkcją języka etnicznego jest różnicowanie, rozdzielanie i zamykanie granic, odróżnianie siebie i swojej grupy od innych na każdym poziomie struktury społecznej – od indywidualnego przez rodzinny, grupowy po narodowy i kulturowy⁴⁴. Jak szybolet z biblijnej Księgi Sędziów, język byłby wsobnym ruchem budowania tożsamości opartej na różnicy, odróżnianiu się od innych. Przekład natomiast, jak pisze Bellos, stanowi „pierwszy krok w stro-

⁴¹ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 1997.

⁴² L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 289. Badacz wychodzi od teorii utopijnej funkcji kultury Ernsta Blocha, który z wytwarzanym przez kulturę „nadmiarze” widział załazek i wyobrażenie przyszłego ponadklasowego porozumienia społecznego. Venuti sugeruje zatem, że „inskrupcja rodzimości w każdym przekładzie stanowi [...] wyobrażenie przyszłego pogodzenia różnic językowych i kulturowych” [s. 290].

⁴³ D. Bellos, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, Particular Books, Penguin, London 2011.

⁴⁴ Tamże, s. 350–351. Paul Ricoeur pisze, że wielość języków jest nie tylko bezużyteczna, ale wręcz szkodliwa: „moc integracyjna każdego języka ujmowanego osobno zapewnia wymianę wewnątrzwspólnotową [lecz] wymiana ze sferą wobec każdej wspólnoty zewnętrzną staje się wręcz niemożliwa” (tegoż, *Paradygmat przekładu*, przeł. M. Kowalska [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 359).

nę cywilizacji”⁴⁵, ponieważ sugeruje, że być może warto zamiast gestu wrogości zaryzykować gest porozumienia z Innym. Tłumaczenie nie służy zatem budowaniu wspólnoty swoich, lecz jej podważaniu i przekraczaniu w imię wspólnoty odmiennego rodzaju. „Nie poezja, ale wspólnota ginie w tłumaczeniu” – parafrazuje Bellos słynne powiedzenie Roberta Frosta⁴⁶, widząc w przekładzie dowód na to, że potrafimy myśleć i komunikować myśli, a więc wychodzić poza wąskie ramy samych siebie.

O tym też, jak sędzę, pisze Venuti:

utopijna wspólnota, która jeszcze nie powstała [...]. Przekład uwalnia nadmiar znaczenia odnoszącego się do rodzimych tradycji kulturowych przez odchodzenie od obowiązującego standardowo języka – na przykład przez archaizmy czy kolokwializmy. W każdym przekładzie istnieje *implicite* nadzieja na konsensus, na porozumienie i zrozumienie obcego tekstu poprzez wpisaną weń inskrypcję rodzimości⁴⁷.

Zgodnie z tym ujęciem, porbrzmiewającym echem koncepcji zawartych w eseju Waltera Benjamina *Zadanie tłumacza*⁴⁸, tłumaczenie jest ruchem ku przyszłemu porozumieniu, wyobrażeniem przyszłego pogodzenia różnic językowych i kulturowych zarówno wewnątrz kultur, jak i na ich granicy. Cel ten można osiągnąć nie przez uległość wobec dominujących we własnej kulturze wzorców, ale przez dostrzeganie innych rozwiązań; nie przez przywiązanie do abstrakcyjnie pojmowanej i pozaczasowej kategorii wierności, ale zawsze w pewnym historycznym usytuowaniu w rzeczywistości kulturowej i społecznej, dzięki autorskim decyzjom i interwencjom tłumaczy, które prowadzą do skutecznego uwolnienia rodzimej nadwyżki. Widoczność tłumacza to zatem także przeciwstawianie się „etnocentrycznej przemocy”, dominacji konserwujących procesów udomawiających, o jakich pisze Venuti w książce *Translator's Invisibility*. Niewidoczność tłumaczy oznacza także unieruchomienie działania przekładu.

Kto – kogo – gdzie – kiedy – jak – dlaczego

Na miejsce i rolę tłumaczy w procesie historycznoliterackim oraz w teorii przekładu wskazuje – obok Venutiego, Lefèvre’a i Robinsona – także Anthony Pym. Badając historię przekładu w kręgu literatury hiszpańskojęzycznej, Pym wypracowuje propozycję ogólnego modelu metodologicznego tej dziedziny przekładoznawstwa⁴⁹. Osią koncepcji Pyma jest, jak już powiedziano w rozdziale 1, przenie-

⁴⁵ D. Bellos, *Is That a Fish...*, s. 352.

⁴⁶ Tamże, s. 353.

⁴⁷ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 189.

⁴⁸ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 27–41. O koncepcji Benjamina będzie mowa w rozdziale 4.

⁴⁹ A. Pym, *Method in Translation History...*

sienie akcentu w badaniach historycznych z tekstów i systemów kontekstowych na tłumaczy jako podmioty. *Human translator* to dla Pyma kategoria umożliwiająca odkrycie, zrozumienie i uporządkowanie zjawisk interesujących historyka przekładu. Pytanie, które warto sobie zadawać, podejmując badania w tym zakresie, brzmi: dlaczego w określonych okolicznościach historycznych powstawały takie, a nie inne przekłady?⁵⁰ Najważniejszym etapem nie jest tu zatem gromadzenie materiału (tzw. archeologia przekładu) ani jego ocena (czyli krytyka historyczna), ale wyjaśnienie powodów, dla których pewne „archeologiczne artefakty” pojawiły się w takim, a nie innym miejscu i czasie, a także jaki był ich związek z zachodzącymi w szerszym polu widzenia zmianami kulturowymi⁵¹. W takiej eksplikacji konieczne jest wzięcie pod uwagę elementu przyczynowości w wymiarze społecznym, w którym tłumacze okazują się istotnymi podmiotami działającymi. Propozycja Pyma harmonizuje z przedstawionym przez Venutiego programem uwidaczniania tłumacza, choć przenosi argumentację z tekstu przekładu, gdzie znakiem obecności tłumacza są uwalniające nadwyżkę elementy wyobcowania, na pole społeczne, w którym tłumacz działa jako podmiot uruchamianych procesów przyczynowo-skutkowych.

Tego rodzaju badania nie mogą jednak, oczywiście, obyć się bez bazy materiałowej, a więc bez translatologicznych „wykopalisk”. Uporządkowanie badań na tym etapie jest zadaniem skomplikowanym ze względu na ogromny zakres zjawisk, jakie do niego należą. Lieven D’hulst, przedstawiając w encyklopedycznym skrócie zarys historii przekładu, proponuje posłużenie się kategoriami starożytnej retoryki, a więc katalogiem okoliczności odnoszących się do przedmiotu zainteresowania: *quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quo modo? quando?* Nie traktując tej listy jako zamkniętej, za cel badania historycznego przekładu uznaje D’hulst zrozumienie przeszłych sposobów myślenia, praktyki i kontekstów, posługując się kategoriami i ideami właściwymi dla badanego okresu⁵².

Również Cees Koster, definiując projekt archeologii przekładu w danej literaturze, za zrab badania uznaje poszukiwanie odpowiedzi na zestaw podobnych pytań, a mianowicie „kto – kogo – gdzie – kiedy” przekładał⁵³. Kolejne pytanie: „jak”, otwiera obszar krytyki historycznej, a „dlaczego” – obszar eksplikacji. Pierwsze cztery pytania łączą się z zewnętrznymi czynnikami kontekstowymi; pytanie „jak” – z wewnętrznymi czynnikami tekstowymi; pytanie „dlaczego” integruje oba te obszary. Badania kontekstowe skupiają się na ustalaniu faktów historycznolite-

⁵⁰ Por. L. Venuti, *Translator’s Invisibility...*, s. ix.

⁵¹ Por. A. Pym, *Method in Translation History...*, s. 6.

⁵² L. D’hulst, *Translation History* [w:] *Handbook of Translation Studies*, t. 1, red. Y. Gambier, L. van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2010, s. 397–405.

⁵³ C. Koster, *The Translator in between Texts. On Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Literary Translation* [w:] *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, red. A. Riccardi, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 24.

rackich, stanowiących niezbędną bazę materiałową dla kolejnych etapów analizy; badania tekstowe pozwalają na opis i interpretację konkretnych przedsięwzięć translatorskich oraz ich wieloaspektowego uwikłania w konteksty.

Analiza zewnętrzna poprzedza wewnętrzną; na tym etapie muszą zostać rozstrzygnięte takie kwestie jak: które teksty definiujemy w badanym okresie jako przekłady i na jakiej podstawie; gdzie przebiega i jak jest definiowana granica między przekładem a innymi gatunkami intertekstualnymi i praktykami międzytekstowymi; jak i przez kogo wyznaczane są uprawnienia i powinności tłumaczy, czyli ich kompetencje twórcze; jakie instytucje w przestrzeni komunikacji literackiej sprawują kontrolę nad działaniami tłumaczy i rozpowszechnianiem ich twórczości. Dopiero później podejmuje się analizę przekładów jako tekstów literackich i proponuje ich interpretacje. Można – twierdzi Koster – napisać „zewnętrzną” historię przekładu bez odwoływania się do historii „wewnętrznej”, ale nie odwrotnie⁵⁴. Analiza konkretnych realizacji tekstowych musi być zakorzeniona w kontekście. Wymaga to – podkreśla D’hulst – świadomości napięcia między współczesną ramą historiozoficzną, stanowiącą horyzont badacza, a wewnętrzną perspektywą badanych dokumentów, w których obowiązuje inny zestaw kategorii, co pozwoli uniknąć niebezpieczeństwa interpretacji anachronicznych⁵⁵.

Badanie historii: ku między-kulturom

Zaproponowana przez Pyma koncepcja historii przekładu wpisuje się w model badań deskryptywnych, ale wychodzi znacząco poza analizę samych tekstów⁵⁶. Dla Pyma obszarem badań jest nie kultura docelowa jako kontekst, w którym funkcjonuje przekład, lecz „między-kultura”, którą badacz roboczo definiuje jako operacyjną część wspólną dwu lub więcej kulturom. Praca tłumaczy – podobnie jak działania dyplomatów, kupców, szpiegów i przemytników – ma charakter międzykulturowy. Nawet jeśli odbywa się zasadniczo w domenie docelowej, jej wynikiem jest nie tylko, jak chciał Even-Zohar, relokacja elementów czy przeformułowanie obowiązujących w tej domenie kanonów, lecz także zakwestionowanie jej ściśle wytyczonych granic. Tłumaczenie ujawnia przenikalność granic danej kultury, ich nietrwałość, arbitralny i umowny charakter.

Przekład jest ośrodkiem, wokół którego skupiają się różnorodne wspólnoty interpretacyjne, ułożone nie w granicach poszczególnych narodów, języków

⁵⁴ Tamże, s. 24.

⁵⁵ L. D’hulst, *Translation History...*, s. 403–404.

⁵⁶ Koster wręcz zarzuca Pymowi ignorowanie tekstów oraz roli badań porównawczych w pracy historyka przekładu, wiążąc tę postawę z ogólną tendencją w przekładoznawstwie. Tymczasem badania takie stale owocują interesującymi pracami z zakresu opisowych studiów porównawczych. (por. C. Koster, *The Translator in between Texts...*, s. 25).

i kultur, lecz przekraczające je. Chociaż powołane do istnienia przez przekład wspólnoty interpretacyjne mogą służyć politycznemu celowi umacniania nacjonalistycznych postaw w kulturze docelowej⁵⁷, u ich podstaw tkwi – jak pokazuje między innymi Venuti – element obcości, który kompromituje ideologię czystej, jednoznacznej tożsamości. Tłumacze i ich dzieła tworzą zatem nie tylko element kultury docelowej, lecz także otwarty i wielowymiarowy obszar „między-kultury” (*interculture*):

Termin między-kultura odnosi się do przekonań i praktyk, jakie znajdują się na przecięciach lub w częściach wspólnych kultur, gdzie ludzie łączą w sobie dwie lub więcej różnych kultur. [...] nie należy jej mylić z faktem, że w ramach jednego społeczeństwa lub organizmu politycznego istnieje wiele kultur (to jest mulikulturalizm), ani też z faktem, że istnieje wymiana pomiędzy kulturami (co należy określać mianem transferu transkulturowego)⁵⁸.

Badacz odróżnia między-kulturę zarówno od „multikultury” (*multiculture*), a więc współistnienia wielu kultur w obrębie jednego społeczeństwa lub państwa, jak i od elementów transkulturowych (*crossculture*), czyli takich, które przemierzają się z jednej kultury do drugiej. Powszechny we współczesnym przekładoznawstwie pogląd, że przekład jest elementem kultury docelowej wykorzystywanym przez nią dla własnych celów politycznych, może prowadzić do zanegowania istnienia obszarów międzykulturowych. Jednak to właśnie one są ośrodkami dywersyjnej siły, jaką wyzwala doświadczenie innego, hybrydycznymi przestrzeniami, gdzie współistnieje swoje i obce, i nie pokrywają się bynajmniej z podziałami polityczno-geograficzno-społecznymi. Działając w przestrzeni „między-kultury”, tłumacze wyzwalały heterogeniczność i hybrydyczność kultur oraz drzemiący w nich potencjał zmiany.

Przeciwko abstrakcyjnemu „pomędzy”

Sytuowanie tłumaczy w przestrzeni „pomędzy” nie jest w przekładoznawstwie niczym nowym. Pojawia się zarówno w przywoływanych już modelach teoretycznych, jak i w metaforycznym obrazie tłumacza jako pośrednika, mediatora lub budowniczego mostów. Refleksja, jakiej poddawane są te wyobrażenia we współczesnych badaniach nad przekładem, pozwala jednak na nowo zrozumieć znaczenie sfery „pomędzy”, pozbawiając ją charakteru abstrakcyjnej lub życzeniowej

⁵⁷ Venuti pisze: „Wspólnoty wyobrazeniowe, które zajmowały Andersona, były wspólnotami nacjonalistycznymi, opartymi na poczuciu przynależności do konkretnego narodu. Przekłady niewątpliwie tworzyły takie wspólnoty poprzez import obcych idei, które stymulowały powstawanie masowych ruchów politycznych w kulturze rodzimej”; Por. L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 285.

⁵⁸ A. Pym, *Method in Translation History...*, s. 177.

konstrukcji. Propozycja Pyma jest odmienna, dlatego że definiuje między-kultury jako zawodowe, a nierzadko także życiowe przestrzenie tłumaczy, wprowadzając w obszar analizy kategorie biografii i cielesności⁵⁹.

Maria Tymoczko pisze, że ideologiczne nacechowanie przekładu jest nierozdzielnie związane z „miejscem wypowiedzania” (*place of enunciation*) tłumacza, mającym wymiar nie tylko geograficzny, lecz także czasowy i ideologiczny⁶⁰. Nie sam tekst przekładu, ale i jego konkretne historyczne usytuowanie staje się nośnikiem wartości ideologicznej. Przestrzeni „pomiędzy” nie można traktować jako „gdzie indziej” – romantycznego, elitarnego „ani tu, ani tam”, tworzonego dla elegancji analizy. Skoro bowiem uznamy, że tłumacz nie jest ulokowany całkowicie po stronie jednej z kultur, łatwo uczynić go – pisze Tymoczko – niemal wyalienowanym i uwolnionym od odpowiedzialności i od społecznej przynależności geniuszem. Równocześnie, skoro tłumacze i tłumaczenia przynależą do kultur narodowych, to te ostatnie jawią się jako nienaruszalne monolity⁶¹.

Potwierdzając niejako rozpoznania Pyma, Tymoczko podkreśla, że myślenie o pozycji tłumacza w kategoriach abstrakcyjnej przestrzeni „pomiędzy” nie uwzględnia zaangażowania w życie społeczeństwa, które wymaga pewnej „afiliacji” i działania zbiorowego. Umieszczając przekład poza kulturami, wyłączamy z opisu działania wspólnoty nawet na najbardziej podstawowym poziomie publikacji i dystrybucji przekładu. W ten sposób ulega zatarciu etyczny wymiar pracy tłumacza i komplikuje się problem lojalności – motyw, który w historii i socjologii przekładu powraca nieustająco⁶².

Opisując proponowaną przestrzeń między-kultury, Pym ma na myśli konkretny wymiar indywidualnych losów i osobistych decyzji poszczególnych ludzi pracujących jako tłumacze⁶³. Życie ludzi uprawiających tę profesję bardzo często

⁵⁹ Pym wskazuje na zjawisko, które można uznać za kolejny poziom ujawniania swoistej hybrydyzacji: tłumacze rzadko należą do jednej tylko grupy zawodowej, zwykle łączą przekład z obowiązkami wykładowców, nauczycieli, wydawców, redaktorów, pisarzy itd. Otwiera się pole do badań nie tylko nad wzajemnym przenikaniem dyskursów, lecz także nad wielostronnymi uwikłaniami lojalności i przynależności, co może komplikować odpowiedź na zadawane w procedurze eksplikacyjnej pytanie „dlaczego”; por. A. Pym, *Humanizing Translation History*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 42, s. 33–36.

⁶⁰ M. Tymoczko, *Ideology and the Position of the Translator. In What Sense Is the Translator „in between”?* [w:] *Apropos of Ideology*, red. M.C. Pérez, St. Jerome, Manchester 2003, s. 181–201; przedruk w: *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2010, s. 213–228. Tym ostatnim wydaniem się posługuję.

⁶¹ Tamże, s. 225.

⁶² Tamże, s. 226.

⁶³ Napisanie historii tłumaczy jest projektem trudnym, począwszy od braku źródeł, a więc od praktycznej konsekwencji ich niewidoczności, po kwestie teoretyczne, takie jak nieciągły i przechodni charakter przestrzeni międzykulturowych. Ambitną próbą zmierzenia się z tym wyzwaniem jest niedawna książka Marzeny Chrobak *Między światami. Tłumacz ustny oraz komunikacja międzykulturowa w literaturze odkrycia i konkwisty Ameryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,

wiąże się z podróżowaniem, migracją, byciem „nie u siebie”, hybrydycznością tożsamości i swoistą nomadycznością kulturową. Pisze Pym:

Nomadzi istnieli przed rolnikami i przypuszczalnie będą nadal istnieć po nich. Na początku był ruch fizyczny i być może będzie też i na końcu. Historia przekładu jest w tej uprzywilejowanej sytuacji, że zdaje sprawę z części tego ruchu. Nie powinno się sprowadzać jej do pragnienia stacjonarnej przynależności. [...] Idealna historia [...] dotyczy ruchu ludzi i tekstów. Może być historią wędrowców, mieszkańców pogranicza, dzieci z mieszanych kulturowo rodzin, ludzkich hybryd. [...] Historia przekładu zamiast po prostu uzupełniać historie stabilnych kultur, może pomóc w tworzeniu niestacjonarnej przyszłości⁶⁴.

Tak wyznaczone cele badań nad historią tłumaczenia i historią tłumaczeń współbrzmia z wizją utopijnych wspólnot gromadzących się wokół przekładu, opisywaną przez Lawrence'a Venutiego. Jednocześnie przekład okazuje się bezpośrednio związany z przestrzenią i ruchem w przestrzeni, dzięki czemu może stać się kryterium organizującym obszary kultury według alternatywnych schematów, opartych na kategoriach innych niż obowiązujące. David Bellos pisze wręcz o bezpośredniej łączności między ukształtowaniem terenu a wielojęzycznością i możliwościami działania tłumaczy⁶⁵. Odbywane przez konkretne osoby podróże w przestrzeni fizycznej są zarazem podróżami w przestrzeniach językowych i kulturowych, stanowią linie na mapie owej „niestacjonarnej przyszłości”, o której pisze Pym.

Zarysowane powyżej zagadnienia nowocześnie rozumianej historii tłumaczeń i tłumaczy okazały się przydatne w analizie dzieła przekładowego Czesława Miłosza, którego biografia twórcza ma zdecydowanie charakter „niestacjonarny”. Kategorie przestrzenne znacząco wpływają na sposób konstruowania i wykorzystywania przekładów w twórczości poety oraz na sposoby wytwarzania znaczeń w tekstach tłumaczonych, zarówno w wypadku polskojęzycznych wersji dzieł języka angielskiego, jak i tworzenia kanonu polskiej poezji współczesnej w języku angielskim. Przedtem jednak omówienia domaga się zagadnienie podmiotowości tłumaczy i ich pozycji jako interpretatorów oraz twórców. Analiza i rozumienie indywidualnego wymiaru pracy literackiej autorów przekładów jest nie mniej ważnym aspektem opisu interesujących nas obszarów niż wymiar historyczny i społeczny, ujęcia socjologizujące nie dostarczają bowiem odpowiedzi na wszystkie pytania, jakie rodzą się w związku z dziełem przekładowym Miłosza.

Kraków 2012. Druga część tej publikacji poświęcona jest rekonstrukcji historii konkretnych osób pracujących jako tłumacze zdobywców i odkrywców Ameryk.

⁶⁴ A. Pym, *Method in Translation History...*, s. 18–19.

⁶⁵ D. Bellos, *Is That a Fish...*, s. 351.

4. TŁUMACZ – INTERPRETATOR – TWÓRCA

Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda sztuki.

K. Dedecius¹

Przekład i kreatywność

Analizowanie przekładu i tłumaczy w kontekście procesów społeczno-kulturowych i historycznych może – czego obawiają się niektórzy badacze – prowadzić do wniosku, że literatura tłumaczona stanowi niewiele więcej niż dokument przemian ideologicznych i politycznych swojej epoki, źródło dla badaczy historii społecznej i kulturowej poszczególnych obszarów językowych lub abstrakcyjny system w pozbawionej podmiotowości polisystemowej makrostrukturze. „Humanizowanie” badań nad przekładem, którego wyrazem jest zwrot w kierunku biografii tłumaczy, można postrzegać jako próbę reinstalacji podmiotu w badaniach przekładowych. Podobna myśl przyświeca rozwijającemu się od kilku lat nurtowi badań określanemu jako *Creative in Turn Translation Studies*, czyli „zwrot twórczy w przekładoznawstwie”.

W wydanej w 2006 roku książce *Translation and Creativity. Perspectives on Writing and Translation Studies*, Eugenia Loffredo i Manuela Perteghella, definiując punkt widzenia przyjęty przez ów nowy nurt, podkreślają że subiektywność tłumaczy stanowi istotny czynnik kształtujący ich twórczy wkład w „pisanie”, jakim jest przekład². Tłem są tu nie tylko szersze procesy kulturowe (jak w pracach Evena-Zohara i Toury’ego) i społeczne (jak w badaniach Lefèvere’a i Hermansa lub w kręgu studiów postkolonialnych), lecz także organizacja i struktura samego tekstu literackiego, w którym swój początek mają konstytuujące się w aktach odbioru i interpretacji znaczenia. Poszukiwania badaczek, jak same podkreślają, wynikają z inspiracji przekładoznawstwem spod znaku zwrotu kulturowego.

¹ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, I. Naganowska, E. Naganowski. Czytelnik, Warszawa 1988, s. 181.

² *Translation and Creativity. Perspectives on Writing and Translation Studies*, red. E. Loffredo, M. Perteghella, Continuum, London–New York 2006, s. 2.

Ów nowy paradygmat Loffredo i Perteghella traktują jako punkt zwrotny, dzięki któremu możliwe okazało się wyjście z paradygmatu opartego na pojęciach ekwiwalencji oraz transferu sensu i formy. W przekładoznawstwie sprzed zwrotu kulturowego pytania o kreatywność były usuwane na margines, a zbyt wyraziste przejawy twórczego stosunku do przekładu oceniane jako uzurpacja i przekraczanie translatorskich kompetencji³.

Lefèvre'owska koncepcja przekładu jako prze-pisania opiera się na założeniu, że tłumacz angażuje się twórczo w proces powstawania nowego dzieła w nowym kontekście: gwarantuje to powodzenie wykonywanego przez niego zadania, czyli zapewnienie „repcji i przetrwania dzieł literackich”⁴, budowanie „obrazów pisarza, dzieła, epoki, gatunku, a czasem wręcz całej literatury”⁵, w końcu – jak ujmują to w tytule swojej książki z 1998 roku Lefèvre i Bassnett – konstruowanie kultur. Procesy te podlegają wprawdzie kształtującym je czynnikom ideologicznym, politycznym, ekonomicznym i poetologicznym, wysuwanych na pierwszy plan przez manipulistów, nie przeczy to jednak temu, że powstałe przekłady są dziełem twórczych podmiotów, wynikiem dokonywanych wyborów.

Zasadniczym celem badaczy skupionych wokół idei *Creative Turn* jest właśnie zrozumienie i opis procesu tłumaczenia jako aktu twórczego, a jego produktów jako szczególnego gatunku twórczości artystycznej. Badacze ci nie proponują jednolitej nowej metodologii, podejmują raczej poszukiwania w obszarach tradycyjnie zaniebawianych przez „naukowe” przekładoznawstwo, skupiając się na takich kategoriach, jak podmiotowość, subiektywność, działanie, intencjonalność, wyobraźnia, organizacja dyskursu.

Twórcza interpretacja

Przedmiotem szczególnego zainteresowania szkoły zwrotu twórczego są skrajne i eksperymentalne praktyki tłumaczeniowe, w których związek między orygina-

³ Zagadnienie prerogatyw tłumacza i ich granic podjęła u nas Anna Legeżyńska w książce *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1999). Autorka pisze: „Wydaje się bowiem dziś rzeczą już oczywistą, iż przekład jest twórczością, choć dość szczególną. Warto zatem przyjrzeć się jej specyfice i ustalić zakresy, w jakich potencja twórcza tłumacza może być realizowana, nie wykraczając poza normy przekładowości” [s. 9, wyróżnienie – M.H.].

⁴ A. Lefèvre, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992, s. 1.

⁵ Tamże, s. 5. Por. też słowa Gadamera: „Literatura stała się literaturą dzięki upowszechnieniu kultury czytelniczej. Należałoby niemal powiedzieć: literatura to literatura przekładowa, właśnie dlatego, że jest kulturą czytania. Faktycznie tajemnica czytania jest niczym most rozpięty między językami” (H.G. Gadamer, *Lektura jest przekładem*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 324).

łem a przekładem zostaje programowo przemieszczony poza relację odpowiedniości i zanegowany, a celem tłumaczenia nie jest stworzenie ekwiwalentnego komunikatu. Nierzadko także samej analizie i opisowi kreatywnych praktyk tłumaczeniowych towarzyszy element twórczy, jak w tekstach Clive'a Scotta, który swoje teoretyczne obserwacje zakorzenia we własnej praktyce tłumacza nowoczesnej poezji francuskiej⁶.

Scott proponuje, by za przedmiot tłumaczenia uznać nie język, ale „światy wyobraźniowe” tekstu. Sam tekst zapoczątkowuje łańcuch projekcji interpretacyjnych, a obszar spotkania tłumacza i czytelnika wyznaczają uruchamiane w trakcie lektury paralelne przestrzenie skojarzeniowe. „Przekład, jak każdy akt językowy, jest z konieczności fikcjonalizacją – pisze Scott. – Wydaje mi się zuchwałością działać tak, jakby język był w stanie przekazać choćby częściowo prawdę o tekście, który już istnieje”⁷. Propozycja Scotta przeczy logice odwzorowania i dąży ku logice tworzenia: tekst przekładu wchodzi w swoiście „prze-strzenną” relację z oryginałem, konceptualizowany jest bowiem jako spojrzenie na oryginał z miejsca, z którego ten ostatni nie mógł być widziany w momencie swego powstawania, ponieważ miejsce to wówczas jeszcze nie istniało. Podobnie nie istniały także liczne inne „obiekty” które teraz, gdy powstaje przekład, znajdują się w polu widzenia. W tak definiowanym tłumaczeniu percept, którym jest tekst oryginalny, nabiera postaci konceptu, który można przenosić dalej w przyszłość⁸.

Prezentując potencjalne multiprzekłady, przybierające niestandardowe formy graficzne, tłumacz tworzy kolaże, w których tekst jest elementem kompozycji złożonej z linii, fotografii architektury i liter o szczególnym kroju. Scott stara się odtworzyć akty kreatywnej lektury, swoistą „choreografię czytania”⁹. Odtworzenie oryginału w znaczeniu zwykle przypisywanym przekładowi nie wchodzi w zakres jego eksperymentalnej procedury. Jak zobaczymy, praktyka tak pojętego przekładu kreatywnego ma bezpośrednie źródło w literaturze angloamerykańskiego modernizmu, zwłaszcza w dziele Ezry Pounda, o którym będzie mowa poniżej.

⁶ Clive Scott jest autorem dwóch książek o przekładzie poezji: *Translating Baudelaire*, University of Exeter Press, Exeter 2000 oraz *Translating Rimbaud's „Illuminations”*, University of Exeter Press, Exeter 2006.

⁷ C. Scott, *Translation and the Spaces of Reading* [w:] *Translation and Creativity*, s. 33–46.

⁸ *Translation and Creativity...*, s. 41–42. Scott pisze: „TT (target text – M.H.) zyskuje autonomię, nie odwracając się od ST (source text – M.H.), ale konceptualizując go, to znaczy nadając mu pewną dosłowność, traktując go nie jako coś, co można z TT odzyskać, lecz jako coś, co TT przenosi na przód i wyłącznie na przód”.

⁹ Por. *Translation and the Spaces of Reading...*, s. 44–46.

Hermeneutyka: przekład i interpretacja

Nie jest to jedyne źródło inspiracji zwrotu twórczego. Analiza przekładu jako indywidualnego kreatywnego działania podmiotowego jest zakorzeniona także w tradycji hermeneutycznej. Tradycja ta podkreśla interpretacyjny wymiar tłumaczenia, i kładzie silny nacisk na dokonujące się tutaj przekroczenie dystansu czasowo-przestrzennego, które jest istotą każdego aktu rozumiejącej lektury, ze wszystkimi wynikającymi stąd komplikacjami¹⁰. Paul Ricoeur w szkicu *Rhetoric-Poetic-Hermeneutic*¹¹, zestawia interpretację i przekład właśnie w kontekście pokonywania dystansu oraz odtwarzania sensów tekstu wobec przemieszczania się ośrodka interpretacji. Znaczenia powstające w wyniku takiego procesu interpretacyjnego są zasadniczo niestabilne i zwielokrotnione:

Zaiste, niezbędna jest szczególna sztuka, kiedy dystans geograficzny, historyczny i kulturowy oddzielający tekst od czytelnika staje się przyczyną nieporozumienia, które pokonać da się jedynie przez lekturę mnogą, to znaczy interpretację wielogłosową. Pod tym fundamentalnym warunkiem interpretacja – centralny temat hermeneutyki – postrzegana jest jako teoria mnogiego znaczenia.

Interpretować to przekładać (*translate*) jakieś znaczenie z jednego kontekstu kulturowego na inny zgodnie z domniemaną zasadą ekwiwalencji znaczenia [...]. Problematyka wspólna egzegezie i filologii rodzi się z tej przestrzennej relacji między tekstem i kontekstem, w której tekst może się rzekomo zdekontekstualizować, to znaczy wyzwolić ze swojego pierwotnego kontekstu w celu ukontekstualizowania się w nowych okolicznościach kulturowych, przy zachowaniu przypuszczalnej tożsamości semantycznej. Zadanie hermeneutyczne polega więc na tym, że podchodzimy do owej przypuszczalnej tożsamości semantycznej, mając do dyspozycji wyłącznie zasoby dekontekstualizacji i rekontekstualizacji znaczenia. Przekład w szerokim sensie słowa służy jako model tego ryzykownego przedsięwzięcia¹².

Ricoeur podkreśla, że wszelkie znaczenie kształtujące się w danej tradycji wymaga przekładu, a wówczas mamy do czynienia z interpretacją, co z kolei oznacza, że musi się pojawić pewna innowacja semantyczna. Rozumienie ma w ujęciu hermeneutycznym strukturę doświadczenia¹³, którego centrum stanowi podmiot

¹⁰ H.G. Gadamer pisze, że znaczenie dystansu czasowego dla rozumienia, dotychczas marginalizowane, musi się znaleźć na pierwszym planie; tylko dzięki dystansowi czasowemu możliwe jest osiągnięcie „obiektywnego poznania” uwolnionego od fałszywych uprzedzeń prowadzących do błędnego rozumienia. Por. tegoż, *Prawda i metoda* [1975], przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 281–283.

¹¹ P. Ricoeur, *Rhetoric-Poetic-Hermeneutic*, przeł. R. Harvey [w:] *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time. A Reader*, red. W. Jost, M.J. Hyde, Yale University Press, New Haven–London 1997, s. 60–72. Pierwodruk (na podstawie wykładu z 1970 roku) w: *From Metaphysics to Rhetorics*, red. M. Meyer, Kluwer, Dordrecht 1980, s. 137–151.

¹² Tamże, s. 66 i 68. Przekład według wersji anglojęzycznej – M.H.

¹³ Por. H.G. Gadamer, *Pojęcie doświadczenia i istota doświadczenia hermeneutycznego* [w:] tegoż, *Prawda i metoda...*, s. 324–337; R.E. Palmer, *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleier-*

usytuowany w konkretnym horyzoncie poznawczym. Z tego punktu widzenia podmiot podejmuje interpretację: przekłada zapisany w tekście sens obcy, zakryty, na sens własny, zrozumiały, a akt translacji może służyć jako model tego hermeneutycznego działania¹⁴. Dynamika doświadczenia hermeneutycznego jest zwrotna, jak pisze Gerald L. Burns, polega bowiem nie tylko na uchwyceniu sensu, lecz także na swoistym „nawróceniu się” na sposób myślenia właściwy interpretowanemu tekstowi, a co za tym idzie, na reinterpretacji siebie jako podmiotu w obliczu tekstu. Uchwycenie znaczenia jest zarazem jego wymknięciem się i zmusza do przeświecenia własnego horyzontu poznawczego: zarówno osobistych przesądów, jak i ram konceptualnych, w których podmiot istnieje i trudzi się tworzeniem sensów¹⁵. Pisany tekst jako obiekt interpretacji uniezależnia się od intencji autorskiej, uwalnia się od związków z kontekstem wyjściowym, a wchodzi w znaczeniotwórczą relację z kontekstem odbiorczym, który jest nieograniczenie otwarty na możliwe odczytania, będące odpowiednikami semantycznej autonomii tekstu¹⁶. Tłumaczenie zyskuje tu zatem walor metafory lub wręcz synonimu rozumienia. Hans-Georg Gadamer pisze:

każdy czytelnik jest jak tłumacz. [...] Czytanie jest jak przeprawa z jednego brzegu na drugi, odległy, i tak samo czynność tłumacza tekstu jest przeprawą z brzegu na brzeg, z jednego łądu na drugi, z tekstu na tekst. [...] powinniśmy podziwiać wszystkich tłumaczy, którzy nie ukrywają przed nami dystansu, jaki dzieli przekład od oryginału, a zarazem przerzucają nad nim most¹⁷.

Także jednak w znaczeniu węższym, w znaczeniu procesu tworzenia tekstów w innym niż oryginalny języku, przekład ma cechy wyjątkowe. Szczególna interpretacja, jaką jest tłumaczenie (literackie), wymaga zrekonstruowania oryginalnego gestu znaczeniotwórczego, ujawniającego się w poddanym interpretacji oryginale, a następnie jego twórczej reprodukcji w materiale innego języka wobec dystansu czasowego i kulturowego. Odległość, jaka dzieli tłumacza od tłumaczonego utworu, jest przestrzenią sensotwórczego napięcia, rozluźnia związek tekstu będącego przedmiotem przekładu z autorem, jego intencją oraz horyzontem, a więc – mówiąc językiem przekładoznawstwa – z domeną źródłową. Właśnie odległość między horyzontem oryginału a horyzontem przekładu warunkuje kształt powstałego tłumaczenia, które nie jest odbiciem znaczeń oryginału (ani

macher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, Northwestern University Press, Evanston 1969, s. 194–198.

¹⁴ Por. H.G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, red. i przeł. D.E. Linge, California University Press, Berkeley 1977, s. 19; P. Ricoeur, *Wyjaśnianie i rozumienie* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

¹⁵ G.L. Burns, *Tragedy of Hermeneutical Experience* [w:] *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time...*, s. 77.

¹⁶ Por. P. Ricoeur, *Mowa i pismo* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja...*, s. 105; por. też K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 255 i n.

¹⁷ H.G. Gadamer, *Lektura jest przekładem...*, s. 324–325.

jego formy), lecz twórczą odpowiedzią na pytanie zadane przez obcy tekst i jego znaczenie interpretatorowi/tłumaczowi, zakorzenionemu w swoim horyzoncie¹⁸.

Przekład w paradygmacie myśli hermeneutycznej: George Steiner

Na tle bogatej współczesnej myśli hermeneutycznej, u której podstaw znajduje się niemiecka filozofia romantyczna, zwłaszcza prace Johanna Gottfrieda Herdera i Friedricha Schleiermachera, a potem też Wilhelma Diltheya, Martina Heideggera i Hansa-Georga Gadamera, szczególne miejsce w kontekście przekładu zajmują poglądy George'a Steinera oraz wielokrotnie tu przywoływanego Paula Ricoeura.

Będąca dzisiaj klasyczną pozycją w bibliografii przekładoznawczej książka George'a Steinera *Po wieży Babel (After Babel)*, opublikowana w 1975 roku, wywołała nieprzychylną reakcję badaczy tłumaczenia, zafascynowanych wówczas koncepcjami językoznawczymi i wierzących w możliwość zbudowania „naukowej” teorii przekładu. Skutki tego chłodnego przyjęcia pracy pochodzącej z zupełnie odmiennych kontekstów metodologicznych i filozoficznych są w pewnej mierze odczuwane do dzisiaj. Koncepcja monumentalnej i przełomowej książki Steinera opiera się na założeniu, że każdy akt rozumienia ma strukturę przekładu. Przekład między językami etnicznymi to tylko jeden ze szczególnych przypadków rozumienia. Pierwszy rozdział książki Steinera, zatytułowany *Rozumienie jako przekład*, analizuje procesy swoistej deszyfracji, jakiej wymaga rozumienie tekstów nawet własnej kultury. „Každy akt językowy jest przekładem” – tą samą mocną tezę 30 lat później otwiera Steiner szkic *Przekład jako conditio humana*¹⁹, w którym podkreśla hermeneutyczny charakter ludzkiego bycia w świecie. Wszelka komunikacja jest przekładem, polega bowiem na deszyfracji znaczeń, której zawsze towarzyszą zniekształcenia, redundancje, nieporozumienia i parafrazy – „organiczne niedoskonałości”, jak pisze Steiner, wynikające z historycznych i społecznych odległości pomiędzy instancjami nadawczymi (tekstem źródłowym) i odbiorczymi (tekstem docelowym)²⁰.

¹⁸ Gadamer pisze: „to, że przekazany przez tradycję tekst staje się przedmiotem interpretacji, oznacza już, że stawia on pewne pytanie interpretatorowi [...]. Rozumieć tekst oznacza rozumieć to pytanie. To zaś następuje, jak pokazaliśmy, dzięki uzyskaniu horyzontu hermeneutycznego”. Por. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 343–344.

¹⁹ Oryginalnie opublikowany pod tytułem *Translation as conditio humana* jako wstęp do książki *Übersetzung – Translation – Traduction. An International Handbook of Translation Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2004, s. 1–11. Po polsku w przekładzie O. Kubińskiej i W. Kubińskiego [w:] *Przekładając nieprzekładalne III*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007, s. 19–39.

²⁰ Tamże, s. 22.

Łącząc w *Po wieży Babel*, na tle szeroko zarysowanej ogólnej teorii przekładu jako rozumienia, podejście filozofa, literaturoznawcy, językoznawcy i pisarza-tłumacza, a czerpiąc ze swoich bogatych kompetencji językowych i kulturowych wyniesionych z trójjęzycznego środowiska rodzinnego, Steiner przedstawia klasyczny już dzisiaj czteroetapowy model aktu hermeneutycznego, podejmowanego przez tłumacza. Początkowe zaufanie tekstowi, następujące tuż po nim inwazyjne wejście w dzieło, inkorporacja zawłaszczonych wartości oraz końcowy akt zadośćuczynienia, dzięki któremu na oryginał pada nowe światło, opisują dynamikę dekontekstualizacji i rekontekstualizacji dzieła. Ów proces wymiany wartości kulturowych wieńczy restytucja, swoiste zadośćuczynienie za straty poniesione przez oryginał: dzięki swojej odmienności, a nawet niedoskonałości przekład jest nie tylko i nie tyle lustrzanym odbiciem oryginału, ile snopem światła na nowo go oświetlającym, ujawniającym niedostrzegane dotąd znaczenia i jakości. Głównym aktorem na tej scenie przemocy i zadośćuczynienia jest tłumacz, a kolejne etapy ruchu hermeneutycznego to kolejne stadia procesu jego pracy nad przekładem.

Przekład w paradygmacie myśli hermeneutycznej: Paul Ricoeur

Paul Ricoeur pod koniec życia podsumował swoją refleksję nad tłumaczeniem w zawierającej trzy szkice niewielkiej książce *Sur la traduction*²¹. Francuski filozof posługuje się metaforą łagodniejszą niż George Steiner, choć gra zaufania i ryzyka także została tutaj wyraźnie zaznaczona. Ricoeur obrazuje przekład jako postawę gościnności, gotowość do zaproszenia obcego do własnego domu, a więc nie jako agresję, lecz otwartość na dialog: „Pomimo agonicznego charakteru swojej pracy – pisze filozof – tłumacz może odkryć radość w czymś, co chętnie określiłbym mianem językowej gościnności”²². „Najkrótsza droga do siebie (*self*) prowadzi przez innego” – pisze komentator Ricoeura, Richard Kearney²³, który refleksję filozofa nad przekładem wpisuje w centralną dla jego myśli dyskusję nad podmiotowością.

²¹ P. Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004. Teksty zebrane w tym tomiku pochodzą z końca lat dziewięćdziesiątych. Korzystałam też z wersji angielskiej: *On Translation*, przeł. E. Brennan, Routledge, London–New York 2006. Polska wersja *O tłumaczeniu*, przeł. T. Swoboda [w:] P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008; rozdział *Paradygmat przekładu* w przekładzie M. Kowalskiej także w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 359–370.

²² P. Ricoeur, *O tłumaczeniu...*, s. 38.

²³ R. Kearney, *Introduction: Ricoeur's Philosophy of Translation* [w:] P. Ricoeur, *On Translation...*, s. x.

„Mówić: ten-który-jest-sobą, nie znaczy mówić: ja”, powiada Ricoeur w *O sobie samym jako innym*²⁴. „Sobość” wykracza poza autonomiczne kartezjańskie „ja”: by siebie zrozumieć („powrócić” do siebie), „ten-który-jest-sobą”²⁵ musi przebyć „okrężną drogę” analizy i interpretacji sposobów swego objawiania się w świecie (a więc poza sobą), wiodącą przez zewnętrzne wobec niego znaki, symbole, metafory, przez innych. Tłumaczenie można zatem potraktować jako sytuację paradygmatyczną: dążenie do zrozumienia siebie, stworzenia siebie jako podmiotu, to wędrówka drogą rozumienia innego. Rozumienie i wypowiadanie siebie dokonuje się przez interpretację i wypowiadanie innego, w obcowaniu z tekstami kultury, „przez interpretowanie znaków, dzieł, tekstów, w które wpisane jest i dane nam do odszyfrowania dziedzictwo przeszłości”²⁶.

W Ricoeurowskiej hermeneutyce tekstu przekład staje się modelem sytuacji hermeneutycznej zarówno na planie transferu międzyjęzykowego, jak i transferu rozumienia między podmiotami, tłumaczenie bowiem to – zgodnie ze słynną formułą francuskiego badacza przekładu Antoine’a Bermiana, na którego prace Ricoeur powołuje się w *Sur la traduction* – „doświadczenie obcego”²⁷. Na poziomie języka istotą tego doświadczenia jest hermeneutyczna gotowość do zanegowania samowystarczalności własnej mowy, by znaleźć w niej przestrzeń dla innego, uczynić ze swego języka gościnny dom i poczuć „przyjemność goszczenia u siebie, na swoich włościach, słowa obcego”²⁸.

Radość tłumaczenia łączy się nierozdzielnie z utratą wiary w przekład absolutny, z odkryciem, że między swoim a innym istnieje nieredukowalna różnica, nie może więc zachodzić absolutna ekwiwalencja. Szczęście tłumacza – pisze Ricoeur – to szczęście gospodarza otwierającego drzwi domu przed innymi, nie swoimi:

Na tym polega radość. Uznając i przyjmując nieusuwalny dystans między własnym i obcym, tłumacz rekompensuje to sobie, dostrzegając, że jego praca opiera się na dialogiczności, która staje się rozsądnym horyzontem pragnienia tłumaczenia²⁹.

²⁴ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 33.

²⁵ Po francusku: *soi*, w wersji angielskiej: *self*.

²⁶ P. Ricoeur, *Zadanie hermeneutyki*, przeł. P. Graff [w:] tegoż, *Język, rozumienie, interpretacja...*, s. 222.

²⁷ A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 249–264.

²⁸ P. Ricoeur, *O tłumaczeniu...*, s. 38. Jest to także wskazanie kierunku etycznego, ponieważ doprowadzone do ekstremum poczucie samowystarczalności znajduje swoją realizację w nacjonalizmie lub szowinizmie; por. R. Kearney, *Introcuction...*, s. xvi.

²⁹ P. Ricoeur, *O tłumaczeniu...*, s. 38. W oryginale zdania te brzmią dobitniej, mowa w nich nie o radości, ale o szczęściu, nie o rekompensacie, ale o nagrodzie: „Là est son bonheur. En avouant et en assumant l'irréductibilité de la paire du propre et de l'étranger, le traducteur trouve sa récompense dans la reconnaissance du statut indépassable de dialogicité de l'acte de traduire comme l'horizon raisonnable du désir de traduire” (*Sur la traduction...*, s. 19).

Przekład w paradygmacie myśli hermeneutycznej: Antoine Berman

Dla Ricoeura zasadniczym celem refleksji nad przekładem jest zrozumienie natury rozumienia językowego w ogóle. Pisząc o tłumaczeniu w sensie węższym, czyli o międzyjęzykowym transferze komunikatów, Ricoeur przywołuje prace Antoine'a Bermana, którego badania sytuują się nie tylko w kręgu hermeneutyki, lecz także ściśle pojętego przekładoznawstwa i komparatystyki³⁰. Jego koncepcje przekładoznawcze wyrastają z niemieckiej filozofii doby romantyzmu, zwłaszcza z myśli Friedricha Schleiermachera, a także Waltera Benjamina, którego słynny esej *Zadanie tłumacza* Berman uczynił przedmiotem prowadzonego przez siebie seminarium³¹. Francuski badacz podejmuje centralny dla tej tradycji – jak również, o czym była mowa, dla Ricoeura – problem skomplikowanej relacji między sferami obcego i własnego, dla których miejscem spotykania jest przekład. *L'épreuve de l'étranger*, bodaj najslawniejsza formuła Bermana, zresztą zaczerpnięta od Hölderlina, nawiązuje do hermeneutycznej idei poznania przez doświadczenie³² oraz pokonywania dystansu w akcie interpretacji translatorskiej. Berman odwołuje się tu do klasycznego wykładu Schleiermachera z 1813 roku i zawartego w nim postulatu, by przekład prowadził czytelnika do pisarza, a nie odwrotnie, a zarazem proponuje prekursorskie ujęcie zagadnienia przyswojenia i wyobcowania tłumaczenia, które zajmą centralne miejsce w teorii wiele Bermanowi zawdzięczającego

³⁰ Prace przedwcześnie zmarłego Bermana przeniknęły do anglojęzycznych *Translation Studies* m.in. dzięki Lawrence'owi Venutiemu, który włączył jeden z jego szkiców do swojej antologii. W 1992 roku ukazał się dokonany przez S. Heyvaerta przekład książki Bermana *L'Épreuve de l'étranger* (*The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*); w 2009 roku F. Massardier-Kenney opublikowała przekład *Pour une critique des traductions: John Donne* (*Toward a Translation Criticism: John Donne*). U nas do prac Bermana najobszerniej odwołuje się Marzena Chrobak (*Optymizm Kandyda oraz inne problemy oświeconych tłumaczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009), a także Urszula Dąbska-Prokop (*Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa 2000) i Jerzy Brzozowski (*Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011).

³¹ Zapis tego seminarium opublikowano w 2008 roku jako *L'âge de la traduction. „La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis. Berman postrzega tekst Benjamina przez pryzmat innych jego prac, ujawniając „niedoczytania” (*misreadings*), jakie pojawiły się w słynnych interpretacjach tego najszerzej komentowanego eseju niemieckiego autora – u P. de Mana i J. Derridy.

³² Françoise Massardier-Kenney, tłumaczka i komentatorka prac Bermana w języku angielskim, wyjaśnia, że francuski termin jest przekładem niemieckiego słowa *Erfahrung*, „doświadczenie”, w sensie przypisywanym mu przez filozofów romantycznych, a także Benjamina, dla którego język nie jest narzędziem, ale prawdziwą strukturą doświadczenia. Berman odświeża w ten sposób klasyczne znaczenie francuskiego czasownika *éprouver* jako „uczyć się przez doświadczenie”, co można uznać za praktyczną realizację jego tez na temat przekładu jako przestrzeni twórczego dialogu. Por. F. Massardier-Kenney, *Antoine Berman's Way-Making to Translation as a Creative and Critical Act*, „Translation Studies” 2010, nr 3 (3), s. 262.

Lawrence'a Venutiego. W tym duchu Berman we wczesnym eseju *Lettres à Fouad El-Etr sur le romantisme allemand*, komentuje uwagi Novalisa o docieraniu w poezji do miejsca, gdzie to, co obce, będzie swojskie, a to, co swojskie, stanie się obce³³. W dziele Novalisa odczytuje Berman ideał „rozpuszczenia i absorpcji” elementów obcych, co jednak nie ma prowadzić do ich zaniku, ale zmienić naturę „rozpuszczalnika”, przekształcić język, w który owe elementy weszły, spowodować, by poczuł się obcy samemu sobie. Szkic *Przekład jako doświadczenie obcego* rozpoczyna się od przywołania przykładu Hölderlina:

[...] u poety doświadczenie to [doświadczenie obcego – M.H.] wypełnia się poprzez tłumaczenie, przez przekład Sofoklesa, a jest to ostatnie „dzieło” opublikowane przez Hölderlina, zanim popadł w obłęd. W tamtym czasie przekład ten uznano za objaw początków szaleństwa poety. Tymczasem dzisiaj upatrujemy w nim jednego z najdonioślejszych momentów w zachodniej tradycji przekładowej – nie tylko dlatego, że należy on do nielicznych tekstów, jakie otwierają nam dostęp do Słowa tragedii greckiej, ale także dlatego, iż otwierając dostęp do tego Słowa, tłumaczenie to odkrywa ukrytą istotę przekładu jako takiego³⁴.

Dla Bermana istotą tłumaczenia jest dialog z Innym, będący próbą, doświadczeniem, któremu zostaje poddany najpierw i przede wszystkim język przekładu. Próba ta polega na konfrontowaniu tego, co własne, swojskie, ze słowem obcego. Hölderlin – jak pisze Berman, autor książki poświęconej niemieckiemu romantycznemu przekładowi poetyckiemu – za zasadę swojej pracy przekładowej uważał uwalnianie ukrytej w dziele gwałtowności słowa, czego dokonać można przez ciąg „intensyfikacji”, pozwalających zaakcentować obcość dzieła. Owe „intensyfikacje”, o których mówi Berman to – posługując się językiem Deleuze’a i Guattariego – wprowadzenie w przekład strategii minoryzujących, takich jak rodzimy dialekt poety czy elementy pochodzące z języka niemieckiej tradycji literackiej od Klopstocka przez Vossa, Herdera do Lutra i języka staroniemieckiego³⁵.

W późniejszej analizie przekładów poezji Johna Donne’a na francuski³⁶, Berman posługuje się kategorią „doświadczenia obcego” jako narzędziem krytycznym i wysuwa zarzuty pod adresem Jeana Fuziera i Yvesa Denisa, tłumaczy angielskiego poety metafizycznego, za posługiwanie się idiomem poetyckim prowadzącym do likwidacji „angielskości” oryginału. „Angielskość” wyraża się między innymi w dysharmonijnie zestawionych wysokich i niskich rejestrach językowych; ich

³³ A. Berman, *Lettres à Fouad El-Etr sur le romantisme allemand*, Gallimard, Paris 1968, s. 21–26.

³⁴ A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 249.

³⁵ A. Berman, *The Experience of the Foreign...*, s. 159. Por. też R. Zuberbühler, *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Erich Schmidt, Berlin 1969.

³⁶ *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995; korzystam z wersji anglojęzycznej *Toward a Translation Criticism: John Donne*, przeł. F. Massardier-Kenney, Kent State University Press, Kent, Ohio 2009.

uporządkowanie, swoiste „ufrancuzienie” oznacza zaprzepaszczonej szansę na stworzenie przestrzeni dialogu, którą zainspirowany analizami Bermana Paul Ricoeur nazwie językową gościnnością. Dzięki przekładowi tworzy się tożsamość językowa: możliwe staje się autodefiniujące wyobcowanie, napięcie które powstaje w spotkaniu z Innym. Nie do utrzymania okazuje się zatem koncepcja tłumaczenia jako wtórnego odwzorowania oryginału albo zapisu jego drugorzędnej wersji, wariacji, niedoskonałej kopii, dodatku do pierwowzoru. Berman stwierdza:

Ale czyż nie jest celem przekładu nie tylko „oddawać” oryginał, być jego „dublerem” (w ten sposób potwierdzając jego wtórność), ale także stawać się, być również dziełem – prawowitym dziełem? Paradoksalnie, zyskiwanie autonomicznego, trwałego statusu dzieła nie przeczy temu pierwszemu celowi, lecz go wzmacnia. Kiedy przekład osiąga ów podwójny cel, staje się „nowym oryginałem”. Z pewnością niewiele przekładów uzyskuje ten status³⁷.

Zadanie tłumacza w lekturze Bermana

Berman czyta Benjaminą w kontekście jego koncepcji metafizyki języka, podstawowej przestrzeni ludzkiego doświadczenia i egzystencji, przedstawionej między innymi w szkicach *O języku w ogóle i o języku człowieka* oraz *O zdolności mimetycznej*. Oprócz codziennej funkcji desygnowania i umożliwiania porozumiewania się, język ma także wymiar „imienia”, w którym desygnacja i komunikacja tracą znaczenie. Nadając imiona rzeczom, człowiek posługuje się darem od Stwórcy, „tłumaczy” rzeczy na słowa: na imiona, w których objawia się „duchowa istota człowieka” komunikująca „siebie Bogu”, dopuszczająca do głosu „czysty język”. Dzięki temu człowiek uzyskuje dostęp do prawdziwego poznania, nienaznaczonego jeszcze skazą grzechu pierworodnego³⁸. Upadek języka oznacza jego instrumentalizację, nadanie mu roli narzędzia, za pomocą którego można władać światem, ale za cenę oderwania od istoty. Po katastrofie wieży Babel, która jest znakiem rozbicia czystego języka, mamy do dyspozycji tylko jego okruchy, rozproszone w wielości języków. „Zadanie tłumacza” to próba wyzwolenia „czystego języka” w przekładzie przez zderzenie własnej mowy z obcą, tak by błysnęła w nim prawda, a możliwe stało się wygaśnięcie znaczeń.

Skoro bowiem język w swojej istocie nie jest narzędziem porozumiewania się, przekład nie może być prostym przekazem komunikatów i sensów. Tylko „kiepski przekład” – mówi Benjamin – „można zdefiniować jako niedokładne przekazanie nieistotnej treści”, które miałyby służyć czytelnikowi³⁹. Analiza eseju Benjaminą

³⁷ A. Berman, *Toward a Translation Criticism...*, s. 30.

³⁸ Przytaczane w tekście cytaty ze szkiców Benjaminą w przekładzie Adama Lipszyca, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6; tu: *O języku w ogóle i o języku człowieka*, s. 11–12.

³⁹ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza...*, s. 28.

poparta interpretacjami tekstów poetyckich, w których można dostrzec przebły-ski „czystego języka”, rozbły-ski „podobieństwa”⁴⁰, prowadzi Bermana do pytania o to, czym w istocie jest tytułowe zadanie tłumacza. Badacz odczytuje owo za-danie (*Aufgabe*), odwołując się do romantycznego rozumienia *Aufgabe* w sensie nie tyle etycznym, jako powinności, ile metafizycznym, łączącym się z pojęciem *Auflösung*, „rozwiązanie” – w znaczeniu takim jak w logice (rozwiązanie zadania), muzyce (rozwiązanie akordu lub dysonansu), ale także w chemii (rozpuszczenie, dyfuzja).

Benjaminowskie „zadanie tłumacza” nie ma być funkcjonalne, nie polega na pośrednictwie, na realizacji zamierzenia komunikacyjnego, ale na próbie roz-wiązania pewnego dysonansu w sferze językowej, pewnej obcości, na próbie roz-puszczenia jej w języku. Przekład nie jest i być nie może poszukiwaniem ekwiwa-lentów, ma raczej być ruchem ku odkrywaniu pokrewieństwa między językami w dialektycznej zależności pomiędzy przeciwnymi biegunami swojskości i obco-ści, przekładalności i nieprzekładalności, bezpieczeństwa i ryzyka. W szkicu *O ję-zyku w ogóle i o języku człowieka* Benjamin pisze:

Trzeba ugruntować pojęcie przekładu w najgłębszych warstwach teorii języka, jest ono bo-wiem zbyt doniosłe i zbyt potężne, by – jak się niekiedy sądzi – można je było traktować jako coś wtórnego. Pełne znaczenie nadaje mu odkrycie, że każdy wyższy język (z wyjąt-kiem Bożego słowa) może być postrzegany jako przekład wszystkich innych. Wspomniana wcześniej relacja między językami jako mediami o różnej gęstości stanowi o wzajemnej przekładalności języków. Przekład to przeprowadzenie jednego języka w drugi poprzez pewne kontinuum przekształceń. Przekład przemierza kontinua przekształceń, nie zaś abstrakcyjne obszary tożsamości i podobieństw⁴¹.

Sytuując własne przedsięwzięcia badawcze w obrębie węższej pojmnowanego przekładu, Berman nawiązuje do istotnej dla Benjamina, a z pozoru paradoksal-nej, koncepcji dosłowności posuniętej aż do interlinearności. Jak pisze Lipszyc, „postulat dosłowności słuszny jest nie ze względu na konieczność oddania sensu (takiej nie ma), lecz ze względu na konieczność śledzenia faktury oryginału”⁴². Przekład bowiem dąży nie do komunikowania sensów, lecz do wydobycia na jaw samej językowości, owej rajskiej jakości „czystego języka”. Heretycko brzmi dla przekładoznawcy, a jeszcze bardziej dla praktykującego tłumacza teza, że właśnie

⁴⁰ W szkicu *Zadanie tłumacza* Benjamin pisze: „Wszelkie ponadhistoryczne pokrewieństwo języków polega raczej na tym, że każdy z nich jako całość coś wskazuje, a każdy to samo, co wszakże nie jest osiągalne dla żadnego poszczególnego języka, lecz jedynie dla ogółu ich uzupełniających się wzajemnie intencji: czysty język”; tamże, s. 32. W szkicu *O zdolności mimetycznej* czytamy: „Tak więc związek słów czy zadań stanowi nośnik, na którym niczym błyskawica może zjawić się po-dobieństwo. Albowiem wytworzenie podobieństwa – tak jak i postrzeżenie go – przez człowieka w wielu [...] przypadkach wiąże się z pewnym rozbły-skiem. Podobieństwo przemyka w ułamku sekundy”; tamże, s. 291.

⁴¹ W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka...*, s. 19.

⁴² A. Lipszyc, *O nieprzekładalności przekładu*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 83.

taki przekład – który grozi, jak u Hölderlina, „zatrutą w bezdennych głębinach języka” – jest przezroczystry, zupełnie inaczej ustawia sens przezroczystości. Benjaminowski „ideał wszelkiego przekładu”⁴³ nie zasłania czystej językowości oryginału nabudowywanymi na niej znaczeniami.

Berman pisze natomiast, że „mięso języka” (*chair langagière*)⁴⁴ – litera dzieła, tekstura i związki słów, struktury składniowe, stanowiące o jego szczególnej wartości – jest nieprzekładalne. Badacz da temu wyraz, formułując analitykę negatywną przekładu, czyli definiując operacje, którym poddawany jest tekst oryginalny, a które nierzadko poza świadomością tłumacza, prowadzą do zniweczenia specyfiki jego obcości⁴⁵. Właśnie jednak ze względu na ów nieredukowalny element obcości dzieło w przekładzie ma moc podważać własny język. Mierząc się z obcością, język może się stać „innym”, obcym samemu sobie, a zatem wejść w prawdziwą relację z sobą⁴⁶. Nie chodzi o przenoszenie znaczenia, ale o swobodę w granicach własnego języka, która uwolniłaby tkwiące w nim twórcze moce i dokonała rozwiązania/rozpuszczenia językowego dysonansu, tak by mógł zabłysnąć wolny od lokalnych znaczeń Benjaminowski „czysty język”.

Jak pisze Berman (na długo przez Venutim, który sformułowaniem „skandale przekładu” posłuży się w tytule jednej ze swoich książek⁴⁷):

Tłumaczenie stanowi skandal, ponieważ przenosząc znaczenie, spycha je w podrzędność (*relègue à un rang subalterne*) jako ten element, który w byciu języka okazuje się niczym więcej jak tylko konsekwencją jego niekomunikatywnego, nieekspresywnego, ale „twórczego” bycia⁴⁸.

Berman za Benjaminem odwraca tradycyjną hierarchię, w ramach której przekład jest niedoskonałą kopią oryginału. Właśnie przekładowi przypisuje większy potencjał, bo w nim ujawniają się „fragmenty lepszego świata”⁴⁹. Rozważając Benjaminowską definicję „zadania tłumacza”, francuski badacz zauważa, że kwestię podmiotowości w działaniu tłumaczeniowym, czyli kwestię wykonawcy zadania, zostawia autor *Pasaży* w zawieszeniu. Pominięcie tego aspektu interpretuje jako wyraz datującej się od przełomu oświeceniowego tradycji wymazywania postaci

⁴³ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza...*, s. 41.

⁴⁴ Por. A. Berman, *L'âge de la traduction...*, s. 53.

⁴⁵ Por. A. Berman, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain* [w:] *Le tour de Babel. Essais sur la traduction*, red. A. Berman, G. Granel, A. Jaulin, G. Mailhos, H. Meschonnic, Trans-Europ-Repress, Mauvezin 1985, s. 35–150 oraz A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego...*, s. 249–264.

⁴⁶ Por. A. Berman, *L'âge de la traduction...*, s. 53.

⁴⁷ L. Venuti, *The Scandals of Translation...* z roku 1998.

⁴⁸ A. Berman, *L'âge de la traduction...*, s. 177; F. Massardier-Kenney, *Antoine Berman's Way-Making...*, s. 264–265.

⁴⁹ A. Berman, *L'âge de la traduction...*, s. 177.

tłumacza z pola widzenia. Wiemy, czym jest zadanie, nie wiemy, kim jest ten, kto się go podejmuje lub zostaje nim obarczony⁵⁰.

Kwestia tłumacza jako aktywnego podmiotu będzie jednym z istotnych wątków książki Bermana *Pour une critique des traductions: John Donne* z 1995 roku⁵¹, projektu hermeneutycznej lektury przekładów, która wychodzi poza naiwnie pojęte kategorie przenoszenia znaczeń i wierności, a zarazem nie staje się mistyczną, bezcielesną teleologią. Wątek podmiotowości tłumacza, który dla Bermana jest centralny, pozwala na splecenie idei czystego języka, rozbłyskującego w tłumaczeniu, z hermeneutycznym modelem interpretacji jako doświadczenia zanurzonego w historii i języku.

W miejsce wierności, związanej z niemożliwą do utrzymania tezą o stabilnym przed-ustawnym sensie, Berman posługuje się tu hermeneutycznym pojęciem tłumaczenia jako szczególnego aktu interpretacji, w którym, dzięki pokonującej dystans pracy tłumacza, w dziele jako takim, we właściwych mu środkach wyrazu, jego literze (a nie poprzez dzieło traktowane jako medium) jawi się znaczenie. To tutaj można dostrzec opisaną przez Benjamina odwróconą hierarchię ważności: przekład staje wyżej od oryginału jako wykonane zadanie ujawnienia czystej językowości. W przekładzie „oryginał wzrasta niejako ku wyższej, czystszej warstwie językowej atmosfery”⁵², gdzie można odszukać to, co jest w przekładzie więcej niż komunikatem, istotą, samą w sobie już nieprzekładalną.

Przekład, jak pisze Françoise Massardier-Kenney, staje się „uwzniośleniem” (*elevation, dignification*) oryginału przez uwznioślenie pracy interpretacyjnej tłumacza, która, traktowana jako doświadczenie hermeneutyczne, staje się kategorią centralną⁵³. To tutaj – twierdzi Berman – ujawnia się obecność czystego języka, czyli języka *tout court*, rozbłyskującego w zderzeniu dwóch języków etnicznych. Takie zderzenia języków uwalniają cechę nazwaną przez Bermana „oralnością”, czyli ukryte na różnych poziomach organizacji szczególne ślady pochodzenia języków i pokrewieństwa między nimi. Wszystkie języki są bowiem „dialektami”, a zapomniana i ukryta wspólnota między nimi może się odsłonić tylko dzięki tłumaczom i tłumaczeniom⁵⁴.

⁵⁰ Lipszyc pisze o nakreślonym w eseju Benjamina „portrecie tłumacza” jako kluczu do odkrycia „obliczy innych postaci – filozofa, krytyka, historyka”, wyłaniających się z prac tego autora (*O nieprzekładalności przekładu...*, s. 71). Jego eksplikacja nie zawiera jednak owego portretu, to raczej urwany ślad, zagubiony w obszarze apokaliptycznego mesjanizmu.

⁵¹ Wersja anglojęzyczna w przekładzie F. Massardier-Kenney ukazała się w 2009 roku.

⁵² W. Benjamin, *Zadanie tłumacza...*, s. 34.

⁵³ F. Massardier-Kenney, *Antoine Berman's Way-Making...*, s. 267.

⁵⁴ Por. A. Berman, *L'âge de la traduction...*, s. 178; F. Massardier-Kenney, *Antoine Berman's Way-Making...*, s. 266–267.

Bermana model krytyki przekładu

W *Pour une critique des traductions*, pracy poświęconej krytyce przekładów wierszy Johna Donne'a na francuski, Berman dokonuje właśnie owego „uwznioślenia” tłumaczenia oraz tłumacza jako podmiotu. Proponuje krytykom nową metodologię, przeświadczony, że to postać tłumacza musi stanowić centralną kategorię opisu i interpretacji przekładu:

Aby zrozumieć logikę przełożonego tekstu, musimy powrócić do samej pracy tłumaczeniowej i jeszcze dalej, do tłumacza. [...] Zbliżenie się do tłumacza jest punktem zwrotnym w metodologii, tym bardziej [...] że jednym z zadań hermeneutyki przekładu jest rozważanie tłumaczącego podmiotu. Dlatego mając do czynienia z przekładem, musimy wytrwale pytać: „Kim jest tłumacz?”. Wszak kiedy stajemy wobec dzieła literackiego, pytamy niezmienne: „Kim jest autor?”⁵⁵.

A jednak nie są to pytania tego samego rodzaju; pytanie o tłumacza nie ma bowiem na celu, jak to jest w przypadku pytania o autora, wprowadzenia w analizę dzieła elementów biograficznych, psychologicznych czy egzystencjalnych, lecz idzie głębiej. Informacje na temat narodowości, kompetencji językowych, innych obszarów działalności literackiej czy miejsca pobytu mogą się okazać przydatne, niemniej z punktu widzenia hermeneutyki przekładu konieczne jest przede wszystkim – jak pisze Berman – określenie tłumacza w trzech wymiarach: jego pozycji, jego projektu oraz jego horyzontu.

Pierwsza z tych kategorii odnosi się do – niekoniecznie artykułowanego – stosunku tłumacza do tłumaczenia jako czynności, jego koncepcji, a także do poglądów na temat przekładu jako fenomenu kulturowego i jako praktyki. Ten element rekonstrukcji miejsca tłumacza odnosi się zatem do tła kulturowego i społecznej sfery *doksa*. Blisko stąd do tez na temat patronatu i społecznego kontekstu tłumaczenia wysuwanych przez szkołę manipulistów z Theo Hermansem i André Lefèvere'em na czele. Projekt przekładowy z kolei to zestaw dyspozycji, z jakimi tłumacz podchodzi do konkretnego zadania, a więc definiuje swoje zamierzenie oraz model i tryb jego realizacji od wyboru tekstu po szczegółowe rozwiązania. Ten element ma najbardziej praktyczny, tekstowy charakter i – jak podkreśla Berman – nie ma oznaczać przyjęcia przez tłumacza (lub wyznaczenia mu przez krytyka) apriorycznego założenia, które krępowałoby twórczość przekładową; przeciwnie, odnosi się do intuicyjnego autorskiego działania, którego kształt można zrekonstruować deskryptywnie na podstawie tekstów. Trzecia kategoria, czyli horyzont tłumacza, jest pojmowana w duchu współczesnej hermeneutyki jako „zestaw językowych, literackich, kulturowych i historycznych parametrów, które »determinują« sposoby odczuwania, działania i myślenia tłumacza”⁵⁶. Tłumacz zostaje tu

⁵⁵ A. Berman, *Toward a Translation Criticism...*, s. 57.

⁵⁶ Tamże, s. 63.

zatem wyzwolony z ciasnych ram redukcyjnej koncepcji „pośrednika”, w jakich zamykają go podejścia językoznawcze i funkcjonalne, kładące zasadniczy nacisk na warunki zewnętrzne i obowiązujące „obiektywnie” prawa.

Przedstawiona przez Antoine’a Bermana koncepcja krytyki przekładu sytuuje się między „negatywnością” modelu zaproponowanego w pracach innego francuskiego teoretyka tłumaczenia, Henriego Meschonnic⁵⁷, oraz swoistą neutralnością propozycji szkoły izraelskiej, czysto deskryptywnej, nieprzewidującej miejsca na ocenę tłumaczenia. Metodę pracy krytycznej Meschonnic określa Berman jako *engagé analyses*, objaśniając, że jest to podejście, które w analizie przekładów korzysta z osiągnięć takich dziedzin, jak lingwistyka, semiotyka i poetyka, a zarazem tworzy ściśle zdefiniowane i przedustawne pojęcia tłumaczenia i jego celów. Prowadzone analizy mają na celu sprawdzenie, czy badane przekłady spełniają warunki zakładane apriorycznie w modelu badawczym. Analizy te są *engagé* w tym sensie, że – jak pisze Berman – nie tylko badają przekłady zgodnie z wcześniejszymi własnymi założeniami metodologicznymi, lecz także krytykują je za to, że się owym założeniom nie podporządkowują. Dla Meschonnic istnieje ścisła zależność między poetyką przekładu a poetyką dzieła oryginalnego, którą opisuje z wielką precyzją⁵⁸, by posłużyć się nią następnie jako odniesieniem negatywnym dla przekładu. Analiza systematycznie wykazuje niedoskonałość rozwiązań przekładowych na tle kształtu poetyckiego oryginału, a powody tych błędów lokowane są przez badacza w sferze ideologicznych przesądów, którym hołdują tłumacze⁵⁹. W tym sensie metoda Meschonnic (w ujęciu Bermana) jest odmienna od badań opisowych, w których ocena przekładu nie jest formułowana.

Hermeneutyczna metoda Bermana ma charakter wieloetapowy i maksymalistyczny pod względem zakresu i szczegółowości badań⁶⁰. Berman wychodzi od lektury przełożonego tekstu jako niezależnego obiektu interpretacji, bez konfrontacji z oryginałem. Następnie czyta tekst wyjściowy w celu odkrycia w nim stylistycznych „regularności”, co można uznać za odwzorowanie działania tłumacza podczas przygotowań do pracy nad przekładem. Kolejny krok to badanie przestrzeni paratekstowych – zapoznanie się z autorskimi i translatorskimi komentarzami do dzieła, ważny etap pracy porównawczej, przyczyniający się do maksymalnie rzetelnej rekonstrukcji horyzontów hermeneutycznych obu tekstów. Tak przygotowany krytyk może odszukać i opisać „strefy znaczące” – jak określa Berman szczególne miejsca w tekście, gdzie koncentrują się cechy specyficzne i wyjątkowe

⁵⁷ Tamże, s. 32

⁵⁸ Głównie dzieła Meschonnic to m.in. *Pour la poétique*, Gallimard, Paris 1970 i 1973; *Le Signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975; *Les états de la poétique*, P.U.F., Paris 1985; *La rime et la vie*, Verdier, Lagrasse 1989; *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999; *Célébration de la poésie*, Verdier, Lagrasse 2001.

⁵⁹ A. Berman, *Toward Translation Criticism...*, s. 33.

⁶⁰ Por. prezentację metody Bermana u M. Chrobak, *Optymizm Kandyda...*, s. 9–11.

utworu. Na koniec krytyk skupia się na tłumaczu i badając różnorodne czynniki – od językowych po biograficzne – determinujące jego działania twórcze, stara się zrekonstruować horyzont podmiotowy, umieszczony dodatkowo na szerszym tle horyzontu oczekiwań społecznych (odbiorczych) danej epoki. Umożliwia to zrozumienie zaświadczonych tekstowo decyzji twórczych tłumaczy.

Berman proponuje zatem model maksymalizujący kontekstualizację przekładu jako dzieła autonomicznego. Takie ujęcie kładzie nacisk na pozycyjność i historyczność interpretacji: bez jej dogłębnej rekonstrukcji nie można nic powiedzieć o stworzonych w niej sensach. Taki scenariusz badawczy zbiega się częściowo z przedstawionym przez Toury'ego modelem metodologicznym dla *Descriptive Translation Studies*⁶¹, z tą wszakże różnicą, że Berman nie rezygnuje z analizowania odsuniętej w szkole Toury'ego na plan dalszy pozycji i roli tłumacza jako podmiotu ani relacji tekstu docelowego i wyjściowego. Rekonstruowany kontekst zewnętrzny jest pomocniczym, a nie podstawowym czynnikiem w objaśnianiu interpretacyjnych decyzji podmiotu rozpatrywanych na tle dynamiki hermeneutycznej interpretacji. Bermana nie interesują wnioski z zakresu socjologii przekładu ani badanie kontekstu ideologicznego, w jakim przekłady powstają i funkcjonują. W tym sensie francuski teoretyk jest bliższy prototypowego, filologicznego ośrodka przekładoznawstwa niż wyprofilowane bardziej kulturoznawczo i socjologicznie badania opisowe.

Obie szkoły myślenia łączy natomiast wyraźnie zadeklarowane odcięcie się od postawy preskryptywnej. Ustalenia Bermiana, podobnie jak postulaty przekładoznawstwa opisowego, żadną miarą nie mają prowadzić do formułowania poetyki przekładu o charakterze normatywnym. Byłaby to sprzeczność. Niemniej model hermeneutyczny służy jednak nie tylko do opisywania zjawisk przekładowych, lecz także do formułowania ocen, które jednak nie dotyczą poziomu odpowiedniości, adekwatności lub ekwiwalencji na poziomie języka, ale powodzenia w realizacji „zadania tłumacza” wobec wielojęzyczności języków i kultury.

Nasuwa się tu porównanie z trójfazowym aktem interpretacji opisanym przez Paula Ricoeura w eseju *Wyjaśnianie i rozumienie*⁶²: następująca po fazie wstępnego (naiwnego) zachwyty faza analityczna (techniczna) nie jest sama w sobie celem, a drogą do osiągnięcia wyższego zrozumienia. Podobnie dzieje się i tutaj: analiza konkretnych rozwiązań przekładowych nie ma znajdować swojego finału w ocenie fortunności wyborów na poziomie leksykalnym, frazeologicznym i syntaktycznym czy w formułowaniu zaleceń co do lepszych rozwiązań, nie ma też

⁶¹ A. Berman poddaje koncepcję Toury'ego krytyce, stwierdzając, że słuszne przesłanki i obserwacje prowadzą izraelskiego uczonego do wniosków, które – paradoksalnie – potwierdzają tezy o marginalnym i wtórnym charakterze przekładu, m.in. z powodu akcentowania wyłącznie kontekstu, a pominięcia podmiotowego wymiaru analizy; por. A. Berman, *Toward a Translation...*, s. 36–48.

⁶² P. Ricoeur, *Teoria interpretacji. Dyskurs i nadwyżka znaczenia* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja...*

prowadzić do wniosków dotyczących kontekstu (jak chcieliby badacze ze szkoły opisowej), lecz pozwolić na przejście od naiwnej fazy rozumienia do fazy krytycznej. Odpowiednikiem fazy naiwnej byłoby intuicyjnie wkraczanie przez tłumacza w przestrzeń spotkania języków, a fazy krytycznej – odkrycie mechanizmu i skutku jej funkcjonowania w konkretnym utworze oraz w kulturze docelowej. Analiza struktury tekstu, jak pisze Ricoeur, nie tylko koryguje pierwotne przedsądy, lecz także otwiera nowe nieostensywne możliwości znaczeniowe. Tak zdefiniowana głęboka struktura semantyczna tekstu

skłania nas raczej do myślenia o sensie tekstu jako o zaleceniu, jako o nowym sposobie patrzenia na rzeczy, jako o zaleceniu, by myśleć w pewien sposób [...]. Tekst mówi nam o świecie możliwym i o możliwym sposobie orientowania się w nim. Tutaj wskazywanie jest zarazem kreowaniem nowego sposobu istnienia⁶³.

Przeniesione w sferę przekładu zalecenie owo odnosiłoby się do nowego sposobu istnienia języka, który po doświadczeniu tłumaczenia nie odzyskuje już naiwności i niewinności, ale odkrywa nowe, niejednorodne przestrzenie znaczenia i działania. Przekład w myśli hermeneutycznej jest miejscem kreatywności, świadczy o przyjęciu „hermeneutycznego projektu” przez tłumaczącego⁶⁴. Zakorzeniony w horyzoncie tłumacza jest realizacją nowatorskich rozwiązań mających moc wytwarzania znaczeń w języku ponad dystansem czasowym, językowym, kulturowym i przez niego.

Jak pisze Massardier-Kenney, już język rodzimy jest dla francuskiego translatora hermeneuty nacechowany przekładowością, czemu Berman daje wyraz w samej konstrukcji swojego tekstu, wprowadzając weń na zasadzie kolażu heterogeniczne elementy cudzych dzieł, nieoznaczone cytacje, fragmenty pisane kursywą, komentarze i dygresje⁶⁵. Kompozycja taka ikonicznie odwzorowuje niejednorodny żywioł kultury Zachodu, jej immanentną wielojęzyczność⁶⁶, współwystępowanie i współgranie (niekoniecznie harmonijne) wielorakich języków

⁶³ Tamże, s. 179.

⁶⁴ A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego...*, s. 30.

⁶⁵ F. Massardier-Kenney, *Antoine Berman's Way-making to Translation as a Creative and Critical Act*, „Translation Studies” 2010, t. 3, nr 3, s. 262, 268. Badaczka interpretuje to jako dążenie do realizacji Benjaminowskiego ideału kolażu jako „konstelacji fragmentów”.

⁶⁶ Europa to kontynent przekładu: w przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych, które mimo wieloetniczności i wielokulturowości, związanej także z migracjami, są obszarem kulturowym opartym na idei jednojęzyczności, Stary Kontynent jest u podstaw babeliczny, a przekład stanowi jego rację stanu. Za symboliczny, a zarazem ikoniczny wyraz tej fundamentalnej wielojęzyczności można uznać fakt, że dokumenty Unii Europejskiej, niezależnie od praktyki, oficjalnie nie są przekładami międzyjęzykowymi, lecz paralelnymi oryginałami. W ten instytucjonalny sposób zostaje podkreślona wielogłosowość i swoista autonomia każdej z kultur. Ta symboliczna wykładnia nie zmienia zresztą faktu, że w praktyce teksty dokumentów powstają w procesie przekładu, ale ich przekładowy charakter zostaje zatarty, także przez wymazanie tożsamości tłumaczy, którzy po prostu muszą zniknąć z pola widzenia. Tu jednak wkraczamy w zakres dyskusji o władzy i autorytecie. Por. T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, St. Jerome, Manchester 2007, s. 7–11 oraz tegoż, *Prze-*

w ich odmianach, dialektach i wariacjach wewnątrz pozornie monolitycznych kultur etnocentrycznych. Znowu pojawia się tu zatem hybrydyczność, zajmująca tak ważne miejsce w kulturowych koncepcjach przekładoznawczych omawianych w poprzednim rozdziale, między innymi u niewątpliwie zadłużonego u Bermana Lawrence'a Venutiego. Powracamy w barwny obszar o nieostrych granicach, zamieszkały przez mieszanów, nomadów i włóczęgów, a wśród nich także ruchliwy naród tłumaczy.

Epoka przekładu

Bezpośrednim kontekstem zwrotu twórczego w przekładoznawstwie pierwszych lat XXI wieku jest modernistyczna praktyka i refleksja tłumaczeniowa pierwszych lat XX wieku, zwykle uważana za element „przednaukowej” fazy studiów nad przekładem. Przełom modernistyczny to w dziejach tłumaczenia utworów artystycznych moment, gdy zostaje przekroczony model niewidoczności tłumacza i przezroczystości przekazu. Przekład i przekładowość stanowią ważny wymiar twórczości pisarzy początku XX wieku, którzy sięgając do odległych kultur, wykorzystują je jako materiał do budowania własnej wizji nowej poetyki.

W literaturze anglojęzycznej istotna rola przypadła w tym względzie wszechstronnej twórczości Ezry Pounda. Autor kontrowersyjnych przekładów średnio-wiecznej poezji prowansalskiej, chińskiej (*Cathay*, 1912) i klasycznej (*Hommage to Sextus Propertius*, 1915) oraz esejów poświęconych przekładowi jako mechanizmowi tworzenia kultur sytuuje się w centrum modernistycznego przełomu translatorycznego⁶⁷. Dla Pounda przekład poetycki nie ma charakteru wydzielonej działalności o niższym statusie, poetyckiego terminowania czy „pensum” – jak o własnych przekładach pisywał Miłosz – ale stanowi pełnoprawny element twórczości. We wstępie do utworów wybranych swojego przyjaciela i mentora, w którym znajduje się również cykl *Cathay*, Eliot, pisząc o roli i miejscu przekładu w proponowanym wyborze, stwierdza, że rozważanie oryginalnego i przekładowego dzieła Pounda jako osobnych porządków jest błędem odwzorowującym szersze zagadnienie mylnego rozumienia natury przekładu. Tłumaczenia autora *Cantos* wzbogacają współczesną angielszczyznę, ale są interesujące także dlatego,

kład, zadrażnienie i rezonans, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 298.

⁶⁷ E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York 1968, tu zwłaszcza szkic *How to Read*, s. 15–40. Por. na ten temat m.in. J.P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, University of Texas Press, Austin 1964; H. Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1971; R. Apter, *Digging for the Treasures. Translation after Pound*, Paragon, New York 1987; D.M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Susquehanna University Press, Selingsgrove 1988.

że stanowią etap w rozwoju jego własnego dzieła. Cała twórczość poety – twierdzi Eliot – to „nieustający wysiłek w celu syntetycznej konstrukcji pewnego stylu mowy”⁶⁸.

Zasadniczą rolę odegrały w tym procesie zaświadczone przekładami fascynacje Pounda twórczością trubadurów prowansalskich i średniowieczną poezją włoską, poezją anglosaską (poemat *Seafarer*) i poezją chińską. Na każdym z tych etapów dostrzec można – co podkreśla Eliot – „nie całkiem poddające się analizie” połączenie własnego wkładu Pounda i tego, co pochodzi od autora oryginału. „Dobry przekład – podsumowuje twórca *Ziemi jałowej* – taki jak ten [czyli *Cathay* Pounda – M.H.] to nie tylko tłumaczenie, tłumacz przekazuje bowiem oryginał poprzez siebie, a siebie odnajduje poprzez oryginał”⁶⁹. Postać i podmiotowość tłumacza uznaje więc Eliot za centralne, nie zajmując się wcale zagadnieniem ekwiwalencji i porównywaniem przekładu z oryginałem. Na plan pierwszy wysuwa się twórczy akt, którego celem jest przede wszystkim rozwój własnego projektu poetyckiego, a dalej – doskonalenie języka własnej twórczości.

Ważną dla Pounda strategią przekładową jest między innymi archaizacja⁷⁰, która na poziomie dyskursu wskazuje na dystans dzielący oryginał od standardowego języka obszaru przekładu. Równocześnie chodzi o to, by korzystając z przeszłych modeli języka, nie sięgać po rozwiązania najoczywistsze, a przeciwnie, odzyskać wytarte w potoczności słowa i dotrzeć do ich głębszych znaczeń⁷¹. Tłumacz dąży do rozwarstwienia języka, ujawnienia jego niejednorodności, którą skrywa wygładzona powierzchnia obowiązujących idiomów, stanowiąca przeszkodę trudniejszą do pokonania niż ta, jaką stanowi sama odległość od oryginału. Pisze Pound:

Postrzeganie [Cavalcantiego – M.H.] zaciemniał mi nie język włoski, ale skorupa martwej angielszczyzny, osad obecny także w mojej własnej mowie – którego, miejmy nadzieję, pozbyłem się parę lat później. Nie da się tego obejść. Sześć do ośmiu lat zabiera człowiekowi wykształcenie się w jakiejś sztuce, a kolejnych dziesięć – pozbycie się tego wykształcenia⁷².

W szkicu *Notes on Elizabethan Classicists* Pound stwierdza: „Wielka epoka literatury jest być może zawsze wielką epoką przekładu lub następuje zaraz po niej”⁷³. Poundowskie ujęcie tłumaczenia jako odnowy języka poetyckiego i tradycji literackiej zrewolucjonizowało myślenie o roli twórczości przekładowej w tworze-

⁶⁸ T.S. Eliot, *Introduction: 1928* [w:] E. Pound, *Selected Poems and Translations*, red. R. Sieburth, Faber, London 2011, s. 361–372; cyt. ze s. 265. Połączenie w jednym tomie wierszy oryginalnych i przekładów wynika z założenia, zgodnie z którym oba porządki twórcze są równoprawne.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Por. szkic *Guido's Relations* [w:] E. Pound, *Literary Essays...*, s. 191–200.

⁷¹ Por. D. Anderson, *Pound's Cavalcanti. An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, Princeton University Press, Princeton 1983, s. 12.

⁷² E. Pound, *Literary Essays...*, s. 193.

⁷³ Tamże, s. 232.

niu kultury i wyznaczyło jej nowe cele. Jeśli posłużyć się terminologią Gideona Toury'ego, którego definicję przekładu można także odnieść do przełomowych tez Pounda, autor *Cathay* wprowadził zmiany na poziomie fundamentalnych, przedwstępnych (*preliminary*) norm przekładowych, decydujących o rozumieniu przekładu w danej kulturze⁷⁴. „Po Poundzie” możliwe okazało się stopniowe zrywanie z ambicją i iluzją doskonałego odwzorowania oryginału, a także z aksjomatem, zgodnie z którym znajomość oryginalnego języka jest warunkiem podjęcia tłumaczenia. Tradycyjnie pojętą wierność Pound określa mianem wtórności utrwalającej „skorupę martwej angielszczyzny”, a przed przekładem stawia on przecież zadania ambitniejsze.

Tradycja, reprzyza, twórczość

W eseju *Date Line*⁷⁵ Pound umieszcza przekład na drugim miejscu wśród sposobów uprawiania krytyki literackiej, po „krytyce przez dyskusję”, obok „krytyki przez ćwiczenie ze stylu danej epoki”, „krytyki przez muzykę” (komponowaną do słów wiersza) i „krytyki przez twórczość oryginalną”. Akt tłumaczenia jest weryfikacją wartości dawnego dzieła, krytyką pojmowaną jako dialog i afirmacja. Wyraźnie jawi się tutaj Poundowskie „zadanie tłumacza”. Przekład dzieł odległych w czasie i przestrzeni ma nie tyle udostępniać utwory czytelnikom – co było wszak celem tradycji przekładowej, przeciwko której Pound żarliwie występował, nie szczędząc jej złośliwości⁷⁶ – ile wprowadzać je w uniwersum dyskursu literackiego, wprawiać w ruch. Przekłady służą pisarzom, którzy dzięki nim mają dostęp do głosu Innego, a dalej – mogą odnaleźć własny głos⁷⁷.

„Tradycja to piękno, które zachowujemy, a nie zestaw pętających nas kajdan” – twierdzi Pound⁷⁸. George Steiner, który w tworzeniu tradycji przez powroty i repetycje dostrzega zasadniczy rys epoki modernizmu, mówi tu o „strategii konserwacji, nadzorowania spuścizny”. Strategia ta była realizowana – pisze Steiner – dzięki szczególnemu wysiłkowi o charakterze translatorskim, jaki twórcy tamtej epoki – od muzyków, przez malarzy, po literatów – wkładali w komponowanie swoistych kolaży, będących reprezentatywną dla nich formą wyrazu:

⁷⁴ Por. G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 58–61. Na temat norm przekładowych piszę w rozdziale 1 niniejszej pracy.

⁷⁵ E. Pound, *Literary Essays...*, s. 74–87. Tekst opublikowany był pierwotnie pod tytułem *Make It New* w 1934 roku.

⁷⁶ M.in. w dyskusji nad dokonanymi przez Rossettiego przekładami Guido Cavalcantiego (por. szkic *Cavalcanti* [w:] E. Pound, *Literary Essays...*, s. 193–194) w podsumowaniu *Notes on Elizabethan Classicists*. Por. także R. Apter, *Ezra Pound [w:] Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, red. D. Weissbort, A. Eysteinsson, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 274–275.

⁷⁷ Tamże, s. 274.

⁷⁸ E. Pound, *Literary Essays...*, s. 91–93.

W literaturze XX wieku element reprzyzy staje się wręcz obsesyjny, i to właśnie powtórzenia są osią organizacyjną tych tekstów, które zdawały się najbardziej rewolucyjne. *Ziemia jałowa*, *Ulysses*, *Cantos* Pounda to rozmyślnie kolaże, nagromadzenia kulturowej przeszłości, co do których istnieje obawa, że mogą zniknąć. [...] Pozorni ikonoklaści stali się mniej lub bardziej obolałymi kustoszami, przebiegającymi korytarze muzeum cywilizacji w poszukiwaniu porządku i jakiegoś sanktuarium dla jej skarbów, zanim samo muzeum zostanie zamknięte⁷⁹.

Z dzisiejszej perspektywy, szczególnie wobec zwrotu twórczego, trudno się zgodzić z konkluzją Steinera, że takie muzealne gesty miały być jedynie ukrytym pod płaszczykiem nowatorstwa neoklasycyzmem i wyrazem wierności kanonowi. Jeśli nawet tak było, to praktyka ta u twórców modernistycznych została naznaczona silnie hermeneutyczną dialektyką horyzontów. Poetyka przeszłości w translacjach Pounda podlegała przefiltrowaniu przez świadomość modernizmu, by w tak ustawionym akcie interpretacji dokonanej na własnych warunkach – a nie przez imitację usiłującą sprostać wyidealizowanym warunkom oryginału – sprawdzić jej wartość dla nowoczesności. Umieszczenie elementu w „kolażu” pozostawia ślad i na tym fragmencie, i na kompozycji całości.

Lawrence Venuti, który poświęcił Poundowi obszerny rozdział swojej historii przekładu, uznaje jego dzieło za punkt zwrotny zachodniej tradycji przekładowej⁸⁰. Sensem przekładu, wykraczającym daleko nie tylko poza funkcjonalny wymiar komunikacji międzyjęzykowej, lecz także poza imitację, jest dla Pounda rozwój nowych form języka poetyckiego, a tłumacz jako twórca ma za zadanie wyznaczenie linii łączności między tradycją a nowoczesnością. Owe połączenia są niespodziewanym i zaskakującym dziełem tłumacza, realizowanym przez odpowiedni wybór tekstów do tłumaczenia (imitacji/wykorzystania) oraz strategii językowych, dzięki którym to, co dawne, nie trafia do muzeum, ale zamienia się w nową wartość. Przekład, jak pisał Pound na marginesie anglojęzycznych wersji Guida Cavalcantiego, dzieli się na akompaniujący, zwany też przez niego interpretacyjnym, którego możliwości ograniczają się jedynie do towarzyszenia oryginałowi (tu Pound lokuje przekłady swoich poprzedników), i „ten drugi” (*the other type*), w którym tekst zyskuje autonomię jako utwór kultury docelowej. Pound powiada, że owe przypadki,

kiedy „translator” tworzy niewątpliwie nowy wiersz, podpadają pod kategorię pisarstwa oryginalnego, a jeśli nie, musi się je poddawać krytyce według równych standardów i wyceniać z pewnego rodzaju sprawiedliwą bonifikatą, możliwą do oszacowania tylko w konkretnym przypadku⁸¹.

⁷⁹ G. Steiner, *Po wieży Babel: problemy języka i przekładu*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000, s. 621.

⁸⁰ L. Venuti, *American Tradition* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, Routledge, London–New York 2005, s. 309–310; tegoż, *Margin* [w:] *The Translator's Invisibility...*, s. 187–272.

⁸¹ E. Pound, *Literary Essays...*, s. 200. Na marginesie warto zwrócić uwagę na charakterystyczną fiskalną metaforę Pounda; por. też R. Sieburth, „In Pound We Trust”. *The Economy of Poetry / The Poetry of Economics*, „Critical Inquiry” 1987, nr 14 (jesień), s. 142–172.

Konsekwencją traktowania przekładu jako gatunku twórczości własnej jest, oczywiście, zanegowanie zasadniczej autonomii tekstu oryginalnego, aby odczytywać go zgodnie z warunkami narzucanymi przez kontekst, w którym działa tłumacz. Eliot mówi wprost, że Pound jest „wynałazcą poezji chińskiej dla naszej epoki”⁸², i zestawia go z Edwardem FitzGeraldem jako tłumaczem poezji Omara Chajjama, którego przekłady wywarły silny wpływ na twórczość epoki wiktoriańskiej⁸³. O przekładzie Chajjama z zachwytem pisze także inny poeta modernistyczny Basil Bunting, stwierdzając, że FitzGerald przetłumaczył utwór, „który nigdy nie istniał”, a przekład ten jest przekonujący – autor napisałby bowiem taki właśnie tekst, „gdyby urodził się w Anglii w epoce nadal pozostającej pod wpływem Byrona”⁸⁴. Bunting ceni zatem autonomiczność przekładu jako tekstu literackiego w stosunku do obcego kontekstu („nigdy nie istniał”), a zarazem jego uwikłanie w kontekst docelowy (Byron i byronizm, romantyczny orientalizm). Na obcy tekst nadpisane zostają cechy kultury docelowej rozpoznawane jako nowoczesny, a jednocześnie właściwy i niebudzący zastanowienia idiom tłumaczeniowy. Eliot uznaje więc dzieło zarówno FitzGeralda, jak i Pounda za przekład „przezroczysty” (*translucence*), którego związek z epoką zostanie opisany dopiero z dystansu czasowego; straci wtedy ową przejrzystość, by stać się „wspnianym przykładem poezji XX wieku”⁸⁵.

W szkicu *How to Read* z roku 1929, posługując się charakterystyczną retoryką, Pound tak podkreśla znaczenie przekładu dla rozwoju literatury narodowej – w tym wypadku angielskiej:

Bryci nigdy nie porzucili swego barbarzyństwa [...]. Ludzie, którzy usiłowali ucywilizować tych obdartych i nieuczesanych marginariuszy, przynosząc im wieść o cywilizacji, pozostawili pewną liczbę przekładów, które dziś są lepszą lekturą niż dzieła niedokształconych wyspiarzy, zbyt dumnych, by zająć się tłumaczeniem. [...] Usiłuję teraz przekazać czytelnikowi, czego o literaturze porównawczej może się dowiedzieć z przekładów, które same w sobie są lepszą lekturą niż „oryginalne wiersze” tamtego okresu”⁸⁶.

Na poparcie swoich racji w tym pełnym pasji ataku na prowincjonalizm literatury brytyjskiej przytacza Pound cały katalog wybitnych tłumaczeń, powraca-

⁸² T.S. Eliot, *Introduction: 1928...*, s. 367.

⁸³ Por. *The Rubayyat. The Famous Persian Classic of Love and Life by Omar Khayyam*. Angielska wersja perskiego poematu z XI wieku była niezwykle wpływowym tekstem poetyckim w epoce wiktoriańskiej, by w epoce postkolonialnej stać się jednym z głównych przykładów zawłaszczenia oryginału przez przekład udomawiający; por. m.in. A. Lefèvere, *Translation, Rewriting and the Manipulation...*, s. 8.

⁸⁴ B. Bunting, recenzja książki E.S. Batesa, *Modern Translation*, „Criterion” 1936, nr 15, s. 714–716; cyt. za L. Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London–New York 1995, s. 189.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ E. Pound, *Literary Essays...*, s. 35.

jących potem w podsumowaniu szkicu, w którym autor proponuje szczepionkę przeciw zbyt łatwemu zachwytowi dziełami drugiej kategorii. Bez obaw może się wystawić na działanie „współczesności czy czegokolwiek innego w literaturze” osoba, która ma za sobą lekturę Konfucjusza, Homera, Owidiusza, Prowansalczyków, Dantego, Villona, filozofów renesansowych, Voltaire’a, Stendhala, Gustave’a Flauberta, Théophile’a Gautiera, Tristana Corbière’a i Arthura Rimbauda⁸⁷. Wielojęzyczność literatury i przekład jest dla Pounda warunkiem koniecznym wyjścia z zaściankowości. Wartość przekładu polega na wprowadzeniu w literacki krwiobieg nowych możliwości znaczeniowych przez kontakt z innymi językami. „Żaden język nie jest kompletny – pisze Pound, w którego słowach można dosłuchać się Benjaminowskiej idei pokrewieństwa języków. – Mistrz może nieustannie poszerzać swój język, usprawniając go do dźwigania ciężarów dotąd dźwiganych jedynie przez jakiś inny”⁸⁸. Każda mowa wypracowuje własne mechanizmy tworzenia znaczeń, a praca wybitnego pisarza polega na wzbogacaniu rodzimego języka przez próby wykorzystania w nim rozwiązań stosowanych gdzie indziej. Wielojęzyczność pozwala na doprowadzenie do konfrontacji tworzącej znaczenia. Nieznajomość obcego języka to – jak czytamy – bolesna *lacuna*, ślepotą na pewne zakresy spektrum barw⁸⁹.

Pomieszanie języków

W swojej pracy *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*, której bohaterem jest w dużej mierze Pound jako tłumacz, Stephen Yao dowodzi, że autor *Cantos* umieszcza przekład w samym centrum swojego programu odnowy dyskursu poetyckiego. Program ten jest próbą rozwiązania fundamentalnych dylematów modernizmu, związanych z zanikiem stabilnych metafizycznych i aksjologicznych podstaw rzeczywistości oraz koniecznością znalezienia nowego języka reprezentacji wobec kryzysu form poetyckich⁹⁰. Niewykluczone, że Pound to najpłodniejszy i najbardziej charakterystyczny pisarz-tłumacz wśród anglojęzycznych modernistów, ale ślady obecności różnorodnych form przekładu – twierdzi Yao – można odnaleźć w dziełach niemal wszystkich wybitnych twórców tamtej epoki. Jako tłumacz *Trachinek* Sofoklesa (1938) jest Pound tylko jednym spośród modernistycznych autorów anglojęzycznych wersji

⁸⁷ Tamże, s. 38. Przy większości pozycji na tej liście lektur Pound dodaje uwagę: „nie ma przydatnej wersji anglojęzycznej”, sugerując po pierwsze konieczność znajomości języków obcych, po drugie – dokonywania dobrych przekładów.

⁸⁸ Tamże, s. 36.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ S. Yao, *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*, Palgrave Macmillan, New York 2002, s. 7 i n.

dramatów greckich. Yeats przełożył *Króla Edypa* (1928) i *Edypa w Kolonie* (1934); grecką poezję i dramat (m.in. *Iona* Eurypidesa) tłumaczyła także H.D., czyli Hilda Doolittle; Richard Aldington ma w swoim imponującym dorobku kilkanaście przekładów, w tym *Alceste* Eurypidesa, wybór anakreontyków, poezję Meleagra i Anyte z Tegei, łacińską poezję renesansu, *Dekameron*, dramaty Goldoniego, *Kandyda* oraz listy Voltaire'a, pań de Sévigné i d'Épinay. William Carlos Williams obszernie tłumaczył literaturę hiszpańskojęzyczną (m.in. Nerudę, Ocampo, Paza, Hernandez), T.S. Eliot przełożył *Anabase* Saint-John Perse'a, a Joyce – dramaty Hauptmana: *Przed wschodem słońca* i *Michael Kramer*.

Przekład staje się również koniecznym elementem interpretacji dzieł anglojęzycznych modernistów, ponieważ ich cechą szczególną jest wielojęzyczność. Także tutaj twórczość Pounda – zwłaszcza *Hugh Selwyn Mauberley* i *Cantos* – może być najwyrazistszą ilustracją, niemniej wielojęzyczna jest również *Ziemia jałowa*, którą w twórczości Eliota poprzedzają wiersze pisane przez poetę po francusku; Williams zatytułował swój tom poetycki *Al Que Quiere!*; Stevens wielu wierszom nadawał tytuły francuskie, a język *Finnegans Wake* Joyce'a jest przekładową wersją angielszczyzny poszerzonej o potencjał „wmontowanych” w nią na zasadzie kolażu kilkudziesięciu innych języków. Zabiegi te są mniej lub bardziej radykalnymi eksperymentami w zakresie przekraczania zastanego języka poprzez jego hybrydyzację, zaburzenie czystości i autonomii, wymuszenie na nim konfrontacji z obcością, rewizję autodefinicji i granic.

Kolejnym obszarem modernistycznego eksperymentowania z mieszaniem języków jest autotranslacja – istotna dla literatury modernistycznej praktyka, która podważa wyraźny podział na pisarstwo oryginalne i tłumaczenie. Analiza autotranslacji prowadzi do pytań o dwu- lub wielojęzyczność tekstu, autorskie kompetencje tłumacza i tłumaczeniowe kompetencje autora, status podmiotu w akcie tłumaczenia oraz autonomię tekstu oryginalnego i tekstu tłumaczonego. Przekładu własnych dzieł dokonywali między innymi James Joyce, Samuel Beckett, Rabindranath Tagore i Vladimir Nabokov⁹¹. Przekłady autorskie – by użyć terminu wprowadzonego przez Edwarda Balcerzana⁹² – stanowią szczególną przestrzeń

⁹¹ Na ten temat pisali m.in.: J.W. Hokenson, M. Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome, Manchester 2007; B. Fitch, *The Status of Self-Translation*, „Texte” 1985, nr 4, s. 111–125; G. Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and Language Revolution*, Faber, London 1992; J. Risset, *Joyce Translates Joyce*, „Comparative Criticism” 1984, nr 6, s. 3–214; B. Fitch, *Beckett and Babel. An Investigation into the Nature of Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1988; M. Sengupta, *Translation, Colonialism and Poetics. Rabindranath Tagore in Two Worlds* [w:] *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, red. S. Bassnett, A. Lefevere, Routledge, London–New York 1992, s. 56–63; E.K. Beaujour, „Alien Tongues”. *Bilingual Russian Writers of the First Emigration*, Cornell University Press, Ithaca 1989; J. Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, Oxford 1977.

⁹² E. Balcerzan, *Tłumaczenie autorskie. Drugie palenie Paryża* [w:] tegoż, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 81–91.

ekspresji i kreacji podmiotowości, znajdują bowiem silne zakorzenienie w kontekście biograficznym autora-tłumacza i w zmiennym kontekście kulturowym.

Przekładoznawstwo spod znaku ekwiwalencji traktuje autotranslację jako zjawisko wyjątkowe i marginalne – także dlatego, że okazuje się ono metodologicznie kłopotliwe w opisie. Anton Popovič, klasyfikując autotranslację jako „prawdziwy przekład”, a nie „wariant tekstu oryginalnego”, zaleca opisywanie jej metodami przekładoznawstwa⁹³. Werner Koller natomiast wydziela ją z obszaru tłumaczeń, ponieważ – jak twierdzi – autotranslacja wymaga innej definicji wierności przekładowej: autorowi przysługuje prawo do wprowadzania w tekst zmiany, do jakich nie jest uprawniony zewnętrzny tłumacz⁹⁴. Popovič rozlicza zatem „przekład” z adekwatności wobec „oryginału”, a więc przyjmuje istnienie relacji zależności i odpowiedniości, która ma podlegać weryfikacji; Koller tymczasem przez przyznanie „autorowi-tłumaczowi” szczególnych kompetencji w dysponowaniu dziełem, jakich nie byłby skłonny udzielić tłumaczowi, neguje zasadność tego rodzaju procedur⁹⁵. Opisy literaturoznawcze idą w podobnym kierunku. Brian Fitch, pisząc o dwujęzycznej twórczości Samuela Becketta, określa zagadnienie autotranslacji jako ontologiczne, w tym przypadku związek między oryginałem a przekładem jest bowiem innej natury niż w przypadku tłumaczeń dokonywanych przez osobę niebędącą autorem, a polega na wspólnej „intencji” obu wersji utworu, dając w rezultacie teksty paralelne, które łącznie tworzą wirtualne dzieło zawierające pełnię sensów⁹⁶. Elizabeth Klosty Beaujour z kolei w pracy o dwujęzycznej twórczości pisarzy rosyjskich mówi o jedności głosu obu tekstów stanowiących autorsko-translacyjną parę, jedności świadczącej o tym, że wyrastają one z tej samej głębokiej struktury trwającej pod powierzchnią obu języków⁹⁷.

Nieco inaczej patrzy na zjawisko autotranslacji przekładoznawstwo „epoki zwrotów”. Theo Hermans pisze o autotranslacji jako o rodzaju „uwierzytelnienia” (*authentication*) przekładu, to znaczy nadania mu przez instancję posiadającą władzę, w tym wypadku przez autora, statusu tekstu ekwiwalentnego wobec oryginału, zasadniczo bez względu na tekstowe wyznaczniki owej ekwiwalencji. Autotranslacja jest w tym ujęciu aktem przeniesienia władzy autorskiej i stąd wynika wysoki prestiż, jakim cieszy się w odbiorze społecznym⁹⁸. Autotranslacja neguje zatem swoją przekładowość i zbliża się do pozycji substytutu dzieła

⁹³ A. Popovič, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, University of Alberta, Edmonton 1976.

⁹⁴ W. Koller, *Einfuehrung in die Uebersetzungswissenschaft*, Quelle und Meyer, Heidelberg 1979 [1992].

⁹⁵ Por. także M. Perry, *Thematic and Structural Shifts in Auto-translation by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers*, „Poetics Today” 1981, nr 2 (4), s. 181.

⁹⁶ B. Fitch, *Beckett and Babel...*, s. 138.

⁹⁷ E.K. Beaujour, „*Alien Tongues*”..., s. 175–176.

⁹⁸ T. Hermans, *The Conference of the Tongues...*, s. 19–25.

oryginalnego, stając się dla Hermansa kolejnym dowodem na prawdziwość tezy, że absolutna ekwiwalencja, którą może ustanowić tylko i wyłącznie zewnętrzny, instytucjonalny akt perlokucyjny, jest kresem przekładu⁹⁹.

Nie oznacza to wszakże kresu badań nad przekładem autorskim. Nasuwa się wiele pytań, które nie dotyczą zagadnienia wierności czy ekwiwalencji tekstów i przyznawanej autorowi-tłumaczowi swobody, ale tego, na jakich warunkach i w jakich okolicznościach powstają autorskie przekłady, którzy autorzy podejmują się ich tworzenia oraz dlaczego to robią¹⁰⁰. Zestaw problemów jest tu zbliżony do zestawu związanego z „humanizacją” badań nad historią przekładu. Decyzja o tłumaczeniu własnych dzieł na język obcy lub napisaniu ich w języku obcym łączy się nierzadko z dramatycznymi okolicznościami biograficznymi czy politycznymi¹⁰¹. Analiza autotranslacji może więc stać się przyczynkiem do opisu szerszych procesów kulturowych, a zwłaszcza sfery między-kultury. Płyną z niej także interesujące wnioski dotyczące polityki kulturowej, co nie znaczy, że różnice między wersjami na poziomie struktury i poetyki całkowicie znikają z pola widzenia.

Wielojęzyczność literatury i przekład autorski nasuwa wiele ciekawych pytań badawczych w kontekście biografii i genealogii autora-tłumacza (gdzie mieszkał? jakie znał języki? jakie miał kompetencje kulturowe?), zmian politycznych i społecznych, migracji, wielokulturowości, a także globalizacji (czy i w jakim stopniu los autora-tłumacza był skutkiem działania czynników historycznych i politycznych? w jakim sensie jego dzieło problematyzuje te kwestie?). Pojawia się zagadnienie autorytetu w tworzeniu kanonu, kontroli nad przekładowym „dalszym życiem” dzieł oraz polityki kulturowej (jaki jest prestiż używanych przez autora-tłumacza języków? jakie i czyje interesy stoją za decyzją o autotranslacji? jak prestiż twórcy kształtuje odbiór jego dzieła w autorskim przekładzie? jakie wnioski można wyciągnąć z analizy paratekstów towarzyszących dziełu?). Takie wybory czy zaszeregowania dokonywane są na tle istniejącej polityki tożsamości, innej w każdej epoce. Od czasów romantyzmu, definiuje się ją najczęściej przez pojęcie narodu, którego podstawę stanowi wspólny język, a autotranslacja to wykroczenie poza wyznaczone w ten sposób ramy. Historia literatury ostatnich dwóch wieków, na przykład bliskiej nam literatury Europy Środkowej, dostarcza licznych przykładów tożsamości i biografii niejednoznacznych, skomplikowanych i mnogich. Przekład autorski to bodaj najwyrazistszy przejaw hybrydycznej podmiotowości.

⁹⁹ Tamże, s. 24–25.

¹⁰⁰ Por. R. Grutman, *Auto-translation* [w:] *Routledge Encyclopaedia...*, s. 17–20.

¹⁰¹ Przykłady z historii tylko XX wieku można mnożyć. Bogatego materiału dostarczają literatura Europy Środkowej i Wschodniej, ale także literatura Niderlandów, Belgii czy Katalonii. Także literatury Afryki i innych obszarów postkolonialnych są pod tym względem interesującym obszarem.

Tłumacz autorem

Najwyrazistszy być może, ale nie jedyny. Modernistyczny paradygmat przekładowy, którego patronem jest Ezra Pound, rozpina łuk między odległymi w czasie utworami a horyzontem autora-tłumacza. Powstawaniu *Cantos*, najambitniejszego dzieła poety, towarzyszy – jak pokazują Mary Patterson Cheadle, a także Stephen Yao¹⁰² – tłumaczenie traktatów konfucjańskich. Przez mariaż twórczości przekładowej i oryginalnej¹⁰³ Pound realizuje projekt poezji zaangażowanej politycznie, wcielając w język poetycki własne przekonanie o tym, że konfucjanizm zapewnia zestaw zasad, jakimi ma się rządzić sprawiedliwe społeczeństwo. Przekład, który nie stanowi jedynie dodatku do oryginalnego dzieła, ale sposób wytwarzania wartości kulturowych dla współczesności, jest dla Pounda nie tylko metodą tworzenia i prezentowania własnej wizji konfucjanizmu, lecz także drogą ewolucji form poetyckich, które dzięki temu mogą dotknąć rzeczywistości. Dążenie do języka maksymalnie precyzyjnego – ideogramicznego – wyrasta z silnego przeświadczenia, że formy ideogramów, którymi zapisano tekst konfucjański, nie da się oddzielić od zawartej w nich mądrości, stąd obecność tych znaków w tekście *Cantos*, zwłaszcza w późnych cyklach.

W kontekście przekładu kreatywnego jeszcze ciekawsza okazuje się sytuacja odwrotna, w której tłumaczenie zostaje programowo i systematycznie opatrzone znakami horyzontu tłumacza. Jak pisze Paschalis Nikolaou, oznacza to przełamanie pojmowania przekładu w kategoriach „filmowych napisów” na tle głosu autora¹⁰⁴. Ilustracją, już spoza dzieła Ezry Pounda, może być stworzona przez Seamusa Heaneya wersja staroangielskiego poematu *Beowulf*. Ten opublikowany w 1999 roku przekład wzbudził spore zainteresowanie i zdobył popularność wśród czytelników, a równocześnie został mocno skrytykowany za nadmierną swobodę wobec oryginału. Wybitny krytyk Frank Kermode, porównując na łamach „New York Timesa” tłumaczenie Heaneya z wydanym w tym samym czasie przekładem Roya Liuzzzy¹⁰⁵, stwierdził, że irlandzki noblista „przyznaje sobie sporą dozę swobody i polega na poetyckim uchwycie »dźwięku znaczeń«,” wersja Liuzzzy natomiast jest „w pewnych aspektach przydatniejsza”, ponieważ linearnie reprodukuje tekst, wyposażając go przy tym w akademicki komentarz¹⁰⁶. Nie miejsce tu na

¹⁰² M.P. Cheadle, *Ezra Pound's Confucian Translations*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997; S. Yao, *Translation and the Languages of Modernism...*, s. 153–188.

¹⁰³ Związek ten ma także wymiar fizyczny. W zeszycie, w którym uwięziony w Pizie poeta pisał słynne *Pieśni pizańskie*, na odwrotach stron z poezją znajduje się przekład dwóch ksiąg politycznych z tradycji konfucjańskiej znanych w przekładzie Pounda jako *The Great Digest* i *The Unwobbling Pivot*; por. S. Yao, *Translation and the Languages of Modernism...*, s. 153.

¹⁰⁴ P. Nikolaou, *Notes on Translation the Self* [w:] *Translation and Creativity...*, s. 21.

¹⁰⁵ *Beowulf*, przeł. R.M. Liuzza, Broadview Press, Ontario 2000.

¹⁰⁶ F. Kermode, *The Geat of Geats*, „New York Times”, 20 lipca 2000, s. 20.

porównywanie tych dwóch wersji i rozstrzyganie, która z nich jest rzeczywiście bardziej przydatna i z jakich względów. Trzeba jednak zauważyć, że sposób myślenia i oceny Kermode'a wyrastają z tradycyjnego dualistycznego modelu analizy porównawczej, skupionej wokół opozycji wierność–swoboda, traktującej przekład jako utwór wtórny. Nieskuteczność takiego ujęcia ujawnia się w konfrontacji z projektem przekładowym Heaney'a, którego cele wykraczają daleko poza najrzetelniejsze nawet linearne odtworzenie treści i formy poematu.

Pośrodku nurtu

W tłumaczeniu Heaney'a, opatrzonym odautorskim komentarzem, zawierającym interpretację poematu i swoistą genealogię jego tłumaczenia, dostrzec można wszystkie naszkicowane powyżej wymiary przekładu pojmowanego w kategoriach zwrotu twórczego. *Beowulf* irlandzkiego poety prezentuje się jako refrakcja, prze-pisanie oryginału – utworu bardzo odległego w czasie, a zarazem wciąż obecnego w świadomości anglojęzycznych czytelników jako jeden z tekstów założycielskich ich literatury, kamień węgielny kanonu, stały, choć w dużej mierze niezrozumiały element tożsamości. Odczytując go na nowo, poeta stawia sobie za cel wyjęcie go z muzealnej gabloty. Proponuje modele lektury różne od powszechnie stosowanych w odniesieniu do tego rodzaju dokumentów filologicznych procedur polegających na przyswojeniu wyabstrahowanej z tekstu treści, zapoznaniu się z gramatyką i słownictwem języka anglosaskiego oraz odtworzeniu historii skandynawskich dynastii, o których opowiada poemat. Heaney, o czym sam pisze w komentarzu, ma ambicję, by pokazać, w jakich wymiarach *Beowulf* czytany współcześnie jest tekstem odsłaniającym prawdę o naszym świecie¹⁰⁷.

Związki między wczesnośredniowieczną opowieścią skandynawską a światem czytelników XXI wieku nie przyjmują w interpretacji Heaney'a postaci prostej alegorii wydarzeń współczesnych ukrytej pod postacią mitycznych obrazów. Heather O'Donoghue podkreśla, że poeta nie ulega łatwej pokusie przeniesienia wizji walki i przemocy zawartej w eposie na rzeczywistość rodzimej Irlandii Północnej w XX wieku, nie używa jej jako materiału symbolicznego dla oddania historycznej sytuacji w Ulsterze, chociaż jego przekład tworzy subtelny i gęsty sieć połączeń między planem poematu i planem współczesności¹⁰⁸. Połączenia te uwidoczniają się zwłaszcza przy odczytywaniu *Beowulfa* na tle całej twórczości poety, w której

¹⁰⁷ Por. S. Heaney, *O przekładzie Beowulfa*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński [w:] *Przekładając nieprzekładalne...*, s. 275–293.

¹⁰⁸ H. O'Donoghue, *Heaney, Beowulf and the Medieval Literature of the North* [w:] *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, red. H. O'Donoghue, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 204–205.

miejsce centralne zajmuje wątek przeszłości rozpatrywanej przez pryzmat trudnej teraźniejszości i z intencją przemyślenia jej nierozstrzygalnych dylematów¹⁰⁹.

Szczególnie ważne są w tym kontekście tomy poezji *Wintering Out* (1972) i *North* (1975), odwołujące się do prehistorii Irlandii, do czasów wikingów, a więc do miejsca, jakie w dziejach Zielonej Wyspy zajmują Skandynawowie, bohaterowie *Beowulfa*. Tak odległa genealogia okazuje się w wierszach Heaney'a zaskakująco aktualna, odsłania bowiem złożoność i niejednoznaczność tożsamości odkrywającego ją podmiotu. Podmiot wierszy z tych tomów dostrzega, że sam jest umiejscowiony w problematycznej przestrzeni pomiędzy, gdzie nie ma jednoznacznych ostrych granic. Nie chodzi tutaj o szukanie w przeszłości gotowego wzorca, ale o zakwestionowanie swojej pozycji, skomplikowanie własnego „ja”, w którym dają się dostrzec ślady obcości. Jerzy Jarniewicz, komentując wiersz *Człowiek z Tollund*, opisujący imaginacyjną pielgrzymkę na północ, do Jutlandii, podjętą po to, by z dala od domu czegoś o domu się dowiedzieć, powiada, że Heaney łączy przeciwieństwa nie dla zniwelowania różnicy, ale dla jej problematyzowania:

swojskość i obcość, dom i to, co poza domem, za granicą, gdzie indziej. Pisząc o obcym krajobrazie i obcej kulturze, znajdował w nich analogie do świata znanego i bliskiego. To, co dalekie, przyswajał, a to, co rodzinne, rzutował na szeroki ekran historii powszechnej i geografii Europy. Dzięki temu mógł także zatrzeć granice, zdawałoby się że nienaruszalne, między przedmiotem nieożywionym (jakim są zakonserwowane zwłoki sprzed dwu tysięcy lat) a żywym człowiekiem (jakim wydaje się Człowiek z Tollund), jak również między swoimi a obcymi, między przeszłością a chwilą obecną¹¹⁰.

Podobne zamierzenie jawi się w przekładzie Heaney'a: znaleźć łączność między tym, co odległe, a tym, co bliskie, między „przedmiotem nieożywionym”, jakim jest niezrozumiały zabytek piśmiennictwa, a „żywym człowiekiem”, dzisiejszym odbiorcą odległego dzieła, nadal stawiającym ważne, aktualne pytania. Przestrzenią, która stwarza możliwość odnalezienia tej łączności, okazuje się język, jakim Heaney posługuje się w tłumaczeniu. O swoich wyborach językowych oraz ich związku z okolicznościami biograficznymi i historycznymi, w których powstawał przekład, Heaney mówi w towarzyszącym tłumaczeniu szkicu.

„W jakimś sensie decyzję przyjęcia zamówienia od wydawnictwa Norton podjąłem na trzydzieści pięć lat zanim propozycja ta w ogóle padła” – pisze poeta¹¹¹, przywołując osobiste doświadczenie z czasów młodości – odkrywania pokrewieństwa między oryginalnym językiem *Beowulfa*, staroangielskim, którego historię studiował na uniwersytecie w Belfaście, a mową swoich bliskich z północ-

¹⁰⁹ Na ten temat pisze Jerzy Jarniewicz w książkach *The Bottomless Centre. Uses of History in the Poetry of Seamus Heaney*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002 oraz *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Znak, Kraków 2011.

¹¹⁰ J. Jarniewicz, *Heaney. Wiersze pod dotyk*, s. 113–114.

¹¹¹ S. Heaney, *O przekładzie Beowulfa...*, s. 290.

noirlandzkiej wsi w County Derry, czyli własnym językiem codziennym. Otóż pozornie obce, pochodzące z odległej przeszłości wyrazy nieistniejącego już języka, których znaczenia trzeba pracowicie sprawdzać w glosariuszu do poematu, mają niemal tę samą formę i ten sam sens, co inaczej zapisywane, ale podobnie wymawiane słowa języka angloirlandzkiego, jakim posługiwała się rodzina Heaneyów. Odkrycie to stało się iluminacją: wspólne słowa rozbłysły tu niczym Benjaminowskie okruchy „czystego języka”. W tej potencjalnej wspólnotcie została zdekonstruowana wrogość między angielskim i irlandzkim, a wędrówka słów, ich geograficzne i historyczne rozprzestrzenienie otworzyło możliwość porozumienia w przekładzie. W opisie Heaney’a uderzają obrazy niemal tożsame z tymi, jakie spotykamy w przywołanych wyżej rozważaniach hermeneutycznych, w eseju Davida Bellosa, a także w gęstym od metafor szkicu Waltera Benjamina.

Odtwarzając młodzieńcze uczucia towarzyszące odkryciu miejsca, w którym załamuje się „dualizm irlandzko-angielski, antyteza celtycko-saska”, a w synapsach pojawia się nagły „błysk rozpoznania”, Heaney pisze:

To miejsce na mapie językowej, gdzie [rzeka – M.H.] *Usk* i *uisce* [woda – M.H.] oraz *whiskey* spotykają się, było na pewno miejscem, w którym duch mógłby znaleźć lukę, drogę ewakuacji pozwalającą wymknąć się temu, co John Montague określił mianem „podzielnego intelektu”, w krainę niepodzielną językowo, w region, gdzie własna mowa nie jest po prostu naszytą na ramię tarczą etniczności lub kwestią preferencji kulturowych czy wreszcie wymogiem narzuconym drogą oficjalną, lecz przepustką do dalszego języka. Miałem też w końcu znaleźć podobną lukę w samym *Beowulfie*¹¹².

Przekład okazał się zatem momentem przekraczania nieprzekraczalnych, zdawałoby się, ograniczeń języka, narodowości, historii i tradycji literackiej. Chłopiec pochodzący z wiejskiego, katolickiego środowiska o tradycjach narodowych odkrywa bliskie, osobiste pokrewieństwo z autorem czy autorami historii skandynawskich pradziejów, którą opowiedziano niezrozumiałym językiem, i która została uznana za fundament tożsamości najeźdźców jego kraju. To odkrycie komplikuje jego własne poczucie tożsamości, dotychczas definiowane przez opozycję, a teraz włączone również w nieoczekiwaną wspólnotę. Zarazem odkrycie to podważa także pozycję samego poematu, którego tożsamość, i tak już bardzo niejednoznaczna¹¹³, zostaje dodatkowo jeszcze rozwarstwiona.

Decyzja Heaney’a, by do tekstu przekładu wprowadzić słowa, które pochodzą z irlandzkiej odmiany angielszczyzny – a wręcz z konkretnego rodzinnego idiolek-

¹¹² Tamże, s. 288–289.

¹¹³ O historii konstruowania *Beowulfa* jako kamienia węgielnego literatury angielskiej pisze T. Eagleton w szkicu *Hasped and Hooped and Hirpling. Heaney conquers Beowulf*, „London Review of Books”, <http://www.guardian.co.uk/books/1999/nov/03/seamusheaney> (dostęp: 21 czerwca 2012).

tu¹¹⁴ – ma wymiar re-kreacji osobistej biografii twórcy i jego językowej genealogii. W przekładzie, na mocy odkrytego pokrewieństwa, Heaney udziela głosu tym, których mowa przepada w historii: nie zwycięzcom, władcom i kolonizatorom, ale prostym rolnikom z irlandzkiej wsi. Ich mowa zostaje wkomponowana w tekst należący do najeźdźców, staje się drobnym ziarenkiem wątpliwości, działającym od wewnątrz elementem wywrotowym, podważającym prawomocność podziałów. Poeta jest świadomy, że ten drobny zabieg językowy ma czytelny wymiar polityczno-kulturowy. Przekładem *Beowulfa* włącza się Heaney w dyskusję nad dziedzictwem kolonialnej przeszłości Irlandii, historią przemocy i eksploatacji: militarnej, ekonomicznej i kulturowej, której najbardziej namacalnym śladem jest to, że językiem poety jest angielski. Teraz, w przekładzie, poddaje go szczególnej „minoryzacji”.

Heaney, mieszkaniec irlandzkiej wsi, tłumacząc na angielski dzieło dla angielszczyzny fundamentalne, dokonuje aktu transgresji, wkracza ze swoją mową na teren Innego. Hibernizując epos, zaburza jego „czystość”, stwarza hybrydę, wprowadza element obcości i odmienności, który w nawiązaniu do treści staroangielskiego poematu można nazwać swoistą potwornością¹¹⁵. Sprawa nie jest zatem tak prosta, jak chce Jerzy Jarniewicz, kiedy o otwierającym Heaneyowski przekład *Beowulfa*, a wywodzącym się z irlandzkiej tradycji narracyjnej słowie *So*, pisze: „Tym jednosylabowym angielskim, i irlandzkim jednocześnie, słowem Heaney anektuje więc staroangielski epos, a wraz z nim przejmuje władzę nad angielszczyzną”¹¹⁶. Przejęcie władzy nie jest rozwiązaniem – poezja Heaneya stanowi wyraz świadomości tego faktu – i, jak sądzę, nie o taki rewolucyjno-odweto- wy gest tłumaczowi *Beowulfa* chodzi.

W przekładzie Heaneya następuje raczej owo ryzykowne, przebiegające we wspólnej, ale wyłączonej przestrzeni „pomiędzy” spotkanie, o którym opowiada napisany przez poetę w latach osiemdziesiątych poruszający wiersz *Terminus*. Utwór ten kończy się obrazem czekającego pośrodku rzeki „ostatniego hrabiego” O’Neilla, który „konno, w wodzie,/ Wciąż rozprawia, a jego ludzie stoją na

¹¹⁴ Swoich przodków ze strony ojca poeta nazywa *big-voiced Scullions* – „gromkogłosymi Sculionami”. „Obdarzeni byli przypominającą Indian amerykańskich powagą wypowiedzi [...]. I kiedy zadałem sobie pytanie o brzmienie, jakie chciałbym nadać *Beowulfowi*, zdałem sobie sprawę z tego, że chciałbym, aby był to głos jednego z tych krewnych” (S. Heaney, *O przekładzie...*, s. 290).

¹¹⁵ O przekładzie jako po-tworności, czyli o nadwyżce sensów wymykających się spod kontroli mimetycznego normatywizmu, pisze w kontekście feministycznych teorii tłumaczenia A. Kowalcze-Pawlik, *Uwolnić Charybdę, pokochać Skyllę*, „Przekładaniec” 2010, nr 24 (2), s. 187–199.

¹¹⁶ J. Jarniewicz, *Heaney. Wiersze pod dotyk...*, s. 33–34. O nadwyżkach sensu wynikających ze stosowania nacechowanych dialektalnie leksemów pisze zresztą sam Heaney, np. w szkicu *Burnsa sztuka słowa* [w:] *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971–2001*, przeł. M. Heydel, Znak, Kraków 2003, s. 227–250, gdzie poddaje analizie należące do substandardowej odmiany angielszczyzny słowo *wee* („małeńki”), także w kontekście swego „pokrewieństwa” ze szkockim poetą.

odległość głosu”¹¹⁷. To opis momentu trwającego w zawieszeniu, w przestrzeni „pomiędzy” – przedstawiona sytuacja jest zarazem ucieczką i pozostawaniem na miejscu, byciem i tu, i tu, podwojeniem i pęknięciem. Rozmowa broniącego niezawisłości Irlandii, a przecież uchodzącego z kraju hrabiego O’Neilla i przedstawiciela najeźdźców, wysłannika władczyni wrogiego imperium, hrabiego Essex – wrogów, którzy równocześnie są przyjaciółmi z dawnych lat – ujawnia względność granic i niejednoznaczność rozstrzygnięć. Rozmawiają, czyli w przestrzeni konfliktu otwierają dla siebie obszar możliwego dialogu: paradoksalną strefę wspólną, w której przez moment przebłyскуje możliwość porozumienia. Przedstawiona w wierszu scena nie zostaje wywikłana z historii i uwolniona od polityki, ale jest chwilowym zawieszeniem broni, bo póki trwa rozmowa, póty nie rozpoczyna się wojna.

¹¹⁷ Wydarzenie historyczne, do którego wiersz nawiązuje, to tzw. ucieczka hrabiów w 1607 roku – dobrowolna emigracja irlandzkiej arystokracji klanowej. Hugh O’Neill, z nadania królowej Elżbiety hrabia Tyrone, był ostatnim przywódcą Irlandczyków stawiającym opór wojskom Korony brytyjskiej. Jego postać uosabia rozdartą tożsamość i sprzeczne lojalności polityczne. Heaney interpretuje scenę, o której tu mowa, w szkicu *Jest o czym pogadać* [w:] *Znalezione – przywłaszczone...*, s. 27–29.

Część II

TOPOGRAFIE TŁUMACZENIA: PRZESTRZENIE PRZEKŁADU W DZIELE CZESŁAWA MIŁOSZA

5. „NIBY WSTĘP NIE JEST TAKI WAŻNY”. PARATEKSTY PRZEKŁADOWE CZESŁAWA MIŁOSZA

„W co ja zabrnąłem!”

C. Miłosz¹

Dzieło przekładowe Czesława Miłosza, podobnie jak jego twórczość oryginalna, imponuje rozmiarem i bogactwem. Bibliografia druków zwartych pisarza zawiera 64 edycje książkowe przekładów jego pióra². Miłosz włączał także utwory tłumaczone do autorskich książek poetyckich i eseistycznych. Jeśli pominąć osobne publikacje, przekłady znajdują się w *Trzech zimach* (1936), *Świetle dziennym* (1953), *Kontynentach* (1958), *Guciu zaczarowanym* (1965), *Prywatnych obowiązach* (1972), *Ogrodzie nauk* (1979), *Hymnie o Perle* (1982), *Nieobjętej ziemi* (1984), *Roku myśliwego* (1990) i *Dalszych okolicach* (1991). Przekłady i tak zwana literatura obca, której Miłosz nigdy nie traktował jako obcej, współtworzą najważniejsze wątki jego dzieła; wystarczy przywołać tak ważne dla Miłosza obszary, jak Biblia, twórczość Williama Blake’a, Emanuela Swedenborga, Oskara Miłosza, Williama Szekspira, pisma Simone Weil, twórczość Thomasa Stearnsa Eliota, Wystana Hugh Audena i Walta Whitmana, dwudziestowieczną poezję amerykańską i poezję dalekowschodnią. Inną dziedziną ściśle związaną z przekładem jest własna twórczość autora *Świata* funkcjonująca poza językiem polskim, zwłaszcza w angielszczyźnie, oraz sygnowane przez Miłosza tłumaczenia polskiej poezji XX wieku na angielski. Warto również pamiętać, że pierwsze utwory Miłosza wydane za granicą, czyli anglojęzyczne i francuskojęzyczne przekłady *Zniewolonego umysłu* (1953) oraz francuski przekład *Zdobycia władzy* (1953), powstawały

¹ C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza* [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, s. 201.

² Por. A. Kosińska, *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych*, Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Kraków–Warszawa 2009, poz. 523–587, s. 179–220.

w ścisłej współpracy autora z tłumaczami i pod jego kierunkiem. Druga z tych książek, przetłumaczona przez Miłosza wraz z Jeanne Hersch, została, jak wiadomo, zgłoszona na konkurs pisarski zorganizowany przez Centre Européen de la Culture, w którym została nagrodzona jako powieść francuska³.

Pracą przekładową zajmował się Miłosz przez całe swoje życie pisarskie, a chronologię i rozwój jego zainteresowań i zatrudnień w tej dziedzinie można prześledzić również dzięki temu, że sam kilkakrotnie dokonywał ich podsumowania. Różnorodne komentarze dotyczące przekładów i przekładania, rozproszone – czy może raczej: rozplenione – w dziele Miłosza, tworzą pewną całość, z której wyłania się naszkicowany nie całkiem mimochodem autoportret poety-tłumacza. Sposób pisania o własnych przekładach świadczy o tym, że Miłosz bynajmniej nie lekceważył znaczenia tego gatunku ani jego miejsca w swoim projekcie twórczym.

Czuję w sobie dwa sprzeczne dążenia – pisze Miłosz. – Jedno to wysoki stopień zainteresowania tym, co dzieje się wokół mnie, i chęć, żeby bieżące sprawy jakoś utrwalić. Drugie dałoby się ująć, wyobraziwszy uczucia myszy siedzącej w środku olbrzymiego sera. Miniona cywilizacja ludzkości jest takim olbrzymim smakowitym serem. Spożywanie jednak tego sera jest zajęciem zbyt egoistycznym, aby dawało pełnię zadowolenia. Mysz pragnie towarzystwa [...]. Kiedy drugie [dążenie – M.H.] jest odpowiednio silne, zaczyna się przekładać utwory pisarzy obcych na język ojczysty, starając się, jak to się mówi, skarb mowy ojczystej pomnożyć...⁴

Obok tłumaczeń w tomach poetyckich i eseistycznych Miłosza znajdują się również liczne parateksty⁵: komentarze, wprowadzenia, przypisy, noty do przekładów, dzięki którym możliwe jest zrekonstruowanie programu translatorskiego Miłosza i umieszczenie jego twórczości przekładowej na szerszym tle jego piarstwa i myśli. Od uwag poety na temat własnych tłumaczeń można rozpocząć rekonstrukcję postulowanej przez Antoine'a Bermana trójwymiarowej sylwetki tłumacza, uwzględniającej jego pozycję, podjęty projekt oraz horyzont herme-

³ Por. A. Kosińska, Czesław Miłosz. *Bibliografia druków zwartych...*, poz. 133, s. 36.

⁴ C. Miłosz, *O przekładach* [w:] tegoż, *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999, s. 150.

⁵ Terminem tym posługuję się w szerokim sensie, jaki nadał mu w swoich pracach Gérard Genette (*Seuils*, Edition de Seuil, Paris 1987; *Présentation*, „Poétique” 1987, nr 69). Genette określa parateksty mianem „akompaniamentu” tekstu i zalicza do nich informacje na stronie tytułowej, sam tytuł, motta, dedykacje, wstępy, tytuły rozdziałów, ilustracje, spis treści, indeksy, bibliografie, noty końcowe, noty na okładce czy skrzydełkach książki. Należą tu także – najbardziej dla nas interesujące – nie włączone do samej książki teksty odnoszące się do jej tekstu, takie jak autorskie komentarze, informacje w listach czy dziennikach, wywiady, rozmowy, komentarze. Na temat Genettowskiego pojęcia paratekstu: I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 13–19; D. Szajnert, *Poetyka autokomentarza?* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 149–161; D. Szajnert, *Osoba w paratekstach* [w:] E. Balcerzan, W. Bolecki, *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000.

neutyczny⁶, zwłaszcza że Miłosz chętnie łączy refleksję nad samym przekładem z informacjami o okolicznościach historycznych i biograficznych, jakie towarzyszyły jego powstawaniu.

Życie tłumacza

W 1986 roku Miłosz opublikował tom *Mowa wiązana*, w którym zawarł znakomitą większość swoich powstałych do tego czasu tłumaczeń poetyckich z różnych języków na polski. Antologię poprzedził przedmową przedstawiającą zarys 50 lat „biografii tłumacza” – od pierwszych, jeszcze studenckich prób z 1934 roku po rok 1984, kiedy w tomie *Nieobjęta ziemia* znalazły się trzy wiersze Davida Herberta Lawrence’a. Przed dokonującym tego podsumowania 75-letnim Miłoszem było następnych 20 lat pracy, które miały zaowocować również wieloma dziełami przekładowymi⁷.

Kompozycja tomu *Mowa wiązana* jest chronologiczna, poddana porządkowi biografii tłumacza, a nie kryteriom innego rodzaju: językowemu, kulturowemu, geograficznemu, czasowemu, który można by wyprowadzić z tekstów oryginalnych. „Z drukowanych moich przekładów mógłbym zebrać spory tom – pisze Miłosz w szkicu *Gorliwość tłumacza* z 1974 roku – ale bardzo różni występowałiby tam poeci, a nie wiem, czy nie znużyłby czytelnika taki zbiór od sasa do lasa”⁸. W *Mowie wiązanej* autor znajduje ideę porządkującą materiał po stronie przekładu: jest nią postać tłumacza i etapy jego biografii. Prezentacja różnych poetów – z oczywistych powodów wrywkowa i niekonsekwentna – nie jest bowiem celem tej książki.

Pierwsza, przedwojenna faza dzieła przekładowego Miłosza wiąże się przede wszystkim z Francją i Oskarem Miłoszem, choć powstałe wtedy tłumaczenia z francuskiego nie są liczne. Młody poeta przekłada jeden wiersz Baudelaire’a: *Balkon*, cztery poematy swojego sławnego kuzyna oraz *Awanturnika* Patrice’a de La Tour du Pin. Nie mniej miejsca w jego ówczesnym dorobku zajmują tłumaczenia litewskiego poety Kazysa Boruty dokonane wspólnie z uniwersyteckim kolegą Pranasem Ancevicieusiem.

⁶ A. Berman, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, przeł. F. Massardier-Kenney, Kent State University Press, Kent, Ohio 2009, s. 57–65. Por. także rozdział 4.

⁷ Wydany w 2005 roku tom *Przekłady poetyckie* (zebr. i oprac. M. Heydel, Znak, Kraków) zawiera, oprócz uzupełnionej o teksty rozproszone *Mowy wiązanej*, cykl *Zen codzienny* z *Dalszych okolic* (1991), tomiki *Haiku* (1992), *Storge* Oskara Miłosza (1993) oraz *Żółty tulipan* Denise Leveretov (1999). Osobnym projektem przekładowo-poetyckim była antologia *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994).

⁸ C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza...*, s. 204.

W latach 1939–1945 najważniejsze są przekłady z języka angielskiego, z *Ziemią jałową* na czele, ale także z zestawem wierszy dziewiętnastowiecznych, tłumaczonych do planowanej przez Czytelnika antologii poezji języka angielskiego, której publikacja nie miała jednak dojść do skutku. Etap silnej fascynacji poezją amerykańską wyrosłej z doświadczenia okupacyjnej lektury Eliota to druga połowa lat czterdziestych oraz lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte. Zwłaszcza okres 1946–1950 przynosi wzmożoną działalność przekładową Miłosza, który sam określa ów okres jako „misjonarski”⁹. Poeta, pracujący wtedy w Waszyngtonie i Nowym Jorku, regularnie publikuje w polskiej prasie literackiej przekłady i krytyczne omówienia literatury, którą odkrywa po drugiej stronie Atlantyku¹⁰, nie ograniczając się zresztą jedynie do twórców głównego nurtu, ale prezentując na przykład także cykl *negro spirituals* i twórczość poetów murzyńskich¹¹, jak również poetów z krajów Ameryki Południowej i z Chin. Fascynacja twórczością Amerykanów nie ustaje w latach spędzonych przez Miłosza we Francji, kiedy już nie w pismach krajowych, ale w paryskiej „Kulturze” publikuje tłumaczenia i szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej, zebrane później w tomie *Kontynenty*. Praca przekładowa jest dla Miłosza w tym okresie także sposobem zarabiania na życie.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Miłosz jest profesorem literatury na uniwersytecie w Berkeley. Z jednej strony aklimatyzuje się w amerykańskim życiu, z drugiej – toczy zaciekły duchowy spór z cywilizacją i kulturą amerykańską. W pracy przekładowej kończy etap rejestrowania bieżących wydarzeń i dialogowania ze współczesnymi twórcami; kwestie takie przenosi do swojej esystryki i (w mniejszym stopniu) poezji. Tłumaczy przede wszystkim utwory Walta Whitmana – poety, który od dawna go fascynował – i odkrytego w Kalifornii Robinsona Jeffersa, a także wiersze swojego długoletniego korespondenta Thomasa Mertona oraz, za pośrednictwem języka angielskiego, Konstantinosa Kawafisa i Kabira. Powraca też do tłumaczonych już wcześniej Williama Blake’a i Thomasa Traherne’a.

W trakcie pobytu w Berkeley otwiera się także inny obszar twórczości przekładowej Miłosza, a mianowicie tłumaczenie polskich poetów na język angielski; pojawiają się tomy Zbigniewa Herberta, Aleksandra Wata, Anny Świrszczyńskiej

⁹ C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 9. W *Przypisie po latach* w tomie *Kontynenty* Miłosz notuje: „Przynosić plony pozbierane po świecie do domu, to miało sens, pozbawiać się dostępu do druku i czytelników, sensu nie miało”, s. 5.

¹⁰ O lekturach i zajęciach Miłosza w Ameryce w okresie powojennym piszą E. Kołodziejczyk, *Amerykańskie abecadło Czesława Miłosza*, oraz P. Pietrych, *(Nie)istniejąca książka Miłosza o Ameryce lat czterdziestych*. Zob. „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłosza a Miłoszem*, s. 9–27 i 28–45. Por. także R. Gorczyńska, *Miłosza Ameryka dyplomacji, Ameryka inicjacji* [w:] Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2011, s. 245–255.

¹¹ Na ten temat por. K. Jakubiak, *Oszustwo przekładu. Czesław Miłosz i negro spirituals*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 203–222.

oraz trzykrotnie wznawiana i poszerzana antologia *Postwar Polish Poetry*. To tutaj, na studenckich seminariach translatorskich profesora Miłosza, ma swój początek kreowana przez niego konsekwentnie *Polish school of poetry*. Dopełnieniem pracy w tej dziedzinie już w dekadach ponoblowskich będzie tworzenie, współtworzenie i kontrolowanie przekładów własnej poezji, czego rezultatem, oprócz konkretnych tekstów, jest też powstanie sporego zespołu tłumaczy polskiej poezji na angielski.

Następne dziesięciolecia pracy tłumacza, wykonywanej częściowo w USA, częściowo także w Polsce, którą Miłosz odwiedza coraz częściej, by w ostatnich latach życia osiąść na stałe w Krakowie, przynoszą trzy książki poetyckie w jego przekładzie: zbiorek *Haiku* (1992), *Storge*, dość obszerny wybór poematów Oskara Miłosza wraz z jego traktatem *Ars Magna* (1993), oraz *Żółty tulipan*, wybór wierszy amerykańskiej poetki Denise Levertov (1999). Osobnym przedsięwzięciem przekładowo-poetyckim Miłosza jest opublikowana w 1994 roku antologia *Wypisy z ksiąg użytecznych*, wydana w wersji angielskiej jako *A Book of Luminous Things* (1996), książka, której zamysł i konstrukcja stawia w centrum postać i program artystyczny tłumacza antologisty. Ostatnie, krakowskie lata życia poety to także czas, kiedy poeta przygotowuje kolejne edycje swoich ważnych przekładów powstałych znacznie wcześniej, na przykład *Jałowej ziemi* Eliota i poematów Yeatsa, które na nowo komentuje.

W tym skrótowym przeglądzie nie znalazły się tłumaczenia prozatorskie, teatralne ani biblijne autorstwa Miłosza. Warto jednak wspomnieć, że od roku 1942 poeta wydał przekłady wielu książek: *Drogami klęski* Jacques'a Maritaina w podziemnej Oficynie Polskiej Zenona Skierskiego, a w okresie paryskim *Koniec wieku ideologii* Raymonda Arona (1956), *Politykę i rzeczywistość* Jeanne Hersch (1957), *Pracę i jej gorycze* Daniela Bella (1957), *Wybór pism* Simone Weil (1958), tom eseistyki *Kultura masowa* (1959) – pierwszą książkę na ten temat, jaka ukazała się w języku polskim – oraz tom *Węgry* (1960). Można więc powiedzieć, że z podziwu godną regularnością, rok po roku przygotowywał tłumaczenie książki, która pod patronatem Instytutu Literackiego wprowadzała w obręb polszczyzny żywe, a nieobecne u nas idee społeczno-filozoficzne.

Przekład sztuk teatralnych to wprawdzie poboczny i niezbyt rozbudowany wątek dzieła Miłosza jako tłumacza, ma jednak wymiar symboliczny, ponieważ od *Jak wam się podoba* Szekspira zaczął poeta pracę nad tłumaczeniem literatury języka angielskiego. Przekład tej komedii powstał, jak wiadomo, w nietypowych okolicznościach: w okupowanej Warszawie, na zamówienie tajnej rady aktorów kierowanej przez Edmunda i Marię Wiercińskich¹². Sztukę wystawiono dopiero

¹² C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 202. Miłosz od razu zaznacza: „Praca nad tym przekładem miała w ówczesnych warunkach duży walor samolecniczy, poza tym Wierciński płacił honoraria”; por. też A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011, s. 320–322; M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2003, s. 48–49.

po wojnie, w 1949 roku, w Teatrze Śląskim w Katowicach, bez informacji o autorze polskiego tłumaczenia. Także w 1949 roku spod pióra Miłosza wyszedł przekład I aktu *Otella*, z różnych powodów niekontynuowany¹³. Kwestia przekładu teatralnego leżała poecie na sercu w okresie intensywnych powojennych kontaktów z literaturą języka angielskiego. W szkicu *O przekładach* zamieszczonym w *Kontynentach* Miłosz wylicza polskie braki w tym zakresie: Marlowe, Webster, Ford, teatr doby Restauracji, Corneille, Racine, cała dramaturgia hiszpańska, a także teatr grecki.

Publikacja biblijnej Księgi Psalmów u paryskich pallotynów pod koniec lat siedemdziesiątych rozpoczyna kolejny rozdział przekładowej kariery Miłosza. W roku 1980 ukazuje się Księga Hioba, potem Ewangelia według św. Marka, do której w kolejnych wydaniach dołączy Apokalipsa, a w 1982 roku *Księgi pięciu megilot*: Pieśń nad Pieśniami, Księga Ruth, Treny, Eklezjasta i Księga Estery. Biblijny kanon Miłosza dopełni w 1989 roku Księga Mądrości. Praca nad tymi przekładami, jak komentuje Miłosz w *Przypisie po latach* dołączonym do ich całościowego zbioru, oznaczała z jednej strony zagłębienie się w języki starożytne, których poeta się wówczas nauczył, z drugiej zanurzenie w polszczyznę i staropolszczyznę, jakby na przekór anglojęzycznemu otoczeniu: „choć powinienem był raczej dbać o ustanowienie łączności z amerykańskim czytelnikiem”¹⁴. Biblijny projekt przekładowy poety poza motywacjami osobistymi i intelektualnymi miał także cel poetycki: odnowę polszczyzny na użytek liturgii oraz sakralizację mowy, odnowienie jej dostojności przez sięgnięcie do historii przekładów Pisma Świętego. Nie bez żalu stwierdza poeta, że jego przekłady, chociaż docierały do Polski, „nigdy jednak nie uzyskały całkowitej aprobaty władz duchownych”¹⁵.

Zarysowana tu skrótowo działalność przekładowa autora *Świata* wyznacza pole badawcze, które może onieśmielać rozległością, a szczegółowe omówienie zjawiska „Miłosz tłumacz” jest zadaniem dla zespołu badawczego. W dalszych częściach pracy zostaną rozwinięte tylko wybrane aspekty twórczości przekładowej Miłosza. Dobrym punktem wyjścia do ich analizy jest omówienie paratekstów autorskich, którymi autor *Ogrodu nauk* konsekwentnie opatrywał swoje przekłady. Badanie paratekstów umożliwia ustalenie, jakie miejsce zajmuje prze-

¹³ W liście do Jarosława Iwaszkiewicza Miłosz pisze: „Skończyłem tłumaczyć I akt *Otella*. To sztuka, która zaczyna się wielkim bum-bum, od razu wirem akcji – co z dawnych polskich przekładów nie wynika, bo zresztą mają o 1/3 więcej tekstu niż Szekspir” (C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, oprac. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2011, s. 203). W *Ogrodzie nauk* pisarz stwierdza: „Po wojnie, zwłaszcza w okolicach 1949 roku, wyglądało na to, że będę skazany przez socrealizm na pracę tłumacza. Wtedy przełożyłem pierwszy akt *Otella* [...] i prawie cały akt drugi, oba, moim zdaniem, zadowolająco. Niedawno namawiano mnie, żebym kontynuował, ale przyznam, że nie mam ochoty wracać do Szekspira” [s. 202].

¹⁴ C. Miłosz, *Przypis po latach* [w:] tegoż, *Księgi biblijne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 5.

¹⁵ Tamże, s. 6.

kład w twórczości Miłosza, jaką rolę odgrywa w jego wizji liryki współczesnej. Najpierw jednak krótki ekskurs metodologiczny.

Przypis niepokorny

W znakomitym szkicu *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*¹⁶ Elżbieta Skibińska, powołując się na Jacques'a Derridę¹⁷, omawia pozornie marginalny aspekt zagadnienia, a mianowicie „topografię” przypisów: przyjęte w nich rozwiązania autorskie i edytorskie odpowiadają założonemu porządkowi dyskursu, odzwierciedlając hierarchię władzy. Pozycja na dole strony lub na końcu tekstu, a także mniejsza czcionka oraz nierzadko odmienne niż w tekście głównym konwencje stylistyczne świadczą o podporządkowaniu przypisu lub noty tekstowi głównemu, zarazem jednak – jak w każdej relacji podległości – przypis może się stać miejscem, gdzie rodzi się nieposłuszeństwo i potrzeba transgresji, zdystansowania się wobec komentowanego tekstu lub wykazania ukrytej władzy nad nim¹⁸.

W przypadku przypisów tłumacza – oraz szerzej pojętych autokomentarzy przekładowych, takich jak wstępy, noty i objaśnienia – sprawa komplikuje się dodatkowo na poziomie konstrukcji podmiotowości tekstu. Przypisy autorskie tworzą równoległy dyskurs, pokornie lub dywersyjnie dialogujący z tekstem głównym. Przypisy tłumacza mają prototypowo rangę niższą od autorskich, ponieważ nie mają być niczym więcej niż dyskretną podpowiedzią przeznaczoną dla czytelnika. Niemniej już sama ich obecność podważa jednoznaczność i jednorodność instancji nadawczej w tekście, wprowadzają bowiem do tekstu głos jawnie niepochozący od autora¹⁹. Postrzegane z tej perspektywy są wyraźnym sygnałem obecności tłumacza. Kwestionują zatem w pewnym sensie autonomię dzieła, a zarazem nadają tłumaczowi tożsamość, ujawniają jego pośrednictwo, niwecząc iluzję niewidoczności i bezstronności.

¹⁶ E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury* [w:] *Przypisy tłumacza*, red. E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków 2009, s. 7–19.

¹⁷ J. Derrida, *This is Not an Oral Footnote* [w:] *Annotation and Its Text*, red. S.A. Barney, Oxford University Press, Oxford 1991, s. 199.

¹⁸ Przykładem utworu, w którym tekst główny zostaje wyparty przez przypis, jest opowiadanie argentyńskiego pisarza Rodolfo Walsh'a *Nota al pie*, mówiące o życiu i śmierci tłumacza, którego autentyczny głos, wyzwolony z przymusu imitacji, odzywa się właśnie z przypisu. Hierarchiczna relacja autora i tłumacza jest także tematem powieści Brice'a Matthieussenta *La Venegeance du traducteur*, którą analizuje Joanna Jakubowska-Cichoń w artykule *Configuration traducteur-auteur: Jeu sur deux lines, Figure(s) du traducteur*, „Romanica Wratislaviensia” 2012, nr LIX, s. 41–49.

¹⁹ Skibińska, przywołując typologię Genetta (*Seuils...*, s. 296), na określenie przypisu tłumacza używa terminu „allograf autentyczny”. Funkcję i znaczenie takiego przypisu można opisać także za pomocą terminów zaproponowanych przez Hermansa w cytowanym już artykule *The Translator's Voice in Translated Narrative*, „Target” 1996, nr 8 (1), s. 23–48. Cyt. za *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2010.

Przyjmując dualistyczny (i jednak utopijny) model relacji przekładowej, w którym tłumacz znika z pola widzenia, a tłumaczenie jest idealną kopią oryginału, przypisy rzeczywiście trzeba by uznać – jak komentuje cytowana przez Skibińską Jacqueline Henry – za złamanie „umowy moralnej” między tłumaczem a autorem oczekującym pełnego respektowania swoich decyzji. „Skoro autor nie uznał za wskazane dodania czegokolwiek do swego tekstu, co upoważnia do tego tłumacza?”²⁰ – pyta badaczka, wyrażając przekonanie, że oryginał jest przestrzenią zamkniętą o zdefiniowanych granicach i jednoznacznej zawartości. Przypis tymczasem podważa ten pogląd, jest przestrzenią budowania obecności tłumacza, zwłaszcza jeżeli wykracza poza funkcję dostarczyciela informacji przybliżających realia tekstu oryginalnego, ale służy również innym celom²¹. „Inne cele” przyświecają z pewnością notom i komentarzom, którymi chętnie opatruje swoje przekłady Czesław Miłosz.

Wracając do kryterium „topograficznego”, trzeba stwierdzić, że parateksty przekładowe Miłosza niemal nigdy nie są przypisami zamieszczonymi pod tekstem, bardzo często natomiast mają postać not poprzedzających wiersze lub obszerniejszych komentarzy, zwykle w formie wprowadzenia. Dotyczy to zarówno przekładów wierszy Kazysa Boruty drukowanych w studenckim piśmie „Włóczęga” w latach trzydziestych, jak i powojennych prezentacji poezji amerykańskiej, chińskiej i *negro spirituals* publikowanych w polskiej prasie literackiej, a także antologii przekładowych – od niewielkiego zbioru włączonego do *Ogrodu nauk*, przez *Mowę wiążaną*, po kolejne wydania *Postwar Polish Poetry* i *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Ogólna strategia kompozycyjna wskazuje, że Miłosz jako tłumacz nie postrzega swojej roli w kategoriach „przezroczystej szyby” i neutralnego pośrednika, ale przeciwnie, podkreśla istnienie i wagę własnej pozycji podmiotowej.

Jednym z nielicznych komentarzy o charakterze techniczno-warsztatowym jest wspomniany już szkic *O przekładach*²², poprzedzający wybór tłumaczeń, które wyszły spod pióra Miłosza w trakcie jego pierwszego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Ten okres w życiu poety obfitował w przekłady, Miłosz mierzył się z zupełnie nowym środowiskiem, językiem i poetyką, co – jak można sądzić – spo-

²⁰ E. Skibińska, *O przypisach tłumacza...*, s. 16.

²¹ W przywoływanym tomie interesujący jest tekst S. Kaufmana *Przypisy tłumacza tekstu specjalistycznego: od mediacji do współuczestnictwa* (s. 139–173), który analizuje przypis jako miejsce różnorodnych form współdziałania obu instancji nadawczych tekstu tłumaczonego. E. Skibińska omawia ideologiczny wymiar przypisów w przekładach powieści Konwickiego. W. Soliński analizuje „dopisy” tłumacza, a więc sferę niekoniecznie pożądaną mediacji międzykulturowej, w tekście *Przypisy do Tajemniczego płomienia królowej Loany Umberto Eco* (s. 287–308). W wielu innych tekstach uderza jednak ograniczenie opisu do najprostszej, wyjaśniającej funkcji przypisów. Zdarza się wręcz, że możliwość interesującej analizy zostaje zablokowana przez jednoznaczną, normatywną uwagę o przypisie jako nadużyciu przez tłumacza własnych kompetencji (np. w artykule T. Stróżyńskiego *Przypisy Boya tłumacza*, s. 69).

²² C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 150–158.

wodowało, że czuł potrzebę przemyślenia kwestii dotyczących warsztatu tłumacza. Wymienia zatem zagadnienie „waloru frazy i waloru linii”, by stwierdzić, że podstawową jednostką organizacji tekstu poetyckiego jest wers, a więc nie można pisać wierszy „z linii rozsypujących się w palcach, tak jak nie da się zbudować domu z rozsypującej się cegły”. Dalej mówi o konieczności przezwyciężenia dosłowności i nałogów melodii: pierwsze dotyczy stosunku do języka oryginału, drugie – stosunku do języka przekładu, który zbyt łatwo skłania marnych tłumaczy do osunięcia się w „gotowe formy polskie”. Na koniec porusza Miłosz sprawę stopnia opanowania języka oryginału. Sprzeciwia się tyleż purystycznemu, ile stereotypowemu pogładowi, zgodnie z którym konieczna jest jego znajomość „całkowita i wszechstronna”. W następnych dekadach będzie nieraz krytykowany za tłumaczenie z języków, których nie zna – teraz, w roku 1948, bodaj po raz pierwszy deklaruje swoje stanowisko, opowiadając się po stronie realistów przeciwko idealistom²³. Szerszym tłem tych wypowiedzi jest refleksja poety: „Kiedy się pomyśli, co w Polsce ma do zrobienia tłumacz-humanista, ręce opadają i nie wiadomo, od czego zacząć”²⁴.

Rozplenienie

Parateksty przekładowe Miłosza obejmują wypowiedzi różnorodnie gatunkowo i wielorako skomponowane. Mamy wstępy do tomów poezji i antologii; szkice na temat przekładu funkcjonujące jako osobne eseje o charakterze recenzji; noty do tłumaczeń dostarczające podstawowych informacji o tłumaczonym autorze (au-

²³ Wszystkie trzy wymienione tu kwestie będą powracać w Miłoszowskim myśleniu o przekładzie oraz w jego praktyce tłumaczeniowej. Staną się także przedmiotem krytyki Piotra Sommera, m.in. w szkicach z tomu *Smak detalu i inne ogólności* (Stowarzyszenie Literackie „Kresy”, Lublin 1995). Wcześniej swoje krytyczne stanowisko Sommer przedstawił w rozmowie redakcyjnej *krakowskiego „Nagłosu”* w 1993 roku, kiedy to bezpośrednio pyta Miłosza, czy tłumaczenie *via* trzeci język jest „przyzwoite”, określając tę praktykę jako „grzech”. Sommer stawia tezę, że „o rzeczywistym wpływie tradycji obcej da się chyba mówić tylko wówczas, gdy ta obcość zostaje wprowadzona do polszczyzny przez kogoś, kto zbliżył się do niej na tyle, że wie, co robi”. W odpowiedzi Miłosz z kolei podkreśla, że w przekładzie „chodzi przede wszystkim o intuicję tłumacza, o jego osadzenie w języku, na który tłumaczy”. W dalszym toku dyskusji Sommer stwierdza także, iż myślenie o poezji w kategoriach wiersza, a nie zdania, jest anachroniczne. Spór pozostaje nierozstrzygnięty i, jak się wydaje, rozstrzygnięty być nie może, zarówno z powodu odmienności stanowisk dyskutantów, jak i charakteru ich wypowiedzi. Sommer broni postawy „idealistycznej”, absolutyzującej oryginał i jego walor; Miłosz myśli kategoriami przepływu i prze-pisywania tekstów, przy czym mylny zdaje się wniosek Sommera o tym, że może to prowadzić do powstania „zhomogenizowanej literatury [...] jakiegoś ersatzu” (por. C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 365–387). Rzecz zasługuje na oddzielne opracowanie, na które tu nie ma miejsca. Pisały o tym częściowo Joanna Orska w artykule *Plagiatowość* oraz Dorota Kozicka w tekście *Dlaczego „nie”? Strategie odrzucania Miłosza po roku 1989*, oba w tomie *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011, s. 247–251, 209–211.

²⁴ C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 150.

torach), dziele i jego kontekście, zwłaszcza przy publikacjach prasowych; krótkie wprowadzenia do poszczególnych utworów, sytuujące prezentowane teksty nie tylko wobec kontekstu źródłowego, lecz także wobec autorskiego zamierzenia tłumacza (najwyrazistszym przykładem są tu *Wypisy z ksiąg użytecznych*); zdarzają się, choć rzadko, regularne przypisy; są też „przypisy po latach”, czyli napisane przez sędziwego już autora na zamówienie wydawców jego dzieł zebranych noty poprzedzające kolejne wydania poszczególnych utworów, a także inne formy retrospektywnej refleksji tłumacza – tu zaliczyć należy na przykład zapisy rozmów z Miłoszem w serii wydawniczej *Lekcja Literatury* z... i szkice towarzyszące ponownym edycjom poematów Eliota i Yeatsa. Bardzo ciekawym paratekstem tłumaczeniowym są obszerne przypisy do ostatniego wydania *Traktatu poetyckiego* (2001), powstałe przy okazji anglojęzycznej publikacji tego utworu; ich polską wersję dołączono do edycji oryginału²⁵.

Z tego obfitego materiału, który w następnych rozdziałach będzie wykorzystany do rekonstrukcji różnych aspektów Miłoszowskiej koncepcji przekładu i tłumacza oraz wyznaczanych im przez poetę funkcji, wynika, że przekład nigdy nie był dla Miłosza zagadnieniem technicznym, polegającym na uruchomieniu transferu międzyjęzykowego, a tłumacz i jego hermeneutyczne usytuowanie, bardziej nawet niż usytuowanie oryginału i autora, odgrywali główną rolę w budowaniu sensu przekładanych utworów i włączaniu ich w szerszą wizję poezji. „Niby wstęp nie jest taki ważny – pisze Miłosz w jednym ze szkiców poświęconych poezji amerykańskiej. – Wiele on jednak mówi o wysiłku wnikięcia w inną cywilizację albo o braku takiego wysiłku”²⁶. Należy poetę wziąć za słowo.

Miska soczewicy i odbłask nieba

Na początku szkicu pod znamienym tytułem *Gorliwość tłumacza* Miłosz pisze:

Dobry przekład jest czymś cennym i rzadkim, zostaje w historii języka i wpływa na język nie mniej, czasem nawet więcej niż utwory mające prawo pierworództwa. Zważywszy na odpowiedzialność, należałoby dziesięć razy zastanowić się przed każdą decyzją tłumaczenia i rozważyć zawczasu wszystkie, nieraz niemożliwe do pokonania, trudności. Takie postępowanie byłoby jednak sprzeczne z higieną pracy umysłowej, która wymaga pewnej beztroski i zmysłu hazardu. To znaczy trzeba chcieć wykonać rzecz możliwie najlepiej, ale zakładając, że wynik będzie mniej szczęśliwy albo bardziej. W przeciwnym wypadku byłbyśmy winni lenistwa z nadmiaru skrupułów, bo za każdym prawie razem już po zaczęciu roboty mówimy sobie: „W co ja zabrnąłem!”²⁷

²⁵ Nie jest zresztą całkowicie jasne, w jaki sposób powstawał tekst tych przypisów i którą z wersji: angielską czy polską, należy traktować jako oryginalną.

²⁶ C. Miłosz, *Poezja amerykańska* [w:] tegoż, *Kontynenty...*, s. 407.

²⁷ C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza* [w:] tegoż, *Ogród nauk...*, s. 201.

Miłosza tłumacza nie interesuje jedynie tekst utworu, ale również perspektywa „historii języka” kształtowana dzięki tekstom literackim. Ich „pierworództwo” – metafora odwołująca się do tradycji definiowania dzieł literackich, w tym przekładów, na podobieństwo patriarchalnych relacji rodzinnych²⁸ – jest tu unieważnione jako kryterium oceny, dowartościowany natomiast zostaje wysiłek prowadzący do wzbogacenia kanonu literatury narodowej przez przekłady. Używając słowa „pierworództwo”, Miłosz odwołuje się, rzecz jasna, do biblijnej historii Ezawa i Jakuba z Księgi Rodzaju (25,29–34). Ezaw prosi młodszego brata: „Daj mi choć trochę tej czerwonej potrawy, jestem bowiem znużony”. Jakub nie jest gotów do bezinteresownego gestu, mówi: „Odstąp mi najpierw twój przywilej pierworództwa”²⁹. Ezaw wypowiada więc przysięgę, w której zrzeka się starszeństwa w zamian za chleb i miskę soczewicy: „Ezaw najadł się i napił, a potem wstał i oddalił się. Tak to Ezaw zlekceważył przywilej pierworództwa”.

Jeśli wpisać w tekst Miłosza paralelę między przekładem wchodzącym w literaturę języka docelowego na prawach pierworództwa a biblijną opowieścią o handlu między braćmi, tekst tłumaczony można postrzegać jako pozbawiony przywileju „starszeństwa”, ale wykorzystujący szansę, by kupić sobie miejsce w kulturze docelowej, a w grę wchodzi nawet podstęp lub szwindel³⁰. Obraz Ezawa i Jakuba ujawnia też „poczucie głodu” u pierworodnego, czyli pewien niedostatek, obecny w kulturze docelowej stan wyczerpania. Kupujący pierworództwo przekład ma coś do zaoferowania w zamian „wycieńczonemu”, za prestiż daje żywność, która podtrzymuje życie. Myśl o wymianie ekonomicznej jako modelu przekładowych kontaktów międzykulturowych formułuje w swoim słynnym szkicu Itamar Even-Zohar. Określa on warunki, w których literatura przekładowa staje się aktywnym elementem polisystemu, sytuującym się w jego centrum, mówiąc między innymi, o słabości lub kryzysie literatury przyjmującej³¹.

W powyższym cytacie interesujący jest także wątek „lenistwa z nadmiaru skrupułów”, o jakie poeta mógłby oskarżyć samego siebie, gdyby nie podjął się pracy przekładowej. Z jednej strony spiętrzone trudności budzą obawę, z drugiej – tłumacz wykazuje się dezynwolturą, gotowością do ryzyka i hazardu nieuniknionego przy takich zadaniach. Mówiąc w dalszym ciągu wprowadzenia o twórcach, których historyczną zasługą jest karmienie polskiej literatury miskami pożywej przekładowej soczewicy, Miłosz nie posługuje się kategorią wierności czy dosko-

²⁸ Por. L. Chamberlain, *Gender a metaforika przekładu*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 386–402; por. też rozdział 3 niniejszej pracy.

²⁹ Cytuję według tynieckiej Biblii Tysiąclecia, wyd. 3, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980.

³⁰ Słowem tym posługuję się na licencji Miłosza, który używa go, komentując swój przekład wiersza Conrada Aikena *Rimbaud i Verlaine, dwaj cenni poeci*: „Tam gdzie są rymy, zaczyna się szwindel”, *Poezja amerykańska...*, s. 417.

³¹ Por. I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 197–203.

nałości przekazu. Raczej przywołuje osobiste spotkania z tekstami, które niezależnie od swojej proveniencji były dla niego epifaniami poetyckimi. O Leopoldzie Staffie, na przykład, pisze:

kiedy przyjmował mnie serdecznie u siebie w domu w Warszawie wojennej, czy nie zdziwiłby się, gdybym mu powiedział, że bardziej niż jego wiersze przemawia do mnie jego *Fletnia chińska*? [...] Zastanowiła mnie w tym tomie krystaliczna czystość, to jest wyraźne kontury każdego obrazu [...]. Móc tak pisać, wydawało mi się wtedy, kiedy *Fletnię chińską* czytałem, w 1942 roku, trudno osiągalnym celem, do którego trzeba dążyć³².

Na podziw Miłosza nie ma wpływu fakt, że Staff nie tłumaczył z oryginału japońskiego – taki zarzut, jeśli byłby to zarzut, z perspektywy stanowiska Miłosza w zasadzie nie ma sensu, czemu dał wyraz także kiedy przygotowywał własny wybór liryki chińskiej. W nocie do tych przekładów Miłosz powoływał się na Staffa i jego metodę:

Przekłady poezji chińskiej sporządzone zostały na podstawie tekstów angielskich. Brak znajomości języka chińskiego u poetów europejskich zmusza ich siłą rzeczy do wybrania tej jedynej możliwej pośredniej drogi. Tłumaczenie poetów chińskich z drugiej ręki było dotychczas regułą i ja nie stanowią w tym wyjątku. Teksty, na których się oparłem, pochodzą z antologii wydanej przez Roberta Payne'a (*The White Pony*, The John Day Co, New York 1947). [...] Nie mając zamiaru konkurować z piękną *Fletnią chińską* Leopolda Staffa, ograniczam się do poezji najnowszej. Łatwo zauważyć, że ta najnowsza poezja chińska łączy własne narodowe tradycje z wpływami poezji obcej, europejskiej i amerykańskiej. Wzruszająca ludzkość i konkretność, dotykliwość każdego obrazu – oto co zachęciło mnie do przyswojenia tych wierszy językowi polskiemu. Sądzę też, że ludzie umiejący czytać znajdą w nich немало materiału do rozważań o historii dzisiejszych Chin³³.

W 1993 roku w rozmowie o tłumaczeniu poezji, przywołując *Fletnię chińską*, Miłosz wręcz mówi o tym, że była to „poezja zupełnie przefiltrowana, i to przefiltrowana podwójnie [...] a jednak było to dla mnie ważne doświadczenie formy”³⁴. Nie chodzi tutaj bowiem o certyfikowanie wiarygodności wobec tekstu źródłowego ani o wykluczenie zakłóceń w przekazie, lecz o wartość literacką, gwarantującą zysk polszczyźnie i jej literaturze, a tłumaczowi – przynależność do ponadczasowej i ponadjęzykowej konfraterni twórców. Ów zysk nie wynika wprost z bliskości do kultury oryginalnej, z obcości traktowanej jako wartość sama w sobie. Jest on raczej skutkiem swego rodzaju epifanii, doświadczenia lekturowego, niezależnego od geograficzno-językowej przynależności. Praca tłumacza zostaje przez Miłosza podniesiona do bardzo wysokiej rangi:

³² C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza...*, s. 203.

³³ C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 190–191.

³⁴ C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998...*, s. 369–370.

Takie łączenie ludzi pióra w jedną rodzinę zasiadającą razem na przekór stuleciom jest jakby odbłaskiem nieba u Blake'a, które jest krainą wiecznych „intelektualnych łowów”. Należać do tej rodziny, choćby kilkoma linijkami wiersza, jest nie lada zaszczytem...³⁵

Oryginał zanika

Czysto informacyjne przypisy i komentarze Miłosza do własnych przekładów można policzyć na palcach jednej ręki³⁶. Noty tłumacza częściej pomagają umiejscowić tekst w jakiejś rzeczywistości historycznej, na przykład zapisek o przewrocie w Taurogach z 1927 roku obok wiersza Boruty i krótka nota biograficzna o poecie, która jednak bardzo szybko przeradza się w uwagi o potencjalnym zysku, jaki polska literatura osiągnie z poznania tego autora³⁷. Nieco obszerniejsze noty tego typu pojawiają się przed wierszami Pabla Nerudy³⁸, blokiem wierszy współczesnych poetów chińskich, utworami kalifornijskiego mnicha brata Antoninusa i piętnastowiecznego indyjskiego poety Kabira oraz poezją buddyjską w cyklu *Zen codzienny*. Dane o oryginale i jego kontekście łączą się tu z relacją z pracy przekładowej i refleksją nad sposobem odbioru tłumaczenia lub rolą, jaką może ono odegrać w polskiej poezji, przekład prezentuje się jako wyimek większej całości, którą jest nie tyle twórczość autora oryginału lub kultura źródłowa, ile pole artystycznej lub intelektualnej dyskusji, w którego obrębie umieszczony zostaje dany tekst³⁹.

Przeniesienie uwagi z kwestii językowych i detali przekładowego warsztatu na szersze zagadnienia ciekawie ilustruje nota poprzedzająca przekłady Kabira, piętnastowiecznego mistyka i poety języka hindi⁴⁰. Mówiąc o przekładzie dzieła nieznanego mu w oryginale, Miłosz dokumentuje proces swoistego wytwarzania tekstu źródłowego. Przez tłumaczenie kreuje niejako obraz oryginału, którego wiarygodności nie da się zweryfikować, skoro ani czytelnik, ani tłumacz nie mają dostępu do tekstu źródłowego. Następnie ów wykreowany obraz zostaje wykorzystany w charakterze kryterium oceny rozwiązań i wyborów przekładowych. Nie władając hindi, przy tłumaczeniu Kabira Miłosz korzystał z dwóch źródeł anglojęzycznych: *The Kabir Book* amerykańskiego poety Roberta Bly'a z 1977 roku oraz wersji przetłumaczonej na angielski z języka bengali (a więc również nie bezpośrednio z oryginału) przez Rabindranatha Tagorego i Evelyn Underhill

³⁵ C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza...*, s. 202.

³⁶ Są to: przypis do tytułu poematu *H* Oskara Miłosza, do chińskiej jednostki odległości *li* w wierszu Mao Zedonga, oraz do postaci Mithrydiatesa VI w wierszu *Dariusz* Kawafisa.

³⁷ C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 32.

³⁸ Tamże, s. 149 i 168.

³⁹ Powtarzającą się w komentarzach Miłosza formułą jest: „Wiele można by tu dodać...”.

⁴⁰ C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 363.

w 1915 roku. Książka Bly'a jest odpowiedzią na wersję Tagorego i Underhill, którą Bly odrzucił jako – pisze Miłosz – „beznadziejną” i zaproponował własne adaptacje utworów piętnastowiecznego mistyka w języku (według Miłosza) „współczesnego synkretyzmu (Freud, Jung, »wschodnia mistyka«)”. Przekład Tagorego i Underhill brzmi natomiast, jak ocenił polski tłumacz, „młodopolsko, ale w słownictwie religijnym zdaje się on wierny duchowi oryginału”.

Miłosz nie tylko oparł się więc na źródle nieoryginalnym – i to nieoryginalnym podwójnie (Tagore i Underhill) lub potrójnie (Bly) – ale w zasadzie na dwóch źródłach, do tego polemicznych (Bly tłumaczył wbrew Tagoremu). Co więcej, anglojęzyczne wersje spierają się z sobą nie o oryginał i jego znaczenia, lecz o znalezienie dla niego fortunnego kształtu w języku docelowym. Sam Miłosz informuje nas o tym, że owe konkurencyjne ujęcia wynikają z przynależności ich autorów do pewnych formacji poetyckich. Preferując dawniejsze rozwiązanie przekładowe – znana i oswojona „młodopolszczyzna” wygrywa w jego oczach z podejrzanym „synkretyzmem” – sam sytuuje się gdzieś pomiędzy tymi projektami: „Czytając, szkicowałem dla siebie własną wersję, żeby zobaczyć, jak to może wyglądać po polsku. Oto wytłumaczenie tych zupełnie przypadkowo zapisanych wolnych adaptacji, nie przekładów, skoro nie znam żadnego z języków Indii”.

Jest to zatem teks przełożony, ale pozbawiony oryginału lub mający oryginał mnogi. Tłumacz w zasadzie nie bierze pod uwagę konieczności odwzorowania utworu wyjściowego, a nawet przywołania jego niezapośredniczonej obecności. Zależy mu raczej na wypróbowaniu pewnego idiomu polszczyzny, który by odpowiadał wyobrażonemu kształtowi piętnastowiecznej poezji hindi. Podejmuje zarazem krytyczną dyskusję z autorami wersji anglojęzycznych, którym stawia pewne zarzuty, oparte na owym wyobrażonym związku z wyobrażonym oryginałem (choć ten przecież nie istnieje). Miłosz szuka przy tym styczności z własnym doświadczeniem poetyckim i tradycją, w ramach której sam pracuje, a także pewnej stylistycznej oraz tematycznej bliskości i ją, rzecz jasna, w swoich wersjach znajduje:

Poezja Kabira nie brzmi dla nas obco. Zastosowanie metafor erotycznych do związku duszy ludzkiej z Bogiem ma za sobą tradycję tysiącleci, pojawia się w Biblii i u Platona, a w czasach bliższych Kabirowi w mistyce żydowskiej i mistyce hiszpańskiej XVI stulecia. Czyli że wschodniość Kabira nie jest taka znów bardzo wschodnia, przyświadcza on raczej podobieństwom niż różnicom pomiędzy Indiami i naszymi wybrzeżami Morza Śródziemnego⁴¹.

W ten sposób, podkreślając podobieństwa i niwelując różnice, Miłosz tworzy ramę dla funkcjonowania wersji utworów Kabira, które po publikacji w „Tygodniku Powszechnym”⁴² włącza razem z poprzedzającą je notą do tomu *Hymn o Perle* z 1982 roku. Stawianie mu zarzutu, że jest w przekładzie niewierny lub że zawłaszcza twórczość mistyka z Benares, wydaje się w takim kontekście nie

⁴¹ C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 363.

⁴² W numerze 1 z 1980 roku.

tylko niestosowne, ile bezsensowne. Miłosz najwyraźniej gra bowiem tutaj w grę o zupełnie innych regułach. Można oczywiście normatywistycznie orzec, że nie mamy tu do czynienia z przekładem – sam Miłosz to sygnalizuje – ale można się zastanawiać, czy takie rozstrzygnięcie nie zamyka potencjalnie interesującej dyskusji na temat sposobów rozumienia praktyki przekładowej, spuszczając po prostu graniczny szlaban, za którym nie mamy już do czynienia z przekładem.

W tomie *Hymn o Perle* wiersze Kabira to zresztą nie jedyny przekład lub innojęzyczna wersja: tytułowy utwór tomu jest „wolną przeróbką”⁴³ napisanego w języku syryjskim gnostyckiego apokryfu przedstawiającego dzieje apostoła Tomasa. Dołączona nota zawiera jeszcze mniej informacji o źródle anglojęzycznym, z którego korzystał tłumacz. Mowa tylko o pierwszym wydaniu Williama Wrighta z roku 1871. Oryginał rozmywa się bardziej jeszcze niż w przypadku Kabira i publikowanych w „Odrodzeniu” poetów chińskich. Znacznie bardziej od ustalenia jednoznacznego kształtu oryginału ciekawi tłumacza to, jak umiejscowić lekturę w kontekście starożytnych mitologii babilońskich i judaistycznych, podkreślając uniwersalność wątków symbolicznych obecnych w tłumaczonym utworze.

W opracowaniu krytycznym wierszy zebranych Miłosza nie omówiono statusu *Hymnu o Perle* oraz *Kabira* w autorskim tomie poety ani w żaden sposób nie zaznaczono ich przekładowego charakteru, najwyraźniej traktując je tak jak utwory oryginalne. Podobnie zostawiono bez komentarza przekłady Walta Whitmana włączone przez Miłosza do książki *Nieobjęta ziemia* z 1984 roku. Sygnatura tłumacza ujawniająca się także przez parateksty – jak się okazuje – skraca dystans między oryginałem a przekładem⁴⁴. Skomplikowana, hybrydyczna kompozycja tomu, sąsiedztwo oryginalnych wierszy poety, połączenie tekstów różnorodnych w formie i przeplatanie się tematów, jak również strategia edytorska (brak danych o podstawie przekładu, poprzedzająca blok tekstów skrótowa i brzmiąca staromodnie informacja „Z Walta Whitmana”) nadają umieszczonym w tomie wersjom obcojęzycznych utworów charakter emulacji raczej niż przekładów definiowanych w opozycji do oryginału. Tłumacz przyznaje sobie prawo do dysponowania nimi na zasadach autorskich i jawnego posługiwania się nimi do własnych celów. W tej samej edycji wierszy Miłosza nie umieszczono jednak przekładów Whitmana i Jeffersa z *Gucia zaczarowanego* włączonych do pierwszego wydania, które – jak wyjaśniają redaktorzy⁴⁵ – pojawiły się tylko w pierwszej edycji tomu i nie były przedrukowywane w późniejszych wydaniach. Kwestia statusu tekstów przekładowych, ich związku z książką, w której skład weszły, i tego, kto i na jakiej zasadzie dokonuje takich rozstrzygnięć, pozostaje w zawieszeniu.

⁴³ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Znak, Kraków 2003, s. 183.

⁴⁴ Należy dodać, że czynnikiem niwelującym jest z pewnością sam charakter tekstów, pochodzących nie tylko z egzotycznych języków, lecz także z odległych epok.

⁴⁵ Przy czym w nocy redakcyjnej mowa jest tylko o rezygnacji z Whitmana. Por. C. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 374.

Zabiegi autorskie i wydawnicze, z jakimi mamy tutaj do czynienia, również osłabiają znaczenie związku przekładu z oryginałem, a zarazem do pewnego stopnia podają w wątpliwość wzajemną opozycyjność tych kategorii. Sposób istnienia tekstów tłumaczonych w książkach poetyckich Miłosza i strategia poety, który nie wyklucza przekładu bez znajomości języka oryginału⁴⁶, a nawet bez dostępu do tekstu źródłowego, domagają się redefinicji pojęcia przekładu, funkcji pełnionych przez teksty tłumaczone w twórczości Miłosza oraz celów, jakim służą. Adekwatność wobec oryginału nie może tu być podstawowym planem opisu, trzeba szukać innych wymiarów analizy i rozumienia.

Zabrnięcie

Wśród komentarzy i przypisów przekładowych Miłosza istnieją i takie, które umożliwiają wgląd w jego pracę z utworami oryginalnymi i dotyczące jej prześmyślenia. Do tej kategorii należą zwłaszcza parostronicowe teksty dołączone do miniantologii przekładów *Gorliwość tłumacza* umieszczonej w tomie *Ogród nauk*. I tu nie mamy jednak do czynienia z klasycznymi notatkami warsztatowymi, które koncentrowałyby się wokół analizy rozstrzygnięć na poziomie językowym lub poetologicznym.

Pisząc o swoim wczesnym przekładzie wiersza *Balkon* Baudelaire'a, Miłosz komentuje wers, z którym – jak stwierdza – nie potrafił dać sobie rady pod względem ścisłości znaczeniowej i wzorca rytmicznego. Po latach rozlicza się z wyrazu użytego tylko dla rymu, co ocenia jako nadużycie licencji poetyckiej. W tym wypadku chodzi więc o dość klasyczną realizację prototypowo pojętego zadania przekładowego, intuicyjnie i implicytnie definiowanego jako odwzorowanie oryginału z zachowaniem jego treści i formy przy jednoczesnej dbałości o efekt poetycki w polszczyźnie. Rozważania te zamyka jednak Miłosz uwagą z innego porządku, mówi bowiem nie o konkretnych wyborach i ich lokalnym znaczeniu dla konstrukcji tekstu, ale o historii, która jest tłem dla pracy tłumacza:

Przetłumaczyłem „Balkon” w roku 1936 w Wilnie. I w ciągu dziesięcioleci, jakie od tamtego roku upłynęły, przekład za mną chodził, dokuczliwy niby kot dopominający się kolacji, co dowodzi, że literackie zatrudnienia są uciążliwe: wystarczy jeden wers nie dopracowany, puszczone, a całość jest dla nas przez to zepsuta i żąda poprawki. [...] Jakaż niewspółmierność. Ludzie ginęli, miasta obracały się w gruz, a tutaj komuś w najmniej oczekiwanych

⁴⁶ Miłosz nie jest tu w zresztą konsekwentny, skoro wersje poezji chińskiej czy haiku tworzone na podstawie tekstów angielskich nazywa przekładem, a przy okazji *Kabira* i *Hymnu o Perle* mówi o adaptacji. Dodajmy, że dla tłumaczenia ksiąg biblijnych Miłosz nauczył się hebrajskiego. Granice nie są tu zatem sztywne, a ich przebieg nie jest wyznaczony *a priori*, lecz ustanawiany na potrzeby konkretnych utworów.

chwilach przypominał się błąd na tym polegający, że oddał kiedyś do druku utwór „niedoczesany” w jednym szczególe. Wolno się dziwować, jeśli kto chce⁴⁷.

Historia to dla Miłosza podstawowe doświadczenie poety, także twórczość tłumaczeniowa zostaje umieszczona na tle „olbrzymiej panoramy daremności i anarchii”, jak T.S. Eliot w słynnej recenzji *Ulissesa* Joyce’a określił dzieje współczesne⁴⁸. Motyw niewspółmierności dzieła i czasów, w których przyszło żyć poecie, jest obnażeniem bezradności sztuki, a zarazem stanowi wyraz złożonego jej hołdu: doskonałość dzieła sztuki jest zbawienna. Pracą całego życia opowiadając się po stronie sztuki, Miłosz jednocześnie powątpiewa. „Czym jest poezja, która nie ocala narodów ani ludzi?” – to pytanie funkcjonuje już niemal jak slogan. Twórczość tłumaczeniowa Miłosza z okresu II wojny światowej – Eliot, Milton, Szekspir – sytuuje się, co wynika też z towarzyszących tym tekstom komentarzy, po stronie wiary w moc sztuki⁴⁹.

W kontekście naszych rozważań jeszcze bardziej interesujące jest zawarte w cytowanych wyżej uwagach Miłosza milczące założenie, że tłumaczenie to prawowity element „literackich zatrudnień” poety. Niedopracowany wers przekładu powraca, bez względu na okoliczności, jako wyrzut sumienia artysty. Podobnie jak nieprzekonującego semantycznie rymu nie usprawiedliwia w oczach Miłosza licencja poetycka, tak licencja translatorska, zgodnie z którą wtórność tłumaczenia może ewentualnie usprawiedliwiać drugorzędność rozstrzygnięć poetyckich, nie ma tu racji bytu. Tłumaczenie jako akt gorliwości wykracza poza operację międzyjęzykową, a zmagania o właściwy wyraz (w obu tego słowa znaczeniach), który nie sprzeniewierzy się także, czy przede wszystkim, poetyckiemu kształtowi przekładu, staje się hermeneutyczną próbą uchwycenia tego, co nie dane wprost, a domagające się – jak kot kolacji – właściwego wyrażenia. Reprezentacja świata jest obok historii kolejnym potężnym tematem Miłosza, rozbłyśkującym nieoczekiwanie w komentarzu do przekładu.

„Gorliwość”, postawa nadająca dynamikę życiowemu i twórczemu działaniu poety, spaja komponenty sylwicznej „prywatnej księgi różności”⁵⁰, jaką jest *Ogród nauk*. Gorliwość przenika lektury („Chwilami zdaje mi się, że [...] warto byłoby ułożyć książkę z samych cytów” – notuje Miłosz⁵¹) i zapiski („nie jest to zgrabnie oprawiony tom, ale cała półka cieńszych i grubszych zeszytów z różnych lat”⁵²).

⁴⁷ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 207; *Przekłady poetyckie...*, s. 619–620.

⁴⁸ T.S. Eliot, „Ulysses”, *Order, and Myth* [w:] tegoż, *Selected Prose*, Faber and Faber, London 1975, s. 177.

⁴⁹ Pytanie o sens istnienia poezji, która nie ocala, można zestawzić z przypiskiem poety do znacznie późniejszego wiersza Sarajewo z tomu *Na brzegu rzeki*: „Niech to nie będzie wiersz, ale przynajmniej mówię, co czuję”. Usprawiedliwieniem dla niedoskonałości artystycznej jest, jak wynika z tych słów, prawdziwy prorocki gniew.

⁵⁰ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 7–8.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

Przekłady, które można wszak uznać za gatunek zapisków z lektur, stale pojawiają się w tej książce. Pierwsze mamy już w otwierającym tom eseju *Gorliwość*, a są to: fragment *Jeruzalem* Blake'a wzywający do „ćwiczenia się w Boskich Sztukach Wyobraźni” i „przykładania się do jakiegoś Umysłowego przedsięwzięcia”, które przysłuży się budowaniu Jeruzalem⁵³, następnie wiersz Audena *Voltaire w Ferney*, portret starego filozofa, gdzie z kolei padają słowa: „Pleć chwast. Cywilizować. I tylko to się liczy”⁵⁴.

Na splatanie się porządków egzystencjalnych, poznawczych i artystycznych w dziele Miłosza zwraca uwagę Ryszard Nycz, który między innymi w *Ogrodzie nauk* widzi realizację „idei księgi”, projektu twórczego Miłosza⁵⁵, którego zasada konstrukcyjna polega na wykraczaniu poza ustalone podziały i kryteria ku formom pojemniejszym, szerszym, zagarniającym więcej niż są w stanie ująć te, które już istnieją. Sam Miłosz pisze tu o „trwającej przez całe [...] życie pogoni [...] ku czemuś, co nie istnieje jako literacki rodzaj, a mogłoby istnieć”, nawet jeśli zostałyby uznane za dziwactwo⁵⁶. Nasuwa się tu myśl, że właśnie przekład jest znakomitą realizacją tego transgresyjnego projektu pisarskiego, formą z definicji przekraczającą bariery i zagarniającą więcej. Tłumaczenie, które jest wyprowadzaniem błysku zrozumienia z tego, co niejasne i nieczytelne, traktuje Miłosz, jak sądzę, jako model gestu twórczego w ogóle. Ryszard Nycz także pisze o tym w zakończeniu swojej analizy, pozostawiając jednak ten wątek w zawieszeniu. Tekst nienapisany, według zacytowanej przez Nycza, a bliskiej Miłoszowi Simone Weil, „trzeba spróbować przetłumaczyć”, taka jest dla filozofki definicja „prawdziwego pisania”, które tak jak tłumaczenie z obcego języka musi powstawać w gorliwej pracy z „religijną skrupulatnością”⁵⁷. Przypomnienie w dramatycznych wojennych okolicznościach „niedoczesanej” linijki wiersza Baudelaire'a pokazuje, jak dalece przekład splata się z pisanem i życiem.

Prostota i zwięźłość

We wprowadzeniu do *Księgi Psalmów* Miłosz zastanawia się nad warunkami stworzenia we współczesnej polszczyźnie języka odpowiedniego do oddania tekstu biblijnego. Tłem dla tych myśli jest historyczny rozwój przekładów Pisma Świę-

⁵³ Tamże, s. 10–11.

⁵⁴ Tamże, s. 13.

⁵⁵ R. Nycz, *Miłosz: bio-grafia idei* [w:] tegoż, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 72.

⁵⁶ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 7. Ryzyko to jest przez poetę wkalkulowane w koszt podjęcia projektu, a nawet daje mu pewną satysfakcję, świadcząc, że w istocie miał słuszność: „Czyż nie jestem autorem *Traktatu poetyckiego*, uznanego z początku za niesmaczne dziwactwo?”, s. 8. Warto dodać, że rodowód *Traktatu...* jest powiązany z przekładem.

⁵⁷ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona: wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Pax, Warszawa 1965, s. 10; cyt. za R. Nycz, *Sylwy współczesne...*, s. 84.

tego od Psalterza Puławskiego po tłumaczenie Izaaka Cyłkowa z końca XIX wieku i „nie dość dostojne” wersje dwudziestowieczne. Szukając własnego idiomu, Miłosz wspomina o swoistym ruchu zwrotnym między językiem swojej twórczości i językiem biblijnym. Mowę Biblii – wyznaje – traktował jako wzorzec i miarę, dlatego w podjętym teraz trudzie tłumacza psalmów

nie ma [...] zaczynania od nowa. Praca nad językiem na mój własny użytek oraz obecna, jako tłumacza psalmów, pozostaje w gruncie rzeczy ta sama: chodzi o to, żeby była niewidoczna dla odbiorców, ukryta w warsztacie, dając jako wynik możliwie największą prostotę i zwięźłość⁵⁸.

Takie cechy, deklaruje Miłosz, chciałby osiągnąć w rozwoju własnego języka poetyckiego, zarówno w twórczości oryginalnej, jak i w przekładzie. Przekład staje się wzorem dla pisania w ogóle.

Wartość przekładu jest tu kategorią definiowaną z perspektywy dążenia poety do realizacji własnego projektu, skąd wynika także kwestia wyboru materiału do twórczości tłumaczeniowej. Miłosz jest pod tym względem kapryśny, a jego praktyka nie nosi znamion programowej działalności tłumaczeniowej w sensie, w jakim można tak określić na przykład dzieło translatorskie Stanisława Barańczaka lub Piotra Sommera. Jerzy Jarniewicz zaproponował znaną typologię postaw tłumaczy z podziałem na „ambasadorów” i „legislatorów”⁵⁹. Do pierwszej grupy należą ci, którzy systematycznie przedstawiają dokonania literatury jakiegoś języka, opierając się na ustalonych w niej kategoryzacjach i wartościowaniach – krótko mówiąc, na obowiązującym w niej kanonie. Tłumacze z drugiej grupy, nie bacząc na gotowe hierarchie, sami tworzą wybiórczy kanon danej literatury w swoim języku, a za kryterium przyjmują nie tyle cudze wnioski, ile własne przekonanie o pożytku, jaki literatura rodzima może odnieść, wchodząc w twórczy dialog z przełożonymi utworami.

Strategia Miłosza nie pozwala się dopasować do tego eleganckiego podziału, który – jak się wydaje – wskazuje raczej tendencje niż absolutnie rozdzielne kategorie. Jeśli już szukać sumarycznych formuł dla Miłosza, bardziej przekonujący byłby „odkrywca” lub „pionier”, a więc ktoś, kto wyprawia się na nowe tereny, by szukać tego, co dla niego cenne, i nie cofa się nawet przed grabieżą. „Przynosić plony pozbierane po świecie do domu, to miało sens, pozbawiać się dostępu do druku i czytelników sensu nie miało”⁶⁰ – stwierdza Miłosz w kontekście swojej tużpowojennej pracy przekładowo-krytycznej. We wstępie do *Mowy wiązanej*

⁵⁸ C. Miłosz, *Przedmowa tłumacza* [w:] *Księga Psalmów*, przeł. z hebr. C. Miłosz, Editions du dialogue, Paryż 1981, s. 47–48.

⁵⁹ J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu* [2001] [w:] tegoż, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków 2012, s. 23–33. Jako przykłady tych postaw Jarniewicz wymienia właśnie Barańczaka i Sommera.

⁶⁰ C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 5.

wspomina z kolei o chęci podzielenia się z czytelnikiem odkryciami dokonanymi w różnych literaturach różnych języków jako o głównej motywacji swoich przekładów. Chłubi się też: „Jako tłumaczowi poezji anglojęzycznej dwudziestego wieku należy mi się niemal pierwszeństwo, i dopiero po odwilży 1956 roku przestało to być czymś osobliwym”⁶¹.

Twierdzę, że bardziej niż reprezentowanie lub konstruowanie tak lub inaczej definiowanego obcojęzycznego kanonu zajmuje Miłosza jako odkrywcę realizacja własnego projektu twórczego – swojej wizji odkrywanej i zagospodarowywanej przestrzeni. W ten projekt, w tę wizję wkomponowuje Miłosz jako tłumacz różne głosy pochodzące z różnych tradycji, miejsc i epok, szukając w nich błysku epifanii, prześwitu prawdy o świecie, która bywa dostępna w zwięzłości i prostocie celnego słowa. Stąd, jak sądzę, w przedrukowywanym dorobku przekładowym Miłosza są wiersze autorów spoza wszelkich literackich hierarchii, dowody zaskakujących odkryć dokonanych na egzotycznych bezdrożach lub na najbliższej domu ścieżce, gdzie nikt nie spodziewał się niczego znaleźć. W pewnym sensie na takiej zasadzie skonstruowana jest antologia *Wypisy z ksiąg użytecznych*.

Jednym z owych odkryć jest wiersz żydowskiego poety Nuchima Bomsego, przetłumaczony przez Miłosza (nie bezpośrednio z oryginału, ale z pomocą przekładu filologicznego) pod wpływem i na prośbę Stanisława Vincenza⁶². „Wzbrańałem się, bo nie znam języka” – notuje poeta, choć w kontekście jego praktyki słowa te brzmią jak wymówka, pokrywająca być może niechęć i brak zainteresowania. Na niewiele się to zdało: ulegając – jak sam pisze – prośbom „starego, który i dla mnie, i dla wielu innych był kochanym cadykiem”, Miłosz odkrył w tekście Bomsego wielką prostotę, jasność, za którą gotów byłby oddać, jak stwierdził, „wiele moich prac literackich”⁶³.

Ponieważ jednak znaleziska te nie zawsze miały tak pożądane przez Miłosza cechy, motywacja do tłumaczenia wpływała z innych źródeł, o czym świadczą przekłady wierszy Thomasa Mertona, przyjaciela i długoletniego korespondenta Miłosza. Pisząc o tłumaczeniu tej poezji, Miłosz waha się pomiędzy uznaniem dla duchowości i umysłu trapiisty a przekonaniem o tym, że jego utworom poetyckim brakuje zwartości stylistycznej, która pozwoliłaby na doskonałe uchwycenie tego, do czego dążą:

ponieważ tłumaczyłem na polski diamentowo ostrą Simone Weil, [Merton – M.H.] miał dla mnie często smak nieco wegetariański. Kilka razy zaczynałem tłumaczyć jego wiersze

⁶¹ Tamże, s. 5–6.

⁶² Szkic Stanisława Vincenza o Bomsem *Poeta srebrnych kwiatów* oraz komentarz Ireny Vincenzowej na temat okoliczności powstania przekładu Miłosza: <http://literat.ug.edu.pl/tematy/0007.htm> (dostęp: 17 lipca 2012).

⁶³ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 210–211.

i trafiałem na tę samą nieostrość co w jego prozie: już-już wyłaniał się wyraźny kontur i zaraz rozplywał się. Tak że przełożyłem tylko dwa wiersze⁶⁴.

Los rozbitka

W notach Miłosza do własnych przekładów wielokrotnie dostrzec można wątek osobisty, związany z sytuacją życiową poety, którego największa aktywność translatorska przypadła na okres powojennej emigracji. Komentarze w *Ogrodzie nauk*, powstałe wiele lat po tłumaczeniach, są niepozbawionymi oceny rekonstrukcjami okoliczności i stanów ducha tłumacza, połączonymi z krytycznym spojrzeniem na podjęte kiedyś decyzje przekładowe.

Kontekst biograficzny odsłania się wyraźnie w komentarzu do wiersza Williama Cowpera *Samotność Aleksandra Selkirka*, pod koniec lat czterdziestych przetłumaczonego przez Miłosza do antologii poezji brytyjskiej, którą miało opublikować wydawnictwo Czytelnik. W nocie tłumacza czytamy: „Przekład z Cowpera to typowe pensum i nie jestem z niego całkowicie zadowolony, tak że umieszczam go tutaj, żeby wprowadzić parę poprawek”⁶⁵.

Poprawki są, precyzyjnie mówiąc, dwie. Pierwsza polega na pewnym wyklarowaniu szyku wyrazów w wersie, a zarazem wydobyciu jego podwójnego znaczenia przez zamianę: „Słodki mowy dźwięk ciszy nie przetnie” na: „Ciszy słodki dźwięk mowy nie przetnie”; druga to przekształcenie linijki: „Z kraju już na zawsze straconego”, w linijkę: „Z kraju dla mnie odtąd straconego”⁶⁶. Obie korekty są więc na dobrą sprawę „doczesaniem” przekładu na poziomie poetyki, składni i rytmu, niewnoszącym zasadniczych zmian na planie semantyki, a powrotowi Miłosza do takich detali „wolno się dziwować, jeśli kto chce”. Te drobne poprawki nabierają jednak nieco innego znaczenia wobec komentarza poety, który obrazując sytuację twórców tuż po wojnie, łączy wątki biograficzne, historyczno-kulturowe, ekonomiczne i psychologiczne:

Nie przyszkoby mi do głowy tłumaczyć angielskich poetów osiemnastego wieku, wśród których Cowper ma pozycję jakby pre-romantyka, gdyby nie umowa z Czytelnikiem na przygotowanie antologii poezji angielskiej. Działo się to w Krakowie wiosną 1945 roku, wśród najdziwniejszych, najbardziej pokręconych i wewnętrznie rozdartych ludzi, jacy kiedykolwiek chodzili po kuli ziemskiej, a do których sam należałem. [...] Za jeden z pierwszych celów Czytelnik uznał pozyskiwanie literatów przez osłodzenie ich losu i niewątpliwie nie mogliśmy się uskarżać na brak względów. W Czytelniku ukazał się właśnie mój tom „Ocalenie”, a czy Zosia Dembińska, przyjmując mój projekt antologii, zamierzała

⁶⁴ Tamże, s. 218–219.

⁶⁵ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 215.

⁶⁶ Por. M. Heydel, przypis do s. 78, „William Cowper” [w:] C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 629–630.

ją wydrukować, czy po prostu chciała wydać zgodnie z planem pieniądze, nie będę rozstrzygać. Do zadania przystępowałem niezwykle poważnie. Gromadziłem drukowane przekłady pióra różnych moich poprzedników, które przepisywała dla mnie na poniemieckiej maszynie bez polskich znaków pani Jadwiga Witkiewiczowa, wdowa po Stanisławie Ignacym – taki to był czas wdów. Zdobyłem też przekłady nowe, od Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego i Aleksandra Mierzejewskiego. A także sam tłumaczyłem, jeżeli dany poeta nie był dotychczas znośnie tłumaczony⁶⁷.

Ten komentarz uzupełnia opis miejsca powojennych przekładów w dziele Miłosza o wątki życiowe i ekonomiczne. Wątek ekonomiczny pojawia się w przypisach tłumacza parokrotnie, także przy polskiej wersji *Wieży* Yeatsa, sporządzonej również na zamówienie. Praca nad jednym z wielkich poematów irlandzkiego poety, do którego Miłosz będzie później wracał, była zarobkowym zleceniem od Pawła Mayewskiego, redaktora przygotowywanej w Nowym Jorku antologii *Czas niepokoju*, prezentującej współczesną poezję brytyjską i amerykańską. Poeta przystąpił do zadania w pośpiechu, zmuszony szukać źródeł dochodu, i był pełen sceptycyzmu co do możliwego wyniku⁶⁸.

A jednak w napisanym po paru dziesięcioleciach komentarzu Miłosza te zarobkowe przekłady zyskują także inny przekraczający doraźność życiowej konieczności wymiar, bo włączają się w szerszą refleksję autobiograficzną. Yeatsa przedstawia zatem poeta jako swojego pobratymca pod względem etnicznym, językowym, religijnym i narodowym. Miłosz, w którego twórczości często powraca wątek małych narodów podlegających presji imperiów, zauważa równoległość losów Irlandczyka Yeatsa i własnych jako mieszkańca Litwy, a więc dwóch przedstawicieli mniejszości w żywiole dominującej kultury – angielskiej lub polskiej – których dzieła nie tylko powstają w języku dominującym, lecz także są uznawane za kanoniczne. Paralela ta ma jednak swoje granice: „Żaden z nas, pochodzących z Litwy i piszących po polsku – stwierdza Miłosz – nie będzie uważany za Litwiną”⁶⁹. W postaci Yeatsa Miłosz odnajduje równoległość losu nierodzimego twórcy, który definiuje się w hybrydycznych kategoriach odmienności i zarazem tożsamości, a zamieszkuje przestrzeń „pomiędzy”, ową opisywaną przez Pyma „międzykulturę”.

⁶⁷ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 214–215.

⁶⁸ „Honoraria oferowane przez Mayewskiego były malutkie (bodaj 50 centymów od linii), ale z pewnością był to uczciwy sposób zarobkowania [...] Napracowałem się niemało i kiedy książka poszła do druku, z tych szczególnie przekładów byłem niezadowolony, tak że przyszło później poprawiać” – pisze Miłosz w *Ogrodzie nauk...*, s. 237. Miłosz opublikował krytyczną recenzję tej antologii w „Kulturze” 1958, nr 11, s. 31–45, a w liście do Jerzego Giedroycia z lipca 1958 pisał, że obnaża ona „nicość językową” środowiska polskich poetów emigracyjnych, spośród których „z kilkoma wyjątkami nikt tam nawet nie czuje swojego języka (ani angielskiego)”. J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963*, red. M. Kornat, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 299.

⁶⁹ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 236.

Robinson

Z kolei tłumaczenie wiersza Williama Cowpera o Aleksandrze Selkirku, niepokornym marynarzu, który stał się pierwowzorem postaci Robinsona Cruzoe w powieści Daniela Defoe, pozwala na odczytanie w kontekście paralelnych losów wygnańców. Odczytując wiersz jako narrację równoległą do własnej opowieści biograficznej (którą utwór ten nie był jeszcze podczas powstawania przekładu), poeta traktuje go jako swoisty Eliotowski „korelat przedmiotowy”, formułę dla wyrażenia swojego stanu ducha: „znosząc przez długie okresy samotność emigranta, przypominałem sobie nieraz tę i ową linijkę monologu Selkirka”⁷⁰. Można przypuszczać, że właśnie z tego powodu Miłosz powrócił do wiersza Cowpera i wybrał go w 1979 roku do swojej antologii przekładów. Wobec wydarzeń historycznych i osobistych decyzji, które samotność uczyniły dla poety tematem nie tylko literackim, lecz także życiowym, poruszającej aktualności nabierają słowa:

Przyjaciele, czy któryś posyła
Za mną myśli, życzenia i płacze?
Mówcie, przyjaźń czy jest jeszcze żywa,
Choć przyjaciół nigdy nie zobaczę?⁷¹

Samotny emigrant wypatruje „dobrej wieści znaku nietrwałego” (tu właśnie pojawiają się przepracowane wersy) „z kraju dla mnie odtąd straconego”, ale „ciszy słodki dźwięk mowy nie przetnie”:

Samotność moja była przymusowa, nie jej przecież szukałem, i tylko musiałem się z nią jakoś pogodzić, odnajdując dobre jej strony. Moja wyspa poezji w egzotycznym dla otoczenia języku wymagała zagospodarowania, jak wyspa Selkirka i Robinsona Crusoe⁷².

W wierszu Cowpera tymczasem, inaczej niż w zacytowanym powyżej komentarzu Miłosza, nie ma mowy o zagospodarowaniu wyspy, ukazanej jako „straszna pustelnia” obnażająca potworność samotności, której dobre strony są ułudą filozofów. Wyspa nie jest zamieszkała przez ludzi, stanowi więc miejsce pozbawione sensu, ponieważ pozbawione mowy. Selkirk jest wprawdzie „panem [...] wszelkiej żywej rzeczy”, lecz to bez znaczenia: przyroda jest nieludzka, bo absolutnie wobec niego obojętna, niezdolna do nawiązania kontaktu. Przechodzące obok zwierzęta „patrzą na mnie jakby na pień drzewa”, a ich „łaskawość rani mnie i gniewa”. Koszmar samotności polega tu na niemożności porozumienia i zrozumienia, a nawet konfliktu, który byłby lepszy od pustki. Brak tu wszystkiego, co mogłoby uśmierzć smutki rozbitka: przyjaźni, miłości, prawdy, religii, mądrości starców i buj-

⁷⁰ Tamże, s. 215.

⁷¹ C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 79.

⁷² C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 215.

nej młodości. Jedynym marzeniem wygnańca jest kontakt z „rodzinnym krajem”, gdzie są inni ludzie, jedyną jego pociechą – miłosierny „spoczynek tułacza”, sen, zapomnienie, a więc beczynność, odrętwienie. Praca nad zagospodarowaniem tej „strasznej pustelni”, czyli naczelny motyw mitu Robinsona, jak wynika z lektury wiersza Cowpera, nie może tu mieć żadnego sensu, bo tutaj nic nie ma sensu, skoro sens rodzi się tylko w obcowaniu z innymi.

Wiersz Cowpera nie proponuje innej pociechy poza rozpoznaniem w rytmie przyrody jedynego czytelnego systemu znaków („nawet tutaj spokój niesie wieczór”) i poddaniu się mu w rozpacz lub w poszukiwaniu ulgi („miłosierdzie [...] losu brzemień z ludzkich ramion strąca”)⁷³. Nie wzywa do walki z losem, aktywnego przekształcania rzeczywistości, wchodzenia z nią w relacje, zmuszania jej do odpowiedzi, ale tylko do poddania się niezrozumiałemu losowi, igrającemu z człowiekiem jak morska fala. Komentarz Miłosza wyraża natomiast dążenie do przełamania niekomunikatywności pustego, pozbawionego znaczeń świata, zamieszanego przez obojętne zwierzęta. Tłumacz nie liczy jedynie na miłosierny sen, ale wzbudza w sobie nakaz pracy w celu zagospodarowania obszaru, jaki przypadł mu w udziale, „wyspy poezji w egzotycznym dla otoczenia języku”.

Oczywistym kontekstem przekładu wiersza Cowpera jest inny tekst, który wyszedł spod pióra Miłosza mniej więcej w tym samym czasie, podczas wojny, być może nie bez związku z lekturą wiersza o Aleksandrze Selkirku. Mowa oczywiście o *Legendzie wyspy*, pierwszej z *Legend nowoczesności*. Dokonana w eseju dekonstrukcja Russowskiego mitu o człowieku, którego naturalna dobroć rozkwita w samotności, z dala od zgubnego wpływu cywilizacji, skłania Miłosza do wniosku, że ład moralny – zagospodarowanie wyspy – wywiedziony z własnej duszy przez Robinsona u Defoe jest niczym więcej jak odbudową systemu wartości społeczeństwa mieszczańskiego, nastawionego na zysk, a rzekomo niosącego w dzicz kaganek cywilizacji. Miłosz przeciwstawia jednostkę zbiorowości także w wymiarze teologicznym, pytając o działanie łaski i zbawienie w odłączeniu od wspólnoty, a zarazem o samą możliwość izolacji. Pisze, że nawet w najradykałniejszym odosobnieniu jednostka „dźwiga na sobie, jak skorupę, całe brzemień cywilizacji”, i dokądkolwiek się uda, niesie z sobą „wyzysk i krzywdę”. Dlatego mit wyspy, na której następuje przemiana ku dobremu, skazany jest na banicję do pokoju dziecinnego, gdzie pielęgnuje się idealistyczne mrzonki⁷⁴.

Taka wizja relacji jednostki i społeczności przywodzi na myśl raczej przenikliwe spojrzenie Conradowskiego Marlowa z *Jądra ciemności* niż rezygnację i smutek (bo nie gwałtowną rozpacz) Cowperowskiego bohatera, który bez kontaktu ze społeczeństwem traci wszelkie punkty odniesienia gwarantujące sens egzysten-

⁷³ Oryginał jest nawet bardziej niż przekład Miłosza przesycony stoicką rezygnacją. W jego zakończeniu mowa nie o uldze po zdjęciu brzemienia, ale o pogodzeniu się z losem („mercy [...] reconciles man to his lot”).

⁷⁴ C. Miłosz, *Legends nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 15.

cji. Oprócz wątku przewinienia i poprawy następującej pod wpływem samotności, która uczy, jaką wartość ma dla jednostki ludzka wspólnota, w *Legendzie wyspy* Miłosz porusza kwestię natury. Dla Defoe jest ona domem – harmonijnym, a bezkresnym, danym człowiekowi, koronie stworzenia, na wyłączny użytek. Możliwość, żeby pan stworzeń był spokrewniony z naturą, nie wchodzi w grę, natura jest bowiem tylko narzędziem do zdobywania władzy. W przekładzie wiersza Cowpera obojętność przyrody budzi zdumienie – człowiek odkrywa, że prawa stawiające go w centrum Bożej uwagi mogą zostać zawieszone, skoro zwierzęta nie służą mu ani nie zagrażają⁷⁵. Tymczasem dla Miłosza interpretującego opowieść o Robinsonie błysk przecucia, że cierpienie człowieka i ptaka rozdzieranego przez jastrzębia jest tym samym cierpieniem, stanowi epifanię zła, najgłębszej istoty ludzkiego jestestwa: „Jeżeli to samo prawo życia rządzi mną i pajakiem, nie jestem może tak dobry, jak mi się wydaje”⁷⁶. Wizja natury jako domeny bezwzględności i okrucieństwa, całkowicie wobec człowieka obojętnej, to u Miłosza kolejny wielki temat, którego rozbłysk znajdujemy w dziele przez niego przetłumaczonym⁷⁷.

Przywołanie *Legendy nowoczesności* i wątku okrucieństwa natury to niewątpliwie dość dalekie odejście od ściśle pojętych autorskich paratekstów poety-tłumacza. Ponieważ jednak owe parateksty nie służą jedynie wyjaśnianiu tekstów oryginalnych i ułatwianiu lektury tłumaczeń, ale sytuują przekładane utwory na tle szerszych zamierzeń Miłosza, warto zaryzykować narażenie się na zarzut nieodmiaru dyscypliny tekstowej, niż zrezygnować z pokazania gęstej sieci wewnętrznych powiązań, jakie łączą twórczość przekładową poety z jego pisarstwem oryginalnym, a także z losami życiowymi. Wiersz Cowpera wraz z towarzyszącym jego przekładowi komentarzem i *Legenda wyspy* to dwa scenariusze dekonstrukcji mitu Robinsona. W komentarzu do tłumaczenia Miłosz mówi jednak wprost o własnej potrzebie zagospodarowania swojej wyspy, czyli obszaru „poezji w egzotycznym dla otoczenia języku”⁷⁸. Zagospodarowywanie samotnej wyspy, do czego Miłosz sam siebie mobilizuje, jakby wbrew wyciągniętym z lekcji Robinsona wnioskom, jest być może próbą przemożenia pokusy bezwładu (przypominają się słowa z innego paratekstu przekładowego o tym, że nie tłumaczyć znaczyłoby grzeszyć lenistwem⁷⁹). Może dlatego właśnie praca nad porozumieniem, przełamywaniem izolacji, praca nad przekładem.

⁷⁵ Wydzźwięk tych wersów jest mocniejszy w oryginale dzięki podkreśleniu, że obojętność zwierząt wynika z ich nieprzystwyczenia do ludzi. Słowo *tameness* kojarzy się nie tyle z łaskawością, ile z łagodnością, spokojem bez strachu lub agresji. Jest to dla bohatera wstrząs: „The beasts that roam over the plain/ My form with indifference see;/ They are so unacquainted with man./ Their tameness is shocking to me”.

⁷⁶ C. Miłosz, *Legendy nowoczesności...*, s. 17.

⁷⁷ Por. Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków 2001; D. Czaja, *Lekcja biologii*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 59–80.

⁷⁸ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 215.

⁷⁹ Tamże, s. 201.

6. KONTYNENTY. PRZEKŁAD JAKO SYTUOWANIE SIĘ W PRZESTRZENI MIĘDZYKULTUROWEJ

En Amérique, professeur;
En Angleterre, journaliste;
C'est à grands pas et en sueur
Que vous suivrez à peine ma piste.
En Yorkshire, conférencier;
A Londres, un peu banquier,
Vous me paierez bien la tête.
C'est à Paris que je me coiffe
Casque noir de jemenfoutiste.

T.S. Eliot¹

Eliotowski melanż

Zacytowany we fragmencie wiersz Thomasa Stearnsa Eliota *Mélange Adultère de Tout* stanowi ślad wczesnego okresu w karierze anglo-amerykańskiego modernisty, kiedy poważnie rozważał on możliwość pisania po francusku². Wielojęzyczność, należąca do cech rozpoznawczych twórczości poetyckiej Eliota, wyraża, jak można sądzić, hybrydyczną tożsamość podmiotu, której świadectwem jest także zacytowany wiersz. Na planie wyborów i postaw życiowych autora *Ziemi jałowej* znalazła ona przeciwwagę w ostentacyjnej jednoznaczności. Pochodząca z poło-

¹ T.S. Eliot, *Mélange Adultère de Tout*, cyt. za: tegoż, *The Complete Poems and Play 1909–1950*, Harcourt, Brace & World, New York 1971, s. 28.

² Jedynym tłumaczem tego utworu Eliota na polski jest Adam Pomorski, który zachowując francuski tytuł, tekst wiersza jednak przekłada, a o tym, że oryginał napisano po francusku, wspomina w komentarzu; podaje tam też informację, że tytuł jest cytatem z poetyckiego epitafium Corbière'a; por. T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarzami i przypisami opatrzył Adam Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 42.

wy lat dwudziestych fotografia szczupłego mężczyzny w ciemnym dwurzędowym garniturze i meloniku, wspartego na zwiniętym parasolu, przed wejściem do siedziby londyńskiego wydawnictwa Faber and Gwyer, przedstawia poetę, który we wprowadzeniu do tomu szkiców *For Lancelot Andrewes* (1928) określił swoje poglądy słynną formułą „klasycyzm w literaturze, rojalizm w polityce i anglokatolicyzm w religii”³, a ostentacyjnie brytyjskimi manierami, strojem i zachowaniem wywoływał uśmieszki swoich angielskich znajomych⁴.

Analizując *Mélange Adultère de Tout*, Michael North przygląda się konstrukcji Eliotowskiego wędrownego narratora, dla którego przenoszenie się z miejsca na miejsce jest nie tylko ruchem w przestrzeni fizycznej, lecz także towarzyszącą translacji geograficznej i językowej translacją osoby i osobowości, zmianą tożsamości⁵. Po francusku, posługując się słowami niemieckimi i wplatając amerykańskie nazwy własne oraz nienależące do żadnego z tych języków nonsensowne wyrażenia typu „tra-la-la”, portretuje Eliot postać, z którą sam ma sporo wspólnego. Różnojęzyczna mieszanka, w formie znacznie bardziej rozwiniętej obecna również w poemacie *Ziemia jałowa*, ujawnia – jak pisze North – Eliotowską obsesję bycia „pomiędzy” (*Eliot's between-ness*)⁶, rys widoczny w wielu innych dziełach twórców anglo-amerykańskiego modernizmu⁷. Wielojęzyczność wierszy Eliota, obrazująca w odczytaniu Northa tożsamość w stanie permanentnej translacji, jest interpretowana także jako krytyka „strzaskanej” kultury Zachodu, która rozsypała się po katastrofie wojny światowej, utraciła organizującą ją zasadę, stała się tekstem mnogim, niespójnym, zamieniła w twór fragmentaryczny i międzykulturowy zarazem. Idzie za tym zakwestionowanie założenia, że to jednojęzyczność mogłaby stanowić zasadę twórczości i jej twardy fundament. Obce głosy, jakie wyłaniają się z poematu, zawłaszczając jego przestrzeń i stale negując istnienie wyodrębnio-

³ T.S. Eliot, *Preface* [w:] *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order* [1928], Cambridge University Press, Cambridge 2004. Nurt myśli społecznej jest w eseistyce Eliota żywy, a kontrowersyjne konserwatywne poglądy poety stały się przedmiotem licznych dyskusji krytycznych; por. m.in. Ch. Ricks, *T.S. Eliot and Prejudice*, University of California Press, London 1988; A. Julius, *T.S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; K. Asher, *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1995; u nas o krytyce społecznej Eliota pisał P. Kimla, *Elitaryzm w demokratycznych czasach* [w:] T.S. Eliot, *Chrześcijaństwo, kultura, polityka*, przeł. i red. P. Kimla, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 7–20.

⁴ Por. P. Ackroyd, *T.S. Eliot*, przeł. K. Mazurek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 146–147.

⁵ M. North, *The Dialect of Modernism. Race, Language and the Twentieth Century Literature*, Oxford University Press, Oxford 1994.

⁶ Tamże, s. 84.

⁷ Inspirującą analizę obcości i kreowania różnorodnych tożsamości w języku prozy modernistycznej (na podst. wybranych utworów Virginii Woolf, Josepha Conrada i Jamesa Joyce’a) zawiera artykuł M.T. Canedy Cabrery, *Polyglot Voices, Hybrid Selves and Foreign Identities. Translation as a Paradigm of Thought for Modernism*, „Atlantis. Journal of Spanish Association of Anglo-American Studies” 2008, nr 30 (1), s. 53–67.

nej, spajającej utwór podmiotowości, podważają jego jednolitość i wskazują na hybrydyczność⁸ na poziomie języków, ale także, a może przede wszystkim, stylów i gatunków mowy. *Ziemia jałowa* to zbiór pastiszowych i parodystycznych różnorodnych „głosów”, wielostylowa kakofonia, która nie poddaje się ujarzmieniu i uporządkowaniu. Jeszcze wyraźniej widać to w pierwotnej, nieopublikowanej wersji poematu, sprzed korekt, które wprowadził Ezra Pound, zatytułowanej *He Do the Police in Different Voices*⁹.

Miłoszowski *mélange*

Wędrowność, wielojęzyczność i niestabilność to pojęcia dobrze opisujące sytuację podmiotu „kapryśnej książki”, jak sam Miłosz określił wydany w 1958 roku tom *Kontynenty*¹⁰. Przemieszczanie się w przestrzeniach geograficznych i kulturowych, którego wynikiem jest konieczność redefinicji tożsamości podmiotu oraz własnej twórczości, to zasadnicza kwestia organizująca materię tej hybrydycznej książki. Znalazły się w niej wybrane teksty Miłosza powstałe głównie w latach 1945–1949, publikowane w krajowej prasie literackiej oraz na początku lat pięćdziesiątych w paryskiej „Kulturze”. Ów zbiór utworów rozproszonych i bardzo różnorodnych, tę mieszaninę krytyki literackiej (często w formie relacji i recenzji), notatek niemal dziennikowych i przekładów z angielskiego i hiszpańskiego – od Johna Milтона po *negro spirituals*, współczesnych poetów z Chin i Pablo Nerudę – łatwo uznać za nieco chaotyczną kolekcję marginaliów. Jest to jednak książka o fundamentalnym znaczeniu dla rekonstrukcji roli przekładu w dziele Miłosza,

⁸ Także autorskie przypisy do poematu, mające go na pozór wyjaśniać i uspołniać, w istocie wywołują skutek przeciwny, mnożą bowiem głosy i prowadzą czytelnika coraz dalej na manowce. Pod tym względem pouczający jest np. przypis 29, w którym poeta podaje sprzeczne informacje co do funkcji Tejrezjasza w utworze, przywołuje jego metamorficzną pseudogenealogię, a na koniec cytuje spory ustęp po łacinie bez przekładu i komentarza. W ten sposób skazuje czytelnika, szukającego pomocy przy lekturze niezrozumiałego tekstu, na konfrontację z tekstem najprawdopodobniej jeszcze mniej dla niego zrozumiałym. Podobnie, jak sądzę, zinterpretować można kończące poemat sanskryckie słowa *da, datta, dayadhvam, damyata*, które koncentrują sensy i zarazem je rozpraszają: nie wiemy w istocie, co znaczą, a poemat i autor nam tego nie mówią. Napotykamy tu skrajną postać nie-przekładu.

⁹ Słowa te pochodzą z powieści *Nasz wspólny przyjaciel* Dickensa, a odnoszą się do postaci Sloppy'ego, niepełnosprawnego intelektualnie znajdy, który zabawia otoczenie, czytając prasową kronikę policyjną na głosy. Por. T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, red. V. Eliot, Harcourt, Brace and Jovanovich, New York 1971. O wielogłosowości poematu pisze także biograf poety Peter Ackroyd, *T.S. Eliot...*, s. 101–103; por. też C. Bedient, *He Do the Police in Different Voices. The Waste Land and its Protagonists*, University of Chicago Press, Chicago–London 1986.

¹⁰ C. Miłosz, *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999, s. 5. Lokalizację cytatów z tego tomu oznaczam odtąd w tekście numerem strony w nawiasie.

dająca wgląd w jego międzykulturowy projekt twórczy na poziomie tekstowym, paratekstowym i biograficznym.

Osią konstrukcyjną *Kontynentów* jest różnica i przemieszczenie, które wynikają z jednoczesnego usytuowania podmiotu w kilku obszarach językowych, kulturowych i geograficznych. Kompozycja ta odzwierciedla trudną sytuację życiową autora w latach bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej. Wiosną roku 1945 Miłosz zamieszkał w Krakowie, by po paru miesiącach wyjechać na placówkę dyplomatyczną do Nowego Jorku. Pracował tam przez rok jako attaché kulturalny, a następnie objął to samo stanowisko w Waszyngtonie, gdzie pozostał do roku 1949. Od 1950 roku pełnił funkcję pierwszego sekretarza Ambasady RP w Paryżu, podczas gdy jego rodzina nadal przebywała w USA. Zmianom miejsca pracy towarzyszyły problemy z paszportem, zatrzymanym przez władze sowieckiej się w szybkim tempie Polski Ludowej podczas wizyty poety w kraju. Dokument i możliwość wyjazdu udało się Miłoszowi odzyskać dzięki wstawiennictwu Zygmunta Modzelewskiego u Bieruta. Niedługo po ponownym opuszczeniu Polski, w lutym 1951 roku, Miłosz wystąpił do władz francuskich o azyl polityczny. Decyzja o zerwaniu z komunistycznym reżimem w kraju była jednocześnie wyborem wielostronnego wyobcowania¹¹.

Decyzja ta była przede wszystkim skazaniem się na los emigranta: zamykała drogę powrotu do kraju, odbierała możliwość publikowania w Polsce i kontaktu z polskimi czytelnikami, pociągała za sobą wpisanie na indeks autorów zakazanych i przynosiła poecie opinię zdrajcy ojczyzny. Relacje Miłosza z polskimi środowiskami emigracyjnymi także były napięte ze względu na jego poglądy oraz stygmat współpracownika reżimu, urzędnika państwa ludowego, literata publikującego w kontrolowanej przez nowe władze prasie – tak więc o zdradę oskarżał go również obóz przeciwny. Dystans wobec Miłosza zachowywali też lewicowi intelektualiści francuscy, nierzadko nastawieni bezkrytycznie do Związku Radzieckiego, interpretujący zerwanie z komunistyczną władzą w Polsce jako niedochowanie wierności słusznym ideałom na rzecz wartości burżuazyjnych. Władze amerykańskie natomiast odmawiały Miłoszowi prawa wjazdu do USA – gdzie mieszkała jego żona i syn – z powodu oskarżeń o kryptokomunizm¹².

¹¹ Okoliczności tej decyzji przedstawił Miłosz w ostatniej rozmowie z Renatą Górczyńską w roku 1980, odpowiadając na pytanie, jakie ważne sprawy nie zostały dotąd przez rozmówców poruszone; por. C. Miłosz, „*Podróżny świata*”. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem* [z Czesławem Miłoszem rozmawia Renata Górczyńska], Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 308–311. Por. także szkic R. Górczyńskiej *Miłosza Ameryka dyplomacji, Ameryka imigracji* [w:] Czesława Miłosza „*północna strona*”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2011, s. 245–255.

¹² Andrzej Franaszek powojennemu piętnastolecu w życiu poety poświęca dwa obszerne rozdziały (ponad 200 stron): *In partibus daemonis 1945–1951* oraz *Historia pewnego samobójstwa 1951–1960*. Omawia zarówno polityczne, jak i osobiste wymiary egzystencji, działalności i twórczości Miłosza w tym okresie. Por. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011, s. 369–578.

Wszystkie relacje przynależności zostają więc w jakimś stopniu i na jakimś poziomie zerwane, wokół poety powstaje sieć odrzucenia i wyłączeń na postawie oskarżeń o zdradę i przejście do obozu wroga. Każda ze stron próbuje zdefiniować tożsamość poety, przeciwstawiając jego postawę systemowi wartości i ideologii, za pomocą których określa samą siebie. Miłosz zostaje zatem usytuowany w przejmująco realnej przestrzeni „pomiędzy”: każdy z współistniejących na jego mapie obszarów wyrzuca go poza swój obręb, wyznaczając mu miejsce w granicach „obozu wroga”, którego w istocie nie ma. Poeta jest pod każdym względem „nie tu”, lecz „gdzie indziej”, poza granicami wspólnot i idei, a przy tym poza granicami geograficzno-politycznymi miejsc, w których chciał czy powinien być się znajdować – dosłownie w obcym, odległym kraju.

Punkt stały

Na tak nakreślonej mapie ideologii i polityki jedynym pozytywnym punktem odniesienia jest paryska „Kultura”, dom przy avenue Corneille w Maisons-Lafitte pod Paryżem, dokąd Miłosz pojechał w dniu, w którym nie stawił się do pracy w ambasadzie, i gdzie mieszkał (czy raczej: ukrywał się) przez pierwsze tygodnie po zerwaniu z Polską Ludową. To tutaj, w piśmie Jerzego Giedroycia, publikował teksty eseistyczne i krytyczne, poezję i przekłady. To „Kultura” oraz Instytut Literacki, niezależne instytucje działające we Francji na rzecz kultury polskiej i polityki środkowoeuropejskiej, będą przez kilka dziesięcioleci jedynym wydawcą Miłosza, osiadłego od 1960 roku w Kalifornii¹³.

Zastanawiając się nad tym, co mimo wielu wyraźnych różnic łączyło Miłosza z Giedroyciem, dzięki czemu ich długoletnia współpraca, zwłaszcza jej początek, były możliwe, Marek Kornat, autor opracowania obszernej korespondencji poety z redaktorem, analizuje kilka kwestii. Przede wszystkim podkreśla dzielone przez obydwo przekonanie, że „literatura jest jedna”, a jej wartości nie mierzy się przynależnością ideową lub polityczną autora ani adresem jego wydawnictwa, lecz jakością dzieł, przekraczającą granice definiowane w kategoriach pozaliterackich. Łączy się to – pisze Kornat – z krytyką „Polski narodowej”, tendencji do definiowania „swoich” w opozycji do „obcych”, oraz odrzucenia wszelkich form „stadności”, które wykluczają samokrytykę i próbę spojrzenia na wspólnotę z zewnątrz, spoza jej obszaru. Kornat uważa również, że Giedroyc pragnął zrozumieć

¹³ Bogatym źródłem wiadomości o relacjach Miłosza ze środowiskiem „Kultury” jest korespondencja pisarza, zwłaszcza z Jerzym Giedroyciem (oprac. M. Kornat, *Czytelnik*, t. 1, 1952–1963, Warszawa 2008; t. 2, 1963–1974, Warszawa 2011), a także C. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Znak, Kraków 1998. Por. także J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, Czytelnik, Warszawa 1999; K. Pomian, *W kręgu Giedroycia*, Czytelnik, Warszawa 2000; A.S. Kowalczyk, *Giedroyc i „Kultura”*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.

mechanizmy zniewolenia totalitarnego, obserwując dramaty tamtego [komunistycznego – M.H.] świata” widoczne w takich biografiach, jak biografia Miłosza¹⁴. Kolejną istotną cechą wspólną było przywiązanie obu korespondentów do idei wielonarodowościowej Rzeczypospolitej i jej wielojęzycznej, wieloetnicznej, wielowyznaniowej kultury¹⁵.

Wszystkie te – ogólnie tu wymienione – cechy środowiska „Kultury” spowodowały, że pismo i jego siedziba stały się strefą, w której możliwe jest porozumienie. Środowisko to można postrzegać jako odwzorowanie sytuacji przekładu, czyli – zgodnie z formułą Ricoeura – „gościnności”, chęci spotkania z przybywającym z zewnątrz, co może być wzbogacające, ale też niebezpieczne. Przekład to również zaprzeczenie ksenofobicznego zamknięcia oraz wiara w istnienie przestrzeni (na przykład literackiej), która nie jest podporządkowana podziałom wywołanym różnymi interesami politycznymi, ale przeciwnie – ujawnia ich prowizoryczność. W relacji Miłosza i „Kultury” mamy także przykład działania patronatu. Jak wynika z ich listów, Giedroyc potrzebował Miłosza i korzystał z jego szczególnych kwalifikacji, a Miłosz znajdował w „Kulturze” minimalne bytowe i ekonomiczne zabezpieczenie.

Nawigacja

W obszernej, szczegółowej analizie Kornata pojawiają się sformułowania, które dla translatologa brzmią znajomo: przekraczanie granic, spojrzenie z zewnątrz, próba zrozumienia tego, co obce, gotowość do spotkania i dialogu z odmiennością, docenienie wagi wielojęzyczności, tworzenie międzykulturowych przestrzeni. Przyjmując te kategorie za punkt wyjścia, chciałabym spojrzeć na *Kontynenty* jako zapis swoistej nawigacji w przestrzeni „pomiędzy”, jaką Miłosz prowadził w trudnym powojennym piętnastoleciu, zanim znalazł inny, stabilniejszy układ odniesienia i patronat w kalifornijskim Berkeley. *Kontynenty* to zbiór tekstów autora, którego miejsce pisania i miejsce publikacji jest zawsze problematyczne i znaczące. W porównaniu z innymi jego książkami powstałymi w tamtym okresie, na przykład *Zniewolonym umysłem*, *Zdobyciem władzy* i *Doliną Issy*, właśnie *Kontynenty* szczególnie wyraźnie ujawniają mechanizmy międzykulturowej i międzyliterackiej nawigacji, której dojrzałym produktem są tworzone w tym samym czasie *Traktat poetycki* (1957) i *Rodzenna Europa* (1958).

¹⁴ M. Kornat, *Między literaturą a polityką. Korespondencja Jerzego Giedroycia z Czesławem Miłoszem (1952–2000)* [w:] J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963*, red. M. Kornat, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 15–16.

¹⁵ Tamże, s. 64.

Moim zamiarem nie jest badanie ani tym bardziej, ocena dokonywanych przez pisarza wyborów ideologicznych czy też rozpatrywanie miejsca jego tekstów w historii powojennej myśli politycznej. Przyglądając się temu, co, gdzie i kiedy Miłosz tłumaczy, chcę zapytać, dlaczego i w jakim celu prowadzi takie właśnie prace przekładowe. Chcę także spojrzeć na zawarte w *Kontynentach* teksty krytyczne jako sposoby konstruowania międzykulturowej przestrzeni, w której może zaistnieć projekt twórczy Miłosza. Staram się nie izolować wątków przekładowych w dziele poety, ale scalać je z innymi obszarami jego twórczości, posługując się jednak kategoriami przekładoznawczymi, a nie historycznoliterackimi. Stanowiąc swoistą dokumentację powojennych prac i losów Miłosza, *Kontynenty* rzucają światło na jego rozumienie przekładu jako praktyki tekstowej, ale również polityki międzykulturowej, oraz dostarczają materiału do rekonstrukcji roli tłumaczenia w dziele poety.

Chciwość

Poruszając się w przestrzeni pomiędzy Polską, Francją i Ameryką, Miłosz tropi u siebie i swojego pokolenia swoistą „schizofrenię”, rozdarcie pomiędzy systemami wartości i ideologiami, skrywane za pozorem szukania jedności w różnorodności. „Próbowaliśmy połączyć dziedziny przez długi czas rozdzielone – pisze poeta. – Polityka, historia, ekonomia, metryka wiersza – ilu z naszych poprzedników doznawało tylu bodźców i ukłuc naraz?” [s. 8]¹⁶. Dla Miłosza konieczne staje się nie tyle łączenie owych „dziedzin rozdzielonych” (to zadanie już sam Miłosz uważa za utopijne), ile odnajdywanie potencjalnych relacji między nimi przy uznaniu ich różnorodności: geografia, polityka, języki, kompetencje autorskie, gatunki twórczości i „pogoń za barwami świata – w krajobrazach, w książkach, w wydarzeniach” [s. 9].

Podmiot „wszechstronnej chciwości” – przedsięwzięcia poznawczego i artystycznego, którego częściowym zapisem są zgromadzone w *Kontynentach* teksty, porusza się w przestrzeni zagospodarowanej przez kategorie należące do wielu różnych porządków i obcych dyskursów. Czuje przy tym, że mimo pogoni, jaką podejmuje, „zdobyc” mu się wymyka, a dotknięcie „rzeczywistości” okazuje się niemożliwe. Za nieczęste przebłyki, chwile zbliżenia się do niej, uznaje poeta „wiersze, przeważnie nie swoje” [s. 9], które włącza do tomu, między publicysty-

¹⁶ Postawa ta polega na „przemilczeniu”, nieujawnianiu tego, co się wie i rozumie, w imię dyscypliny artystycznej, rozważ i wstydu. Miłosz określa tę postawę nacechowanym aksjologicznie słowem „skaza”. W kontekście przekładu ciekawe wydaje się zwłaszcza kryterium dyscypliny: zakaz przekraczania tak lub inaczej definiowanego *decorum* (motyw istotny później w kontekście relacji Miłosza z poezją współczesną, zwłaszcza amerykańską) oznacza zakaz hybrydyzacji, wprowadzania elementów obcych.

kę i notatki. W autorskiej przedmowie pojawia się wiele interesujących kwestii związanych z miejscem, jakie w projekcie twórczym Miłosza zajmuje tłumaczenie poezji.

Po pierwsze, w niejednorodnej i wielojęzycznej rzeczywistości to właśnie wiersze, a nie prozę dyskursywną, uznaje Miłosz za momenty doświadczenia spójności czy harmonii lub – w języku hermeneutyki – rozbłyśki prawdy. Są to wiersze „nie swoje”, a więc metodą pojmowania prawdy, jej zapisu, zatrzymywania i utrwalania okazuje się przekład. Tłumaczenie, w świetle tej uwagi Miłosza, jawi się jako akt hermeneutyczny, którego podstawowym celem nie jest przybliżenie obcej twórczości i kultury czytelnikom, lecz stworzenie samemu tłumaczowi szansy na krystalizację pewnego znaczenia – akt dopomagający mu „nieraz skuteczniej niż długie wywody” w osiągnięciu celu.

Po drugie, przekładom przyznaje poeta miejsce w swoim dziele na równi z innymi gatunkami twórczości. Jeśli „pogoń za zdobyczą” ma być motywem przewodnim *Kontynentów* (jak zresztą chyba wszystkich niemal książek autora *Nieobjętej ziemi*) i właśnie wiersze przełożone umożliwiają Miłoszowi zbliżenie się do celu, traktowanie ich jako utworów niższej rangi, nieprzynależących do obszaru dzieła, przeczyłoby jego wewnętrznej logice.

Po trzecie, charakterystyczna różnorodność i wielowątkowość owej „małej antologii”, na którą składają się włączone do *Kontynentów* teksty poetyckie, podkreśla szerokość zakresu poszukiwań twórczych poety i poniekąd unieważnia różnorodne granice nałożone na niego przez historię, geografę i politykę kulturową. Powiązania między utworami pochodzącymi z różnych czasów i miejsc („Co wspólnego między poetą Anglii XVII wieku i poetą rewolucyjnych Chin?” – pyta nie bez zdziwienia sam Miłosz [s. 9]) są nieoczywiste, ale dzięki kreatywnemu gestowi tłumacza i antologisty okazują się możliwe.

Za granice

„Dzielę wszystko na trzy okresy, w zależności od miejsca, w którym przyszło mi pisać” – stwierdza Miłosz w przedmowie do *Kontynentów* [s. 7], wskazując – podobnie jak później we wstępie do *Mowy wiązanej* – że porządkuje materiał względem własnej biografii¹⁷. Taka organizacja książki jest jednak uporządkowaniem, by tak rzec, powierzchniowym. Miejsce pisania nie gwarantuje stabilnego punktu odniesienia: podmiot tych tekstów wciąż wyraża poczucie, że terytoria zamknię-

¹⁷ Podobnie jak w przypadku antologii przekładów i tutaj wtrąca Miłosz uwagę, że zbiór różnorodnych „prac literackich” może się okazać nużący dla czytelnika, chociaż wybrane teksty są istotne z punktu widzenia autora (ponieważ – można dopowiedzieć – wyłania się z nich pewna logika jego „prac i dni”).

te granicami są niewystarczające, sytuuje się zarazem tu, gdzie właśnie mieszka i tworzy, i gdzie indziej, w miejscu, do którego swoje pisanie odnosi. Między strokami ustalonej każdorazowo relacji tworzy się znaczeniowotwórcze napięcie, dystans, którego sproblematyzowanie – a niekiedy pokonanie – staje się istotą podjętego zadania.

W Polsce podczas wojny tłumaczy Miłosz obcą poezję – i to obcą radykalnie, bo pisaną głównie w języku angielskim, który nie tylko nie jest powszechnie znany, podobnie jak nieznane jest dzieło Eliota, lecz którego sam tłumacz dopiero się uczy. Przebywając w Stanach Zjednoczonych, prezentuje polskim odbiorcom twórczość amerykańskich pisarzy, stale nawiązując do polskiego doświadczenia. Poza tym włącza w obszar swojego krytycznego i przekładowego zainteresowania twórczość spoza amerykańskiego kanonu, w jakimś sensie egzotyczną lub marginalną, na przykład pieśni *negro spirituals* i utwory poetów murzyńskich. Tłumaczy także za pośrednictwem angielszczyzny wiersze współczesnych poetów chińskich oraz utwory Federica Garcii Lorki i Jorge Carrery Andragedo¹⁸. We Francji zajmuje się między innymi Gałczyńskim i Pasternakiem jako tłumaczami Szekspira, Czechowiczem oraz poezją amerykańską czytana tym razem przez pryzmat francuskiej antologii Alaina Bosqueta, którą omawia na użytek czytelników w Polsce.

Na samym początku artykułu *Nie*, którego publikacja w paryskiej „Kulturze” towarzyszyła decyzji poety o zerwaniu z Polską Ludową, Miłosz przedstawia się – co uderzające – jako „polski poeta i tłumacz poetów innych narodów” (podając listę przekładanych poetów); wyjaśnia też, że decyzję o przecięciu więzi z demokracją ludową podjął w trakcie pracy nad korektą *Jak wam się podoba* i nad przekładem III aktu *Otella*¹⁹. Także w liście zatytułowanym *Drodzy Rodacy*, napisanym w tym samym czasie co *Nie*, a rozesłanym do literatów i dziennikarzy w kraju, Miłosz stwierdza: „Moje życie na Zachodzie będzie dziesięć razy trudniejsze, niż byłoby w Warszawie, gdzie dostałbym piękne mieszkanie i tłumaczyłbym Szekspira”²⁰.

¹⁸ W rozmowie z Renatą Gorczyńską na pytanie o to, czy pierwszy pobyt w Ameryce był okresem twórczym, Miłosz odpowiada: „Tak, napisałem wtedy pewną ilość wierszy, których się nie wstydzę. Starałem się wtedy wykonywać jakąś sensowną robotę. Tłumaczyłem sporo z angielskiego, z hiszpańskiego. [...] Czyli na swój sposób odkrywałem tę poezję [...]. Dla mnie ten okres był jakimś poczuciem obowiązku” (C. Miłosz, „*Podróżny świata*”..., s. 87).

¹⁹ Por. J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963... Aneks*, s. 717.

²⁰ Tamże, s. 735–736. Wątek tłumaczenia Szekspira jako alternatywnej, ale nie wybranej drogi twórczości pojawia się parokrotnie w listach Miłosza, m.in. do Jarosława Iwaszkiewicza. Marek Kornat cytuje raport ambasadora Kajetana Morawskiego z rozmowy z Miłoszem w Paryżu w 1951 roku: „W Polskiej Republice Ludowej działa się mu materialnie przez cały czas dobrze, moralnie stopniowo coraz gorzej. Gdyby mógł być się spodziewać, że pozwolą mu choćby kontynuować rozpoczęte tłumaczenia Szekspira i nic więcej, kraju by nie opuszczał. Ale zostać pisarzem i nie być w służbie propagandy *regime*’owej stało się niemożliwym”; cyt. za J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963... Aneks*, s. 738.

Milton w Krakowie

Najmniej obszerną częścią książki jest *Polska*. Rzeczywiście, w latach powojennych Miłosz mieszkał w Polsce stosunkowo niedługo. Co ciekawe, na ten rozdział *Kontynentów* składają się niemal wyłącznie przekłady poetyckie: powstałe w Krakowie w 1945 roku wersje dwóch fragmentów *Raju utraconego* Johna Milтона, *Stracony przywódca* Roberta Browninga i tłumaczenia czterech poematów Oskara Miłosza pochodzące jeszcze sprzed wojny. Oprócz przekładów w tej części tomu znalazł się będący niejako wstępem do nich krótki szkic zatytułowany *Szkło*.

Szkic ten jest odpowiedzią Miłosza na krytyczny tekst Mieczysława Jastruna na temat dokonań literatury dwudziestolecia międzywojennego, którą Jastrun uznaje za zbyt odległą od realiów społeczno-historycznych – a właśnie ich ujmowanie w literaturze jest przecież zasadniczym zadaniem pisarzy. Krytyczna ocena Jastruna dotyczyła między innymi słów Miłosza z 1938 roku o pragnieniu wiedzy metafizycznej oraz nagłego błysku poznania, który oświeciłby „zagubiony bezprowrotnie sens świata i naszego życia na ziemi”. Jastrun zaleca realizm w literaturze jako metodę opisu społecznej i historycznej rzeczywistości²¹. Polemika z koncepcją literatury jako broni w walce o wartości etyczne, racjonalizm i postęp społeczny jest nie tylko reakcją „wyzwanego do odpowiedzi”: z powodu miejsca, w którym się znalazła, zyskuje charakter deklaracji twórczej tłumacza. Pisz Miłosz tak:

W licytacji z faktami literaturze z góry przypada przegrana [...]. W literaturze zawsze jest coś do stłuczenia, bo moment, w którym stałaby się ogniotrwała i niełamiwa, oznaczałby, że zamieniła się w rzeczywistość” [s. 14–15].

Literatura jako twór sztuczny, jako forma – kontynuuje autor – nie wytrzymuje porównania ze światem; „wiek zbrodni” dokonał spustoszenia wśród „dzieł i stylów”, które „rozpadały się w proszek”. Określając ton krytyki Jastruna jako „fanatyczny”, Miłosz powiada, iż konieczna jest świadomość, że prawda pisarstwa zasadza się na jego kruchości, na „rozpryskiwaniu się fragmentów” i „ciągłych rewizjach pod naporem faktów”, bo tylko wtedy „nie zdradza sprawy człowieka”. „Wnioski? – pyta w zakończeniu Miłosz i odpowiada: – Skromność” [s. 15].

Trudno w tych zdaniach nie usłyszeć echa Eliotowskiej *Jałowej ziemi* – poematu, który był jednym z najważniejszych lekturowych doświadczeń Miłosza, a nad którego przekładem pracował poeta niecałe dwa lata wcześniej w okupowanej Warszawie. Zarówno ówczesne tłumaczenie Eliota, jak i spolszczanie urywków *Raju utraconego* Milтона w Krakowie tuż po wojnie, nie były przejawem „anielstwa” i oderwania od rzeczywistości, za które łajał pisarzy Jastrun, lecz skromną, być może, próbą znalezienia wyrazu dla „strzaskanego” świata. Cudzy głos,

²¹ Por. M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1 oraz A. Franaszek, przypis do s. 14 [w:] C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 478–479.

obca perspektywa, odległa od realizmu i niezwiązana bezpośrednio z momentem historycznym konwencja – tu szukał tłumacz skutecznego sposobu wysłowienia własnego miejsca i czasu. W poprzedzającej przekłady nocy zapisuje towarzyszące pracy nad Miltonem odczucie hermeneutycznego przebłyску zrozumienia i prawdy dostępnego właśnie tam i wtedy:

Był smak w tłumaczeniu Milтона latem 1945 roku w Krakowie. Smak niezrozumiały np. dla Francuza, z jego postępową retoryką. Ale my byliśmy *in partibus daemonis*, a przy tym do swego losu jakoś przywiązani. Kosmiczne Miltonowskie wizje odpowiadały przeżyciu, powiedziałbym, kluczowemu [s. 16].

W przełożonych przez Miłosza niedługich fragmentach: w monologu urągającego Szatana z księgi I oraz opisie opuszczenia raju z księgi XII, przedstawiono sceny wygnania, wyrzucenia poza granice, w przestrzeń, którą trzeba dopiero jakoś ośwoić, by zrozumieć swoje w niej miejsce. W obu tekstach powtarza się motyw nieodwracalnej utraty dawnego rajskiego świata i konieczności podjęcia nowych wyzwań, żalu, któremu towarzyszy wściekłość lub rozpacz, ale i wolności, którą okupuje się bólem i strachem.

Owe dwa fragmenty z Milтона można też odczytywać jako niebezpośrednią odpowiedź na pytanie zadane w wierszu *W Warszawie*, napisanym w tym samym czasie także w Krakowie: „czy na to jestem stworzony/ by zostać płaczką żałobną?”. Szatan strącony z Nieba przechodzi szybko od klęski do działania; mówi: „Żegnajcie, pola szczęśliwe...”, ale też: „Witaj grozo, witaj/ Podziemny świecie”. Podobnie Adam i Ewa, którzy w przekładzie Miłosza sportretowani są następująco:

Płakali, ale łzy szybko otarli;
Świat był przed nimi. Wybrać mogli tam
Miejsce, gdzie złożyć głowę, a Opatrzność
Wiodła ich [s. 18]²².

Rozpatrywane w świetle doświadczeń i rozterek Miłosza słowa o wyborze miejsca w świecie i opiece Opatrzności rezonują dodatkowymi znaczeniami. Pierwsi rodzice bynajmniej nie odchodzą w „radosne gaje, do których prowadził [mnie] Szekspir”²³, nie one bowiem są prawdziwą alternatywą dla losu „żałobnej płaczki”. Lament skazany jest na klęskę, ponieważ nie wytrzyma porównania z rzeczywistością historycznego koszmaru, o czym czytamy w *Szkle*, jednak „bukoliczny Szekspir” – jak poeta nazywa z ironią swój wojenny przekład *As You Like It* oraz szybko po wojnie porzucone tłumaczenia innych sztuk Stratfordczyka – był tylko zabiegiem samolecznictwem²⁴.

²² W oryginale fragment ten wygląda następująco: *Some natural tears they dropt, but wiped them soon;/ The world was all before them, where to choose/ Their place of rest, and Providence their guide*. Użyty przez Miłosza czasownik modalny *mogli* podkreśla uzyskaną dzięki wygnaniu wolność.

²³ Cytat z wiersza Miłosza *W Warszawie* [w:] *Wiersze*, t. 1, Znak, Kraków 2001, s. 229.

²⁴ C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 252.

Smak poematu Milтона – podobnie jak *Kazania ognistego* Eliota tłumaczonego z widokiem na płonące getto – bierze się zatem z przekroczenia „tu i teraz”, z oderwania się od danej bezpośrednio rzeczywistości przez zanurzenie w nierzeczywiste obrazy, a zarazem z rozpoznania w tych obrazach samego siebie i własnych przeżyć. W *Przypisie po latach* dołączonym do pierwszego tomu poezji zebranych mówi Miłosz:

Ponieważ byłem świadkiem scen horroru w moim stuleciu, nie mogłem uciec od nich w dziedzinę „poezji czystej”, jak to doradzali niektórzy spadkobiercy francuskiego symbolizmu. Co prawda, nasza gniewna reakcja na nieludzkość naszych czasów rzadko znajdowała wyraz w tekstach o trwałej wartości [...]. Potrzebna jest pewna przebiegłość w dobieraniu środków i rodzaj destylacji materiału, aby uzyskać dystans pozwalający na kontemplację rzeczy świata bez złudzeń²⁵.

Twórczość przekładowa Miłosza to z pewnością metoda przebiegłego dobierania środków umożliwiających niezbędny dystans. W kolejnych dekadach, w okolicznościach historycznych może nie aż tak dramatycznych, tłumacząc Whitmana, Sandburga, poetów chińskich, Jeffersa, Kawafisa lub układając *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Miłosz zawsze buduje znaczenia tekstów pomiędzy tu i tam, włączając swoją pracę przekładową w szersze poetyckie przedsięwzięcia. Przekłady wierszy – nierzadko, jak w przypadku okruczeństwa poematu Milтона oraz pojedynczego utworu Browninga²⁶, fragmentaryczne, nieaspirujące do roli całościowego ujęcia – zostają wplecione w podejmowane przez poetę tematy, stanowią jeden ze sposobów poszukiwania rozumienia świata, uchwycenia wymykającej się zdobyczy. Odzwierciedleniem takiego miejsca tłumaczenia jest sposób prezentacji przekładów w książkach Miłosza, ich wplatanie w tomy poetyckie lub „kapryśne tomy esejów”.

Notatnik amerykański

Najobszerniejszą część tomu, największy „kontynent”, stanowi *Ameryka*, a zawarty w niej materiał jest najbardziej różnorodny tematycznie, gatunkowo i stylistycznie. Tu szczególnie wyraźnie rysuje się postać Miłosza jako tłumacza (w tradycyjnym tego słowa znaczeniu) oraz postać Miłosza tłumaczącego (sobie) nową,

²⁵ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1..., s. 6.

²⁶ W komentarzu do tłumaczenia Miłosz pisze, że *Stracony przywódca* Browninga to wiersz, który powstał na wieść o swego rodzaju „zdradzie”, jakiej dopuścił się Wordsworth, przyjmując tytuł poety laureata. Tłumacz odnosi utwór do własnej sytuacji: „problem zdrady intelektualistów był w 1945 r. aktualny (choć niełatwo przyszłoby określić, co nie jest zdradą)”; C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 19. Słowa te nawiązują oczywiście do sytuacji życiowej Miłosza, a zarazem są śladem strategii przekładowej: utwór Browninga nie jest najważniejszy ani najbardziej sławny w dorobku tego poety, nie stanowi też szczególnie interesującej propozycji poetyckiej, przynosi natomiast paralelę sytuacyjną, formułę, którą można się z pożytkiem posłużyć.

nieznaną rzeczywistość za pomocą przenikliwych, choć niepozbawionych uprzedzeń i przesądów obserwacji. Także tu, w Ameryce, poeta najmocniej odczuwa konieczność przetłumaczenia samego siebie, określenia swojej tożsamości w świecie zaskakującym odmiennością.

Człowiek, który „w postrzępionym paletku i z tekturową walizką zjawił się w New Yorku ze zgniecionej na miazgę Polski”, odbywa „lot torpedą czasu wstecz ku tzw. normalności, która zdawało się, nigdzie już nie istnieje”. W tej dwukierunkowej podróży notuje swoje obserwacje, zastrzegając: „nie od razu nabrałem do siebie zaufania jako do widza i uczestnika” [s. 35]²⁷. Pozbawione dat zapiski w *Kontynentach* rejestrują różne aspekty tego procesu poznawania, będącego zagłębianiem się w nową rzeczywistość oraz w samego siebie. Już na wstępie buduje Miłosz między poznającym podmiotem a poznawanym światem relację opartą na dystansie i odmienności, charakterystyczną dla przekładu. Lektura tego aktu tłumaczenia odsłania sposób, w jaki podmiot wchodzi w nieznaną mu przestrzeń.

Portret przybysza z ubogim bagażem osobistym i ciężkim bagażem środkowoeuropejskich doświadczeń oraz ze wspomnieniem normalności, która w jego świecie już odeszła w przeszłość, obrazuje hermeneutyczny horyzont tłumacza, jego pozycji i nastawienia, a także braku przynależności do opisywanego świata. Pierwsze próby wysłowienia spotkania z tym, co nowe i obce, polegają na rejestrowaniu znaków, których sens przybysz musi sobie niejako przetłumaczyć, by go pojąć:

Pusta równina aż do granic nieba, zarasta ją trawa niebiesko-zielona. Po długich szosach, prostych jak sine igły, śmigają małe mechaniczne pojazdy. A nad równiną, na tle nieba, wymijają nas rytmiczne przezroczyste wieże z cienkiej stali [...].

Skrzydło nasze wychodzi z chmur. Na lewo słońce nisko w dymach, żółte i fioletowe mgły oceanu, linie statków łączące swój dym z dymami wieczornego morza. Minęliśmy wiązkę drapaczów przy ujściu rzeki. Na prawo, aż do linii zmięczenia, srebrne cysterny jedna za drugą i płaska ziemia z zaciekami naftowej ropy [s. 35–36].

Zastosowany w zapiskach otwierających *Notatnik amerykański* chwyt uduchowienia i estetyzacji oraz inkluzyjne „my” (znikające jednak w następnych notatkach) podkreślają i dramatyzują relację podmiotu i otoczenia: nie wiadomo dokładnie, gdzie jesteśmy, elementy świata przedstawionego zdają się niezrozumiałe, niemal surrealistyczne, pejzaże sprawiają wrażenie abstrakcyjnych obrazów lub kadrów filmowych. Poznawana rzeczywistość operuje nieczytelnymi, niejasnymi znakami, nie ułatwia zrozumienia, wymaga zdobycia się na wysiłek bez gwarancji, że nie będzie on daremny. Tak skonstruowaną sytuację odnieść można do

²⁷ Cytaty z autorskiej noty poprzedzającej szkic *Notatnik amerykański*. Interesujące uwagi na temat zapisków amerykańskich Miłosza oraz uściślenie podanych przez poetę informacji można znaleźć w artykule P. Pietrycha, *(Nie)istniejąca książka Miłosza o Ameryce lat czterdziestych*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 28–45.

pierwszego z czterech etapów hermeneutycznego aktu przekładowego omawianego przez Steinera, gdzie podmiot skazany jest na podjęcie ryzyka poznawczego²⁸. W tekście Miłosza, mimo pozornie dziennikowego zapisu (pozbawionego jednak szczegółowych informacji o miejscu i czasie poszczególnych zapisków), prezentacja horyzontu poznawczego podmiotu oraz prób zrozumienia jawiącego mu się świata ma wyraźnie charakter literackiej konstrukcji. *Notatnik amerykański* to swoista inscenizacja hermeneutycznego aktu przekładowego, poetycki opis spotkania z Innym, z odmiennością, z którą trzeba dojść do ładu w nadziei na błysk zrozumienia (siebie)²⁹.

Cały tekst, którego struktura jest równie heterogeniczna i hybrydyczna jak struktura tomu³⁰, zawiera liczne sygnały zdumienia odmiennością. Stopniowo jednak opis znaków przekształca się w próbę ich interpretacji. Nawiązując znowu do Steinera, można to utożsamiać z etapem inwazyjnego wejścia w poznawany świat i zawłaszczania go przez nakładanie na to, co nieznane, kategorii znanych i oswojonych, czyli przez strategię udomowienia. Miłosz odwołuje się na przykład do malarstwa europejskiego i rozważa zagadnienie reprezentacji piękna, by zapisać obraz wielkiego miasta jako koncentratu cywilizacji, której części składowe, takie jak samochody i betonowe budynki, to „szczyt brzydoty” [s. 39] i „gwałt popełniony na elementarnym poczuciu estetycznym” [s. 40], a która jednak jako całość domaga się wyrażenia. Bogactwo bodźców prowadzi „na granicę możliwości języka” [s. 39], a więc tam, gdzie konieczne jest stworzenie lub odkrycie nowego środka wyrazu i sposobu ujmowania świata³¹.

Cywilizacja – budząca w poecie grozę, a zarazem fascynację – jest w notatkach zestawiana ze sztuką, ale także z naturą jako żywiołem przeciwnym cywilizacji, który ta usilnie tłumi³², oraz z przeniesionymi w pamięci obrazami rozpadania się kruchej cywilizacyjnej powłoczki w Warszawie we wrześniu 1939 roku, otwierają-

²⁸ Por. rozdział 4 niniejszej pracy.

²⁹ Uderzająca pod tym względem jest notatka zatytułowana *Rysunek z pamięci* [s. 38] – ostatnia opatrzona tytułem, bo następne są oddzielone od siebie tylko gwiazdkami. *Rysunek* to połączenie abstrakcyjnego, nierozpoznawalnego tła, utkanego z wrażeń wzrokowych i słuchowych (szare światło, łomot) ze scenką o jasnym dla polskich odbiorców kontekście: „Gromady w opłotkach biegnące w popłochu. [...] bose stopy martwych wieśniaczków”. Mówiąc skrótowo, Miłosz wpisuje obraz przywieziony ze „zgniecionej na miazgę Polski”, a zapowiadający sceny z *Traktatu poetyckiego*, w pejzaż skonstruowany w poprzednich notatkach tak, że można go wziąć za pejzaż Ameryki.

³⁰ Oprócz notatek o charakterze niemal prozy poetyckiej zawiera on krótkie rozprawki, relacje z wydarzeń i rozmów, w których pojawiają się dialogi i przytoczenia cudzych słów, zacytowany w całości list, fragmenty prozy Huxleya, wiersz samego Miłosza oraz przekłady cudzych wierszy.

³¹ Miłosz od razu zresztą wtrąca charakterystyczną metapoetycką uwagę, zaznaczając swoje antyawangardowe i antyeksperymentatorskie nastawienie: „Granica możliwości języka – to ważne. Dawanie upustu swojemu zachłyśnięciu się, przez niszczenie gramatyki, to już nas niezbyt bawi. Wyższym stopniem zdziwienia jest zdziwienie powściągane” [s. 39].

³² Miłosz pisze o „udawaniu, że natury w ogóle nie ma”, które przejawia się np. w „nienormalnych” standardach higieny [s. 42].

cymi przestrzeń asocjacyjną. Poeta także tu stosuje chwyt „malarzski”, realistyczny, ale przez dobór konkretnych elementów rzeczywistości wprowadza równocześnie element abstrakcji: „Potem widziało się już różne rzeczy. Ale te twarze zmęczonych, spoconych kobiet, farba i szminka ściekające smugami z ust – to był symboliczny początek”. W przestrzeni skojarzeń mieści się Kongo Conrada: „cywilizowana Bruksela [...], w której Józef Conrad podpisywał swój kontrakt do Konga, była złudzeniem. Rzeczywistością było Kongo” [s. 42]. Ta wiedza stale towarzyszy próbom przeniknięcia amerykańskiego świata, należy do struktury przesądów, podkreśla hermeneutyczny dystans i domaga się zaktualizowania³³. Dlatego na przykład opisy Kalifornii koncentrują się wokół pałacu gubernatora w Santa Fe, miejsca symbolizującego podbój cywilizacji indiańskiej przez Hiszpanów. Ujawniając nie tylko twórczy temperament, lecz także naturę swojego przedsięwzięcia, pisze Miłosz:

Nie zajmuje mnie sporządzanie inwentarza rzeczywistości, tylko jej spięcie. Na przykład ten kościółek w Taos – malutki, przypominający wnętrzem kościółek w Dębnie pod Nowym Targiem, malowane drzewo i święci w prawdziwych sukniach [...]. Przy ścianie ksiądz egzaminował indiańskiego podrostka z katechizmu [...]. „Grzech – pomagał ksiądz – czy to coś dobrego czy niedobrego?” Otóż ta scena obfitowała dla mnie w spięcia [s. 48].

Dążąc do spowodowania owych „spięć” w obserwowanej rzeczywistości, podmiot oscyluje między biegunami hermeneutycznej relacji. „Że Indianie Pueblo to jak polscy górale i Santa Fe jak Zakopane” [s. 50], notuje Miłosz, znajdując analogię między innymi w degeneracji autentyzmu lokalnej sztuki, która zmienia się w produkcję kiczu pod gustu nabywców, a także w widocznej w obu miejscach „elastyczności Kościoła katolickiego, który pokrapia święconą wodą pogańską magię” [s. 49]. Spięcia są możliwe tylko tam, gdzie strony relacji łączy zarazem podobieństwo i różnica. Miłosz szuka więc paraleli – ekwiwalentów, które prowadzą do udomowienia, translacji obcego na pojęcia z własnego świata. Santa Fe jako Zakopane; New York to „nic innego niż Warszawa sprzed 1939”; ulice między Dwudziestą Pierwszą i Trzydziestą Piątą to „Bieleńska umonumentalniona” [s. 51–52]. To działa, a poruszanie się po nowym świecie zaczyna być mniej bolesne.

Wnikanie w nową rzeczywistość nie następuje jednak bez oporu, ponieważ, jak się okazuje, nie wszystko ma swój ekwiwalent, nie wszystko da się udomowić. W tekście coraz częściej pojawiają się słowa angielskie pisane kursywą – sygnały

³³ Młodej amerykańskiej pisarce Audrey Car posyła Miłosz *Dymy nad Birkenau* Szmaglewskiej, a w *Notatniku* cytuje list od niej, poświęcony różnicom między Europą a Ameryką w kwestii postrzegania jednostki. Dokonana w nim i pozostawiona bez komentarza obrona literatury psychologicznej jasno naświetla postawę Miłosza, która w późniejszych latach uwidoczni się w jego działalności dydaktycznej i translacyjnej oraz w sporze z poezją konfesyjną: Amerykanie nie rozumieją historii, brak im historycznej świadomości.

uszczerłowania i ukonkretnienia, a zarazem nieprzekładalności: *juke box, drug-store, cross-town, up-town, down town, shuttle, fun, campus, college, security, whisky and soda, subway*. „Podziemne państwo New Yorku, czyli *subway*”, notuje Miłosz, to fragment świata, który nigdy jeszcze nie został po polsku opisany. Ujawnia się tu problem ściśle przekładowy: ograniczone możliwości wyjścia poza język pewnej cywilizacji. Z tego powodu następuje w tekście przejście od obserwacji tego, co egzotyczne, ku udomowieniu jako strategii unaoczniania: porównanie z koleją podziemną w miastach Europy. Wynik jednak zaskakuje, bo nowojorski subway „jest żelazny” [s. 58], czyli nosi ślady wieku żelaza, który w Europie przeszedł już do historii i nie stanowi oznaki nowoczesności. Udomowienie – wyrażenie obcego przez to, co już oswojone – okazuje się więc strategią niewystarczającą i nieskuteczną, znalezienie odpowiedniości nie jest możliwe. Swoistą nieprzekładalność obserwuje Miłosz także w innych miejscach, na przykład w odniesieniu do systemu oznaczeń ułatwiającego orientację w podziemnej przestrzeni, którego w Nowym Yorku, inaczej niż w Paryżu i Londynie, nie ma – zgodnie z obowiązującą w tym świecie zasadą, że kto umie, ten się adaptuje, a kto nie umie, musi się nauczyć. Kolejna sprawa to brak wyróżników społecznych, wrażenie tłumu jednakowych postaci „nie podzielonych na chłopów z wąsami i tobołami, urzędników w krawatach, mieszczan w melonikach” [s. 58]. Nikną więc podstawowe wskazówki do orientacji w przestrzeni, zarówno fizycznej, jak społecznej.

Przejawy nieprzekładalności, czyli swoistej porażki schematu myślowego polegającego na szukaniu ekwiwalencji, rozsiane są po całym *Notatniku*, ale najwyrazistszy przykład wiąże się z tłumaczeniem w prototypowym sensie tego słowa. Miłosz notuje wrażenia z lektury nowych wierszy Karla Shapiro i Johna Ciardiego³⁴ i niemal od razu zadaje sobie pytanie: „Jak by to wyglądało po polsku?”, po czym stwierdza: „Chyba jednak nie da się ugryźć” z powodu ścisłości formalnej oryginału [s. 70]. Miłosz posługuje się tu standardowymi określeniami: „szacunek dla oryginału”, „to jest tak ścisłe, że pióro ześlizguje się”, „nieprzetłumaczalne”, „rezygnując z przekładu odnotowuję” [s. 70]. Podaje parę strofek Ciardiego w postaci notatek tłumaczeniowych, dosłownych wersji, nie do zaakceptowania ani na poziomie poetyckim, ani pod względem przekazu treści, a przeczących kompetencji piszącego jako tłumacza. Satyryczne, rymowane wiersze Ciardiego rzeczywiście są sporym wyzwaniem translatorskim, lecz Miłosz, poeta z niemałym dorobkiem, miał wówczas na koncie również przekłady utworów o ścisłej formie, w tym Szekspirowskich dramatów. Wycofanie się z tłumaczenia jest tu – jak się wydaje – nie tyle wyrazem bezradności czy kapitulacją, ile zdystansowaniem się, wyznaczeniem odległości, jaka dzieli poetę od opisywanego świata.

³⁴ Mowa o tomie *Trial of the Poet* z 1947 roku, czwartej książce poety, pierwszej napisanej po wojnie.

A jednak w tym samym 1948 roku w szkicu *Wprowadzenie w Amerykanów*, drukowanym w „Twórczości” właściwie równoległe z *Notatnikiem amerykańskim*, który ukazywał się w „Nowinach Literackich”, Miłosz przedstawił długie fragmenty poematu Karla Shapiro *Essay on Rime*. Poematem amerykańskiego poety-żołnierza posłużył się już wcześniej w dyskusji z Kazimierzem Wyką na temat poezji publicystycznej, wykładając swoje poglądy w *Liście półprywatnym o poezji*, powstałym, jak wiadomo, po krytycznym omówieniu przez Wykę eliotowskich z ducha *Głosów biednych ludzi*³⁵. W jednym wypadku Miłosz podkreśla więc obcość i odmienność jako przeszkodę nie do pokonania dla tłumacza, choć to, co skrywała, było dla niego kuszące; w drugim natomiast podejmuje próbę spolszczenia fragmentów tekstu, a mało tego: poezja Shapiro zainspirowała później formę traktatów polskiego poety, została zatem nie tylko przetłumaczona, lecz także przyswojona w sensie twórczym.

W latach 1945–1949 Miłosz publikował w polskiej prasie literackiej włączone do *Kontynentów* przekłady Walta Whitmana, Carla Sandburga, Vachela Lindsaya, Edwina Markhama i cykl *negro spirituals*, poezje Federica Garcii Lorki i Jorge Carrery Andradego, a także zadziwiające niekanonicznym charakterem przekłady tekstów dotyczących historii Stanów Zjednoczonych³⁶. Zarówno przekłady fragmentów książki *In the American Grain* Williama Carlosa Williamsa, jak i anonimowego dramatu *Biali i Indianie Pogranicza*³⁷ dotyczą okrutnej kolonizacji kontynentu amerykańskiego i pokazują białych jako oprawców i złodziei. Przekłady te stanowią część „indiańskiego” wątku obecnego w książkach Miłosza. Ich analiza językowa wskazuje, że tłumacz nie najlepiej znał współczesną angielszczyznę³⁸. Polskie wersje obfitują w kalki i dosłownie przetłumaczone wyrażenia potoczne lub idiomy, które mogłyby uchodzić – i może w oczach tłumacza wówczas uchodziły – za nowatorskie, twórcze propozycje świeżego języka poetyckiego, choć w istocie teksty oryginalne napisano zwykłą, nienacechowaną poetycko

³⁵ Piszę o tym w rozdziale *Głosy Miłosza. T.S. Eliot w twórczości poety z lat czterdziestych*, w książce *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2003, s. 48–95.

³⁶ Por. m.in. rozdział *Bałtowie w Zniewolonym umyśle*, w którym Miłosz tworzy paralelę między losem nawracanych Bałtów a historią Inków i Karaibów: „Cywilizacja używająca przydomka chrześcijańskiej zbudowana została na krwi niewinnych. Szlachetne oburzenie na tych, co dzisiaj próbują stworzyć inną cywilizację, posługując się podobnymi środkami, nie jest pozbawione faryzeizmu”. C. Miłosz, *Zniewolony umysł...*, s. 242.

³⁷ W poprzedzającej tekst dramatu nocie Miłosz podaje, że fragmenty, które przetłumaczył, pochodzą z książki Francisca Parkmana *The Conspiracy of Pontiac and the War of North American Tribes Against the English Colonies After the Conquest of Canada* z roku 1851. Franaszek w przypisach do *Kontynentów* [s. 497] podaje jednak, że w dostępnym mu egzemplarzu książki Parkmana nie znalazł tego tekstu.

³⁸ Por. uwagi o stopniu znajomości języka w poprzedzającym te tłumaczenia szkicu *O przekładach* [s. 150].

angielszczyzną³⁹. Jest to dokument etapu pośredniego w Miłoszowskim tłumaczeniu poezji amerykańskiej: etapu pomiędzy obcością, dystansem i poczuciem nieosiągalności przekładu a czymś, co można by określić jako początek kolejnej fazy omawianego przez Steinera przekładowego aktu hermeneutycznego, a mianowicie inkorporacji. Tłumacz-poeta włącza w swój język i kulturę znaleziska z przestrzeni, którą penetrował. Faza inkorporacji znajdzie swój wyraz w dialogu z poezją Ameryki, który toczyć się będzie w różnorodnej formie w następnych dekadach twórczości poety, a bezpośrednio zaowocuje tomem *Światło dzienne* (1953) i poezją traktatową.

Zaciekłość

„Francja” – trzeci punkt Miłoszowskiej triangulacji – także przynosi sporo tekstów ściśle związanych z przekładem, choć tutaj zainteresowania i poszukiwania autora, który z Francją był w przeszłości silnie związany, czuł się więc w Paryżu zadomowiony, idą w innych niż w Ameryce kierunkach. „Ciekawe, że mieszkając we Francji, nie znalazłem poety, który by mnie dostatecznie podniecił” – pisał po wielu latach Miłosz we wstępie do *Mowy wiązanej*. Rzeczywiście, włączony do *Kontynentów* niemały zbiór tekstów z okresu francuskiego zawiera znacznie mniej przekładów, i to tylko włączonych do esejów⁴⁰. Jest tu jednak kilka szkiców, które dowodzą, że kwestie tłumaczeniowe zajmowały centralne miejsce w myśleniu Miłosza o kształcie współczesnej kultury oraz o rozwoju języka poetyckiego. Co więcej, sprawa przekładu była dla Miłosza istotna ze względu na literaturę polską, za której rozwój czuł się odpowiedzialny.

Próba porozumienia to szeroko zakrojony tekst, w którym Miłosz na czterech „przykładach” rozważa, w jaki sposób i na jakich warunkach poezja trafia lub nie trafia do odbiorcy. Najciekawszy jest tu przykład czwarty, wspomnienie zbiorowego poranka literackiego w Teatrze Narodowym w Warszawie, ostatniego krajowego wydarzenia, w którym Miłosz brał udział przed „ucieczką”. Publiczność bezbłędnie reagowała wówczas oklaskami na polityczne slogany zawarte w odczytywanych przez poetów wierszach, a Miłosz odczuwał – jak pisze – takie wykorzystywanie poezji w celu ogłupiania ludzi jako bezczeszczenie wartości najcenniejszej. Sam, co ciekawe, posłużył się przekładem i odczytał wiersz Vachela

³⁹ Jako przykład może posłużyć wiersz Sandburga *Burmistrz miasta Gary* [s. 168–169]. Ciekawe przykłady niedoskonałej angielszczyzny Miłosza przytacza Jean Ward w tekście „Abowiem nie mamy tu miasta trwającego, ale przyszłego szukamy”. *Przyjaciele złączeni wygnaniem: o korespondencji Czesława Miłosza z Thomasem Mertonem*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 177–188.

⁴⁰ Ze znaczącym wyjątkiem wiersza Nuchima Bomsego; nie jest to jednak tłumaczenie z języka francuskiego, ale z jidysz. Na ten temat por. uwagi w rozdziale 5 niniejszej pracy.

Lindsaya Szymon Legree, za który otrzymał gromkie brawa. Jak pisze, był świadomy, że sens tego utworu, opisującego złego właściciela plantacji, który za znęcanie się nad niewolnikami idzie do piekła, został całkowicie przekształcony w stosunku do przesłania, jakie niósł w oryginalnym kontekście: z tekstu o wydzwisku humanitarnym wiersz zmienił się w „zwykłą agitkę” [s. 430–431]⁴¹.

Poetę interesuje zagadnienie zmieniających się w czasie i przestrzeni „wehikułów” dla przekazu poetyckiego, czyli sposobów budowania porozumienia z czytelnikiem na podstawie pewnej wspólnej samowiedzy, wspólnej próby zrozumienia sytuacji współczesnego człowieka. Porównując oddziaływanie rozmaitych obszarów literackich na poezję polską, obserwuje przesuwanie się ośrodków wpływu z Francji ku Ameryce. Stamtąd bowiem, jako że jest to wyższa cywilizacja techniczna, płynie więcej bodźców dla współczesnego poety, czyli poszerza się krąg możliwości wyrazu, które na przykład we Francji zastygły w formy trwałe i nie naginają się do zmiennych potrzeb nowych odbiorców. „Taka jest – czytamy w podsumowaniu – obrona moich zainteresowań dla poezji w języku angielskim” [s. 434].

To silne zainteresowanie, którego nie osłabia poczucie niechęci wobec antyintelektualizmu kultury amerykańskiej, marginalizującej poezję⁴², podporządkowane jest naturalnie celowi nadrzędnemu, czyli twórczemu przekształcaniu domeny docelowej, a więc literatury polskiej. Przekład ma dostarczać wzorców i inspiracji dla nowego języka poetyckiego, rodzącego się na styku tradycji i nowoczesności. Rezerwuarem tradycji jest sama materia językowa kultury docelowej wraz z przechowanym w niej doświadczeniem historycznym i dziedzictwem kulturowym; nowość przychodzi spoza oswojonego i znanego obszaru, wymaga spojrzenia z zewnątrz, zza granicy dotychczasowych przekonań na temat tego, czym jest poezja i do czego służy. Najciekawsze i najskuteczniejsze sposoby poetyckiego mówienia o świecie, sugeruje Miłosz, rodzą się na skrzyżowaniu tych dwóch linii – w przekładzie. „Rozprawki takie jak ta i tłumaczenia poezji obcej – powiada Miłosz – powstają z zaciekleści, z poczucia, że trzeba użyć różnych środków, żeby przyczynić się do przemian – w danym wypadku do przemian w poezji w języku polskim” [s. 446].

Rytmu albo wiersze polskie

Napięcie między nowatorstwem i tradycją obserwuje Miłosz także na planie rytmiki tekstu poetyckiego. „To, że proza jest przetłumaczalna – pisze – dowodzi jej

⁴¹ Por. też K. Jakubiak, *Oszustwo przekładu. Czesław Miłosz i negro spirituals*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 203–222.

⁴² Por. *Próba porozumienia*, s. 434–435. Przykładem tego stanu rzeczy jest zdaniem Miłosza fakt, że Wallace Stevens przez lata był znany tylko grupce miłośników awangardy.

odmiennej funkcji i niższości w hierarchii sztuk. To kwestia miar czasu⁴³. Jednostką wiersza jest dla niego wers ze swoją muzyczną, a nie tylko syntaktyczno-semantyczną spójnością, dlatego w twórczym i krytycznym projekcie przekładu poetyckiego istotną funkcję pełni strona dźwiękowa i rytmiczna. Tak rozumiem słowo „mowa”, którym Miłosz posługuje się na przykład w eseju o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim i Borysie Pasternaku jako tłumaczach Szekspira [s. 352–364]⁴⁴. „Bez przesady można powiedzieć, że dzieło obce wywiera wpływ dopiero wtedy, kiedy jest osadzone w mowie znanej od dzieciństwa” – stwierdza Miłosz, podkreślając, że niezbędny jest doświadczeniowy, niemal cielesny kontakt z dziełem, który wykracza poza sferę idei i abstrakcyjny, wyuczony język, a zbliża się do konkretnej, sensualnie odczuwanej mowy.

Charakter konkretnej mowy, jej „cierpkość”, „energiczność” lub „słodkie szleszczenie”, oraz tradycja rytmiczno-wersyfikacyjna poszczególnych literatur nadają odmienne tony przekładom, twierdzi Miłosz, opisując efekt osiągnięty przez Gałczyńskiego i Pasternaka. U Pasternaka Szekspir zostaje wtopiony w mowę potoczną i ma charakter ludowy, *narodnyj*, a przy tym, dzięki zastosowaniu krótkich zdań, bardzo energiczny. Tymczasem po polsku wiersz płynie jak rzeka: „ładna – ale nizinna”, co może wynika z pewnej rozlewności polszczyzny z jej paroksytonicznym akcentem, ale i z poddania szekspirowskiego wersu zbyt mało rygorystycznej mierze trzynastozgłoskowca. Podobne obserwacje na temat nieprzekraczalnych barier w tłumaczeniu wynikających z natury dźwiękowej i rytmicznej poszczególnych języków pojawiają się w analizie przekładu poezji amerykańskiej na francuski. Energia wiersza angielskiego – pisze Miłosz – jest jak „trzaskanie ognia” w porównaniu z łagodną wersją francuską („szelest fali”). Także tutaj krytyk nie odnosi się do poziomu adekwatności czy odwzorowania oryginału w przekładzie, ale do skuteczności poetyckiej utworu tłumaczonego oraz stopnia akceptowalności proponowanych rozwiązań w kulturze docelowej⁴⁵.

Krytyka przekładu, zwłaszcza przekładu poetyckiego, wynika jasno z analiz Miłosza, dokonywana jedynie na poziomie ekwiwalencji „treści” jest chybiona. Musi brać pod uwagę także ów „trudny do nazwania ruch” [s. 362], jakim jest wewnętrzna logika poetyckiego rytmu odbierana przez użytkowników każdego języka. Tu także mamy zatem do czynienia ze zmienną „wrażliwością (przeciętną) polskiego ucha”, która decyduje o akceptowalności rozwiązań – i tych nowych,

⁴³ C. Miłosz, *Przekłady i Gałczyński* [w:] *Kontynenty...*, s. 362. U Miłosza stale powraca wątek fundamentalnej nieprzekładalności poezji, związany właśnie z jej fizycznym, dźwiękowym wymiarem, także z doświadczeniową pamięcią zawartą w języku, w którym wiersze powstają. Polityka nieprzekładalności w odniesieniu do poezji polskiej, a zwłaszcza do własnej twórczości Miłosza zostanie omówiona w rozdziale 8 niniejszej pracy.

⁴⁴ Na ten temat por. także list do Jerzego Giedroycia od Czesława Miłosza z października 1954 [w:] J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963...*, s. 188–189.

⁴⁵ C. Miłosz, *Poezja amerykańska* [w:] *Kontynenty...*, s. 414.

i tych z przeszłości. Przedstawiony przez Miłosza opis i ocenę Szekspira w tłumaczeniu Gałczyńskiego można by uznać za klasyczny przykład proponowanej przez Toury'ego analizy adekwatności. Miłosz posługuje się tutaj kategoriami wręcz jakby zaczerpniętymi z metodologii deskrytywistów, patrzy bowiem na przykład w kontekście kultury przyjmującej, jej dynamiki i rozwoju, porównuje także tłumaczenia z różnych epok oraz na różne języki. Przywołując oryginał, skupia się na wartości rozwiązań przekładowych w odniesieniu do kontekstu, w którym mają funkcjonować. Nie interesuje go „czepianie się tłumacza” ani wskazywanie wad tłumaczenia, ale dyskusja o przekładach, które zasługują na uznanie. „Tylko w ten sposób – pisze – można uświadomić sobie granice polszczyzny i próbować te granice poszerzyć” [s. 364]. Krytykuje więc tłumaczenie Gałczyńskiego nie za odstępstwa lub niewierności, ale za trzynastozgłoskowiec, który sprawia, że zdania ulegają pewnemu upłynnieniu, a Szekspir staje się „za gładki” i „watowany” [s. 360–361]. „Antynowatorska atmosfera w Polsce przyzwyczają do czesania poezji” [s. 364] – stwierdza Miłosz, diagnozując zarówno zadania, jak i trudności z ich realizacją.

Francuz będzie wrażliwy raczej

W tej rekonstruowanej nawigacji międzykulturowej przypada Francji miejsce raczej marginalne lub funkcja negatywnego punktu odniesienia. Wobec intensywności odkryć lekturowych dokonanych w Ameryce oraz zaabsorbowania pracą nad gospodarstwem polskiej poezji, tak droga poecie Francja traci atrakcyjność: rola języka francuskiego na arenie międzynarodowej jest coraz mniejsza, nie ma ciekawej poezji francuskiej, a odbiór obcych wierszy napotyka tam spory opór obowiązujących i trudnych do przełamania tradycyjnych norm, co uniemożliwia ożywczy dialog. Taki zamknięty charakter literatury docelowej prowadzi do znacznych zniekształceń tekstów obcych, które dopasowywane są do obowiązujących we francuskim polisystemie silnych norm.

Tym kwestiom poświęca Miłosz szkic *Poezja amerykańska*, stanowiący omówienie obszernej antologii wierszy poetów amerykańskich zredagowanej dla odbiorców francuskich przez Alaina Bosqueta. Recenzja książki stanowi pretekst do przedstawienia cech współczesnej poezji amerykańskiej. Miłosza w zasadzie interesują założenia imagistów z Poundem na czele oraz szkoły New Criticism, a więc te wątki, które frapowały go od chwili zetknięcia się z dziełem Eliota na początku lat czterdziestych. Równocześnie jego szkic przynosi prekursorskie spojrzenie na antologię przekładów jako na bynajmniej nie neutralne narzędzie konstrukcji kultury, a więc zagadnienia, które znajdują się w centrum zainteresowań przekładoznawców spod znaku zwrotu kulturowego w latach dziewięćdziesiątych

XX wieku⁴⁶. Poeta czyta antologię na tle różnic w rozwoju poezji w obu kulturach, kontrastując sztywne i jasno ustalone kategorie poetyki obowiązujące w tradycji francuskiej z elastycznością właściwą twórczości anglojęzycznej. To zróżnicowanie ma zasadniczy wpływ na sposób konstruowania tekstu w przekładzie: „Francuz będzie wrażliwy raczej na utwory czystej liryki niż na ironiczne *epistola* i monologi” – pisze Miłosz, rozpatrując decyzje antologisty, który już w doborze materiału przejawia pewne ograniczenie pola widzenia, nie próbuje się zaznajomić z odmienną poetyką, by móc zrewidować swój pogląd na poezję. „Największą wadą antologii przeszczepiających literaturę obcą na własny teren – dodaje recenzent (a jego opinia brzmi jak zapowiedź tez krytycznych Lawrence’a Venutiego) – jest zwykle stosowanie kryteriów swojskich” [s. 406], czyli niwelacja wielogłosowości i różnicy. Taki właśnie zarzut formułuje Miłosz pod adresem antologii Bosqueta.

Poeta ilustruje szkic kilkoma przekładami, lecz – co charakterystyczne – są to wiersze, które nie znalazły się we francuskiej antologii. Nie ma w niej bowiem na przykład utworu Conrada Aikena *Rimbaud i Verlaine, dwaj cenni poeci* ani Wystana Hugh Audena *Voltaire w Ferney* – tekstów, które Miłosza interesują jako świadectwo związku Amerykanów z literaturą europejską (zwłaszcza francuską), a zarazem ich odcięcie się od niej. W podsumowaniu szkicu dostajemy wiersz Delmore’a Schwartza *Ballada o dzieciach cara*, utwór, jak pisze Miłosz, o szorstkim tylko wdzięku, pozbawiony rymów i metafor, wyrażający jednak historyczne doświadczenie Żydów z Europy Środkowej, których potomkowie, między nimi liczni poeci, znaleźli się w Ameryce. *Ballada*, odnosząca się do zasadniczej kwestii przemieszczenia, mogłaby – sugeruje Miłosz – zastąpić w antologii inny tekst Schwartza, wybrany zgodnie z francuskim „wyobrażeniem o tym, »czym liryka być powinna«” [s. 420], wpisujący się w gotowy wzorzec, nietworzący spięcia i ryzyka, jakie w przekładzie towarzyszą spotkaniu z Innym.

Powraca także centralne dla Miłosza zagadnienie formy poetyckiej. Poeta wygłasza cierpką uwagę: „dobrze, że antologia Bosqueta ma tekst oryginału, bo jego przekłady wierszami nie są” [s. 414]. Francuski antologista, znowu dając wyraz istniejącym różnicom między literaturami, wyraża bowiem przeświadczenie, że poezji amerykańskiej brakuje troski o formę, a zadanie jej tłumacza jest w związku z tym ułatwione. Dla Miłosza rzecz przedstawia się zgoła inaczej: dążenie do – jak pisze – „nagości języka”, czyli rezygnacja ze sztafażu metaforyczno-konstrukcyjnego, bynajmniej nie jest lekceważeniem formy, ale pracą nad nią. Różnica w percepcji wynika z odmiennych kanonów wartości obowiązujących w literaturze

⁴⁶ Por. m.in. A. Lefèvere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992; S. Bassnett, A. Lefèvere, *Constructing Cultures*, Multilingual Matters, Cleveendon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg 1998. Kwestie te już niebawem zajmą Miłosza w praktyce, kiedy zacznie pracować nad układaniem swojej antologii *Postwar Polish Poetry*, która ukaże się w 1965 roku. Por. rozdział 8 niniejszej pracy.

francuskiej, a nie z cech twórczości amerykańskich poetów. Kształt antologii i zawartych w niej przekładów jest wynikiem uprzednio przyjętego punktu widzenia, zarówno w wymiarze indywidualnym tłumacza, jak i w wymiarze społecznym, związanym z normami funkcjonującymi w literaturze francuskiej. Miłosz, zarzucając Bosquetowi schlebającą powszechnym gustom konwencjonalność oraz konserwatyzm kryteriów, wydaje opinię o francuskim systemie literackim (stabilnym, nieodczuwającym potrzeby rewizji), a także deklaruje własną gotowość do zmian i chęć poszukiwania nowych form wyrazu.

Przekład, zarówno na poziomie wyboru materiału, jak i realizacji tekstowej, nie jest przyczyną takich postaw, lecz ich rezultatem. Prowadzi też do konserwacji istniejącego stanu lub do twórczego rozwoju, którego przebieg – podobnie jak przebieg samego przekładu – rozpoczyna się od podjęcia ryzyka. Stanowisko Miłosza jest zatem deskryptywne i interwencyonistyczne. Można zrekonstruować je tak: tożsamość lub równoległość poetyk to złudzenie podbudowujące równie złudne przekonanie o przekładalności rozumianej jako możliwość odwzorowania oryginału; tłumaczenie to ryzykowne wyjście ku temu, co odmienne; nie warto tłumaczyć, jeśli przełożony utwór miałby się okazać powtórzeniem i potwierdzeniem utrwalonych w kulturze docelowej pojęć i kategorii, a przez to umiejscowić się w istniejących granicach, wzmagając u swoich użytkowników w domenie docelowej przyjemne poczucie stabilnej tożsamości; trzeba przekładać poezję, która będzie próbą nowego dostępu do rzeczywistości, do świata i historii, nowym „wehikułem”, wspomóż rozumienie i możliwość ekspresji tego, co domaga się wypowiedzenia, a wymyka się językowi już istniejącemu.

Mélange Adultère?

Kontynenty to książka, którą czytam jako zapis procesu sytuowania się podmiotu w międzykulturowej i międzyjęzykowej przestrzeni. Proces ten ma swój początek w nieobjętym tą książką wcześniejszym okresie, w okupacyjnej Warszawie, kiedy Miłosz tłumaczy Eliota i Szekspira, odkrywając nowe możliwości dla swojej poezji i dla poezji polskiej w ogóle w obszarze spoza horyzontu, w jakim się dotychczas znajdował. Dalszym ciągiem tej linii poszukiwań i przewartościowań są tłumaczenia powstałe w okresie tużpowojennym w Krakowie oraz pierwsza – nigdy niewydana – antologia, nad którą pracował poeta. W Ameryce, pod wpływem lektur i spotkania z innym światem, proces ten nabiera rozpędu: przybysz z tekturową walizką od obserwacji przechodzi do formułowania syntez i krytycznych ujęć, wybierając interesujące go wątki, często spoza głównych traktów. Z napisanych wówczas tekstów wyłaniają się poglądy Miłosza na kulturę i literaturę amerykańską, które w jego dziele będą ewoluowały, choć pewne ich rysy pozo-

staną trwałe. Co istotniejsze, w teksach z tego okresu kształtują się podwaliny myślenia Miłosza na temat polsko-amerykańskich relacji poetyckich, które w jego późniejszej działalności jako tłumacza i antologisty znajdą konkretne realizacje. W okresie francuskim podmiot tekstów zawartych w *Kontynentach* występuje w roli eksperta w zakresie rozumienia i porównywania kultur, przewodnika po międzykulturowych obszarach, który zarazem konsekwentnie dąży do realizacji własnego projektu twórczego: w przekładach i konfrontacjach szuka tego, co można z pożytkiem wykorzystać w rozwoju swojego dzieła i w rozwoju polskiej literatury, czyli „gospodarstwa”, za które czuje się odpowiedzialny i które traktuje jako swój szerszy projekt.

Ostatni szkic włączony do *Kontynentów*, zatytułowany *W obronie Europy*, jest swoistym domknięciem tych wątków:

Kiedy zobaczyłem swoje przekłady z poezji amerykańskiej w prasie krajowej (przedruk z „Kultury”), doznałem dość mieszanych uczuć. Jeżeli tak się złożyło, że właśnie w momencie, kiedy po długiej przerwie literatura w Polsce zaczęła się rozglądać po świecie, pisałem o Amerykanach, to nie bez ukrytej myśli: przy orientacji polskiej poezji i malarstwa na Paryż, przypomnienie, że warto zapuszczać żurawia i gdzie indziej, wydawało się pożyteczne. Nadal tak sędzę, jednakże nowi Kolumbowie nie powinni zapominać o paru przepisach podróży [s. 459].

Skąd mieszane uczucia? Przed czym należy Europy bronić? Wszak w tylu miejscach dawał Miłosz wyraz przekonaniu, że to Ameryka jest ośrodkiem żywotności i intensywności, w przeciwieństwie na przykład do skostniałej Francji. Autorowi zależy na przeciwdziałaniu zbyt jednostronnemu rozumieniu podjętego przez siebie międzykulturowego przedsięwzięcia. Nie chodzi mu bowiem o to, by po prostu uznać Nowy Jork za „nowy Paryż”, przemodelować topografię centrów wpływów kulturowych, a przy okazji wykreować nowe mity. Taka zmiana oznaczałaby jedynie popadnięcie w niewolę stylu innego niż dotychczas, a nie twórczą gotowość do dialogu. Obrona Europy to dla Miłosza obrona wartości, których brak jest charakterystyczny dla kultury amerykańskiej i decyduje o jej odmienności od kultury europejskiej. Z tego braku wcale nie wynika, że owe wartości tracą swój potencjał i wagę.

„Myślenie amerykańskie jest bardziej wulgarne, trzeźwe i plebejskie” – stwierdza Miłosz [s. 462]; Ameryka jest pogańska w sensie „braku wrażliwości na pierwiastek *sacré*”, podczas gdy Europa, nawet narażona na amerykanizację pod względem technicznym, jednak przechowuje pierwiastek poczucia sakralności i tragiczności istnienia [s. 464]. Z tych powodów poezja amerykańska, która zresztą przecież jest córą literatury europejskiej, nawet jeśli ma „własny wigor i wyraz” i zasługuje, by ją „jak najwięcej badać i tłumaczyć” [s. 466], musi – zdaniem Miłosza – pozostać zakotwiczona w europejskiej tradycji myślowej oraz artystycznej. W tych zdecydowanych wnioskach jest już zarodek późniejszej niechęci do tych

kierunków w poezji amerykańskiej, które ostentacyjnie odwracają się od europejskich wartości, przez Miłosza bronionych i traktowanych jako zasadnicze jeśli – jak pisze – „uznamy poezję za działalność poważną” [s. 465]. Można nie zgadzać się z tym kategoriowym „musi”, nie to jest jednak w mojej analizie istotne, lecz sposób, w jaki Miłosz definiuje rolę i funkcję przekładu i znaczenie międzykulturowych związków.

Przekład poezji amerykańskiej to zatem przedsięwzięcie, w którym entuzjazm dla nowych odkryć znajduje przeciwwagę w spokojnej ocenie istniejących wartości. Działalność misyjna, jak poeta określał okres swojej tużpowojennej wzmożonej aktywności translatorsko-krytycznej, to nie prosty zamiar przeszczepienia na grunt polski amerykańskich wzorców, aby polscy poeci pisali jak twórcy amerykańscy. Przeciwnie: Miłosz ma ambicje nakreślenia obszaru, w którym dojdzie do splecenia tego, co istotne w literaturze europejskiej, a przede wszystkim polskiej, z tym, co przychodzi do niej z zewnątrz. Dąży do stworzenia międzykulturowej strefy hybrydyczności, w której urodzić się może nowa wartość. Otwarcie na obcość niesie ryzyko, ale i możliwości: zapisem tego doświadczenia jest tom *Kontynenty*, a różnorodne ślady wyciągniętych z niego wniosków można tropić w dalszym rozwoju przekładowej twórczości Miłosza i innych działaniach w sferze międzykulturowej, jakie podejmował, propagował czy krytykował, w prezentowaniu za granicą współczesnej poezji polskiej, w tym własnej, w kampanii „z poezją polską przeciw światu” i obronie wartości metafizycznych i historycznych w literaturze.

7. „POTRZEBNA JEST PEWNA PRZEBIEGŁOŚĆ W DOBIERANIU ŚRODKÓW”. PRZEKŁAD POETYCKI JAKO SZUKANIE SPRZYMIERZEŃCÓW

Jeżeli niektórych z nich tłumaczyłem na polski, to głównie dlatego, że chciałem podzielić się z czytelnikiem swoją radością odkrywczy. Ale także dlatego, że tłumacząc musimy się zdobyć na akt najzupełniejszej uwagi, czyli że wtedy nasza lektura jest taka, jak być powinna.

C. Miłosz¹

Przekład w poetyckiej topografii

Miłosz „podporządkowuje swej roli poety, a właściwie inkorporuje w nią, inne swoje role pełnione poza poezją: historyka literatury, wykładowcy, eseisty, publicysty, recenzenta” – pisze Jacek Łukasiewicz w szkicu poświęconym poetyckim wypowiedziom Miłosza na temat innych poetów oraz przemianom, jakim podlega w jego twórczości relacja z kolegami po piórze, zwłaszcza z kolegami nieżyjącymi². Wśród wymienionych ról wyraźnie brakuje roli tłumacza. A przecież w twórczości poetyckiej Miłosza, obok dialogu z polskimi poetami istnieje fascynujący wątek rozmów, a nierzadko sporów, z poetami innych języków. Analiza związków Miłosza z poezją światową zasługuje na osobne obszerne studium, nawet jeśli ograniczyć ją do bezpośrednich powinowactw przywołanych *explicit*e w tekstach poetyckich i eseistycznych autora *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*³. Takie przedsięwzięcie komparatystyczne nie mogłoby się obejść bez komponentu przekładoznawczego. Uwagi zawarte w poniższym rozdziale stanowią przegląd wy-

¹ C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Przekłady poetyckie*, Znak, Kraków 2005, s. 7.

² J. Łukasiewicz, *Poeta o poetach*, „Teksty Drugie” 2001, nr 3–4, s. 57.

³ Zagadnienie to podjęła Jolanta Dudek w pracach *Europejskie korzenie twórczości Czesława Miłosza*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1995 oraz *Miłosz wobec tradycji literackiej* [w:] teże, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Universitas, Kraków s. 29–48.

branych wątków rozległego obszaru, jakim jest tłumaczenie poezji na język polski w dziele Czesława Miłosza, oraz próbę opisu sposobu funkcjonowania przekładu w jego twórczości, jak również celów, jakie stawiał mu w szerszej perspektywie współtworzenia polskiej kultury.

W świetle wiedzy o funkcjonowaniu przekładu rozumianego jako czynnik kształtujący międzykulturowy dialog tekstów lub (by odwołać się do tytułu książki Bassnett i Lefèvre'a⁴) narzędzie konstruowania kultur, tłumaczenie jawi się nie jako procedura pomocnicza, lecz jako zasadnicze pole twórczej interpretacji w praktyce intertekstualnej i interkulturowej. Praca tłumacza wpisuje się w zakres działań opisywanych przez Itamara Even-Zohara jako planowanie kultury (*culture planning*): „Planowanie kultury pojmujemy jako dokonywany przez posiadaczy władzy, albo przez »wolne podmioty działające« (*free agents*) celowy akt interwencji w istniejący lub krystalizujący się repertuar”⁵.

Według Zohara, którego interesuje konstruowanie i planowanie wielkich jednostek społecznych, takich jak naród, repertuar kulturowy, czyli „zbiór możliwości (*options*), którymi grupa ludzi oraz poszczególni członkowie tej grupy posługują się, aby organizować życie”⁶, pełni funkcję spoiwa zapewniającego wewnętrzną zwartość danej jednostki, a także czynnik umożliwiający odróżnienie jej od elementów zewnętrznych. Niektóre części repertuaru zostają w procesie planowania kultury wybrane jako współtworzące tożsamość zbiorową. Elementy pochodzące z „importu”, a więc na przykład tłumaczenia, mogą się spotkać z oporem (*resistance*), co zgadza się z tezą, że „normalnym” miejscem dla systemu literatury tłumaczonej są peryferie polisystemu danej kultury⁷. Mówiąc o repertuarze, a nie, jak we wcześniejszych pracach, o pozbawionych elementu osobowego systemach, Even-Zohar uwidacznia znaczenie indywidualnych decyzji i działań w procesie tworzenia kultury. „Wolne podmioty działające” to zasadniczo osoby niemające bezpośredniego dostępu do władzy. Badacz określa je jako „twórców pomysłów” (*idea-makers*) oraz „odkrywców możliwości” (*option-devisers*)⁸, postrzegając

⁴ S. Bassnett, A. Lefèvre, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sidney–Johannesburg 1998.

⁵ I. Even-Zohar, *Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities*, „Sun Yat-sen Journal of Humanities” 2004, nr 14, s. 45. Por. także szkic, w którym Even-Zohar opisuje planowanie kultury w perspektywie historycznej: *Culture Planning, Cohesion, and the Making and Maintenance of Entities* [w:] *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, red. A. Pym, M. Schlesinger, D. Simeoni, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2008, s. 277–292.

⁶ Tamże, s. 355.

⁷ I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polistymie literackim oraz tegoż, The Making of Repertoire and the Role of Transfer*, „Target” 1997, t. 9, nr 2, s. 355–363.

⁸ Por. I. Even-Zohar, *Idea-makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success* [w:] tegoż, *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Tel Aviv University Tel Aviv 2010, s. 195–296, www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005-2010.pdf (16 stycznia 2013).

w nich podmioty uczestniczące nie tylko w podejmowaniu decyzji i planowaniu, lecz także w bezpośrednim wprowadzaniu w życie konkretnych działań zmierzających do przeprowadzenia zmian.

Naszkicowana tu skrótowo rama metodologiczna zaproponowana przez Even-Zohara pozwala spojrzeć na twórczość przekładową Miłosza poza tekstowymi kategoriami odpowiedniości i odwzorowania, jako na aktywną działalność „wolnego podmiotu” realizującego pewną wizję zmiany kulturowej. Co istotne, nie musi to prowadzić do rezygnacji z analizy konkretnych decyzji podejmowanych w konkretnych pracach przekładowych. Połączenie szerokiej perspektywy, jaką otwiera koncepcja planowania kultury, z odczytaniem poszczególnych tłumaczeń daje, jak ufam, możliwość zrozumienia ich roli w literaturze polskiej, tym bardziej że tłumaczem jest poeta zajmujący w niej szczególną pozycję. W tym rozdziale omawiam zagadnienia związane z dokonanymi przez Miłosza przekładami dwudziestowiecznej poezji języka angielskiego na język polski. Spoglądam na nie przez pryzmat wpisanej w nie autorskiej interpretacji, a zwłaszcza roli, jaką tłumacz wyznaczał tym tekstom we własnym projekcie twórczym⁹ oraz w rozwoju polskiej poezji współczesnej, za której planowanie czuł się odpowiedzialny.

Analiza twórczości przekładowej Miłosza pozwala wyznaczyć linię napięcia między dwoma punktami: odkryciem przez niego w latach czterdziestych XX wieku poezji języka angielskiego i przekonaniem o potrzebie przedstawienia jej polskim czytelnikom, szczególnie pisarzom, a otwarciem wygłoszaną od lat sześćdziesiątych krytyką poezji amerykańskiej, połączoną z negatywną oceną fascynacji obcymi wzorcami i powtarzania ich bez krytycznej refleksji nad ich wartością z perspektywy osiągnięć poezji rodzimej.

Entuzjazm odkrywczy w połączeniu z misjonarskim zapalem do dzielenia się znaleziskami są czytelne w tekstach przekładowych i paraprzekładowych powstałych podczas okupacji i w powojennym okresie podróży, lektur i odkryć poetyckich, których wyraz stanowi między innymi tom *Kontynenty*. Moment przyjęcia postawy krytycznej nie daje się tak jednoznacznie usytuować w chronologii twórczości tłumaczeniowej Miłosza; krytyczny dystans dostrzegalny już w tekstach powstałych w czasie pierwszego pobytu poety w Ameryce, uwidacznia się stopniowo od lat sześćdziesiątych, kiedy – zgodnie z określeniem samego poety – rozpoczyna się „faza polska” jego działań translatorskich, czyli praca nad tłumaczeniem polskich wierszy współczesnych na język angielski. Równocześnie Miłosz w eseistyce i poezji toczy spór z kulturą i poezją amerykańską¹⁰. *Wypisy z ksiąg*

⁹ Świadoma, że wyraz „projekt”, nadużywany w dzisiejszej polszczyźnie, nabiera charakteru słowa wytrychu i traci funkcjonalność, posługuję się nim jednak, zwłaszcza w kontekście myśli Even-Zohara o planowaniu kultury, na oznaczenie pewnej całości dzieła, które z pewnej perspektywy jawi się jako realizowany konsekwentnie plan czy też porządkująca zasada działania twórczego.

¹⁰ Andrzej Franaszek przytacza fragment niepublikowanego satyrycznego utworu o poetach amerykańskich już z 1947 roku: „Sztuka to bardzo rzecz nabożna:/ pacjenci smażą się na rożnach,/

użytecznych (1994) i otaczająca ten zbiór eseistyka między innymi z tomu *Życie na wyspach* (1997) jest – jak się wydaje – najbardziej jednoznaczną deklaracją tej postawy. A przez cały ten czas przekład jako praktyka twórcza stanowi ważny element projektu poetyckiego Miłosza, współtworzący swoistą topografię jego poetyckiego świata.

Kazanie ogniste

Miłosz zaczął tłumaczyć poezję anglojęzyczną w 1943 roku w okupowanej Warszawie, z widokiem – jak sam pisze – na płonące getto¹¹. Pracował wtedy w Bibliotece Narodowej, a to dawało mu sporo okazji do lektury, która zaowocowała odkryciem w angielskiej tradycji poetyckiej nowych możliwości wyrazu dla własnego języka. Miało się to okazać nie tylko ważnym doświadczeniem intelektualnym i estetycznym, lecz także początkiem krystalizacji nowego idiomu poetyckiego Miłosza. W *Rodzinnej Europie* poeta notuje przejmujące doznanie nieadekwatności obowiązującej poetyki, swoistego kruszenia się słowa, które pod naporem „codziennej tragedii milionów ludzkich istnień [...] pękało i rozsypywało się”, ujawniając swoją całkowitą nieprzystawalność do świata i stawiając przed twórcą zadanie znalezienia nowej dykcji¹².

Wykład nortonowski Miłosza *Ruiny i poezja* z 1981 roku¹³ pokazuje z perspektywy czasu, że przełom, jakim był kataklizm II wojny światowej, zaowocował nowymi językami poezji: Tadeusza Różewicza, Anny Świrszczyńskiej, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta i Aleksandra Wata, a więc twórców, których od lat sześćdziesiątych Miłosz prezentował czytelnikom anglojęzycznym w przekładach. Poeta rozpoznaje w ich dziełach propozycje poetyk zawierających przetworzone na różne sposoby ślady „rozpadu”, nicujących (także w sensie: unicestwiających) dotychczasowe ujęcia rzeczywistości. Podkreśla przy tym konieczność dystansu, wprowadzenia obcości, odsunięcia, jako warunek umożliwiający zaistnienie nowego języka opisu. W praktyce poetyckiej samego Miłosza momentem odnalezienia takiej poetyki była *Ziemia jałowa*, którą poeta tłumaczył w 1943 roku

A kto najgłośniej z bólu skwierczy,/ ten oczywiście w sztuce pierwszy”; por. A. Franaszek, „Nie miałem prawa tak mówić o tobie, Robercie”. Czesław Miłosz i poeci amerykańscy, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 83.

¹¹ „O naśladownictwie nie mogło być mowy ze względu na całkowitą różność doświadczeń i na przykład *Ziemia jałowa* T.S. Eliota czytana wtedy, kiedy nad miastem stała łuna palącego się getta, była z lekka niesamowitą lekturą”; por. C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 254.

¹² Tamże, s. 253–254.

¹³ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, PWN, Warszawa 1990, s. 80–100.

świadomy dystansu, a równocześnie najściślej przylegania do rzeczywistości domagającej się wyrazu. Okazało się, że praca nad przekładem tego poematu, podobnie jak tłumaczenie Miltonowskich obrazów z *Raju utraconego* w Krakowie w 1945 roku, mimo pozornego oderwania od realiów wojennych, dawała dostęp do języka ściśle przylegającego do doświadczeń. Nie była ucieczką w poezję, lecz „przebiegłością w dobieraniu środków i rodzajem destylacji materiału, aby użyć dystans pozwalający na kontemplację rzeczy świata tego bez złudzeń”¹⁴.

Obserwowana szklana kruchość poezji, o której Miłosz pisał nieco później, polemizując z Mieczysławem Jastrunem na temat roli i społecznej odpowiedzialności poety¹⁵, pobudza do szukania nowych możliwości wyrazu już bez wiary w spżżoną trwałość słowa. Z przygód poezji w świecie, po którym przechadza się sportretowany w *Traktacie poetyckim* Duch Dziejów, wynika dla Miłosza postulat skromności. Tłumaczenie ze swoją paradoksalną dynamiką bycia tu i zarazem gdzie indziej oraz z dwoistą pozycją podmiotu staje się modelowym rozwiązaniem, a Eliotowska poetyka, odkryta w czasie przewartościowywania języków literatury, może być wzorem tak cennej cnoty skromności: wyzbycia się mrzonek o możliwości scalenia świata. „Te fragmenty wsparłem o moje ruiny” – mówi słowami Miłosza podmiot *Ziemi jałowej*.

Przekład *The Waste Land*, który powstawał niemal równolegle z pracą nad najważniejszymi cyklami poetyckimi tamtych lat: *Światem* oraz *Głosami biednych ludzi*, jest największym osiągnięciem translatorskim Miłosza z tego okresu i najistotniejszym „importem poetyckim”, jakiego poeta dokonał w całej swojej translatorskiej karierze¹⁶. Od przekładu Miłosza zaczyna się wielowątkowa historia polskiego Eliota – chociaż pamiętać należy także o czterech utworach przetłumaczonych w latach trzydziestych przez Józefa Czechowicza oraz o szkicach Wacława Borowego¹⁷, którymi Miłosz, jak sam przyznaje, się inspirował. Przekład Miłosza, jak również parokrotnie przez niego wspomniane okoliczności tłumaczenia wpłynęły zasadniczo na następne interpretacje dzieła angielskiego poety jako opisu katastrofy cywilizacji europejskiej i jako klasycystycznego z ducha dążenia do uratowania z gruzów tego, co daje się z przeszłości ocalić.

¹⁴ C. Miłosz, *Przypis po latach* [w:] *Wiersze*, t. 1, Znak, Kraków 2001, s. 6.

¹⁵ Esej *Szkoło* opublikowany został po raz pierwszy w „Dzienniku Polskim” w 1945 roku; por. C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 13–15. Por. także uwagi w rozdziale 6 niniejszej pracy.

¹⁶ O nawiązaniach do poezji Eliota w wierszach z tomu *Ocalenie* por. M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2003, s. 48–95.

¹⁷ Czechowicz, który – jak podaje Miłosz – był czytelnikiem redagowanego przez Eliota pisma „The Criterion”, w latach 1937–1939 przetłumaczył *The Journey of the Magi*, *Triumphal March*, *A Song of Simeon* i *Prelude I*. Wacław Borowy jest autorem dwóch szkiców o Eliocie: *Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji*, „Marchoń” 1934, R. 1, nr 4 oraz *Wędrownka nowego Parsifala*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LXI, nr 170. Przedruk obu tekstów w: tegoż, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1983, t. 1.

Podkreśla to także Jolanta Dudek w studium o recepcji Eliota w polskiej poezji współczesnej¹⁸. Przyznając Miłoszowi ważne miejsce w dziejach recepcji autora *Wędrówki Trzechkrólowej*, Dudek stwierdza, że jego wizja Eliota pozostawała pod silnym wpływem też Borowego. W swoich szkicach Borowy ustanawia płaszczyzną porównania dla dzieła Eliota w twórczości dramatycznej Wyspiańskiego oraz w poezji i dramatach Norwida. Niejako realizując Eliotowski program budowania własnej tradycji, której nie dziedziczy się biernie, badacz wskazuje zatem na obszary polskiej tradycji literackiej, gdzie także pojawia się pesymistyczna ocena stanu ducha Europy i obraz dezintegracji systemu wartości stanowiącego jej dziedziectwo. Ta interpretacja z pewnością mogła brzmieć aktualnie dla Miłosza tłumaczącego poemat Eliota w czasie okupacji. Przekład *Ziemi jałowej* miał jednak wtedy wymiar wykraczający daleko poza akademickie rozważania o intertekstualnym i interkulturowym aspekcie poematu, jakie proponuje Borowy.

Doświadczenie związane z poezją Eliota w roku 1944 ma bezpośredni i dramatyczny wymiar egzystencjalny i cielesny, opisany w słynnych zdaniach z *Rodzinnej Europy*:

niespodzianie wszystko uległo pęknięciu i zmieniłem kąt widzenia, ponieważ posuwałem się na czworakach. [...] Ogień był silny, rozpętywał się za każdym naszym skokiem i przygważdżał nas do zagonów kartofli. Mimo to nie wypuściłem z ręki książki. Po pierwsze tak nakazywał szacunek dla własności społecznej, ponieważ książka nosiła numer Biblioteki Uniwersyteckiej. Po drugie była mi potrzebna, choć mogła przestać być potrzebna. Jej tytuł: *Collected poems* T.S. Eliota w wydaniu Faber and Faber¹⁹.

Wizje i rewizje

Niewątpliwie książka ta – choć losów owego konkretnego bibliotecznego egzemplarza nie znamy – była Miłoszowi nadal bardzo potrzebna. W 1945 roku w krakowskim „Dzienniku Polskim” pierwszy raz ukazały się drukiem fragmenty jego przekładu *Jałowej ziemi*²⁰, w 1946 roku całość opublikowała „Twórczość” (nr 10). Następne wydania są już zagraniczne: w „Kulturze” (1952, nr 2–3/52–53) oraz w antologii Pawła Mayewskiego *Czas niepokoju* (Nowy Jork 1958). W kraju zaczęto znów publikować przekład od lat siedemdziesiątych, a ostatnie przygotowa-

¹⁸ J. Dudek, *T.S. Eliot a poezja polska (z dziejów recepcji)* [w:] tejsze, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji...*, s. 109–122.

¹⁹ C. Miłosz, *Rodzinna Europa...*, s. 265–266.

²⁰ Tak brzmiał oryginalny tytuł Miłoszowskiego przekładu, który został później przez poetę zmieniony na utrwaloną w powszechnym odbiorze wersję, jaką w swoich szkicach zaproponował Wacław Borowy, czyli *Ziemia jałowa*. W 2004 roku Miłosz stwierdza: „nie mogę się opierać tytułowi powszechnie przyjętemu za Profesorem Borowym”; T.S. Eliot, *Ziemia jałowa / The Waste Land*, przeł. i wstęp C. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 11.

ne za życia tłumacza wydanie to dwujęzyczna edycja Wydawnictwa Literackiego z roku 2004, opatrzona wstępem Miłosza, który zestawia poemat Eliota z utworami Yeatsa, innego ważnego dla siebie twórcy²¹. Napisany pod koniec życia poety komentarz do tłumaczenia²², które w jego dziele, a także w historii powojennej liryki polskiej okazało się punktem zwrotnym, definiuje znaczenia poematu na trzech poziomach.

Po pierwsze, wiersz przedstawia – szczególnie w kontekście tytułu, który w oryginale, jak pisze Miłosz, odnosi się mniej do jałowości gleby, a bardziej do miejskich nieużytków i wysypisk śmieci – pesymistyczną diagnozę cywilizacji zachodniej, zamienionej w stos ułamków. Po drugie, diagnozie tej odpowiada „centonowa” konstrukcja tekstu, ikonicznie fragmentaryczna, a także wielogłosowa, o swoistej dramatyczności: autor przemawia tu głosami różnych postaci (przekształcając konwencję monologu dramatycznego), dodając zwodnicze przypisy. Po trzecie, element biograficzny łączy się z ideowym: poemat jest punktem zwrotnym również dla Eliota, który pisząc go w momencie ciemnym, wątpiąc w możliwość odnalezienia „wody żywej”, odzyskuje wiarę i zwraca się ku religii. Argumenty na rzecz wartości *Ziemi jałowej* dla czytelnika współczesnego – od powstania utworu minęło lat dziewięćdziesiąt, a od okupacyjnej lektury tłumacza niemal siedemdziesiąt – zanurzonego w odmiennie skonstruowanej sferze kultury, na którą składa się nadmiar łatwo osiągalnych tekstów, obrazów i dźwięków, poeta widzi w bliżej niesprecyzowanym, ale uniwersalnym lęku i poczuciu zagubienia wobec „globalnego rozwoju zmierzającego w niewiadomym kierunku”²³. W komentarzu Miłosza można, jak sądzę, dopatrzeć się sugestii, że oto ujawnia się profetyczny wymiar poematu, że żyjemy w świecie pokruszonych obrazów, nawet jeśli nie jest to jałowy świat po katastrofie, ale przesadnie obfity świat postmodernistycznej wielości.

Komentarze towarzyszyły także tużpowojennej publikacji przekładu tłumacza. Charakter programowy ma zwłaszcza szkic *Wprowadzenie w Amerykanów*²⁴ z 1947 roku, w którym Miłosz w kilku punktach rekonstruuje program Eliota. Po pierwsze, dla Miłosza – dokonującego przebudowy własnej poetyki, ale z myślą o kierunkach rozwoju i przyszłym charakterze poezji polskiej – ważne jest przełamanie kultu estetyzmu, odkrycie, że poezja nie służy do wyrażania „ładności”. Program Eliota daje Miłoszowi broń przeciwko uznanej za skompromitowaną poetyce spod znaku Skamandra. Dalej, organizacja dźwiękowa wiersza oparta

²¹ Poematy Yeatsa Miłosz tłumaczył z początkiem lat pięćdziesiątych we Francji w poczuciu, że uczciwie zarabia na niewielkie honoraria, ale trudność tekstów stanowi dla niego poważną przeszkodę; por. C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 236–237. Teksty Yeatsa zostały przepracowane przez Miłosza, wersje późniejsze znacznie różnią się od pierwotnych.

²² C. Miłosz, *Wstęp* [w:] T.S. Eliot, *Ziemia jałowa / The Waste Land...*, s. 5–17.

²³ Tamże, s. 10.

²⁴ Pierwodruk w „Twórczości” 1947, nr 5; potem: C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 91–137.

nie na muzyczności („śpiewności”), lecz na rytmie, który, nawet jeśli zmienny i nieregularny, nie oznacza braku rygoru poetyckiego, jest znalezionym u Eliota argumentem przeciw uwznioślającej dykcji postmłodopolsko-skamandryckiej, podobnie jak przywrócenie wartości „zdaniom zwyczajnym”, czyli językowi codzienności. Eliot dostarcza swojemu tłumaczowi również argumentów przeciwko poetyce awangardowej, jego twórczość w lekturze Miłosza dekonstruuje bowiem przekonanie o tym, że metaforyzacja i udziwnienie są nadrzędnym celem pracy nad językiem poezji. Przeciwnie: poezja może być środkiem wyrazu nawet dla najtrudniejszych treści intelektualnych, a nie tylko dla przeżycia emocjonalnego. Pojawia się także możliwość odcięcia się od dziedzictwa liryki postromantycznej i postsymbolistycznej: wiersz Eliotowski – pisze Miłosz – ma charakter sytuacji pozaosobistej, a nie „lirycznej notatki” ze stanu ducha podmiotu, co pozwala na nowe i nowoczesne rozumienie symbolu.

Oprócz przełomu w poetyce, jaki dokonuje się za sprawą Eliota, Miłosz wspomina o równie ważnej lub jeszcze ważniejszej dla siebie ideowej propozycji anglo-amerykańskiego modernisty: o jego koncepcji społeczeństwa chrześcijańskiego, w którym religia okazuje się jedynym obszarem umożliwiającym odrodzenie naznaczonej wojnami cywilizacji zachodniej. Dojrzały Eliot to „walczący poeta anglikańskiego katolicyzmu”²⁵ – twierdzi Miłosz w tym wczesnym szkicu, powołując się (jedynie przelotnie) na pochodzące z 1939 roku Eliotowskie eseje społeczne zatytułowane *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*. Teksty te, powstałe w klimacie politycznym końca lat trzydziestych, ukazują konserwatywne i antyegalitarne poglądy autora oraz jego sceptycyzm co do kierunku rozwoju demokracji, wynikający niewątpliwie z doświadczenia życia w epoce buntu mas, a zarazem świadczący o wpływie takich myślicieli, jak Charles Maurras i Irving Babbitt. Eseje Eliota, wyrażające obawę o przyszłość społeczeństwa, w którym zanikną elity, zawierają przemyślenia na temat fundamentów oraz celów społeczeństw europejskich. Autor uważa, że nie są to już w istocie społeczeństwa chrześcijańskie, bo chociaż nikt „nie jest karany za jawne wyznawanie chrześcijaństwa”, to jednak „ukrywamy przed sobą niemiłą świadomość rzeczywistych wartości, dla których żyjemy”²⁶. Uświadomienie ich sobie byłoby jednoznaczne ze zrozumieniem, że w gruncie rzeczy nic nie dzieli społeczeństw Anglii lub Francji od modeli życia społecznego, „do których czujemy odrazę”, czyli społeczeństw faszystowskich i komunistycznych, stanowiących negatywne tło argumentacji Eliota²⁷. Dla autora *Idei społeczeństwa*

²⁵ Tamże, s. 99. W późniejszym okresie recepcji Eliota w Polsce, czyli po ukazaniu się tomu jego wierszy w wydawnictwie PAX w 1960 roku, Eliot był często nazywany „poetą katolickim”, co na tle antykościelnej retoryki dyskursu publicznego, miało prawdopodobnie na celu deprecjację jego znaczenia, swoiste rozbrojenie jego twórczości.

²⁶ Por. T.S. Eliot, *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego* [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, Znak, Kraków 1998, s. 222.

²⁷ Poza bezpośrednim polem mojego zainteresowania pozostaje Eliotowska krytyka ustroju demokratycznego, który jego zdaniem jest narażony na zawłaszczenie przez totalitaryzm i może

czeństwa chrześcijańskiego zagrożeniem jest zanik elementu metafizycznego, tytułowej idei uzasadniającej istnienie społeczeństwa, spajającej je i wyznaczającej mu cel. Takie spoiwo może zapewnić jedynie religia. Dziś, streszcza poglądy Eliota Miłosz, mamy wyłącznie społeczeństwa biernie pogańskie i agresywnie pogańskie, chrześcijańskich zaś nie ma²⁸.

Miłosz z lektury szkiców politycznych Eliota wysnuwa tylko wybrane wątki, trudno jednak nie zauważyć, że refleksje autora *Idei społeczeństwa chrześcijańskiego* musiały brzmieć dla niego bardzo interesująco w kontekście pytań, jakie sam sobie zadawał, i sporów, w których brał udział lub które obserwował. Eliot podkreśla, że swoje rozważania sytuuje w domenie intelektualnej, traktując religię „nie jako kwestię uczuć, ale jako kwestię przemyśleń”²⁹. Taka koncepcja suchego, intelektualnego ujmowania zagadnień metafizycznych, a więc mierzenia się z tym, co najistotniejsze, bez popadania w skompromitowany język postromantycznej poezji przeżycia albo, co gorsza, budzący odrazę idiom narodowego katolicyzmu, były dla Miłosza atrakcyjne. Nie można też wykluczyć, że zawarta w tych szkicach antykonsumpcjonistyczna i proideowa postawa zabarwiała postrzeganie przez niego kultury amerykańskiej oraz późniejszą ocenę twórczości konfesyjonistów – dzieci dobrobytu i „cywilizacji mleka”.

Miłosz postrzega Eliota w jego roli myśliciela społecznego jako antyawangardowego nowatora – twórcę nowej zdyscyplinowanej poetyki, który kontynuuje jednak linię angielskich poetów metafizycznych, mocno zakorzonego w tradycji literackiej swojego języka. Eliot Miłosza jest więc twórcą nowoczesnym, otwierającym nowe kierunki poezji, a zarazem tradycyjnym, zwróconym ku trwałemu fundamentowi wartości kulturowych ocalonych z kataklizmu oraz metafizycznych, na których straży stoi, świadomy swojej roli publicznej.

W tym kontekście, mówiąc o Eliocie jako odnowicielu teatru, Miłosz skupia się na jego utworze *Sweeney Agonistes* – niedokończonej, istniejącej tylko we fragmentach komedii, w której w jazzowych rytmach groteskowego tekstu padają słynne słowa o życiu – mimo pozorów niebędącym niczym więcej niż „narodzinami, spółkowaniem i śmiercią” (*birth, copulation and death*). Prezentowaną tutaj krytykę konsumpcjonistycznego społeczeństwa demokratycznego (rzecz dzieje

prowadzić do ograniczenia wolności. Podstawowym zagrożeniem jest w oczach Eliota „postępujące i podstępne przystosowywanie się do totalitarnej doczesności” (*Kto to jest klasyk...*, s. 232) przenikające życie społeczeństw zachodnich. Alternatywą ma być utworzenie społeczeństwa chrześcijańskiego, którego projekt Eliot prezentuje w szkicach.

²⁸ Por. C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 99. W moim przekładzie szkicu Eliota terminy te brzmią: „społeczeństwo neutralne” i „społeczeństwo pogańskie”. Warto zaznaczyć, że w wydanej w 1948 roku książce *Notes Towards the Definition of Culture* Eliot szkicuje już świecki projekt społeczny, chociaż religia stale odgrywa w jego wizji istotną rolę. Szerszy wybór eseistyki politycznej Eliota w języku polskim: T.S. Eliot, *Chrześcijaństwo–kultura–polityka*, przeł. i red. P. Kimla, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

²⁹ T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, s. 221.

się na styku kapitału i półświatka), skoncentrowanego na sprawach doczesnych i materialnych, zestawia Miłosz z obrazami z *Ziemi jałowej* – z widzianą przez Tejręzjasza smutną kopulacją maszynistki i urzędnika oraz śpiewem cór Tamizy. Połączenie wątków krytyki społeczeństwa („tendencji satyrycznej”³⁰) z poszukiwaniem metafizycznego zakorzenienia dla człowieka i kultury, źródła duchowej „wody żywej”, pozwala mu odczytywać *Ziemie jałową* jako propozycję ideową dla współczesnego świata – propozycję, która w jego twórczości będzie nabierać coraz wyrazistszych kształtów. W *Mysłach o T.S. Eliocie* z 1965 roku Miłosz podkreśla, że w ocenie Eliota wyczerpanie sił żywotnych cywilizacji wiąże się bezpośrednio z zanikiem wyobraźni religijnej, co na poziomie konstrukcji tekstu ujawnia się jako fragmentaryczność, zestawianie ułomków i ruin³¹. Jak jednak czytamy w tym samym szkicu, Eliot dokonuje zdaniem autora rzeczy „niemal nieprawdopodobnej”: budując z odłamków i gruzów, próbuje dowieść, że wyobraźnia i poezja religijna mają szanse odzyskać swoją pozycję. To zaś jest dla Miłosza powodem do optymistycznego spojrzenia w przyszłość: „Jeżeli jednak [Eliot – M.H.] w jakimś stopniu swój cel osiągnął, znaczyłoby to, że ludzie XX wieku nie powinni być zbyt pesymistyczni co do swojej potencji”³².

Eliot XXI wieku

Pisząc w komentarzu z 2004 roku, że rzeczywistość XXI wieku ze swą rozproszoną obfitością wcale nie umniejsza „powszechnego poczucia zagubienia i chęci buntu wobec globalnego rozwoju, zmierzającego w niezrozumiałym kierunku”³³, Miłosz wyraża przywiązanie do interpretacji poematu, która kładzie nacisk na bolesny brak metafizycznej podstawy rzeczywistości, i do własnego projektu poetyckiego, nakierowanego na „drugą przestrzeń”. Interpretacja ta w samym przekładzie *The Waste Land* może być niewidoczna. Cechy, które najpierw rzucają się w oczy, to właśnie rozproszenie świata, jego fragmentaryczność, pokawałkowanie. Główny nurt odczytań Eliotowskiego arcydzieła podkreślał ten właśnie rewolucyjnie nowy aspekt konstrukcji, nadając mu sensy przez zestawianie go z podsunietą w autorskich przypisach skalającą interpretacją opartą na micie wędrówki w poszukiwaniu świętego Graala lub źródła wody żywej, które przywróci żyzość jałowej ziemi i pozwoli zaprowadzić ład.

Mimo tej tradycji hieratycznych odczytań *The Waste Land* Miłosz, tłumacząc poemat Eliota, odkrywa dla poezji także żywioł mowy niskiej, zwyczajne „gada-

³⁰ C. Miłosz, *Wstęp* [w:] *Ziemia jałowa / The Waste Land...*, s. 6.

³¹ C. Miłosz, *Prywatne obowiazki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 124.

³² Tamże, s. 129.

³³ C. Miłosz, *Wstęp* [w:] *Ziemia jałowa / The Waste Land...*, s. 10.

nie”. W jego przekładzie widać dobrze, że fascynuje go nie tylko sfera wzniosłej symboliki, lecz także demotyczny nurt języka. A jednak warstwa ta jest tłumiona i przez Miłosza i – bardziej jeszcze – przez następnych polskich tłumaczy Eliota, konsekwentnie idących wysokim traktem. Dotyczy to zwłaszcza tłumaczenia Andrzeja Piotrowskiego (1960), ale również wersji Jerzego Niemojowskiego (1978), która jest bardzo interesującym, poetycko ekscentrycznym, poundowskim z ducha eksperymentem, oraz przez Krzysztofa Boczkowskiego (1998)³⁴. Sytuacja zmienia się diametralnie w kolejnym przekładzie: w opublikowanej w 2007 roku wersji Adama Pomorskiego, którego propozycja rzuca nowe światło na tłumaczenie Miłosza, i z tego powodu warto poświęcić jej nieco miejsca.

Przekład Pomorskiego jest późny i z przywilejów tej późnej daty korzysta. Tłumacz programowo odrywa się bowiem od dotychczasowych odczytań i w dużym stopniu zmienia konteksty interpretacji poematu. Zmiana następuje w dwóch obszarach: w kompozycji utworu oraz w komentarzach i przypisach, w których Pomorski – by tak rzec – udostępnia swoją bibliotekę, cytując teksty wskazywane mu w trakcie pracy nad przekładem przez sam poemat. Jeśli jego tłumaczenie wchodzi w polemikę przekładową, to dyskutuje z poprzednimi odczytaniem dokonując – rzecz można – kontekstowego przekierowania interpretacyjnego. Pozbywa się utrwalonej akademicko-etnograficzno-mitologicznej płaszczyzny odczytania tekstu, a swoją wizję poematu sytuuje na tle awangardowych nurtów literatury i sztuki w Europie pierwszych dekad XX wieku: ekspresjonistów niemieckich, dadaistów, akmeistów i futurystów, a zwłaszcza kubistów i przeżywającej w latach dwudziestych gwałtowny rozwój kultury masowej – kina, musicalu, jazzu, piosenki popularnej, radia.

Też o kubistycznym charakterze konstrukcji i kolażowej strukturze poematu Eliota, a także o parodystycznym ich wykorzystaniu podbudowuje tłumacz, nawiązując do pierwszej wersji poematu, a więc do tekstu w pewnym sensie nieistniejącego. Znany nam kształt *The Waste Land* sam jest bowiem swoistym przekładem: wynikiem pracy redakcyjnej mentora poety i jego przyjaciela Ezry Pounda, który skrócił tekst, zdyscyplinował go, a zarazem uwznioślił. Pierwotny tytuł poematu, zachowany tylko w wersji brulionowej, brzmiał: *He Do the Police in Different Voices*³⁵, a tekst nie zaczynał się bynajmniej od wzniosłego *April is the cruellest month* („Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień”), ale od wprowadzającego w zupełnie inny nastrój i kontekst zadzierzystego, narracyjnego zdania *First we*

³⁴ Podobne zjawisko obserwować można w recepcji twórczości Eliota, którego Zbigniew Herbert w słynnej frazie określił jako jednego z „szamanów dwudziestego wieku”; por. J. Dudek, *T.S. Eliot a poezja polska...*, s. 109–122; J. Ward, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Universitas, Kraków 2001; M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej...*

³⁵ Por. T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Faber and Faber, London 1971.

had a couple of feelers down at Tom's place („Najpierw lknęliśmy parę głębszych u Toma”).

Pomorski nie tłumaczy, rzecz jasna, brulionowej wersji poematu Eliota, ale wspominając o niej w komentarzach, a przede wszystkim dokonując odważnych, niekanonicznych wyborów językowych w swoim przekładzie, sygnalizuje istniejące tu napięcie, niejako pamięć tekstu o tym, co z niego usunięto. Przykładem może być słynny *passus*, w którym obserwatorem scen z życia Londynu jest Tejrezjasz. Wszystkie przekłady przed Pomorskim nadają temu fragmentowi raczej koturnowy charakter, interpretatorzy idą zaś tropem bardziej mitycznym i symbolicznym niż realistycznym i obyczajowym. Pomorski dzięki subtelnym operacjom rytmiczno-rymowym (nieregularności i nieledwie naiwności) zyskuje efekt nie tyle homerycki, ile dickensowski, a jego dopełnieniem jest treść przypisu 143, jakim opatrzone ów fragment: „Dystych, w wersji pierwotnej zamykający czterowiersz, autor ostatecznie usunął za radą Pounda: »Na rogu, tam gdzie stajnia dorożkarzy,/ Przystaje, by się odlać, po czym spluwa«”³⁶.

Pomorski wychwytuje w przekładzie te wątki intertekstualnej sieci, które dążą ku kontekstom i znaczeniom wytłumionym w obowiązujących dotychczas interpretacjach. Jego wersja, uwiarygodniona erudycyjnymi komentarzami oraz całą antologią cytatów i źródeł, proponuje lekturę ostentacyjnie nieciągłą, rwaną i intertekstualną, nastawioną na ujawnianie parodystycznego podejścia poety kolażyści. Tam, gdzie tekst Eliota u Miłosza czy zwłaszcza u Piotrowskiego otwiera przestrzeń dla wysokich, historycznych i duchowych odczytań, przekład Pomorskiego ciąży ku dosłowności, niepozabawionej intencji prześmiewczej. Pomorski epatuje niskim rejestrem mowy; pisze na przykład „Stetson, chłopie! Z tobą na łajbie służyłem pod Mylae!”; „Flebas z Fenicji, trup od dwóch tygodni...”; „Jak stary Lilki miał wrócić z wojny –/ Co się mam bawić w słówka, mówię, co myślę, nie?”.

Ten ostatni cytat pochodzi z rozmowy przy piwie z drugiej części poematu, co oczywiście jest czytelne w stylu każdego z przekładów, niemniej wcześniejsi tłumacze na różne sposoby dążyli do uładzenia języka tej sceny. Piotrowski ujmie ją w trzynastozgłoskowce, Miłosz niemal w polski heksametr. Pomorski nie poddaje się tu tokowi polskiego wiersza, zmierza ku bezpośredniej imitacji mowy lub synkopowanym rytmom jazzu. We fragmentach odsyłających nie do języka świata, ale do języka literatury, Pomorski dba o to, by czytelnicy zobaczyli, że cytuje z intencją parodystyczną: nie każe z pietyzmem podziwiać ocalonych z pożogi szczątków wysokiej kultury, przeciwnie, raczej obnaża ich dwuznaczną wartość. Cytowanie Webstera lub Goldsmitha bez uświadomienia sobie zastosowanych konwencji zakrawałoby wszak na naiwność i anachronizm, zwłaszcza że przytaczane sceny bywają po prostu nieprzyzwoite, jak scena uwodzenia z *Białej diablicy*; podobnie rzecz ma się ze słynnym fragmentem o Tejrezjaszu, często

³⁶ Por. A. Pomorski, *Komentarze i przypisy* [w:] T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 367.

uwznioślanym jako nadprzyrodzona wizja upadku cywilizacji, a jest to przecież niemal filmowa scena jak z marnego romansu.

Spojrzenie na *Ziemię jałową* z perspektywy oddalonego w czasie przekładu Pomorskiego nie tylko ujawnia nowe możliwości tkwiące w tekście oryginalnym, lecz także – co ważniejsze z naszego punktu widzenia – naświetla model i kontekst interpretacji przyjęty przez pierwszego tłumacza. Twórczość Eliota zawiera wprawdzie – jak komentował Miłosz – „mikrodramat, satyrę, traktat filozoficzny, arystofanesową komedię”³⁷, dzięki czemu pozwala na odcięcie się od postromantycznej lirycznej dykcji poetyckiej, ale nie jest to odcięcie radykalne.

Stary Voltaire

Innym poetą, którego twórczość na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych staje się dla Miłosza istotnym punktem reorientacji, jest Wystan Hugh Auden. W *Kontynentach* jego nazwisko pojawia się 17 razy, ustępując tylko Eliotowi (28 razy) i Szekspirowi (23 razy). Właśnie Audena przywołuje Miłosz tuż obok Eliota, kiedy broni nowego tonu swoich wierszy w *Liście półprywatnym o poezji*. W poświęconym mu podrozdziale *Wprowadzenia w Amerykanów* przedstawia go jako najważniejszą postać sceny poetyckiej lat trzydziestych, twórcę łączącego bajroniczny dowcip z freudowskim symbolizmem, autora „pozaosobistych”, chłodnych wierszy, stanowiących intelektualne uchwycenie rzeczywistości, ale także zawiłych analiz psychologiczno-socjologiczno-ontologicznych, które polski poeta określa złośliwie: „bagaż wykształcenia właściwy intelektualistom z Oksfordu”. Miłosz wysoko ceni Audena, chociaż stwierdza, że – znów przeciwnie niż u Eliota, u którego namysł służy do ujęcia dramatu współczesnego człowieka z metafizycznej perspektywy – jego poezja ogranicza się do konstatacji, „czysto intelektualnych równań, z których wygnana jest namiętność”, i podsumowuje ją żartobliwymi słowami Gałczyńskiego: „Panta rhei, ale nic si nie dziei”³⁸.

Auden jest jednak dla Miłosza sojusznikiem w batalii o wyjście z „kredowego koła” dykcji lirycznej³⁹. *List noworoczny* (*New Year Letter* z roku 1940), sonety *W czas wojny* (*In Time of War* z 1938 roku; w późniejszych edycjach zatytułowane

³⁷ C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 80.

³⁸ Tamże, s. 106.

³⁹ Por. żarliwy apel Miłosza skierowany do Kazimierza Wyki: „Kazimierzu Wyko! Jeżeli Ty i kilku ludzi dobrej woli i głowy nie położycie tamy, będzie za późno. Nie czas poruszać się w obrębie kredowego koła. To koło już pęka. »Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię,/ Czy ćma wypadnie, brudne nocy plemię?«. Zdaje się, że romantyczna ćma. Dla Polaków to, co romantyczne, to już ładne, już wielkie, już patriotyczne, już narodowe, już ogólnoludzkie. Jeszcze chwila, a załgają się jak emigranci, na trochę inną, lewicowo-krajową modłę, co jest ostatecznie wszystko jedno. Kazimierzu Wyko, to jest ostatnia chwila”. C. Miłosz, *List półprywatny o poezji* [w:] *Kontynenty...*, s. 90.

Sonnets from China) oraz *Morze i lustro* (*The Sea and the Mirror* z lat 1942–1944) są dla polskiego poety wielkimi osiągnięciami nowego nurtu liryki, w którym „każde zdanie musi się logicznie, nie tylko artystycznie, tłumaczyć”⁴⁰. Twórczość Miłosza z końca lat czterdziestych (tom *Światło dzienne*, 1953), nosi wyraźne ślady inspiracji Audena. *Traktat moralny* powstał pod wpływem poetyki autora *Listu noworocznego*, o czym sam poeta wspomina w rozmowie z Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem⁴¹.

Co ciekawe, Miłosz przetłumaczył tylko jeden utwór Audena – wiersz *Voltaire w Ferney* z 1939 roku – na zamówienie Pawła Mayewskiego, do antologii *Czas niepokoju*. Powody tak skromnego dorobku przekładowego mogły być różne; sam Miłosz wdychał: „Przymuszony, z początku oporny, polubiłem moje ślęczenie nad tymi poetami. Zwłaszcza *Voltaire w Ferney* wymagał niemałego kunsztu”⁴². Wiersze Audena są trudne właśnie ze względu na cechy, które Miłosza pociągały: misterną i osadzoną w angielskiej tradycji formę, a także silnie związaną z kontekstem, polemiczno-satyryczną treść⁴³. Być może trud przekładu nie obiecywał wystarczająco cennych owoców. Odkryte możliwości języka poetyckiego natomiast zostały przez Miłosza szeroko wykorzystane w takich poematach, jak *Do Jonathana Swifta*, *Central Park*, *Legenda*, *Traktat moralny* i *Toast*.

Wybór utworu, nad którym tłumacz „ślęczał”, jest jednak znaczący. Ten stosunkowo niedługi utwór to portret starego Voltaire’a przechadzającego się po urządzonym przez siebie świecie (w którym są gospodarstwo, zegarmistrz przy pracy, szpital, cieśla na budowie, kwitnący sad, ludzka życzliwość), ale spoglądającego także wstecz na swoje życie i rozmyślającego o przeciwnikach i dawnych przyjaciółach. Voltaire rozlicza się z własną przeszłością; środowisko encyklopedystów francuskich postrzega jako gromadkę zbuntowanych dzieci, które próbują wywrócić zastany porządek „obrzydłych dorosłych”, a siebie samego jako najbystrzejszego spośród nich, zawsze znajdującego sposób na zwycięskie wyjście z sytuacji:

⁴⁰ Tamże, s. 108.

⁴¹ C. Miłosz, *Pokochać sprzeczną* [z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek] [w:] C. Miłosz, *Traktat moralny. Traktat poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 5–32.

⁴² C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Przekłady poetyckie...*, s. 9. Wiersz Audena, typową kolejną losów przekładów dwudziestowiecznej poezji anglojęzycznej, znalazł się potem w trzecim tomie antologii *Poeci języka angielskiego* (PIW, Warszawa 1974) oraz we wspomnianym dwujęzycznym wyborze poezji Audena (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988), gdzie zebrano również przekłady Leszka Elektorowicza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Bolesława Taborskiego, Jana Prokopa, Jana i Bogusława Rostworowskich oraz Jerzego Sity.

⁴³ Clare Cavanagh, pisząc o wpływie Miłosza na współczesną poezję amerykańską, zauważa, że wiersze z tomu *Światło dzienne* są bardzo trudne w przekładzie dlatego właśnie, że ich forma jest odbiciem lektur i fascynacji poety poezją anglojęzyczną, w tym twórczością Audena; por. C. Cavanagh, *Lyric Poetry and Modern Politics Russia, Poland and the West*, Yale University Press, New Heaven–London 2009, s. 246, 248.

Słodki, cięty intrygant, prześcignął innych dawno.
 Inne dzieci rozważnie wiódł na święte wojny
 Przeciw obrzydłym dorosłym. A chytrość miał dziecka.
 Wiedział, kiedy udawać, że jest już pokorny,
 Chronić się w dwulicowość, łąać dla bezpieczeństwa,
 Ale jak chłop gorliwie trwał, wiedząc, że upadną⁴⁴.

Zarówno temat, jak i forma utworu: rzeczowego, wymagającego wiedzy kontekstowej na temat pojawiających się w nim postaci⁴⁵, a przy tym lekkiego dzięki zastosowaniu wielopiętrowej ironii i mowy pozornie zależnej w połączeniu z precyzyjną konstrukcją strofy, odpowiadają wielorakim wątkom ówczesnej twórczości Miłosza. Po *Samotności Aleksandra Selkirka* Cowpera i *Straconym przywódcy* Browninga, wierszach przełożonych jeszcze podczas wojny, oraz niektórych utworach Carla Sandburga z okresu amerykańskiego, wiersz Audena to kolejny tekst o formie zbliżonej do monologu dramatycznego (tu – zapośredniczonego). Pomijając możliwą interpretację biograficzno-psychologiczną – ciekawe paralele łączą ten przekład, jak sądzę, z oboma *Traktatami*, z *Toastem* i ze *Zniewolonym umysłem* – dostrzec tu można także ślad poszukiwań „nowej dykcji”, uwalniającej od nieadekwatnych formuł postromantycznych. Ostatnie wersy utworu:

Chyba tylko słowo
 Wiersza mogło je [straszne niańki – M.H.] powstrzymać: musiał pisać. W górze
 Nie skarżące się gwiazdy składały jasny śpiew.

w kontekście stworzonym dla Audena przez Miłosza brzmią jak deklaracja programowa. Twórczość jest zadaniem heroicznym, które może powstrzymać ciemne siły grożące ludzkiemu „gospodarstwu”, dlatego Voltaire musi pisać – wobec jasnej pieśni nieskarżących się gwiazd i wobec nocy „pełnej ech:/ Krzywdy, trzęsienia ziemi, egzekucje. Umrze,/ A straszne niańki ciągle stoją nad Europą/ Chcąc dzieci oblać wrzaskiem”.

Nasuwa się skojarzenie ze słowami o poezji, która ocala, z *Przedmowy* do tomu *Ocalenie*. Podobny ton mają wypowiedzi Miłosza o roli poezji w *Liście półprywatnym*:

nieudzielanie moralnej aprobaty złu – stanowi przywilej każdego poety. [...] nie widzę żadnego powodu, dla którego musiałbym przystosować się i wołać, że wszystko idzie najlepiej na tym najlepszym ze światów. Mam na to zbyt wiele serca i wątroby. Kiedy we wstępie do *Ocalenia* napisałem, że pojąłem wybawczy cel poezji, to właśnie miałem na myśli i nadal wierzę, że poezja może albo narody ocalać, albo gubić⁴⁶.

⁴⁴ Cytaty z przekładu według: C. Miłosz, *Przekłady poetyckie*, oprac. M. Heydel, Znak, Kraków 2005, s. 288.

⁴⁵ John Fuller w książce *W.H. Auden: A Commentary* (Faber, London 2007, s. 263) podaje, że Auden napisał ten wiersz po lekturze pracy N.L. Torrey'a *The Spirit of Voltaire*, którą w 1939 roku recenzował dla „The Nation”.

⁴⁶ C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 90.

W tym samym szkicu, napisanym w odpowiedzi na zarzuty Kazimierza Wyki, Auden pojawia się jako wzorzec dla nowej liryki, która pozwala poecie zabierać głos w sprawach istotnych, brać udział w debacie społecznej, przełamując syndrom *peau de réalité*. Miłosz, przywołując Dantego i broniąc żarliwości wypowiedzi artystycznej, stwierdza, że nie tylko publicysta, lecz także twórca „to człowiek, który piórem walczy przeciwko czemuś lub przeciwko komuś”⁴⁷. A dalej: „Literatura polska wkracza w renesans romantyzmu [...]. Lewicowi krytycy [...] nie są to żadni humaniści, tylko przebrani romantycy [...]. Nie jest czas poruszać się w obrębie kredowego koła. To koło już pęka”⁴⁸.

Audenowski Voltaire wpasowuje się zatem w pewien nurt myślenia Miłosza o funkcji twórcy i twórczości w rzeczywistości społecznej. A jednak taka interpretacja przekładu na tle oryginału może się wydawać nieco paradoksalna. W tym samym miesiącu, w którym powstał *Voltaire w Ferney*, czyli w lutym 1939 roku, Auden napisał jeden ze swoich najsłynniejszych utworów, elegię *Pamięci W.B. Yeatsa*, gdzie padają słowa: „Nic się nie zdarza za sprawą poezji”⁴⁹ (*Poetry makes nothing happen*) – polemiczne wobec przekonań zmarłego poety, ale i wyrażające sceptyczne zdanie samego Audena co do sprawczej roli sztuki w historii. Również w wierszu o Voltairze wiara w jasny śpiew gwiazd jest podana w wątpliwość wraz z całym porządkiem cywilizacji („gospodarstwa”), kruchym – jak się okazało – i niewystarczającym, wystawionym na działanie „nocy pełnej ech”, którą trzeba przetrwać, czuwając, „na warcie”.

Możliwość odczytania wyrażającej wiarę w moc sprawczą twórczości (pisania) poza obszarem samej poezji, które jest poniekąd sprzeczne z kontekstem oryginału, wynika z pojedynczości Miłoszowskiego przekładu, który funkcjonuje w swoistej recepcyjnej próżni, unieważniającej związku tego utworu z jego oryginalnym kontekstem. Podkreślają ją także pewne wybory na poziomie tekstowym. W zacytowanym fragmencie warte uwagi są frazy: „słowo wiersza”, „musiał pisać” i „jasny śpiew”, budujące obraz twórcy, dla którego gwiazdy stanowią niejako wzór – wzór jasności wyrazu, heroizmu postawy. W zestawieniu z niepokojącym obrazem nocy pełnej ech „krzywd, trzęsień ziemi, egzekucji” gwiazdy są punktem odniesienia i ideałem, a także znakiem nadziei na to, że groźną ciemność można przełamać jasnym śpiewem. U Audena jest inaczej:

Only his verses
Perhaps could stop them: he must go on working. Overhead
The uncomplaining stars composed their lucid song⁵⁰.

⁴⁷ Tamże, s. 80.

⁴⁸ Tamże, s. 90.

⁴⁹ Przekład S. Barańczaka [w:] W.H. Auden, *44 wiersze*, Znak, Kraków 1994, s. 65.

⁵⁰ Cytat według: W.H. Auden, *Collected Poems*, red. E. Mendelson, Faber, Londyn 1994, s. 250.

Nie ma tu „słów wiersza” lecz *verses*: wersy lub strofy – wyraz o szerszym znaczeniu, tym bardziej że w dziele Voltaire’a poezja (zwłaszcza w znaczeniu poezji lirycznej) nie zajmuje pozycji centralnej. Skojarzenie ulega więc osłabieniu. *He must go on working* – znów u Audena obraz ogólniejszy niż u Miłosa: praca to nie tylko pisanie, lecz także – w kontekście całego utworu – prowadzenie gospodarstwa, zmaganie się z fałszem i niesprawiedliwością, w którym można liczyć już tylko na siebie. Nie bez znaczenia jest to, że fraza *go on working* pojawia się też w pierwszej strofie wiersza, gdzie odnosi się do zegarmistrza emigranta. Tu, powtórzona, domyka wiersz niczym klamra.

Słowa *Overhead/ The uncomplaining stars composed their lucid song* dodatkowo pobrzmiewają ironią, jeśli wziąć pod uwagę, że Auden zapisał je po doświadczeniach pierwszych dekad XX wieku i w przededniu wybuchu II wojny światowej⁵¹, świadomy, że oświeceniowe ideały racjonalizmu, wieku światła (*lucid* to „jasny” także w sensie dosłownym: „światlisty”), jeśli nie poległy całkowicie, to zmierzają do samozagłady. W komentarzu do wiersza John Fuller stwierdza: „Cywilizowana pieśń jest w pewnym sensie tym typem poezji, której Auden właśnie przestawał ufać”⁵².

Interpretacja, jaką można wyczytać z przekładu Miłosa i jego paratekstów, powraca w 2001 roku w szkicu *Zwyczajne powinności poety* pióra Marcina Króla⁵³, który między innymi na podstawie wiersza *Voltaire w Ferney* oraz elegii *Pamięci W.B. Yeatsa* definiuje Audenowską ideę powinności poety w świecie współczesnym. Według Króla ostatni wers wyraża tutaj zasadniczą myśl, której nie pojmował Voltaire: słuchanie jasnego śpiewu gwiazd jest ważniejsze od walki z niesprawiedliwym światem, a prawdziwa powinność poety to (powiada Król, parafrazując zakończenie elegii dla Yeatsa) „uczenie innych radości życia [...] pomóc wolnemu człowiekowi, nie społeczeństwu, lecz konkretnemu człowiekowi, odnaleźć owo »uzdrawiające źródło«, które przynosi radość”⁵⁴.

⁵¹ „Straszne niańki” to obraz metaforycznie odnoszący się do świata, przeciw któremu buntowali się Voltaire i reszta oświeceniowych „dzieci”, a jednocześnie do zagrożenia wiszącego nad Europą w 1939 roku. Obraz ten aktywizuje też skojarzenie z dziewiętnastowieczną niemiecką książką dla dzieci *Der Struwwelpeter* Heinricha Hoffmanna, przedstawiającą potworne konsekwencje nieposłuszeństwa – obcinanie paluszków, śmierć z głodu, spalenie żywcem itd. Auden wymieniał ją jako jedną z lektur swojego dzieciństwa (por. rozmowę z Michaeliem Newmanem, „Literatura na Świecie” 2007, nr 5–6, s. 296). W 1941 roku w Anglii wydano parodię tej książeczki zatytułowaną *Struwwel-hitler, A Nazi Storybook by Doktor Schrecklichkeit*. Reprintowe wydanie: Autorenheus, Berlin 2012.

⁵² J. Fuller, *W.H. Auden: A Commentary...*, s. 264.

⁵³ M. Król, *Zwyczajne powinności poety*, „Res Publica Nowa”, październik 2001, s. 16–25.

⁵⁴ Tamże, s. 18. Motyw skupienia się na „konkretnym człowieku” pojawia się także w interpretacjach twórczości Audena proponowanych przez Brodskiego i Barańczaka (zob. S. Barańczak, „Tylko miłość bliźniego i śmierć” [w:] W.H. Auden, *44 wiersze...*, s. 5–20; J. Brodski, *Sprawić przyjemność cieniowi* [w:] tegoż, *Śpiew wahadła*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 55, s. 184–185. Zarys obecności Audena w polskich dyskusjach literackich w: M. Heydel, *Poetyka i polityka strzępu. O polskich prze-*

Nieudana próba porozumienia

Wśród poetów czytanych i tłumaczonych przez Miłosza Auden jest może najwyrazistszym przykładem dysproporcji między ilością przełożonego tekstu a znaczeniem tej poezji dla tłumacza jako twórcy. Inaczej rzecz ma się z Wallace'em Stevensem, jednym z najważniejszych przedstawicieli modernizmu amerykańskiego, którego twórczością Miłosz interesował się także w pierwszych powojennych latach spędzonych w USA⁵⁵. Wypowiedzi na temat Stevensa oraz przekład jego wiersza świadczące o tym, że Miłosz poświęcał poecie z Hartford sporo uwagi, pojawiają się w napisanym już we Francji eseju *Próba porozumienia*, dotyczącym sposobów funkcjonowania poezji w przestrzeni komunikacji społecznej – czyli tytułowej próby porozumienia z odbiorcami. Ogólny wniosek Miłosza w tak ważnej dlań sprawie brzmi pesymistycznie: twórczość poetycka albo „nie trafia do zbiorowego odbiorcy, albo trafia dzięki »wehikułom« [...] mało mającym wspólnego z jej istotą”⁵⁶. Zadaniem twórcy jest więc znalezienie właściwego wehikułu, a poezja języka angielskiego – w przeciwieństwie do francuskiej – okazuje się dostarczycielką dobrych wzorców.

Za utwór „biorący byka izolacji artysty za rogi”⁵⁷ uznaje Miłosz właśnie wiersz Stevensa *Of Modern Poetry – O nowoczesnej poezji*. Przekłada go i interpretuje jako opis przejścia od poetyki opierającej się na założeniu, że istnieje jakaś ustalona konwencja, w którą wpisuje się twórczość poetycka („gotowa była scena, powtarzał/ Rolę ze skryptu”), do nowego modelu, w którym trzeba „wybudować na nowo scenę i być na tej scenie”⁵⁸. Konkluzja jego krótkiego szkicu *Wiersz o wierszu* nie jest jednak całkiem jasna. Utwór Stevensa określa Miłosz jako „przeraźliwie suchy, powściągliwy, intelektualny”, przywodzący na myśl dyskusje awangardy krakowskiej, choć wykraczający poza kwestie formy. Taka ocena ma u Miłosza oczywiście wydźwięk negatywny: Stevens zostaje zaliczony do grona „intelektualistów” dążących do poezji czystej, oderwanej od świata, cierpiącej na „zanik serca i wątroby”⁵⁹. Skoro poeta ma za zadanie „wybudować/ Na nowo scenę”, to chyba – sugeruje Miłosz – nowa poezja też zakłada istnienie pewnej „atmosfery społecznej, niewidzialnej jak powietrze”, a więc absolutna samodzielność i nowatorstwo w komunikowaniu się poprzez poezję są iluzją? Wydaje się, że Miłosz nie odnalazł

kładach poezji W.H. Audena [w:] *Kultura w stanie przekładu*, red. E. Kraskowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 355–371.

⁵⁵ W archiwum poety w Beinecke Library znajdują się zapiski Miłosza z lektury esejów Stevensa *The Necessary Angel*. Informację tę zawdzięczam dr Ewie Kołodziejczyk.

⁵⁶ C. Miłosz, *Kontynenty...*, s. 431. Por. wyżej, przyp. 66 do rozdziału 6.

⁵⁷ Tamże, s. 435.

⁵⁸ Tamże, s. 436.

⁵⁹ C. Miłosz, *List półprywatny o poezji...*, s. 80.

w tym wierszu rozwiązania swoich dylematów; raczej – jak sam pisze – nasunęło mu się „mnóstwo pytań”.

Do niepewności w odbiorze poezji Stevensa przyznał się zresztą później w rozmowie z Józefem Brodskim z roku 1989, kiedy zapytany o anglojęzyczne fascynacje poetyckie stwierdził, że Stevens „to dla mnie całkowita zagadka. Jestem pełen sprzecznych uczuć na jego temat. On mnie przyciąga i odrzuca”⁶⁰. Próbą szukania odpowiedzi na pytania, jakie zadawała mu poezja Stevensa, i dowodem fascynacji tą twórczością jest zapewne przekład sześciu innych wierszy Stevensa dokonany przez Miłosza w okresie pierwszego pobytu w Stanach Zjednoczonych, częściowo znów na zamówienie Pawła Mayewskiego, częściowo dla paryskiej „Kultury”. Nie bez znaczenia było przypuszczalnie i to, że wiersze te, pozbawione tak ścisłych rygorów formalnych jak na przykład utwory Audena, stanowiły pozornie choćby łatwiejsze zadanie dla tłumacza. O takim czysto „zleceńowym” potraktowaniu pracy nad nimi może świadczyć brak ich chronologicznego uporządkowania oraz szerszego komentarza.

Jednym z tych przekładów jest fragment trzeciej części poematu *Notes Toward a Supreme Fiction* – *Tym rzeczom dano powód* (oryginalny incipit: *We reason of these things with later reason*). Potraktowany jako samodzielny wiersz, którym w oryginale nie jest, pozbawiony kontekstu poematu, pozostawiony tylko jako strzęp większej całości, przekład ten daje wyraz zdumieniu tłumacza, graniczącemu wręcz z niezrozumieniem: wiersz w polskiej wersji wydaje się niespójny i nieprzekonujący. Na tle innych autorów, których teksty Miłosz wybierał w tym czasie do przekładu – między innymi Yeatsa, Eliota, Aikena, Schwartza – Stevens wyróżnia się hermetycznością: jego wiersze nie opowiadają historii, nie są scenami ani portretami, nie niosą wyrazistego głosu podmiotu. Tłumaczenie ich przypuszczalnie jest dla Miłosza podróżą w obszary niedostępne, nieprzeniknione, nieodpowiadające na próbę kontaktu. To zmaganie z językiem obcym *par excellence*, budzące pewien rodzaj frustracji.

Znawca twórczości Stevensa Jacek Gutorow, pisząc o *Notes Toward Supreme Fiction*, twierdzi, że jest to utwór otoczony złą sławą z powodu swej niezrozumiałości i skomplikowania. „Zaskakujące jednak jest to – zauważa – że trudność poematu leży nie tyle w samym tekście, ile w podejmowanych przez nas próbach wysłowienia i sformalizowania argumentów i idei ukrytych za wyobrażonymi baśniami i postaciami”⁶¹. Opinia ta, choć nieodnosząca się do lektur i przekładów Miłosza, definiuje dość celnie, jak się zdaje, kłopoty autora, który wszak z Eliotem, Audenem, Yeatsem i Cummingssem – poetami o trudnym języku i skomplikowa-

⁶⁰ J. Brodski, *Rozmowa z Czesławem Miłoszem* [w:] C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 391.

⁶¹ J. Gutorow, *Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American Sublime*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007, s. 114; przekład M.H.

nej poetyce – nawiązuje kontakt i znajduje dla nich „zastosowanie” we własnym projekcie twórczym. Tu natomiast napotyka nieprzekraczalną barierę.

Po opublikowaniu kilku wierszy przełożonych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych Miłosz nie wracał do Stevensa aż do początku lat dziewięćdziesiątych, czyli do okresu pracy nad antologią *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Umieścił w niej dwa jego teksty: *Wiersze z naszego klimatu* oraz *Studium dwóch gruszek*, które opatrzył komentarzem. Oba wiersze znalazły się w rozdziale „Kłopoty z opisem rzeczy” jako przykład nadużycia opisu. Stevens – twierdzi Miłosz – pozbawia opis charakteru aktu kontemplacji, a posługuje się nim do swoich celów, rezygnując z reprezentacji na rzecz abstrakcji. „Mojej niechęci do tego procederu, jak i do filozofii Stevensa, nie mam zamiaru ukrywać” – notuje antologista, by w komentarzu do *Studium dwóch gruszek* dodać:

Był to jak najbardziej poeta dwudziestego wieku, to znaczy uważał wszystkie wierzenia i religie ludzkości za wielkie złudzenie („Supreme Fiction”). Jedyne sztuka, dla niego poezja, pozostała jako wielka fantazja naszego gatunku, którą z siebie wysnuwamy niby jedwabnik swoją nitkę. Jednak Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej⁶².

Niemal identycznie wyraził się Miłosz w szkicu *Postscriptum* z roku 1990, najpełniejszej swojej dyskusji ze Stevenssem, opublikowanej w tomie *Życie na wyspach*, a także w odpowiedzi na pytanie Roberta Faggena o Stevensowską koncepcję wiersza jako „aktu umysłu szukającego, ile wystarczy”⁶³. *Studium dwóch gruszek* jest w ocenie Miłosza zapisem próby analizowania przedmiotu (także w sensie rozkładania na części), a nie kontemplowania go, czego najlepszą realizacją jest holenderska martwa natura, tak ceniona przez Paula Cézanne’a. Miłosz przywołuje też – podobnie jak we wstępie do *Wypisów z ksiąg użytecznych* – Schopenhauera, który wskazuje na dystans jako warunek osiągnięcia stanu kontemplacji wyzutej z namiętności i popędów, jak w poezji japońskiej. W podobnym duchu rozprawia się Miłosz z poezją Francisa Ponge’a, którego określa jako pozornie „wzorcowe-

⁶² C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 1994, s. 87. Komentując Miłoszowskie odczytanie Stevensa, Jacek Gutorow stwierdza, że takie konstatacje są „sporym zaskoczeniem” dla „admiratorów i uważnych czytelników”, a uwaga o uleganiu przez Amerykanina światopoglądowi naukowemu jest „ledwie zrozumiała”. Krytyk utrzymuje, że Miłosz gruntownie się myli w lekturze Stevensa; co więcej, to jego język, a nie język poety z Hartford, dąży ku naukowemu charakterowi, skoro Miłosz „pisał w intencji jednoznaczności i dosłowności. Jego ideałem była wypowiedź literalna i transparentna”; por. J. Gutorow, *Przystanek Miłosz*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 108–109. Powodem nieporozumienia, które wkrada się do tej polemiki jest, jak sądzę, sposób rozumienia pojęcia światopoglądu naukowego, które u Miłosza wyprowadzone zostaje z lektury Williama Blake’a, a więc z przeciwstawienia się zinnemu, scjentystycznemu podejściu do świata (symbolizowanemu przez Urizeną), prowadzącemu do zanegowania istnienia i znaczenia sfery ducha i wyobraźni (czyli Urthony).

⁶³ Por. Rozmowę z R. Faggena z C. Miłoszem: <http://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz> (dostęp: 5 października 2012).

go »obiektywistę«, skupionego na opisie przedmiotu, ale z powodu pokusy analizy niedocierającego do „takości” rzeczy. Analiza *Studium dwóch gruszek* oraz *Żaby* Ponge’a kończy się konkluzją, że wbrew pozorom poezja ta nie prowadzi ku światu, ale ku słowom. Zwrot ku ideom i słowom raczej niż ku rzeczom samym w sobie pozbawia tę poezję kontemplacyjnego charakteru i uniemożliwia epifanię poznania, a zamienia ją w „igranie intelektualne na zadany temat”⁶⁴. Postawę Stevensa określa Miłosz jako rezygnację, która „jest za zimna”, choć sam Stevens „powiedział kiedyś: »opis jest rewelacją«, czyli mógłby być w jakiejś mierze sprzymierzeńcem”⁶⁵. Sformułowanie to jest drobną, ale znaczącą wskazówką co do sposobu, w jaki Miłosz modeluje poetyckie pokrewieństwa, w tym relacje przekładowe, potwierdzające cytowane na początku rozdziału rozpoznanie Łukasiewicza.

Miłosza niepokoi zatem i irytuje odejście od przedmiotowości, którą próbuje się ujmować przez niezapśredniczony, „obiektywny” wgląd uzyskiwany na drodze kontemplacji, ku intelektualnemu rozbiorowi, a w sztuce – porzucanie prób realizmu (zapisu naoczności) na rzecz abstrakcji. Proces ten wiąże się w jego ocenie z „naszymi duchowymi kłopotami w obecnej fazie cywilizacji”, czyli „jakimś zasadniczym pozbawieniem”, nieusuwalnym brakiem. Abstrakcyjne rozważania bezskutecznie starają się ów brak zapełnić, poezja natomiast, która patrzy na uchwytnie jednostkowe przedmioty, ma szansę dać wgląd w świat widzialny, „ciągle na nowo ofiarowujący się i odsłaniający się oku”⁶⁶. Miłosz nie zgadza się na porzucenie widzialnego, przedmiotowego świata na rzecz poszukiwania w języku tego, co niewysłowione oraz nieufnego prześwietlania języka jako mechanizmu wytwarzania sensów, a zarazem przegrody dzielącej podmiot od nadziei na doznanie epifanicznego otwarcia się świata. Stevensa ustawia zaś po przeciwnej stronie tej linii podziału.

Czy Miłosz odegrał istotną rolę w kształtowaniu odbioru Stevensa w Polsce? Gutorow pisze wprost: „nie istnieje polska recepcja twórczości Stevensa. Nie ma też oczywiście jakiejś szczególnej tradycji przekładowej – takiej, jaką na przykład mamy w odniesieniu do Eliota i Pounda”⁶⁷. Nie jest to wprawdzie niezwykle, jeśli chodzi o ogólny odbiór tego poety (także w Stanach Zjednoczonych, gdzie jego

⁶⁴ C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych...*, s. 93. Tak twórczość Stevensa ujmuje również Agnieszka Salska, która w *Historii literatury amerykańskiej XX wieku* pisze: „Wiersze Stevensa nie dążą, jak u wczesnego Eliota, do przedstawiania czy skarykaturowania rzeczywistości. Nie odtwarzają też stanów emocjonalnych [...]. Prezentują raczej [...] metafory procesu, w którym umysł przetwarza materię doświadczenia w estetyczną konstrukcję, różną zarówno od zewnętrznego kontekstu, jak i od bezpośredniego świadectwa zmysłów. Wiersze Stevensa nie każą nam przeżywać świata, ale snują refleksję nad możliwościami i warunkami jego akceptacji przez wyobraźnię” (Universitas, Kraków 2003, t. 1, s. 292–293).

⁶⁵ C. Miłosz, *Postscriptum...*, s. 115.

⁶⁶ C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Wypisy z ksiąg użytecznych...*, s. 15.

⁶⁷ J. Gutorow, *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2009, nr 21 (1), s. 139.

recepca rozwinęła się późno), szczególnie jest jednak to, że prezentacja jego twórczości nastąpiła stosunkowo wcześniej, a pomimo niej albo – jak sugeruje Gutorow – właśnie z jej powodu Stevens nie znalazł dla siebie miejsca w polskiej literaturze. Wyjątkiem jest wydany w 1969 roku bardzo skromny rozmiarowo tomik w wyborze i przekładzie Jarosława Marka Rymkiewicza; poza nim mamy tylko rozproszone przekłady pojedynczych wierszy. Głębszą orientację w twórczości amerykańskiego modernisty, choć nadal daleką od kompletności, zapewnił dopiero w ostatnich latach sam Gutorow⁶⁸.

Przeciwko samowystarczalności sztuki

Odrzucenie karmiącej się sobą „poezji czystej” w imię „namiętnej pogoni za rzeczywistością”, równie koniecznego, co niewykonalnego ruchu słowem ku rzeczy, to dla Miłosza program artystyczny i zarazem etyczny. Kwestia ta nie wyczerpuje się w wielokrotnie powtarzanej przez poetę, a przez jego krytyków i polemistów nie rzadziej podważanej tezie, że niewiara w obiektywne istnienie świata oraz rezygnacja z pogoni za rzeczywistością prowadzą do „ponurości nowoczesnej poezji, która przez to odczuwa jakby utratę swojej racji bytu”⁶⁹, a także do samoograniczenia i „artystycznej przegranej” twórców, którzy zamiast do świata odnoszą słowa tylko do innych słów⁷⁰, przez co tracą też kontakt z odbiorcami, odgradzają się od nich w swoim kredowym kole.

W tym kontekście pojawia się pewna trudność związana z przekładem. W rozmowie na temat rzeczywistości Renata Gorczyńska celnie pyta Miłosza o nawiązywanie do poprzedników, cytowanie i aluzje – o cały obszar intertekstualności tak istotny w jego dziele. W pytaniu kryje się zarzut, że to wszystko oznacza „karmienie się literaturą”, sprzeczne z wyrażaną przez poetę postawą mimetyczną. W sposób naturalny nasuwa się tutaj wniosek, że również tłumaczenie należałoby wpisać do katalogu gatunków nie-wprost-mimetycznych. Czy przekłady (w tym wypadku mowa o przekładach Biblii) nie są „ucieczką, bo rzeczywistość nie chce się dać zamknąć w słowa?”⁷¹. Poeta odpowiadając, zaczyna od przyznania rozmówczyni racji:

⁶⁸ Przekłady poezji Stevensa autorstwa Gutorowa ukazały się w tomie *Żółte popołudnie*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, a wcześniej w „Literaturze na Świecie” 2000, nr 12.

⁶⁹ C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 68.

⁷⁰ Tamże, s. 61. W rozmowach z poetą Renata Gorczyńska sugeruje, że taka literatura to „rodzaj *cloningu*”. „Trudno się od tego całkiem wyzwolić – odpowiada poeta – ale sądzę, że najlepsze rezultaty osiągają ci, którzy odnoszą się bezpośrednio do świata, a nie do słowa pisanego” (C. Miłosz, „*Podróżny świata*”, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem* [z Czesławem Miłoszem rozmawia Renata Gorczyńska], Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 306).

⁷¹ Tamże, s. 303.

To jest po prostu zdanie sobie sprawy, że choćbym się starał jak najbardziej, to już nie mogę schwycić tego świata, który mi się wymyka. [...] To jest kwestia niewyczerpanego bogactwa rzeczywistości, przed którą stoimy. To troszkę uczucie wobec świata malarza, układającego harmonijne kolory na płótnie. Wątpię, żeby miał on czyste sumienie, robiąc to, bo świat, który go otacza, jest niewyczerpanej głębi i komplikacji. On ten świat wzywa. Układanie na płótnie harmonii kolorów jest bardzo ubogie wobec tego, co wzywa do eksploracji⁷².

Postawa poety wobec rzeczywistości jawi się w ujęciu Miłosza jako nieustanna konfrontacja z niewyrażonym i (dotychczas) niewyraźnym. W tym sensie omawiana w związku z przekładem *Ziemi jałowej* nieadekwatność języka w sytuacji historycznego kataklizmu jest jedynie uszczegółowieniem pewnego stanu permanentnego. Pytanie o relację poety ze światem lub relację słowa z rzeczywistością odnosi się zdaniem Miłosza do miejsca poezji w świecie „odczarowanym”: naukowy światopogląd pozbawił wyobraźnię fundamentu, którym było – czytamy w szkicu *Lekcja biologii*⁷³ – zniweczone przez Kopernika i przez rozwój nauk biologicznych przeświadczenie o centralnym miejscu Ziemi w kosmosie, a człowieka wśród stworzeń (czy raczej: Stworzenia)⁷⁴. Wiara w przedustawną strukturę nadającą znaczenie egzystencji uległa stłumieniu lub wręcz zanikła, a jeszcze nie uwidocznił się istniejący potencjalnie w projektowanej tutaj „nowej nauce” obraz świata, w którym „cudowność ma swoje pełnoprawne miejsce”⁷⁵.

Tu też dostrzega Miłosz początek niewłaściwej, jego zdaniem, drogi rozwoju poezji jako sfery samowystarczalnej, autonomicznej i wzniosłej, która sama się sobą karmi i nie tworzy więzi ze światem. Taka izolacja jest sposobem na zapewnienie sobie nieśmiertelności w skazanym na śmierć świecie nietrwałych istot żywych. Literatura i sztuka stają się obszarem oddzielonym od życia, rządzącym się odmiennymi regułami. Podział ten, powtarza Miłosz, swymi początkami tkwi w końcu XIX wieku i francuskiej poezji symbolistycznej, a sięga aż do współczesnych amerykańskich kampusów uniwersyteckich, które funkcjonują jak „wyspy”⁷⁶. „Co uważam za rzeczywistość?” – pyta w szkicu *Niemoralność sztuki* z 1977 roku i odpowiada: „Prawdopodobnie nie to samo, co poeta amerykański”⁷⁷. Podstawo-

⁷² Tamże, s. 303, 306. Słowa o ubóstwie reprezentacji malarskiej w porównaniu z bogactwem świata domagającego się wyrazu znalazły się w dedykowanym pamięci Miłosza wierszu Seamusa Heaneysa *Nie z tego świata*. Por. S. Heaney, *Przejrzysta pogoda*, Znak, Kraków 2009, s. 227.

⁷³ C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 44–64; por. także szkic Miłosza *Religia i przestrzeń* [w:] tegoż, *Metafizyczna pauza*, Znak, Kraków 1995, s. 67–71.

⁷⁴ Przejmującym obrazem świata odczarowanego są wersy opisujące pusty krajobraz mazowieckiej równiny z *Traktatu poetyckiego*: „Bo kiedy pusty ogarnie horyzont,/ Że stoi w środku nigdy nie uwierzy./ Doradcą będzie mu ruchomy cień”; por. C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem...*, s. 76–77.

⁷⁵ Por. C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 57.

⁷⁶ Por. C. Miłosz, *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997, s. 95 i n.

⁷⁷ Tamże, s. 11. Miłosz odwołuje się tu do własnego doświadczenia historii XX wieku, analizując w tym kontekście swój sprzeciw wobec wizji „niehumanitarnej, poza-ludzkiej”, zawartej w opowiadaniu Tomasza Manna *Tonio Kröger*.

wym warunkiem tworzenia dzieł sztuki poetyckiej, która „polega [...] na takimłączeniu słów, że ich zespół zyskuje moc trwałego oddziaływania i jest odczuwany przez pokolenia jako coś koniecznego i naturalnego, niby spirale w muszli”⁷⁸, jest dla Miłosza stworzenie istotnego związku słów z rzeczywistością. Poezja współczesna, zwłaszcza amerykańska – stwierdza twardo poeta – boi się rzeczywistości, uznaje ją za zbyt trudną, a w poczuciu bezsilności osuwa się w *écriture*, samowystarczalność języka.

Nie-człowiecza rzecz

Próba udzielenia odpowiedzi na pytanie o to, czym jest dla niego rzeczywistość, prowadzi Miłosza do przekładu twórczości kalifornijskiego poety Robinsona Jeffersa, którego poezją zainteresował się w Berkeley pod koniec lat sześćdziesiątych, między innymi pod wpływem znajomości z Williamem Eversonem (bratem Antoninusem), poetą ze środowiska beatników, uczniem i duchowym spadkobiercą Jeffersa. Praca nad twórczością poety inhumanizmu zbiegła się w czasie ze studencką rewoltą z roku 1968, obserwowaną przez Miłosza z rezerwą, ale i niepokojem, i znalazła swój wyraz nie tylko w stosunkowo dużej liczbie przełożonych wierszy (włączonych najpierw do *Gucia zaczarowanego*, potem do *Ogrodu nauk*), lecz także w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, w których Jeffers jest jednym z głównych bohaterów. Miłosz cytuje tam jego *Kres kontynentu*, do niego też zwraca się w wierszu *Do Robinsona Jeffersa*, jedynym własnym tekście poetyckim włączonym do tego tomu.

Alan Soldofsky w obszernym studium na temat dialogu Miłosza z Jeffersem⁷⁹ powiada, że to dzięki „urodzonemu na Litwie polskiemu poecie” kalifornijski inhumanista znalazł się na powrót w orbicie poważnego zainteresowania czytelników poezji w Stanach Zjednoczonych, chociaż poglądy tych poetów na miejsce człowieka w historii, wobec Natury i wobec Boga są diametralnie różne i prawdopodobnie uniemożliwiłyby im porozumienie. Z jednej strony mamy katolika-manichejczyka, który widzi w naturze bezduszny, obojętny wobec cierpienia żywioł i stara się odkrywać pierwiastek boski, z drugiej – antychrześcijańskiego panteistę, wyznającego wielkość Natury odradzającej się w nieskończonym cyklu powrotów, w których człowiek jest tylko drobiną skazaną na podporządkowanie się prawom przyrody⁸⁰. Leonard Nathan i Arthur Quinn ujmują te różnice na tle wieloplanowej Miłoszowskiej wizji Ameryki w *Widzeniach...*, używając afo-

⁷⁸ Tamże, s. 10.

⁷⁹ A. Soldofsky, *The Nature and the Symbolic Order. The Dialogue between Czeslaw Milosz and Robinson Jeffers* [w:] *Robinson Jeffers. The Dimensions of the Poet*, red. R. Brophy, Fordham University Press, Fordham 1995, s. 177–203.

⁸⁰ Tamże, s. 179.

rystycznego skrótu: „Wybór u Miłosza nigdy nie jest wyborem idei, światopoglądów czy filozofii: to zawsze jest wybór ludzi. [...] w małym świecie *Widzeń...* jest to wybór pomiędzy samym Miłoszem a wielkim, zapomnianym Robinsonem Jefferssem”⁸¹. Miłosz „wybiera siebie”, dokonując – jak dowodzi Soldofsky – ideologicznego prze-czytania Jeffersowskiej wizji natury⁸², by wypunktować własne stanowisko, stanąć „po stronie ludzi, z braku czegoś lepszego”⁸³.

Najdobitniej ten wybór zadeklarował poeta w zakończeniu wiersza *Do Robinsona Jeffersa*⁸⁴, gdzie antropomorficzna naiwność wierzeń „słowiańskich poetów”, ich przedłużane z wieku na wiek dzieciństwo, tęsknota „do królestwa, które zawsze blisko, zawsze tuż-tuż”, oczekiwanie na pojawienie się aniołów, przeciwstawione zostają nieludzkiej wizji przerażających żywiołów, świata z bazaltu i granitu, nad którym unosi się „drapieżny ptak”, gdzie rządzą demony. „O, te pociechy śmiertelnych, wierzenia daremne!” – na wpół wzdycha, na wpół ironizuje słowiański poeta wobec porównania grozy skalnego, oceanicznego pejzażu, gdzie „z orszakiem umarłych nadciąga Hekate”, ze światem „stecek w sadach,/ nieuczzonego chóru i jarzeń monstrancji,/ grządek ruty, pagórków nad rzekami”. W zakończeniu wiersza to owej łagodnej naiwności przyznaje Miłosz rację, mówiąc, że wzywanie opieki „przeciwko niemej i przebiegłej sile” jest lepsze, niż „oznajmiał nieczłowieczą rzecz”. Dlaczego? Poeta mówi tylko: „A jednak nie wiedziałeś, co wiem. Ziemia uczy/ więcej niż nagość żywiołów. Nie daje się sobie/ Bezkarne oczu boga”.

Słowiański poeta podtrzymuje opinię, że podobnie jak „kwiaty są dane żuczkom na mieszkanie” (por. *Przy piwoniach* z cyklu *Świat*), tak świat jest dany człowiekowi, dlatego słońce ma ludzką twarz, którą należy rzeźbić na spojeniu krzyża, przyzywając boskiej pomocy. Ryzykując posądzenie o naiwność i sentymentalizm, Miłosz opowiada się za czułością wobec człowieka i kondycji ludzkiej, bezradnej, przeciwstawionej żywiołom świata naturalnego i żywiołom historii. Na marginesie uwag o Jeffersie w *Roku myśliwego* Miłosz zapisuje bezpośrednią polemikę z wierszem Kalifornijczyka *Pożar w górach*, przedstawiającym majestatycznego orła na leśnym pogorzelisku. Utwór kończy się słowami: „I myślałem, gorzko, ale całym sobą,/ Że zniszczenie, które przynosi orła z nieba, jest lepsze niż litość”. Miłosz replikuje: „Nieprawda, litość jest lepsza niż zniszczenie, choćby wspaniałe. Jeśli w ten sposób składamy dowód naszych upodobań demagogicznych i sentymentalnych, to trudno. Tylko ludzie. Mali. Owadki”⁸⁵. Znowu przychodzi tutaj na myśl *Traktat poetycki*; druga część utworu, *Stolica*, kończy się zapowiedzią nadcią-

⁸¹ L. Nathan, A. Quine, *The Poets Work. An Introduction to Czeslaw Milosz*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1991, s. 7.

⁸² A. Soldofsky *The Nature and the Symbolic Order...*, s. 197–202.

⁸³ C. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 176–186.

⁸⁴ Por. *Widzenia nad zatoką...*, s. 96–97.

⁸⁵ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 1991, s. 72.

gającego kataklizmu, z którym, nic o tym nie wiedząc, będą musieli się zmierzyć „mała kurewka i robotnik z Tamki”. U Miłosza litość i czułość dla pojedynczego losu zdecydowanie przeważa nad oczekiwaniem najpiękniejszego choćby orła⁸⁶.

Tadeusz Sławek, rekonstruuując myślenie Miłosza o spotkaniu człowieka ze światem, pisze o jeszcze innym aspekcie tej dramatycznej konfrontacji:

Język natury nie jest językiem człowieka i w czasie krótkiego pobytu na świecie człowiek, „jednodniowy mistrz” (*Traktat teologiczny*, cz. 16), podejmuje trud zrozumienia jej niepojętej wypowiedzi. Kultura jest zawsze głęboko ułomnym dziełem tłumaczącym to, co mówi świat-gospodarz człowiekowi, który gości pod jego wysoko sklepionym i wiatrem podszytym dachem⁸⁷.

Temu niepojętemu, niezrozumiałemu językowi natury przeciwstawia człowiek język sztuki, by chronić przed nieľudźkością, stawiała jej opór – by nie poddać się prawom nakazującym zwycięstwo silniejszemu, a śmierć słabszemu, by sprzeciwić się zasadom księcia tego świata. Losem człowieka – początkiem człowieczeństwa, jak pisze Sławek – jest niezgoda na świat taki, jaki nam się jawi, próba opierania się mu przez przeżywanie swojego losu „między nieubłaganą twardością bazaltu i granitu a ustepliwością płótna, na którym rozgrywa się dramat barwnych plam”⁸⁸. Gest artysty byłby więc heroicznym ruchem ku światu, nawet w poczuciu jego niepojętności i grozy. Piszac o nieľudźkiej filozofii Jeffersa wyrażonej w jego poezji, Miłosz podkreśla cechę tej poezji, którą jest ukierunkowanie na zewnątrz, przeciwko introspekcji i autoteliczności człowieka, a ku opisowi świata. Posługuje się argumentem wywiedzionym z myślenia o relacji twórcy i świata, któremu sam daje wyraz w wierszu *Do Robinsona Jeffersa*, a także wielu innych: kalifornijski krajobraz wybrzeża Pacyfiku musiał rodzić takie wizje, ponieważ „domaga się ofiar”. Część twórczości Jeffersa (np. dramaty poetyckie, których nie tłumaczył, uznawszy je za nieprzydatne) Miłosz określa mianem osobistych gestów obrony przed nieľudźkością świata natury⁸⁹.

Robert Zaller, redaktor książki o Jeffersie, w której znalazł się też szkic autorstwa Miłosza, zdumiewa się wyrażonym tu połączeniem podziwu i absolutnej niezgody ideologicznej⁹⁰. W zrozumieniu fascynacji polskiego poety może pomóc przegląd przetłumaczonych wierszy. Najsłynniejszym przekładem jest wiersz Ko-

⁸⁶ Por. C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem...*, s. 51.

⁸⁷ T. Sławek, *Miłosz, czyli o chrześcijaństwie* [w:] *Poznanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 59.

⁸⁸ Tamże, s. 61. Sławek cytuje w tym kontekście wiersz Miłosza *Na próżno*: „Zwróciłem się do przeciw-Natury, czyli do sztuki,/ Żeby z innymi budować nasz dom z dźwięków/ Muzyki, barw na płótnie i rytmów mowy”.

⁸⁹ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 262.

⁹⁰ R. Zaller, *Introduction* [w:] *Centennial Essays for Robinson Jeffers*, red. R. Zaller, Associated University Presses, Cranbery 1991, s. 12. Zamieszczony w tym zbiorze szkic Miłosza *Robinson Jeffers* [s. 268–274] jest anglojęzyczną wersją rozdziału *Carmel z Widzeń nad Zatoką San Francisco*.

chaj dzikiego łabędzia, poświęcony niewspółmierności dążenia i celów artysty – wyznanie pragnienia i niemocy, o którym sam tłumacz powiedział, że mógłby go przyjąć za motto całej swojej twórczości. W przedmowie do *Roku myśliwego*, przytaczając ów wiersz, Miłosz pisze:

Młodociane marzenia o wyprawach „na tropie przyrody” nie spełniły się, a jednak zostałem myśliwym, choć innego rodzaju: moją zwierzyną był cały świat widzialny i życie poświęciłem próbom uchwycenia go słowami czy też trafienia go słowami⁹¹.

Autor *Kochaj dzikiego łabędzia* jest dla Miłosza – o czym z braku odpowiedniego kontekstu nie mówi, w rzetelnej skądinąd, analizie Soldofsky – poetą, który bez strachu mierzy się z materią rzeczywistości, nie cofa się przed ryzykiem.

Skromny wiersz, który Miłosz – jak sam powiada – chętnie przyjąłby za motto twórczości, jest inscenizacją sytuacji poety stojącego wobec ziemi nieobjętej w swoim bogactwie. Nie ma tutaj wielkich, dzikich pejzaży – przeciwnie: mowa o delikatnych i drobnych elementach świata przyrody, w języku angielskim nawet delikatniejszych i drobniejszych niż w przekładzie. W oryginale czytamy o łuku żdźbła trawy (po polsku: „falista linia trawy”), o nastroszonym gardle ptaka, który przycupnął na gałązce (po polsku: „ptak, co się stroszy”). Przemożna siła świata Natury jest tu, paradoksalnie, zaznaczona cieniutką kreską naszkicowanych detali. Przesłanie jest jasne: blade kredki poety nie uchwycą nawet tego, co małe i skromne, a coś dopiero prawdziwej potęgi i majestatu. Każdy detal świata natury, każde żdźbło trawy, jest nieskończonością.

Wiersz ma formę dialogu. W oryginale głos, który odpowiada żalącemu się poecie – nie wiadomo, do kogo należący – jest wyrazistszy niż w przekładzie, udziela ostrzejszej nagany: *This wild swan of a world is no hunter's game/ Better bullets than yours would miss the white breast...* (dosł. „Ten dziki łabędź świata nie jest zwierzyną łowną/ Lepsze kule niż twoje chybiłyby białej piersi”) – na dzikiego łabędzia świata po prostu się nie poluje, jest całkowicie poza zasięgiem myśliwych; pytanie *Does it matter whether you hate your... self?* (dosł. „Czy ma to znaczenie, że nienawidzisz samego... siebie?”), jest zarazem sugestią, że *self* – jaźń, podmiotowość – nie ma znaczenia i uczucia wobec niej są bezpodstawne, to nie siebie trzeba nienawidzić lub kochać. Jeffers zaprzecza wadze elementu intelektualno-duchowego w człowieku, unieważnia wszelki psychologizm, a jego zachęta, by kochać zmysły, dzięki którym można chłonąć świat, pobrzmiewa panteistycznym wezwaniem do roztopienia się w świecie natury. Nie człowiek jest ważny, nie artysta i jego warsztatowe kłopoty są ważne. Miłosz łagodzi to przesłanie, wpisując wiersz Jeffersa w swoje poszukiwanie dostępu do świata. W przekładzie głos odpowiadający twórcy uspokaja go, wskazując na większych od niego, którzy także próbowali i nie zdołali osiągnąć łabędzia: „Lepsze kule niż twoje w białą pierś

⁹¹ C. Miłosz, *Rok myśliwego...*, s. 6.

godziły”. Lektura oryginału prowadzi raczej w hipotetyczną przyszłość, zwiększając wrażenie samotności myśliwego: *Better bullets than yours would miss the white breast* – kule lepsze od twoich także nie trafiłyby w tę białą pierś.

Analiza Miłoszowskich przekładów Jeffersa, uwzględniająca wybór utworów i komentarze do jego twórczości, wymaga osobnego studium, które mogłoby zweryfikować i uzupełnić dotychczasowe ustalenia. Wydaje się jednak, że Miłosz, budując w swoich przekładach i komentarzach obraz Jeffersa, czerpie przede wszystkim z podejmowanego przez Kalifornijczyka heroicznego wysiłku opisu świata. W wierszu *Statki we mgle* padają w przekładzie Miłosza takie słowa: „Wszelkie sztuki bledną/ Wobec istotnej rzeczywistości/ Stworzeń zajętych swoimi sprawami pośród równie/ Poważnych żywiołów natury”⁹². Nawet jeśli sam Miłosz mocował się z wyrażeniem innego niż Jeffers świata, podziwiał bezkompromisowość kalifornijskiego poety: „Chciał powiedzieć jak najwięcej i jak najjaśniej, żeby czytelnicy wiedzieli, za czym stoi i przeciw czemu” – czytamy w komentarzu do przekładów w *Ogrodzie nauk*⁹³. Dlatego, jak sądzę, na swojego sprzymierzeńca Miłosz nie wybrał Stevensa, lecz właśnie samotnika z Tor House.

Złote miasto

W kontekście rozważań nad relacją świata i sztuki umieścić trzeba też dokonany przez Miłosza (znowu na zamówienie Pawła Mayewskiego) przekład wiersza W.B. Yeatsa *Sailing to Bysantium (Odjazd do Bizancjum)*. Miłosz odczytuje ten poemat jako manifest sztuki, w której poeta – zgodnie z symbolistyczną koncepcją – upatruje ekwiwalent zanikającej i tracącej wartości religii. Yeats, jak pisze Miłosz, głosi „część powracającego w dziejach ludzkości przekonania o ocaleniu człowieka poprzez sztukę”⁹⁴, współcześnie przyjmującego postać kultu z muzeami w funkcji świątyń. Słynny i obrosły już całą biblioteką odczytań wiersz towarzyszył Miłoszowi bardzo długo; poeta przetłumaczył go wraz z nie mniej dla siebie ważnym późnym poematem Yeatsa *Wieża* w 1957 roku, by w kolejnych latach nadal pracować nad tymi przekładami. Opatrzony komentarzem *Odjazd do Bizancjum* znalazł się w miniantologii przekładów w *Ogrodzie nauk*, a także w *Antologii osobistej* Miłosza. W 2004 roku ukazała się edycja obu Miłoszowskich przekładów Yeatsa z autorskim wstępem, a kształt tej wersji znacznie różnił się od przekładu z 1958 roku. Powroty Miłosza do utworu Yeatsa oraz miejsce, jakie przyznawał swojemu przekładowi, pozwalają powiązać jego interpretację z utworami pochodzącymi z rozmaitych etapów jego życia.

⁹² C. Miłosz, *Przekłady poetyckie...*, s. 330.

⁹³ C. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 262.

⁹⁴ C. Miłosz, *Wstęp* [w:] T.S. Eliot, *Ziemia jałowa / The Waste Land...*, s. 13.

Swoje odczytanie poematu Yeatsa buduje Miłosz na napięciu pomiędzy ruchem a statycznością, naturą a kulturą, ciałem a duszą, nędzą a splendorem, podkreślając zarazem paradoksalną relację między życiem a śmiercią: to, co żyje i jest w ruchu – umrze („Wszystko, co jest poczęte, rodzi się, umiera”), a to, co nieśmiertelne i trwa wiecznie – żyć nie może („A kiedy za natury krainą już będę,/ Nigdy formy z natury wziętej nie przybiorę”). Miłosz komentuje: „pierwsze części poematu mówią o żalu starego człowieka świadomego, że »zwierzę z nim spętane kona«. I wtedy myśl o wspaniałości form stworzonych przez człowieka, wbrew krótkotrwałym powabom życia, jest dla niego pociechą”⁹⁵. Wybór wydaje się prosty: z jednej strony mamy ciało starego człowieka, cierpiące, konające zwierzę, a z drugiej – twórczą duszę, tęsknotę za doskonałością, wiecznotrwałe formy sztuki. Ceną trwałości, nieśmiertelności jest jednak rezygnacja z udziału w ruchu świata, wyjście poza świat natury, poza skazującą na cierpienie i śmierć cielesność. Odjazd do Bizancjum to podróż do sztucznej krainy, stworzonej („zmyślonej”) przez złotych mędrców, którzy trwają poza czasem na wzór hieratycznych postaci na bizantyjskich mozaikach.

Poemat Yeatsa, w którym tak wyraźnie rysuje się przedział między śmiertelną niedoskonałością a nieśmiertelną doskonałością, wobec poszukiwań języka zdolnego sprostać rzeczywistości, podejmowanych przez Miłosza także w przekładach, nabiera niepokojącego tonu, który w ostatniej strofie nasila się i brzmi żalem, bólem utraty. Bizancjum jako przestrzeń dzieł wiecznych⁹⁶ wiele obiecuje i wiele ofiarowuje. A jednak nadzieja nieśmiertelności poza naturą nie jest odpowiadzą na tęsknotę, poszukiwania i łowy myśliwego świata, o czym świadczą jego liczne ekstatyczne wiersze o erotycznej namiętności do tego świata i o poetyckiej „wszystkożerności”, która kłóci się ze starością i nie daje jej zapanować nad sobą⁹⁷. Dla poety, który wyznaje, że lubił „dżem truskawkowy/ I ciemną słodycz kobiecego ciała./ Jak też wódkę mrożoną, śledzie w oliwie”⁹⁸, rezygnacja ze świata jest jednak wygórowaną ceną. „Naprawdę przejmuje mnie tylko nieubłagalność czasu i śmierci” – mówi Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, po czym opi-

⁹⁵ C. Miłosz, *Wstęp* [w:] T.S. Eliot, *Ziemia jałowa / The Waste Land...*, s. 14.

⁹⁶ W *Życiu na wyspach* Miłosza znalazł się też szkic *Pochwała filologii* [s. 36–43], oparty na lekturze książki Zygmunta Kubiaka *Przestrzeń dzieł wiecznych*. Głosząc pochwałę filologii, przeciwstawia jej Miłosz chaos nadmiaru współczesnego świata, który nie ma żadnego znaczenia w porównaniu z tym, co nieprzemijające, a bywa przeszkodą i zagrożeniem. Równocześnie pobrzmiwa tu silnie przeciwstawienie sztuki i życia, a pozbawiony wątpliwości wybór jednej tylko ze stron wydaje się równie niemożliwy, co w istocie niepożądany: „Gdybym jako młody człowiek zanurzył się w przestrzeń dzieł greckich i łacińskich, jak to zrobił Kubiak, byłbym lepiej wykształcony i mniej miotany tak zwanymi prądami epoki. Widocznie musiałem się w różnych paskudztwach wytarzać, zachowując po cichu poczucie niezmiennych miar, ale jako zabronionych, zbyt cennych, żeby się do nich przyznawać” [s. 39].

⁹⁷ Przykładem dobrze znany wiersz Miłosza *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, *Wiersze*, t. 5, Znak, Kraków 2009, s. 97.

⁹⁸ C. Miłosz, *Wyznanie* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004, s. 154.

suje stan „bycia żywym wśród żywych”, wizję jakby dopełniającą pierwszą strofę Yeatsowskiego wiersza, a zarazem przeczącą jej wymowie:

Spotykam się oczu, rąk, ja-on, ja-ona, tożsamość i nietożsamość, bezustanne odradzanie się, gotowe, przygotowane miejsce, zawsze na nowo zajmowane przez kolejne dzieci, młodych, stare kobiety, szczęście-nieszczęście, miłość nienawiść, płynność stawania się, rzeki. Niechże wymówione będzie nieuchronnie powracające imię: Walt Whitman. [...] zawsze, nawet kiedy nie czytałem jeszcze Whitmana, to właśnie zmuszało mnie do szukania słów, było zarodkiem ciekawości i pasji⁹⁹.

Wybór sztuki oderwanej od natury, tak dobitnie wyrażony u Yeatsa, dla polskiego whitmanisty jest nie do przyjęcia. Nie można nie zapytać o konsekwencje tego przeciwstawienia, zerwania fundamentalnej dla Miłosza więzi między artystą a światem: „Czyżby zapowiedź abstrakcji w sztuce? To zresztą ma swój początek w rojeniach symbolizmu” – stwierdza Miłosz w komentarzu z 2004 roku, analizując ostatnią strofę poematu. A jednak z takiej interpretacji trochę się wycofuje, dodając: „Tak daleko Yeats w swojej intencji nie poszedł”. Miłosz nie podaje bowiem w wątpliwość szacunku irlandzkiego poety dla „hieratycznych postaci na bizantyjskich mozaikach”, a zarazem odczytuje z wiersza poczucie żalu, jaki niesie człowiekowi starość¹⁰⁰. Ostatnia strofa wiersza rzeczywiście może jednak być argumentem na rzecz wyrażonej w wierszu mimetycznej koncepcji sztuki, odwołuje się bowiem do form utrwalonych przez tradycję mimetyczną właśnie, do dalekiego od abstrakcji, łagodnego naśladownictwa natury („Jak u greckich złotników tak formę wyprzędę/ Wplatających w emalię liść i złotą korę”), choć to znów mogłoby być dla Miłosza, poety szukającego wysłowienia dla tego, co niewysłowione, gestem niewystarczającym.

Wspaniałość „form stworzonych przez człowieka”, stwierdza Miłosz, jest pociechą w starości, gdy uświadamiamy sobie nasze nieuniknione przemijanie – ale tylko pociechą, a nie obietnicą prawdziwej metafizycznej drugiej przestrzeni, silnie spojonej z rzeczywistością ziemską. Skoro sztuka zostaje potraktowana jako zastępstwo religii w czasach zwątpienia, to nieśmiertelność dzieł zajmuje miejsce nieśmiertelności dusz. Interpretacja Miłosza idzie zatem w pewnym sensie wbrew Yeatsowi: polski poeta nie wykonuje zdecydowanego kroku poza obręb natury, przeciwnie – za wszelką cenę stara się, by tak rzec, utrzymać przy życiu, a myśl o wiecznej sztuce – w której absolutną wartość chyba jednak nie do końca wierzy – jest mu pociechą.

⁹⁹ C. Miłosz, *Widzenia nad zatoką...*, s. 67–68.

¹⁰⁰ C. Miłosz, *Wstęp* [w:] T.S. Eliot, *Ziemia jałowa / The Waste Land...*, s. 14. Podobny zabieg blokujący zbyt daleko jego zdaniem idące interpretacje, zastosuje Miłosz w interpretacji wierszy Anny Świrszczyńskiej, której twórczość zostanie przez niego poddana specyficznej „translacji”. Por. rozdział 9 niniejszej pracy.

Sztuczność sztuki, świetność świata

A jednak sztuczność, która jest blisko spokrewniona ze sztuką, stanowi dla Miłosa nieodłączną część twórczości. Z jednej strony jest przegrodą, staje na drodze ku światu, z drugiej – gwarantuje zachowanie podmiotowości twórczej. Niechęć do skowytu, do prozaizacji i prywatności, którą widać wyraźnie w stosunku Miłosa do poezji amerykańskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to niechęć do wyzbycia się barier poetyckiego *decorum*, a zarazem wyraz świadomości, że i owa pozornie wyzwalająca bezforemność jest formą. Mimo że zacierają się i zanikają wyznaczniki sztuki poetyckiej, pisze Miłosz, „pomiędzy poetą i rzeczywistością wznosi się jak dawniej szklana ściana konwencji, nigdy jasno nie uświadomionych, zanim nie zapadną w przeszłość i nie ukażą się w całej ich dziwności”¹⁰¹. Zaprzeczenie konwencji staje się konwencją, zwodniczą w swej pozornej przezroczystości, a w rezultacie nieskuteczną, bo wychodzącą z próby czasu jako kuriozum. Przywiązanie do klasycyzmu, do którego Miłosz chętnie się przyznawał, deklarując na przykład uznanie dla wczesnego Mickiewicza, rozumie poeta nie jako znieruchomienie, lecz jako świadomość formy, języka poetyckiego, która nie przeciwstawia się rzeczywistości, ale jest kluczem do niej, do jej uchwycenia. Brak świadomości formy, opisany przez Miłosa w jednym z wykładów nortonowskich jako niedostrzeżenie, że rzeczy, którym twórca chce być wierny, są ułożone hierarchicznie, powoduje, że „znajdujemy tylko »stos pokruszonych obrazów tam, gdzie słońce pali«”¹⁰².

Powraca zatem znowu *Ziemia jałowa*. Połączenie tłumaczeń wielkich poematów Eliota i Yeatsa w jednej edycji, ze wspólnym wstępem podyktowanym przez sędziwego poetę pod koniec życia, wydobywa z tych utworów pokrewieństwa, ale także oświetla wybory dokonywane przez Miłosa w obszarze poezji modernistycznej. Tomasz Bilczewski, analizując poemat Yeatsa w przekładzie Miłosa, stwierdza, że zestawiając te dwa teksty, Miłosz potraktował *Odjazd do Bizancjum* jako odpowiedź na obraz „śmietnika cywilizacji” w *Ziemi jałowej* i sporządził w ten sposób swoisty bilans strat i zysków nowoczesności¹⁰³. Trzeba jednak podkreślić, że podobnie jak przeciwstawienie wierność rzeczywistości–klasycyzm, przeciwstawienie Eliot–Yeats jest dla autora *Świadectwa poezji* nie tyle alternatywą, ile dopełnieniem. W *Myślach o T.S. Eliocie* Miłosz notuje:

Niezdolność wyobraźni do religijnego ukształtowania przestrzeni ma według Eliota swój odpowiednik w rozpadzie, chaosie i percypowaniu przedmiotów i stosunków pomiędzy ludźmi, co zresztą oddaje sama konstrukcja poematu, konstrukcja ruin, ułamków, frag-

¹⁰¹ Por. C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 73.

¹⁰² Tamże, s. 74.

¹⁰³ T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja...*, s. 261.

mentów. Mówię to, żeby przypomnieć, że Eliot nie przyłączył się do zwolenników sztuki dla sztuki i w przeciwieństwie do Yeatsa nie żeglował do żadnego Bizancjum doskonale zastęglých form¹⁰⁴.

W Miłoszowskim przekładzie *The Waste Land* można dostrzec ziarna wzniosłości Yeatsa; w tłumaczeniu *Sailing to Byzantium* – krok uczyniony od sztuki w stronę życia, choćby obciążonego cierpieniem i śmiertelnością. Styk miłosnego nienasycenia poety światem i nakazów wydawanych przez obowiązujące języki poetyckie rozpatruje Miłosz w *Świadectwie poezji*. Charakterystyczne, że materiał do namysłu czerpie tutaj Miłosz z książki Michała Borwicza o zapisach skrajnych doświadczeń cierpienia i przemocy¹⁰⁵, podkreślając w ten sposób związek swoich tez o języku poetyckim z historią XX wieku. W podsumowaniu tych rozważań analizuje Miłosz wiersz *Nic więcej*, szczególnie ekfrazę znanego obrazu Carpaccia. Takie, być może niespodziewane, połączenie odległych wątków – słowa mierzącego się ze skrajnym doświadczeniem wojennym i słowa mierzącego się z pięknem dzieła sztuki – na tle analizy funkcjonowania przekładu w dziele poetyckim Miłosa nabiera przekonującej wyrazistości.

Z jednej strony mamy tu próby wysłowienia świata, który się rozpadł i zaprzeczył sensowności wiary w trwałe podstawy rzeczywistości oraz w obowiązujące dotychczas języki; z drugiej – ironiczną deklarację poety, że warto podejmować jedynie rzemieślniczą pracę nad doskonaleniem formy, układać japońskie wiersze o kwitnących wiśniach i księżycu, bo cieniutka warstewka piękna to wszystko, co dostępne z „opornej materii”. W wierszu o weneckich kurtyzanach można odnaleźć metaforyczne obrazy odwołujące się do pracy tłumacza i do przekładu jako sztuki: japońskie wiersze odtwarzają wszak pewne wzorce; opis obrazu Carpaccia uznać można za przekład intersemiotyczny; treść obrazowa tego utworu to swoisty przekład cudzego widzenia („jak widział szyper galeonów”). Wiersz Miłosa, przecząc deklarowanej niemożności, dokonuje jednak opisu/przekładu. Jest ekfrazą, ale też przywołaniem cudzego spojrzenia oraz cudzych losów. A rzemieślnik od japońskich wierszy wątpi w możliwość dotarcia do rzeczywistości i zarazem nie wątpi w konieczność podejmowania prób. Przekład także jest naśladownictwem i powtórzeniem, ale powtórzeniem o szczególnym charakterze: „W powtórzeniu – jak pisze w kontekście poezji Czesława Miłosa Marek Zaleski – możemy uchwycić różnicę. [...] Powtórzenie sprawia, że coś istnieje”¹⁰⁶. Takie powtórzenie jest gestem twórczym, ruchem wyobraźni, draśnięciem Rzeczywistości.

¹⁰⁴ T.S. Eliot, *Mysli o T.S. Eliocie* [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki...*, s. 207.

¹⁰⁵ M. Borwicz, *Ecrits des condamnés mort sous l'occupation nazie (1939–1945)*, Gallimard, Paris 1996.

¹⁰⁶ M. Zaleski, *Miłosz jako poeta powtórzenia* [w:] tegoż, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 177.

Jakie zatem jest według Miłosza miejsce przekładu? Naśladowanie czyjegoś słowa skazywałoby poetę tłumacza na klęskę; skupienie się na odtwarzaniu cudzych form poetyckich oznaczałoby osunięcie się w stronę klasycyzmu definiowanego jako ucieczka przed prawdziwym zadaniem poety, byłoby zadowalaniem się powłóczką piękną. Jeśli przekład nie ma się stać tylko rzemieślniczym reprodukowaniem formalnie skodyfikowanych wiśniowych gałęzi i księżycy, musi pomimo trudu tego zadania gorliwie opowiadać się za rzeczywistością, a więc sytuować się tam, gdzie dzięki działaniu wyobraźni następuje spotkanie z rozbłyskiem prawdy, gdzie jawi się prześwit na „drugą przestrzeń”.

8. „MOJA WYSPA”.
POLITYKA NIEPRZEKŁADALNOŚCI
A POLSKA SZKOŁA POEZJI
CZESŁAWA MIŁOSZA

...a poet who can be read only in translation and whose poems do not translate well because of many cultural-linguistic allusions in their very texture

C. Miłosz¹

The fact is the English translation of my poems played an enormous role

C. Miłosz²

Geny we krwi i atramencie

W szkicu zatytułowanym *Pisać po polsku* z tomu *Obrona żarliwości* Adam Zagajewski, wyjaśniając, dlaczego zdecydował się tworzyć w języku ojczystym, a nie w jednym z „większych” języków, takich jak angielski i francuski, cytuje anegdotę o pytaniu, jakie George Bernard Shaw zadał w liście Henrykowi Sienkiewiczowi: dlaczego Polacy nie przejdą po prostu na rosyjski? Irlandczycy – miał argumentować Shaw – piszą przecież po angielsku i wszystkim to wyszło na dobre. „Rzeczywiście” – ironizuje Zagajewski, a komentując pytanie Shawa, stwierdza że pisanie po polsku „w wieku XIX, pod rozbiorami – było aktem patriotycznym”³. Wybór polszczyzny wynika, przede wszystkim z dziedzictwa historycznego, nieodłącz-

¹ C. Miłosz, *Laureate's Words of Acceptance*, „World Literature Today” 1978, t. 53, nr 3, pt. *Homage to Czesław Miłosz, Our 1978 Neustadt Laureate*, s. 368–371.

² C. Miłosz, „One Has to Rise Early in the Morning”: *A Conversation with C. Miłosz* [z Czesławem Miłoszem rozmawia Adam Michnik] [w:] C. Miłosz, *Czesław Miłosz. Conversations*, red. C.L. Haven, University Press of Mississippi, Jackson 2006.

³ A. Zagajewski, *Pisać po polsku* [w:] tegoż, *Obrona żarliwości*, Wydawnictwo a5, Kraków 2003, s. 177. Szkic ten został opublikowany po angielsku w przekładzie C. Cavanagh jako *Writing in Polish*, „Threepenny Review” 2004, nr 99 (jesień), s. 13–14, <http://www.jstor.org/stable/438567> (dostęp: 20 listopada 2011).

nego elementu świadomości polskich pisarzy, i to niezależnie od okoliczności politycznych:

Piszący po polsku ma we krwi i w atramencie inne geny [niż np. pisarz francuski – M.H.]: załamanie systemu państwowego w wieku XVIII, klęskę rozbiorów, klęskę nieudolnych powstań i kruchość długiej, teatralnej egzystencji naszego kraju, który nie istniejąc realnie i trzeźwo, był tylko chimera, bywał na zmianę przedmiotem podziwu [...] i pogardy [...]. Albo piękność, albo bestia, nic pośrodku⁴.

Ze względu na szczególną sytuację Polski w ostatnich dwóch stuleciach to historia i polityka kształtują polską tożsamość i nie ma przed tym ucieczki, a literatura okazuje się nie tyle sposobem wypowiedzania indywidualnego losu, ile obszarem zbiorowego poszukiwania odpowiedzi na dręczące pytanie o to, kim jesteśmy. Współczesne polskie pisarstwo formowało się – pisze Zagajewski – w reakcji na wydarzenia XX wieku, zarówno w Krakowie, Gdańsku i Warszawie, jak i w Paryżu, Argentynie i Kalifornii. Rzadko oddawano się w nim osobistej pogoni za pięknem lub chłodnej analizie języka. Przeciwnie: literatura ta miała temperaturę „pieca ceramicznego, w którym [...] na oczach chciwych świadków, na oczach zaintrygowanych członków *polis*, wypalały się naczynia poezji i prozy”⁵. Stąd siła polskiej literatury – jej powaga oraz ładunek wartości moralnych i politycznych. Te cechy widać wyraźnie w twórczości – nadal posługuję się słowami Zagajewskiego – „Gigantów”: Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Jerzego Stempowskiego, Aleksandra Wata, Józefa Czapskiego, Zbigniewa Herberta, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autorzy ci buntowali się przeciw swojemu „genetycznemu” obciążeniu, ale do wielkich uniwersalnych i metafizycznych kwestii, które chcieli podejmować, docierali poprzez odpowiedzi na pytania zadawane przez rzeczywistość społeczną i polityczną, w której przyszło im żyć i działać. Siłą kształtującą dzieło piszących po polsku jest historia oraz jej metafizyczne, filozoficzne i moralne konteksty, a wartości te wyrazić można w języku, który niesie w sobie bogactwo pamięci historycznej, tajemnej wspólnoty z minionymi pokoleniami, cały repertuar aluzji, wyjątkową symbolikę i ukryte sensy, nierzadko czytelne tylko dla wtajemniczonych.

Czesław Miłosz, wskazując w wykładzie noblowskim na szczególny charakter literatury „innej Europy”, wypowiada znane słowa definiujące twórczość doświadczonych przez historię poetów z naszej części świata, dla których sensem dziejowych cierpień jest zyskana pamięć. Dzięki niej twórczość poetów z naszej części świata może uchronić się przed autotelizmem i jałowością: „Pamięć jest więc tą naszą, nas wszystkich z »innej Europy«, siłą, ona chroni nas od mowy owijającej się sama o siebie, jak bluszcz owija się o siebie, kiedy nie znajduje oparcia w murze

⁴ A. Zagajewski, *Pisać po polsku...*, s. 178.

⁵ Tamże, s. 180.

albo pniu drzewa”⁶. Dla Miłosza owa wyjątkowa zdolność wynikająca z pamięci historii to zarazem zadanie, konieczność odtwarzania i dawania świadectwa: „Ci, którzy żyją, otrzymują mandat od tych wszystkich, którzy umilkli na zawsze. Wywiązać się ze swego obowiązku mogą tylko starając się odtworzyć dokładnie to, co było, wydzierając przeszłość zmyśleniom i legendom”⁷.

Dziedzictwo przeszłości zawarte w polszczyźnie jest nie tylko błogosławieństwem dla wybranych, lecz także ograniczeniem. Zagajewski, głosząc w cytowanym szkicu pochwałę poetów polskich, którzy zdołali przemówić do szerokich rzesz czytelniczych, a równocześnie utrzymać wysoki poziom artystyczny, dzięki czemu ich dzieła stały się tak ważnym głosem w poezji światowej XX wieku, stwierdza:

Polscy pisarze średniego i młodszego pokolenia, chociaż niekoniecznie zdają sobie z tego sprawę, wciąż jeszcze chodzą pod parasolem wzniesionym nad nimi przez Gigantów. W literaturze jednak parasol nie tylko chroni przed deszczem; zasłania także gwiazdziste niebo, nie wiadomo więc, na jak długo wystarczy tej opieki⁸.

Proces wyzwalania się spod ochronnego parasola „Gigantów” przez poetów młodszych pokoleń to zagadnienie wykraczające poza omawiany tutaj temat. Sam Zagajewski w swoim szkicu zadaje tylko na koniec pytanie: „Pisać po polsku – ale ostatecznie czy to ma takie znaczenie, w jakim języku piszemy? Czy każdy język, odpowiednio użyty, nie otwiera drogi do poezji, do świata?”, niejako podając w wątpliwość sens snucia refleksji nad uwikłaniem w polszczyznę – a zatem także w historię – i proponując w zamian obraz samotnego twórcy, który mierzy się z myślami nienależącymi do żadnego języka.

Czesław Miłosz niełatwo zgodziłby się na taką zmianę perspektywy. Język twórczości był dla niego kwestią fundamentalną, zarówno na planie osobistym, jak i publicznym. Sprawa języka jest jednak istotna także z tego powodu, że jego twórczość – podobnie jak dzieła innych poetów nazwanych przez Zagajewskiego „Gigantami” – trafiła do międzynarodowego kanonu literatury i miała szansę oddziaływania, ponieważ przetłumaczono ją na „ważniejsze języki”, zwłaszcza na angielski. Przekład sprawił, że Miłosz stał się twórcą o znaczeniu międzynarodowym, a jego poezja opuściła domenę polszczyzny. Co za tym idzie, stanęła wobec problemu zanikania czy przekształcenia związanych z jej oryginalną formą

⁶ C. Miłosz, *Przemówienie w Królewskiej Akademii Szwedzkiej w Sztokholmie*, grudzień 1980 [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990, s. 382.

⁷ Tamże, s. 383.

⁸ A. Zagajewski, *Pisać po polsku...*, s. 183. Wyjście z polszczyzny jako wyzwolenie to motyw, który pojawia się w wypowiedziach pisarzy tworzących za granicą, np. w liście Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego: „Pisząc po angielsku, czuję się jak pokutująca dusza na radosnym urlopie. Daleko od Ojców i daleko od tłumacza”. J. Błoński, S. Mrożek, *Listy 1963–1996*, red. T. Nyczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 80.

językową i zakodowanych w niej znaczeń, by wejść w sferę o innych parametrach językowych i kontekstowych. U Miłosza można dostrzec silne napięcie między polskojęzyczną twórczością i jej anglojęzycznym wcieleniem. Poeta bardzo konsekwentnie prowadził politykę zagospodarowywania obszaru swojej anglojęzycznej obecności, a przekład uczynił jednym z jej ważnych narzędzi.

Wielojęzyczność

W *Rodzinnej Europie*, pisząc o swoim rodzinnym polskim domu na Litwie, o chrzcie w kościele rzymskokatolickim oraz rejestracji w carskim urzędzie, Miłosz podkreśla wielokulturowość i wielojęzyczność mojego środowiska: wieś mówiła po litewsku i trochę po polsku, miasteczko – po polsku i w jidysz, przedstawiciele władzy – po rosyjsku, podobnie jak ludzie tworzący cały system szkolnictwa, religii prawosławnej i państwa⁹. O otaczającej go w dzieciństwie wielojęzyczności wspomina poeta również w *Ziemi Ulro*:

To prawda, że moja polszczyzna była zawsze podmywana przez inne, słyszane obok języki i kształtowania się mojego „toku” częściowo przez opór nie mogę wykluczać. Pomijając nawet, że polszczyzna mego dzieciństwa była bardzo szczególna, i leksykalnie, i akcentowo, z naleciałościami litewskimi oraz białoruskimi. Ale rosyjski, skąd jego znajomość, właściwie nie wiadomo, wyniesiona z Rosji, nigdy się go nie uczyłem. Tudzież siedem lat łaciny w szkole. Dwa języki dobitne, nakłaniające do współzawodnictwa przez wzmocnienie frazy lub klasycyzujące zabiegi¹⁰.

Momentem symbolicznego choć i przejmująco dosłownego odczucia wielojęzyczności jest sytuacja, którą poeta przywołuje w dramatycznym, wizyjnym wierszu *Trwoga – sen* (1918):

Orsza zła stacja. W Orszy pociąg może stać i dobrać.
Więc może to w Orszy zgubiłem się, sześćioletni,
I pociąg repatriantów ruszał, zostawiając mnie

Na zawsze. Jakbym pojął, że będę kim innym,
Poetą innego języka, z innym losem¹¹.

⁹ C. Miłosz, *Rodzinna Europa...*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 20.

¹⁰ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 1994, s. 50.

¹¹ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004, s. 195–196. W wierszu, po sekwencji obrazującej przerażenie imperialną Rosją i wizję ucieczki przed jej brutalnością, pojawiają się sceny z „miasta wysokich domów”, po których, dusząc wstyd, idzie nikomu niepotrzebny „uchodźca z państw urojonych”, od którego nadal domagają się zgody na „porządek nie mojego, ale ich rozumu”. *Trwoga – sen* to zatem utwór, w którym odbijają się nie tylko doświadczenie z 1918 roku, lecz także powojenne przeżycia emigranta, zapisane w *Notatniku amerykańskim z Kontynentów*.

Scenę tę wspomina Miłosz także w *Rodzinnej Europie*: koniec wielkiej wojny, obszar przewalających się mas ludzkich, zmienne granice, wypchany po brzegi pociąg repatriantów, do którego dostać się można tylko oknem, i zagubiony chłopiec, którego w ostatniej chwili oddaje rodzicom jakiś komisarz. Jeszcze parę minut, a w przyszłości mógłby zostać – jak powiada – poetą języka rosyjskiego¹². Nie był to oczywiście moment świadomego wyboru języka, scena ta jest jednak swoistą prefiguracją wielu momentów w jego późniejszym życiu i w pracy przekładowej. Miłosz konsekwentnie traktuje rosyjski jako *the road not taken* (by posłużyć się słowami Roberta Frosta), przyznając się do silnych emocji związanych z tym językiem: fascynacji oraz obawy, że mowa rosyjska mogłaby go „połknąć”. W *Abecadle* pisze o osmotycznym nabywaniu tego języka w dzieciństwie, dodając:

Sam czułem bardzo silny pociąg do rosyjskiej inkantacji w wierszach. [...] Jednakże chyba wcześniej uświadomiłem sobie, że jest to inny rejestr niż rejestr poezji polskiej i że naśladowanie Rosjan byłoby niebezpieczne. Faktem jest, że zupełnie nie tłumaczyłem z rosyjskiego¹³.

Nabywanie języka angielskiego miało zupełnie inny przebieg. Był to trzeci język poety – po polskim i francuskim, lub czwarty, licząc rosyjski, albo nawet piąty, jeśli brać pod uwagę litewski lub łacinę. To jednak angielszczyzna miała się stać językowym środowiskiem Miłosza na bardzo wiele lat, to w otoczeniu tego języka powstała zdecydowana większość jego utworów. Poeta postanowił pisać po polsku, ale nie odrzucił przez to angielskiego tak jednoznacznie, jak niegdyś rosyjski. Mimo trwania przy polszczyźnie był zarazem pisarzem języka angielskiego – i to nie tylko dlatego, że Ameryka pragnie go za takiego uważać¹⁴. Autor *Świata* pisał również po angielsku jako wykładowca akademicki, autor podręcznika, krytyk, a nade wszystko jako tłumacz, który w sposób przemyślany tworzył obcojęzyczny obszar swojego dzieła, jak również dzieła innych współczesnych polskich poetów. Rozumiał, że recepcja jego utworów, na której opiera się jego światowa reputacja, jest w dużej mierze anglojęzyczna i nie odwołuje się do oryginalnych, polskich wersji.

Nie odmawiając słuszności obserwacjom Ireny Grudzińskiej-Gross, która w książce *Miłosz i Brodski. Pola magnetyczne*¹⁵ kontrastuje strategię zarządzania językami w twórczości tych dwóch poetów, inaczej pojmując funkcjonowanie Miłosza jako poety w żywiole wielojęzyczności. Badaczka stwierdza, że Miłosz

¹² C. Miłosz, *Rodzinna Europa...*, s. 51.

¹³ C. Miłosz, *Rosyjski język [w:] Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków s. 270–271.

¹⁴ Pisze o tym m.in. Clare Cavanagh w rozdziale *The Unacknowledged Legislator's Dream: Czesław Miłosz and Anglo-American Poetry* [w:] teże, *Lyric Poetry and Modern Politics. Russia, Poland and the West*, Yale University Press, New Heaven–London 2009, s. 234–265. Por. także *An Invisible Rope. Portraits of Czesław Miłosz*, red. C.L. Haven, Ohio University Press, Athens 2011.

¹⁵ I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski. Pola magnetyczne*, Znak, Kraków 2007, zwłaszcza rozdział *Poezja z obcym akcentem*, s. 215–249.

„chronił swój język i zawsze stawiał »opór«, najpierw rosyjskiemu i polskiemu z »centrum«, a później, podczas długiego pobytu w Ameryce, angielskiemu. I język swój wybronił”¹⁶. Chciałabym pokazać, że nie jedynie o obronę polszczyzny jako języka twórczości tutaj chodziło, ta bowiem w relacji z angielszczyzną nie była w tak naprawdę w dziele Miłosza zagrożona, ale o konstruowanie anglojęzycznej wersji twórczości.

Przekład a recepcja

Teksty dotyczące recepcji i tworzenia się reputacji Miłosza w literaturze języka angielskiego zebrała w książce *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych* Bożena Karwowska¹⁷. Jej praca daje wgląd w dyskusję nad utworami Miłosza toczącą się w oderwaniu od polskojęzycznych oryginałów i od polskiego kontekstu historyczno-ideowego. Dzięki takiej perspektywie ujawnia się rola, jaką w kreowaniu znaczeń tej poezji i modelach jej odbioru odgrywa przekład. Język i tłumaczenie stają się niejednokrotnie istotnym argumentem w debacie nad wartością poezji Miłosza. Usprawiedliwieniem dla stosunkowo późnego odkrycia tej poezji na Zachodzie nierzadko jest na przykład argument o jej „nieprzetłumaczalności”, zwykle wsparty tezą o nieprzetłumaczalności polskiej literatury lub o nieprzetłumaczalności poezji w ogóle. Josif Brodski jako członek jury międzynarodowej nagrody literackiej Neustadt, które w 1978 roku wyróżniło polskiego twórcę, wygłosił słynne zdanie, określając w nim Miłosza mianem jednego z największych poetów naszych czasów:

[...] nawet jeśli odrze się jego wiersze ze stylistycznej wspaniałości jego rodzimej polszczyzny (a to w nieunikniony sposób dzieje się w przekładzie) i zredukuje je do nagiej treści, wciąż mamy do czynienia z poważnym i nieustępliwym umysłem o takiej intensywności, że jedyne porównanie, jakie przychodzi do głowy, to porównanie z postaciami biblijnymi, zwłaszcza z Hiobem¹⁸.

Opinie takie jak ta, lokujące wartość uniwersalną dzieła poety poza jego językowym zakorzenieniem, a zarazem podkreślające wymiar strat poniesionych przez nią w procesie przekładu, wspierają model odbioru przekładanych utworów Miłosza na prawach tekstów oryginalnych, zwłaszcza że dyskusję nad problemami tłumaczenia uniemożliwia na ogół nieznajomość polszczyzny. Karwowska cytuje liczne opinie krytyków o wrażeniu bezpośredniości i naturalności głosu

¹⁶ Tamże, s. 216.

¹⁷ B. Karwowska, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000.

¹⁸ J. Brodski, *Presentation of Czesław Miłosz to the Jury*, „World Literature Today”, t. 52 (lato 1978), www.jstor.org/stable/40134201 (dostęp: 21 listopada 2011).

brzmiącego w tłumaczeniach, które należy traktować jako nowe wiersze¹⁹. Tymczasem zdaniem Donalda Daviego, nastawionego do Miłosza znacznie bardziej krytycznie niż Brodski, skoro w tej poezji wartość doświadczenia przeważa nad nieprzetłumaczalnością, to należałoby się zgodzić z tezą, że geniusz zatriumfuje nie tylko na przekładem, lecz także nad złym przekładem²⁰. Niepochlebną opinię o anglojęzycznych wersjach wierszy Miłosza wyraża także Helene Aguilar, która z kolei kwaśno stwierdza, że komentatorzy dzieła poety nieproporcjonalnie wiele czasu i energii poświęcają na wyjaśnianie, dlaczego czytelnik przekładu nie zdoła docenić poetyckiej maestrii poety i musi w nią po prostu uwierzyć²¹.

Przykład innej strategii krytycznej w pokonywaniu przeszkody, jaką jest brak dostępu do oryginału, znaleźć można we wprowadzeniu do bibliofilskiego wydania *Świata* w autorskim przekładzie poety. Autorka szkicu *A World Perfect at Last*, Helen Vendler, przyznając anglojęzycznej wersji Miłosza wysokie walory poetyckie, odwołuje się do oryginału, korzystając z pomocy swojego studenta Wojciecha Kotasa²². Dzięki jego wyjaśnieniom krytyczka dodaje do swojej interpretacji tekstu informacje o tym, w jaki sposób poetycka forma oryginału – rymy, aliteracje, konotacje – tworzy głęboką warstwę uzyskanego przez poetę efektu, niedostępnego w przekładzie²³.

Bożena Karwowska łączy brak szerszej dyskusji nad problemami, wynikającymi z przekładu, z faktem, że krytycy nie zdają sobie sprawy ze skomplikowania tego zagadnienia i dlatego je pomijają²⁴. To z pewnością prawda, ale nie wyjaśnia wszystkiego. Strategia pomijania zagadnień przekładu w dyskusji nad literaturą wynika także z obowiązującego dualistycznego sposobu myślenia, który przyznaje absolutny prymat oryginałowi, a tłumaczenie postrzega jedynie jako mniej lub bardziej trafny przekaz znaczeń, a nie sformułowaną interpretację. Relacja między oryginałem a przekładem jest zatem przywoływana jako argument za lub przeciw wartości utworów funkcjonujących w kulturze docelowej. Ich pozycja w obrębie kultury oryginału zasadniczo nie podlega dyskusji, choć może służyć jako nieosiągalny w przekładzie ideał. Krytycy rzadko całkowicie negują wartość poezji Miłosza z tego powodu, że mają do niej dostęp tylko za pośrednictwem przekładu; dlatego też przy ocenie krytycznej tłumaczenie traktowane bywa jako zniekształcający filtr, nie można więc na podstawie tłumaczonych tekstów formułować

¹⁹ B. Karwowska, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna...*, s. 133–136.

²⁰ D. Davie, *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*, University of Tennessee Press, Knoxville 1986, s. XII.

²¹ H.J.F. de Aguilar, *A Prince Out of Thy Star. The Place of Czesław Miłosz*, „Parnassus: Poetry in Review” 1983 (jesień/zima), 1984 (wiosna/lato), s. 129.

²² H. Vendler, *A World Perfect at Last* [w:] C. Miłosz, *Świat / The World. A Sequence of Twenty Poems in Polish*, Arion Press, San Francisco 1989, s. 12–16.

²³ Notabene Vendler podaje m.in. nie całkiem jednak ścisłą informację, że *Miłość*, tytuł jednego z ogniw cyklu, to homonim nazwiska autora, by na tej obserwacji oprzeć część swojego wywodu.

²⁴ B. Karwowska, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna...*, s. 128.

opinii całkowicie negatywnych. Mamy tu zatem do czynienia ze strategicznym wykorzystywaniem przekładu przy formułowaniu ocen krytycznych dotyczących samej poezji Miłosza. Karwowska konstatuje: „Wychodzi na to, że – zależnie od gustów i potrzeb badacza – któryś z przekładów był dobry, a któryś nie. Ta różnorodność była korzystna dla krytyków nieznających języka polskiego”²⁵.

Sprawa wydaje się jednak bardziej skomplikowana, niż to wynika z obserwacji badaczki, również dlatego, że Miłosz, prowadząc od pewnego momentu swojej anglojęzycznej kariery ścisłą politykę kontroli tłumaczeń, postawił tamę owej różnorodności. Dodatkowo niewątpliwie pewną rolę w kształtowaniu ocen jego dzieła w przekładach, zwłaszcza w przekładach autorskich, odegrała zmiana prestiżu poety uhonorowanego nagrodą Neustadt, a potem także Noblem. W oczach entuzjastów „nieuniknione” niedoskonałości tłumaczenia, których istnienie zakładano apriorycznie, nie przesłaniały istoty tej poezji; w oczach krytyków mogły stanowić potencjalnie okoliczności łagodzące.

Antologia ze szkoły profesora Rożka

Kiedy w 1960 roku Miłosz został profesorem literatur słowiańskich na uniwersytecie w Berkeley, mógł przystąpić do realizacji projektu, którego zarys wyłania się już ze szkiców zawartych w *Kontynentach*²⁶: a mianowicie do zaprezentowania polskiej poezji w Stanach Zjednoczonych. Jednym z pierwszych kursów, jakie prowadził wtedy dla studentów slawistyki, było seminarium przekładu poetyckiego. Wśród uczestników tych spotkań znaleźli się Richard Lourie, Louis Iribarne, Rouel K. Wilson i Lillian Vallee, a więc osoby, które w przyszłości miały należeć do grona najważniejszych tłumaczy literatury polskiej, w tym wielu książek Miłosza, na angielski. W przekładowej twórczości poety zaczęła się, zgodnie z określeniem użytym przez niego w szkicu *Gorliwość tłumacza, faza polska*²⁷.

Seminarium miało walor praktyczny z pewnością także dla samego Miłosza: umożliwiło mu podjęcie pierwszych prób tłumaczenia poezji własnego języka w gronie wykształconych, wrażliwych rodzimych użytkowników angielszczyzny. Miłosz mógł się skupić na interpretacji tekstu, na jego symbolicznych znaczeniach, aluzjach i kontekstach, a w wyszukiwaniu ekwiwalentów i stylistycznych wariantów pomagali mu studenci²⁸. Zajęcia te stanowiły dla niego zarazem nie-

²⁵ Tamże, s. 140.

²⁶ Por. rozdział 6 niniejszej pracy.

²⁷ C. Miłosz, *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, s. 204.

²⁸ Wspomnienia o pracy przekładowej na seminarium Miłosza znaleźć można w: *An Invisible Rope... W Abecadle* („Lourie, Richard i Jody”), Miłosz tak wspomina swoich studentów z tego okresu: „Wychowałem w jego [Richarda Louriego – M.H.] osobie dobrego tłumacza. Innym moim wychowankiem jest Louis Iribarne [...] i Katherine Leach [...]. Częściowo mogłbym się też

jako kurs *creative writing* w języku angielskim, równocześnie więc z polską fazą w twórczości tłumaczeniowej rozpoczęły one to, co chciałabym nazywać anglojęzyczną sferą dzieła Miłosza. W *Abecadle* poeta pisze:

Na uniwersytecie w Berkeley prowadziłem seminarium przekładów poezji, wykorzystując to, czego się nauczyłem w naszym gimnazjum z Wilnie, na lekcjach łaciny Adolfa Rożka. Była to metoda demokratyczna tłumaczenia zespołowego. Te prace ze studentami złożyły się na antologię polskich poetów powojennych, ale wolałem tłumaczyć innych, nie siebie, bo siebie trudniej. Przez dłuższy czas byłem znany w jednych kołach jako autor *Zniewolonego umysłu*, w innych jako tłumacz poetów, w pierwszym rzędzie Zbigniewa Herberta. Sam zacząłem być znany jako poeta dopiero w końcu lat siedemdziesiątych²⁹.

Przekłady współczesnych poetów stają się więc pierwszymi anglojęzycznymi utworami, jakie wyszły spod pióra Czesława Miłosza. Podobnie jak prowadzony przez niego kurs historii literatury zamienił się w akademicki podręcznik *The History of Polish Literature* (1969), tak wymiernym rezultatem spotkań seminaryjnych stała się opublikowana w 1965 roku antologia *Postwar Polish Poetry*³⁰. Jej ukazanie się poprzedziły prezentacje Miłoszowskich przekładów między innymi na uniwersytecie w Princeton, gdzie na początku 1964 roku pisarz wygłosił wykład poświęcony współczesnym poetom polskim, ilustrowany przekładami Herberta, Wata i Różewicza. Parę miesięcy wcześniej dokonane przez Miłosza przekłady wierszy Herberta przedstawiono w Wielkiej Brytanii dzięki aktywności krytyka Alfreda Alvareza. W przejmującym liście z 13 listopada 1963 roku Herbert pisał do Miłosza o tym, że w dzień śmierci swojego ojca, o której zawiadomiono go dopiero po jakimś czasie, miał wieczór autorski w Birmingham, a jego poezje w tłumaczeniu Miłosza czytał poeta brytyjski Ted Hughes. Znaczną rolę w doprowadzeniu do wydania antologii *Postwar Polish Poetry* odegrał Thomas Merton, z którym Miłosz korespondował od końca lat pięćdziesiątych. Merton zarekomendował przekłady Miłosza wydawcy i napisał notę zamieszczoną na okładce pierwszego wydania antologii³¹.

przyznać do Bogdany Carpenter. U profesora Weintrauba w Harvardzie studiowała Madeline Levine. Tłumaczy z polskiego dzielono na weintraubistów i miłoszystów” [s. 201].

²⁹ Tamże, s. 201. Clare Cavanagh pisze, że mimo wydania *Selected Poems* w 1973 roku oraz *Bells in Winter* w 1978 roku Miłosz był obecny i rozpoznawalny przede wszystkim jako autor anglojęzycznych wersji poezji Herberta i Wata. Cytowana przez nią opinia poety Jonathana Aarona z 1981 roku: „Jego [Miłosza] wkład w naszą literacką samoświadomość był i nadal pozostaje kluczowy”, odnosi się właśnie do przekładów; por. C. Cavanagh, *Lyric Poetry and Modern Politics...*, s. 239.

³⁰ *Postwar Polish Poetry. An Anthology*, selected and translated by Czesław Miłosz, Doubleday & Co, New York 1965.

³¹ W *Ogrodzie nauk* Miłosz pisze: „Na moją antologię *Postwar Polish Poetry* nie musiałem szukać wydawcy: Merton po przeczytaniu maszynopisu natychmiast posłał ją z entuzjastycznym listem do dużego domu wydawniczego Doubleday, gdzie jego zdanie dużo ważyło, i sprawa była załatwiona” [s. 186–187]. W liście z 19 grudnia 1964 roku Merton donosi Miłoszowi, że otrzymał od redaktorki maszynopis antologii: „chciałem to czytać bez pośpiechu, i bardziej niż kiedykolwiek jestem

W liście do Herberta z 5 marca 1964 roku Miłosz donosi o entuzjastycznej reakcji wydawcy na propozycję stworzenia antologii: „Potrzebuję Twojej rady i liczę, że mi szybko odpiszesz. Otóż nie mam zamiaru robić książki gruntownej, tylko przyjemnościową – dla mnie, 10–12 żyjących poetów”³². W listach Herbert podsuwa swojemu korespondentowi nazwiska godnych uwagi młodszych poetów wraz z krótkimi notami o nich³³. Przekłady włączone do antologii, jak również towarzyszące im komentarze i noty biograficzne to pierwsze utwory w języku angielskim opublikowane przez Miłosza jako twórcę amerykańskiego. Sama publikacja antologii stała się symbolicznym momentem narodzin zjawiska zwanego polską szkołą poezji.

W antologii, oprócz wybranych przez Miłosza wierszy polskich poetów w angielskich wersjach, które sam sygnował, znalazły się wstęp tłumacza oraz noty biograficzne poszczególnych twórców. Pozwoliło to Miłoszowi urzeczywistnić projekt o charakterze zarówno artystycznym, jak i edukacyjnym, a także politycznym. Tłumaczenie i antologizacja należą – jak pisze Lefèvre – do najważniejszych technik tworzenia literackiej reputacji i Miłosz posługuje się nimi, aby promować twórców, których wiersze darzy uznaniem i uważa za realizację bliskiej mu linii programowej³⁴. Najobszerniej przedstawieni są Aleksander Wat, Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert, twórcy, którzy doczekali się także tomików w przekładzie Miłosza, a których Zagajewski zalicza do „Gigantów” polskiej poezji. Dość szeroko prezentuje antologista również Mirona Białoszewskiego i Stanisława Grochowiaka. Mniej miejsca poświęca Mieczysławowi Jastrunowi, Adamowi Ważykowi, Leopoldowi Staffowi, Antoniemu Słonimskiemu, Tymoteuszowi Karpowiczowi, Jerzemu Harasymowiczowi, Ernestowi Bryllowi; po jednym wierszu lub dwóch mają tutaj Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński, Julian Przyboś, Wisława Szymborska, Andrzej Nowak, Bogdan Czaykowski, Jarosław Marek Rymkiewicz i Urszula Kozioł. Pozycję tych kierunków w poezji polskiej, których Miłosz z różnych powodów nie ceni, podważa samo pominięcie ich przedstawicieli: przede wszystkim reprezentantów linii awangardowej

przekonany, że to jest świetne. Twoje objaśnienia są bardzo pomocne, a Twoje własne wiersze – wcale nie należą do najmniej interesujących w książce”; T. Merton, C. Miłosz, *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Znak, Kraków 1991, s. 142.

³² Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 38.

³³ Wymienia Mariana Grzeźczaka, Wisławę Szymborską, Urszulę Kozioł, Tadeusza Nowaka, Jerzego Harasymowicza, Jana Darowskiego, Ernesta Brylla, Stanisława Grochowiaka. Píše też: „Poza tym listę poetów godnych reprezentowania wyobrażam sobie tak: Iwaszkiewicz, Ważyk, Jastrun, Wat, Miłosz, Białoszewski, Szymborska, Różewicz, Nowak [...], Harasymowicz, Darowski [...], Bryll [...]. Ewentualnie Grzeźczak”. Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 40.

³⁴ W *Ziemi Ulro* [s. 31] Miłosz przytacza pełną niesmaku uwagę Gombrowicza na temat antologii: „Że też ty chcesz tracić czas na głupstwa. Czy wyobrażasz sobie Nietzschego, który by antologię wydawał?”. A jednak z dorobku Miłosza – od tużpowojennego tomu esejów o kulturze masowej po *Wypisy z ksiąg użytecznych* – wynika, że uważał on formę antologii za przydatną i pożyteczną.

(post-Przybosiowskiej) i poezji pokolenia wojennego, zwłaszcza poetów związanych z prawicowym środowiskiem „Sztuki i Narodu” – Tadeusza Gajcego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Zdzisława Stroińskiego³⁵. Spośród własnych wierszy Miłosz przedstawia sześć.

Historia i rytm: polityka różnicy

Miłosz z jednej strony nazywa antologię „przyjemnościową”, a z drugiej ma nie-miłe wrażenie, że selekcionując materiał, narobił sobie wrogów, tom *Postwar Polish Poetry* jest jednak konstruktem o jasno sprecyzowanym profilu i służącym konkretnemu celowi. Richard Lourie, wspominając pracę z Miłoszem, pisze:

Traktował przekład bardzo poważnie. [...] Przekład to było coś, czym pisarz się zajmuje, część tradycji w Europie Wschodniej i Rosji. Przekład był doceniany i przyzwolicie opłacany, a praktykowanie go rzecz jasna wspomagało własny talent pisarski. Ten zwyczaj praktycznie nie istnieje w Europie Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych. [...] Czesław jednak chciał tłumaczyć nie tylko na polski; chciał też przekładać polskich poetów na angielski, aby podnieść reputację wielu wspaniałych twórców ze swojej ojczyzny – swojej własnej twórczości nie wyłączając. Trudno było to zrobić, pochodząc z mało znanego kraju, mając nazwisko trudne do wymówienia. Aby to zmienić, potrzeba było ogromnej pracy³⁶.

Powody, dla których poeta podjął się pracy nad tym zbiorem, oraz kryteria doboru tekstów wyłuszcza autor w przedmowie i towarzyszących prezentowanym wierszom notach biograficznych. Wymienionych powodów jest kilka, a należą do różnych porządków. Przede wszystkim chodzi o program poetycko-ideowy twórcy antologii, a więc o niechęć do poezji negatywistycznej, odnoszącej się do świata z nienawiścią lub złością (Miłosz używa tu słowa *anger*). Poezja polska potrafi, zdaniem jej tłumacza, przekształcić straszliwe doświadczenia historii w walor i uczynić z nich swoją siłę. Na tym polega jej przewaga nad twórczością poetów Zachodu, a zatem potencjalna rola, jaką polscy poeci mogą odegrać poza Polską: obrona, nierzadko ukryta za ironią lub nawet cynizmem, wartości podstawowych dla ludzkiej egzystencji. Już w pierwszych zdaniach wprowadzenia autor antologii kontrastuje utwory polskich poetów z tym, co powstaje na Zachodzie w języku angielskim, a wcześniej także francuskim. Poeta polski, czytamy, wydaje się „energiczniejszy, lepiej przygotowany do podjęcia zadań wyznaczonych mu przez kondycję ludzką niż jego zachodni kolega”³⁷. Jest to bezpośredni skutek

³⁵ W liście do Aleksandra Wata Miłosz stwierdza: „Wydając antologię angielską, narobiłem sobie wrogów – wszyscy pominięci”; A. Wat, *Korespondencja*, cz. 2, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 242, 285).

³⁶ A. Lourie, *Love at Last Sight* [w:] *An Invisible Rope...*, s. 49–50.

³⁷ C. Miłosz, *Preface* [w:] *Postwar Polish Poetry...*, s. v. Echa tej opinii pojawiają się często w wypowiedziach o czytanej w przekładach poezji wschodnioeuropejskiej, m.in. w esejach Seamusa

bezwzględne działanie historii w rejonie świata, w którym leży Polska, a także szczególnego poetyckiego rodowodu współczesnych polskich twórców. Szkicując rozwój polskiej poezji, Miłosz wywodzi jej gorzki humor i zainteresowanie raczej historią niż problemami jednostki z twórczości Norwida. Jego dzieło, jak pisze, pozwoliło za pomocą ironii przezwyciężyć subiektywizm pochodzący od dziewiętnastowiecznych poetów francuskich, czyli wyzwolić się od tego, co odstręczało Miłosza w poezji amerykańskiej: od prywatności, subiektywizmu i uczuciowości. Poezja polska miałaby być swoistym panaceum na te niedomagania. W liście do Herberta z 5 marca 1964 roku pisze Miłosz:

Mam teraz studenta [chodzi o Richarda Louriego – M.H.], całkiem dobrego poetę, protegowanego Roberta Lowella, który mi przekłady poprawia. Zupełnie entuzjastyczny, jeśli chodzi o polską poezję. Rozmiarów zagubienia, izolacji, tęsknoty do mięsa w poezji, tego całego poczucia absencji w młodym pokoleniu amerykańskim nikt chyba w Europie nie rozumie i ja ze swoimi studentami tutaj mam chwile niebywałej dziwności, kiedy myślę o nostalgii i rozpaczach tam, w Polsce, a moja obawa jest ta: że tam młodzi tęsknią do tego stanu, z którego ci rozpaczliwie chcą wyjść, choć przez marihuanę i meskalinę to raczej udać się nie może³⁸.

Drugie kryterium wyboru ma zupełnie inny charakter: wiąże się z wersyfikacją i muzycznością wiersza, a pośrednio z kwestią „nieprzetłumaczalności” polskiej poezji. Troska o ten aspekt tekstów pojawia się też w korespondencji z Herbertem, Miłosz prosi go o wskazanie utworów starszych poetów, które nie opierałyby się na śpiewności, czyli byłyby „przetłumaczalne”, a zarazem zdaniem Herberta zasługiwały na prezentację³⁹. Brak wielu wierszy uznanych przez Miłosza za nieprzekładalne na poziomie formalnym powoduje, że antologia nie obrazuje stanu polskiej poezji, lecz wprowadza pewne „zaburzenie perspektywy”. Brak w niej bowiem poetów stosujących klasyczne sylabotoniczne miary wierszowe. Miłosz powraca więc tu do zagadnienia, z którym zmagał się w odniesieniu do przekładów poetów anglojęzycznych, pisząc o problemach z tłumaczeniem wierszy, w których porządek formalny oparty jest na czymś innym niż „liczenie na palcach”⁴⁰. Możliwość fizycznego dopasowania wierszy do charakteru angielszczyzny decyduje o tym, które teksty poszczególnych poetów będą włączone do antologii. Forma, zwłaszcza jej wymiar muzyczny, jest dla antologisty integralną częścią wiersza i jeśli nie można jej „odtworzyć”, stanowi przeszkodę nie do pokonania, dys kwa-

Heaney (Znaczenie przekładu, przeł. M. Heydel [w:] tegoż, *Zawierzyć poezji*, Znak, Kraków 1996, s. 106–115) i Helen Vendler (Czesław Miłosz [w:] tegoż, *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1988, s. 209–223).

³⁸ Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 38,

³⁹ Tamże, s. 39.

⁴⁰ C. Miłosz, *Wprowadzenie w Amerykanów* [w:] tegoż, *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999, s. 123.

lifikując utwór. „Przekład powinien być co najmniej adekwatny – twierdzi Miłosz – i lepiej nie porywać się na coś, czego nie da się osiągnąć”⁴¹.

Trzecie kryterium, bardziej zewnętrzne, stanowią granice czasowe i przestrzenne: w antologii zasadniczo uwzględniono poetów żyjących (z wyjątkiem Leopolda Staffa) oraz – wbrew temu, co sugeruje antologista, pisząc, że nie interesuje go, jakim kto paszportem się legitymuje – mieszkających w Polsce, a nie na emigracji (tu wyjątkiem są Bogdan Czaykowski i sam Miłosz). Większość wierszy powstała po odwilży 1956 roku, chociaż okoliczności polityczne, jak czytamy we wprowadzeniu, nie są dla antologisty istotne. A jednak polityczny aspekt ukazania się zbioru z pewnością nie umyka uwagi Miłosza, który wyznaczając taką datę graniczną, daje wyraz świadomości szkód, jakie poezji wyrządziła stalinizacja, a zwłaszcza działanie cenzury (komentarze na ten temat pojawiają się też w poprzedzających wiersze notach biograficznych). Równocześnie Miłosz dostrzega wpływ zewnętrznego przymusu na kształt poetyki: podkreślana przez niego ironia, a także maska historyczna lub aluzyjno-kulturowa – na przykład u Herberta – to wszak metody internalizacji cenzora. Miłosz nie wspomina o tym jednak w przedmowie do pierwszego wydania i dopiero w 1983 roku, w znacznie poszerzonej trzeciej edycji książki, periodyzuje polską poezję powojenną pod względem natężenia działań cenzury politycznej⁴².

Włączone do antologii noty biograficzne nie pełnią jedynie funkcji informacyjnej, lecz tworzą coś w rodzaju autorskiej wizji rozwoju polskiej poezji w drugiej połowie XX wieku⁴³, jakby apendyks do opublikowanego w 1957 roku *Traktatu poetyckiego* Miłosza (który na swój przekład na język angielski musiał czekać jeszcze parę dziesięcioleci). Dalekie od obiektywizmu i suchego encyklopedycznego tonu, sytuują prezentowane postaci na tle historycznym oraz w konstelacjach osobistych relacji. Informacje te nierzadko stają się punktem wyjścia do ogólniejszych uwag o kształcie polskiej poezji w porównaniu z twórczością Amerykanów, jak również do opinii samego Miłosza o osobach i dziełach. W rezultacie czytelnik otrzymuje nie tyle podstawową wiedzę na temat nieznanego obszaru literackiego, ile interpretację zdecydowaną kadrującą odbiór i rozumienie przedstawionych poetów, a także – co widać jeszcze wyraźniej z perspektywy czasu – wgląd w Miłoszowską wizję współczesnej poezji.

Na przykładzie konstrukcji *Postwar Polish Poetry* można w niewielkiej skali zobaczyć funkcjonowanie układu wielorakich czynników, które kształtują finalny efekt uzyskany w procesie przekładu i antologizacji. Bez przeanalizowania złożo-

⁴¹ C. Miłosz, *Preface* [w:] *Postwar Polish Poetry...*, s. vii.

⁴² C. Miłosz, *Preface to Third Edition* [w:] *Postwar Polish Poetry. An Anthology Selected and Edited by C. Miłosz*, Third Expanded Edition, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1983, s. ix.

⁴³ Pisz o tym Mira Rosenthal w artykule *Polska szkoła poezji Czesława Miłosza w przekładzie na angielski*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 223–230.

nych motywów oraz dokonywanych przez tłumacza antologistę manipulacji nie da się zrozumieć i opisać tego aktu literackiej komunikacji międzykulturowej i jej znaczenia – ani planowanego, ani rzeczywistego – dla literatury docelowej, ani miejsca, jakie antologia zajmuje w całym projekcie twórczym Miłosza. Jest to przypadek o tyle ciekawy, że – korzystając wprawdzie z pomocy wielu osób: studentów asystujących w przekładaniu, korespondentów (m.in. Herberta) doradzających przy wyborze materiału, przyjaciół wspierających przedsięwzięcie od strony marketingowej – Miłosz w zasadzie jest instancją decyzyjną na wszystkich poziomach, w dużej mierze niezależną od wymagań związanych z patronatem; nie pracuje na niczyje zlecenie. Opis tego, co dzieje się w jego przekładach Herberta, Różewicza i Wata jedynie na poziomie samych tekstów, bez odniesienia się do owego szerokiego kontekstu, jest w moim przekonaniu niewystarczający, ponieważ ogranicza pole widzenia i pomija rozległe obszary pracy tłumacza jako twórcy.

Zarządzanie (auto)translacją

Praca nad antologią poezji powojennej poprzedziła szerzej zakrojone projekty tłumaczenia własnej twórczości. Wiersze Miłosza w przekładzie innych polskich twórców żyjących na emigracji w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Wielkiej Brytanii publikowano już w latach sześćdziesiątych⁴⁴. Dopiero jednak w roku 1973 ukazał się tom *Selected Poems*, który nosi wyraźne ślady ręki autora: Miłosz sam wybrał utwory, a dawniejsze przekłady w większości zastąpił nowymi, własnymi. Od tego czasu wszystkie tomy jego utworów poetyckich ukazywały się w tłumaczeniu autorskim, dokonywanym również we współpracy z amerykańskimi tłumaczami⁴⁵, wśród których byli studenci Miłosza, a potem także jego uniwersyteccy koledzy poeci, zwłaszcza Leonard Nathan, Robert Hass i Robert Pinsky.

Zmiana w doborze współtłumaczy: zastąpienie polskich poetów emigracyjnych poetami, którzy są rodzimymi użytkownikami angielszczyzny, była elementem strategii kontrolowania własnej twórczości w języku angielskim, a wpływała

⁴⁴ Były to pojedyncze utwory w przekładzie Adama Czerniawskiego, Andrzeja Buszy i Bogdana Czaykowskiego oraz samego autora i Johna Carpentera.

⁴⁵ Rekonstruując proces stopniowego dążenia do przejęcia przez Miłosza kontroli nad swoimi anglojęzycznymi tekstami – podobnie jak u Brodskiego, który posunął się jeszcze dalej, bo pisał po angielsku – Irena Grudzińska-Gross stwierdza, że jest to zachowanie nietypowe „dla poetów »obciążonych« romantyzmem” (I. Grudzińska-Gross, *Brodski i Miłosz...*, s. 215). Badaczka mówi tu o przekonaniu obu poetów co do tego, że język ojczysty jest podstawą tożsamości. Wynikałoby z tego, że wersje obcojęzyczne nie powinny być dla Miłosza i Brodskiego istotne. Jeśli jednak spojrzeć na kwestię kontroli przekładu przez pryzmat romantycznej koncepcji autorstwa, na której opiera się dualistyczny schemat traktujący przekład jako drugorzędny i z drugiej ręki, to autorska kontrola, choćby symboliczna, zawsze podnosi prestiż tłumaczenia, nadaje tekstowi obcojęzycznemu dodatkowy walor, jest przedłużeniem autorstwa. Zob. na ten temat T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome 2007, s. 18–25.

z przeświadczenia, że priorytetem jest przekaz treści i skuteczność anglojęzycznego kształtu dzieła, a nie bliskość czytelnego dla Polaków oryginału. Już we wprowadzeniu do *Postwar Polish Poetry* Miłosz pisał, że jeśli chodzi o angielszczyznę, nie dowierza własnemu uchu i szuka pomocy osób posługujących się tym językiem od dzieciństwa⁴⁶. Trzeba jednak zaznaczyć, że, choć – inaczej niż Brodski – Miłosz nigdy nie zdecydował się na tworzenie poezji w języku angielskim, to coraz wyraźniej skłaniał się ku technice autotranslacji lub translacji autoryzowanej, w której ostatnie słowo należy do autora oryginału, a nie eksperta od języka angielskiego.

Gucio zablokowany

Pierwszy etap zacieśniania kontroli nad tłumaczeniami własnych utworów obrazuje historia przekładów *Gucia zaczarowanego*, której ślad pozostał w korespondencji Miłosza z Bogdanem Czaykowskim⁴⁷. W 1973 roku, już po opublikowaniu *Selected Poems*, zawierających podpisaną przez autora wersję tego poematu zatytułowaną *Bobo's Metamorphosis*, Czaykowski i Busza, którzy podejmowali w tym okresie liczne przedsięwzięcia tłumaczeniowe i angażowali się w popularyzację polskiej poezji za granicą⁴⁸, w rozmowie przedstawili Miłoszowi projekt konkurencyjnego przekładu *Gucia*. Planowali posłanie go do któregoś z pism literackich, ale najpierw przekazali tekst do akceptacji autorowi, który jednak zablokował ewentualną publikację. W liście z 29 maja Miłosz pisze:

Przyznam, że zaskoczył mnie przekład „Gucia zaczarowanego”. Skoro ten utwór został po angielsku wydrukowany w *Selected Poems*, jaki, zapytywałem siebie, był powód tłumaczenia tego jeszcze raz? Czy ze ten drukowany w książce przekład jest niezadowolający i cho-

⁴⁶ C. Miłosz, *Preface to Third Edition* [w:] tegoż, *Postwar Polish Poetry...*, s. vii.

⁴⁷ Dostęp do tej korespondencji w formie elektronicznej zawdzięczam uprzejmości prof. Bożeny Karwowskiej. Nieopublikowane listy są przechowywane w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego.

⁴⁸ Przełożyli m.in. wiersze Białoszewskiego, którego kilka tekstów ukazało się także w *Postwar Polish Poetry*. W liście z 19 marca 1975 Miłosz pisze do Czaykowskiego o tych tłumaczeniach: „Przekład wasz – zdaniem osób, którym go tutaj pokazywałem, jest lepszy niż mój (tzn. porównując te same wiersze). Pokazywanie poezji polskiej jako mającej dobry, wysoki poziom jest niemałą zasługą i szczerze wam tej pracy winszuję. [...] Redaktorowi »The American Poetry Review«, Bergowi, bardzo się wasz tom podobał i recenzja, tutaj napisana, w Berkeley, powinna się wkrótce w tym piśmie ukazać. Jest ona maksymalnie pochlebna, jeżeli chodzi o pracę tłumaczy, mniej, jeżeli chodzi o poezję Białoszewskiego. Sam ani Białoszewskiego nie mógłbym w większej dozie tłumaczyć, ani go pochylać, i to, poza oczywistym brakiem czasu, wyjaśnia moje powstrzymanie się zarówno od tłumaczenia, jak i recenzji, którą wołałem zaaranżować niż pisać. A w ogóle, swoje zaangażowanie w szerzenie wiedzy o literaturze polskiej *in partibus infidelium* zawsze uważałem za konieczność, a *second best*, i uważam, że jeżeli ktoś coś lepiej robi ode mnie, to muszę być zwolniony ze »służby społecznej«”. Z przekładu cudzych wierszy jest więc Miłosz gotów zrezygnować bez żalu.

dzi o zrobienie lepszego? Nb. te przekłady w *Selected Poems*, które są podane jako łączne, są w istocie moje, jeżeli chodzi o kształt rytmiczny, udział współtłumacza ogranicza się do pewnych poprawek gramatyczno-stylistycznych *wewnątrz* nadanego przeze mnie rytmicznego kształtu. I z tego punktu widzenia porównując oba przekłady, doszedłem do wniosku, że ten w książce bardziej moim gustom odpowiada.

Sytuacja jest o tyle szczególna, że, jako się rzekło, żyję, ale nie tylko, bo także nie mieszkam w Polsce, czyli za przekłady ponoszę większą odpowiedzialność, mogąc je robić same-mu. Jeżeli z powodu mnóstwa zajęć nie będą moje wiersze przeze mnie tłumaczone, no to co? Nie jestem taki *eager beaver*, żeby chcieć ciągle widzieć swoje nazwisko w druku.

Przygotowując grunt pod odmowę, Miłosz posługuje się argumentami pozornie obiektywnymi (skoro jest przekład, po co tworzyć kolejny?), a w rzeczywistości podkreśla swoją autorską władzę nad tekstem, w tym możliwość zablokowania konkurencyjnych przekładów. Ujawnia, że w istocie to on, a nie jego amerykańscy współpracownicy, odpowiada za kształt utworów w języku angielskim i daje pierwszeństwo swojej wersji (na podstawie, co znaczące, kryterium rytmu), które podbudowuje tezą o szczególnej odpowiedzialności za przekłady własnych tekstów (bo przecież żyje, i to poza Polską). W zasadzie sugeruje, że wolałby nie publikować przekładów, niż powierzać je osobom trzecim, a więc nie jest zainteresowany usługami tłumaczy, sam chce tworzyć przekłady, z ewentualną pomocą ekspertów.

Czaykowski w liście z czerwca 1975 (bez daty dziennej) stara się wyjaśnić sytuację: najpierw przypomina rozmowę z Miłoszem o planowanym przekładzie (i brak protestu poety wobec tego pomysłu), potem argumentuje, że angielski tekst poematu w przekładzie Miłosza wydał mu się nie tak dobry jak oryginał, co skłoniło go do próby przekładu⁴⁹, i że interesująco byłoby zobaczyć, jak ów wysoko przez niego ceniony utwór wypadnie w innym tłumaczeniu⁵⁰; na koniec wyjawia, że planował wydanie tomu wierszy wybranych Miłosza w nowych przekładach dla uczczenia jego sześćdziesiątych piątych urodzin. Jego korespondent jest jednak nieprzejednany oraz niezbyt ciekawy tłumaczeń innych niż własne, i choć Czaykowski wraca później w korespondencji do pytań o przekład *Gucia*, Miłosz nie zmienia zdania i tłumaczenie się nie ukazuje⁵¹.

⁴⁹ Czaykowski pisze wprost: „chodziło mi o skorygowanie pewnych niedoangielszczonych fragmentów Pańskiego przekładu”. W wielu listach można doczytać się wyrażonej bardzo delikatnie i z szacunkiem opinii, że angielszczyzna Miłosza nie jest doskonała. Czaykowski i Busza, absolwenci wydziałów filologicznych brytyjskich uniwersytetów, przypuszczalnie mieli rzeczywiście lepsze kwalifikacje językowe.

⁵⁰ Tu u Czaykowskiego pojawia się argument hermeneutyczny z ducha: „pokazanie, że są możliwe (jak zawsze zresztą) różne wersje oryginału, podkreślenie wartości tego wiersza, bo skoro tłumacze podejmują się go przełożyć mimo istnienia już jednego przekładu, to znaczy, że uważają, iż oryginał jest tego wart”. Jak się wydaje, Miłosz na takie argumenty nie jest w ogóle wrażliwy; także tutaj ujawnia, że dla niego przekład nie jest interpretacyjną grą w docieranie do sensów oryginału, lecz elementem realizacji własnego projektu twórczego i temu zostaje podporządkowany.

⁵¹ Przekład ten doczeka się publikacji w zredagowanej przez Buszę i Czaykowskiego książce *Gathering Time. Five Modern Polish Elegies: Iwaszkiewicz, Wierzyński, Jastrun, Miłosz, Białoszewski*, Barbarian Press, Mission 1983.

W liście z 12 lutego 1977 roku Miłosz wprost poucza młodszego poetę o wartości zajęcia, jakim jest tłumaczenie i podtrzymuje pogląd, że gotów jest raczej zaniechać przekładu, niż poświęcić mu zbyt wiele energii twórczej:

[Pański – M.H.] Przekład mojego poematu (tj. jego części) błędny jest na moje wyczuć. Ale nie o to chodzi. Przekłady są zajęciem *très honorable*, pod warunkiem jednak, że wśród innych zajęć wyznaczone im będzie miejsce właściwe i że nie zyskają przesadnego autorytetu w naszych oczach. [...] Mówię o przekładach na obcy język, bo praca tłumacza na własny język podlega chyba innym prawom. Nb. wyszły teraz *Mediterranean Poems* Wata w moim i moich studentów przekładzie [...] Przetłumaczyłem też (do spółki z moją studentką) „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada” w całości. Ale żebym te roboty uważał za ważne i chciał tak znowu bardzo bronić mojej reputacji tłumacza, to nie, bo przecie hierarchia zajęć musi istnieć.

Postawę tę potwierdza polityka kontroli nad przekładami własnych dzieł (zwłaszcza poetyckich) – Miłosz blokuje w ten sposób ich nadmiar i różnorodność. Kontrastuje z deklaracjami jednak gorliwość, z jaką poeta zajmuje się tłumaczeniem. Jeszcze ciekawsze wydaje się to, że Miłosz opatruje swoje wiersze w języku angielskim autorską sygnaturą: niby uznaje je za przekłady, czyli utwory nie całkiem własne, ale nie jest gotów dzielić się ich autorstwem z tłumaczami, nie zgadza się, by stały się polem cudzej interpretacji. Równocześnie zaprzecza, jakoby chciał „bronić swojej reputacji tłumacza”, nie interesuje go bowiem tworzenie przekładu rozumianego jako odtworzenie. Te wiersze są anglojęzycznym głosem poety, stanowią podlegający autorskiej władzy obszar jego anglojęzycznej twórczości. Na mocy tej władzy konkretna interpretacja zyskuje przewagę nad innymi, istniejącymi realnie (jak przekład Czajkowskiego) lub potencjalnie, jako dalsze ogniwa w serii. Kształt angielskiej wersji wiersza zostaje ustalony na podstawie decyzji autora-tłumacza, który gotów jest poświęcić dość sporo w zakresie aspektów formalnych oryginalnego wiersza i jego urody, z pełną świadomością, że to konieczne, skoro nie pisze po polsku⁵².

Dwa Światy

Innym interesującym przykładem Miłoszowskiej polityki autotranslacji zastosowanej w praktyce jest poemat *Świat*, istniejący w dwóch anglojęzycznych wersjach, odmiennych pod względem kształtu poetyckiego oraz statusu, dostępności

⁵² Grudzińska-Gross interpretuje tę decyzję następująco: „To niewątpliwe, że dzięki całkowitej kontroli nad tłumaczeniem i publikacją anglojęzycznych wersji swoich wierszy, ten tok rytmiczny [ważna dla Miłosza cecha jego języka poetyckiego – M.H.] jest we wszystkich utworach zachowany i »dykcja Miłosza« nie zmienia się w zależności od tłumacza. Jego głos jest po angielsku równie rozpoznawalny jak po polsku”; I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski...*, s. 242.

i zakresu funkcjonowania. W 1981 roku Robert Hass i Robert Pinsky z pomocą Renaty Gorczyńskiej przełożyli ów słynny cykl i opublikowali go w specjalnym numerze „Ironwood Magazine” poświęconym Miłoszowi z okazji przyznania mu Nagrody Nobla⁵³. W nocy poprzedzającej przekład tłumacze stwierdzają, że spośród wszystkich poetyckich zapisów doświadczenia wojennego ten jest najbardziej szokujący z powodu stworzonego w nim kontrastu między idyllą poetyckiej wizji a koszmarem rzeczywistości. Napięcie to uznają za oś swojego przekładowego zamierzenia, wzmacniając dodatkowo interpretację przytoczeniem słynnego fragmentu *Zniewolonego umysłu* portretującego chłopską rodzinę na stacji kolejowej – scenę, w której zwyczajny, prosty, ludzki gest okazuje się objawieniem sensu świata. Piszą tłumacze:

Nasz przekład powstał z ogromnej ciekawości [...]. Dotąd nie ukazało się jeszcze tłumaczenie *Świata*, ponieważ autor uważał, że jest to utwór nieprzetłumaczalny, czego być może właśnie dowiedliśmy. Jest on napisany niezwykle prostym językiem, poszczególne części rymują się według różnych schematów, a metryka przypomina rytm dziecinnej czytanki. Tu zaczyna się kłopot⁵⁴.

Dalszy komentarz zawiera minitraktat na temat polskiej wersyfikacji; wyraża się, że ta wiedza pochodzi z rozmów z Miłoszem, dla którego kwestie rytmu były tak istotne. Hass rozważa różnorodne rozwiązania, jakie można by przyjąć w przekładzie na język angielski: czy za wzór wziąć poezję Blake’a, czy może Stevenso-na, czy raczej tradycyjne *nursey rymes*? Ale poszukiwania w literaturze docelowej podsumowuje stwierdzenie, zapewne też inspirowane przez autora, że lepszy byłby... *Pan Tadeusz*: „Siedzieliśmy przez jakiś czas – wspomina Hass – gryząc ołówki i marząc, by *Pana Tadeusza* napisano po angielsku”⁵⁵. Dobrze tu widać w praktyce skutek Miłoszowskiej polityki nieprzekładalności: mamy konsekwentną negację wzorców kultury docelowej, a w zamian przywoływanie utopijnych, nieprzydatnych w praktyce przekładu kontekstów kultury źródłowej; koncentracja na oryginale jest właściwie paraliżująca. W rezultacie tekst jednak powstaje: „W końcu zrobiliśmy, cośmy mogli, w poczuciu, że pierwszy przekład tego poematu na angielski powinien przynajmniej wskazywać na formę oryginału”⁵⁶.

A jednak Miłosz, przygotowując edycję swoich wierszy zebranych, nie włączył do niej *Świata* w noszącym wyraźne ślady jego wpływu przekładzie Hassa i Pinsky’ego. Wersja ta znalazła się w wydany w 1984 roku wyborze poezji Miłosza *The Separate Notebooks* oraz „dla porównania” w dwujęzycznej edycji

⁵³ Czesław Miłosz: *A Special Issue*, „Ironwood” 1981, nr 18. W edycji tej zadbane, by w imieniu i nazwisku poety pojawiła się litera „P”, czego w późniejszych publikacjach już nie przestrzegano.

⁵⁴ R. Hass, *The World. A Note on the Translation*, „Ironwood” 1981, nr 18, pt. Czesław Miłosz. *A Special Issue*, s. 37–40.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

Selected Poems wydanej w Krakowie⁵⁷. Na użytek *Collected Poems* autor zaproponował własną wersję utworu, poprowadzoną niemal *verbatim*, pozbawioną rymów i innych elementów organizacji brzmieniowej, bardzo surową⁵⁸. Argumentował, że wersja przygotowana przez tłumaczy amerykańskich jest zbyt bogata i ozdobna, przez co nie oddaje sprawiedliwości oryginałowi, którego najważniejszą cechą jest prostota. W ten sposób, nadal mocą swojej autorskiej władzy, Miłosz zmienił kryteria nieprzetłumaczalności: nie chodziło już o znalezienie odpowiednika rymów oryginału, lecz o nieozdobność i prostotę. Oto pierwsze ogniwo poematu w obu anglojęzycznych wersjach:

The Path

Down where the green valley opens wider,
Along the path with grass blurring its border,
Through an oak grove just broken into flower,
Children come walking home from school
together.

In a pencil case that slides open,
Bits of bread roll around with stumps of
crayon,
And the penny hidden away by children
For spring and the first cuckoo in the garden.

The girl's beret and her brother's school-cap
Bob, as they walk, above the fringe of bushes.
A jay screams, hopping in a tree-top;
Over the trees, clouds drift in long ridges.

Now, past the curve, you can see the red roof:
Father leans on his hoe in the front garden,
Then bends down to touch a half-opened leaf;
From his tilled patch, he can see the whole
region⁵⁶.

The Road

There where you see a green valley
And a road half-covered with grass,
Through an oak wood beginning to bloom
Children are returning home from school.

In a pencil case that opens sideways
Crayons rattle among crumbs of a roll
And a copper penny saved by every child
To greet the first spring cuckoo.

Sister's beret and brother's cap
Bob in the bushy underbrush,
A screeching jay hops in the branches
And the long clouds float over the trees.

A red roof is already visible at the bend.
In front of the house father, leaning on a hoe,
Bows down, touches the unfolded leaves,
And from his flower bed inspects the whole
region⁵⁷.

Od razu rzuca się w oczy, że wersja Miłosza rzeczywiście jest znacznie prostsza od wersji zaproponowanej przez Hassa i Pinsky'ego – zarówno pod względem

⁵⁷ C. Miłosz, *Poezje wybrane / Selected Poems*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

⁵⁸ To zresztą cecha ogólna Miłoszowskich autotranslacji, co podkreśla Bożena Karwowska, pisząc o zaletach i wadach tej strategii: „Miłosz był »bardzo wierny słowom«, ale te anglojęzyczne wersje w niewielkim stopniu były przydatne do studiów krytycznoliterackich”; B. Karwowska, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna...*, s. 140.

⁵⁹ C. Miłosz, *The Path*, przeł. R. Hass, R. Pinsky [w:] *Czesław Miłosz. A Special Issue*, „Ironwood” 1981, nr 18, pt. *Czesław Miłosz. A Special Issue*, s. 42.

⁶⁰ C. Miłosz, *The Road*, przeł. C. Miłosz [w:] tegoż, *Collected Poems*, Penguin, London 1988, s. 36.

językowym, jak i obrazowym. Pejzaż otwierający wiersz namalowano odmiennie: Hass i Pinsky, posługując się animizacją, piszą o miejscu, gdzie dolina otwiera się szeroko, Miłosz natomiast poprzestaje na wyrażonym bezosobową frazą stwierdzeniu, że dolina jest widoczna. U amerykańskich tłumaczy czytamy o zacieranym przez trawę skraju ścieżki, a poeta powiada tylko, że droga jest trawą na wpół pokryta. *Broken into flower* to bogatszy obraz rozkwitania niż surowe *beginning to bloom*, podobnie jak (w następnym wersie) fraza *come walking home from school together* jest bardziej skomplikowana od *returning home from school*. Trudno tu rozstrzygać (zwłaszcza wobec braku kompetencji *native speaker*), które rozwiązania są lepiej osadzone w angielszczyźnie, odnosi się jednak wrażenie, że na tle przekładu Hassa i Pinsky'ego wersja autorska dość ostentacyjnie odziera tekst z waloru poetyckości. Efekt ten wzmacnia konstrukcja rytmiczna przekładu: u Amerykanów przeważają wersy pięciostopowe, niemal regularnie jambiczne (np. ostatni wers pierwszej strofy), u Miłosza natomiast nie ma regularnej muzycznej organizacji wiersza.

Porównanie przekładów z tekstem oryginalnym także potwierdza, że kryterium prostoty zostało przyjęte jako zasada tłumaczenia autorskiego, nawet wbrew oryginałowi, który wszak przy naturalności toku jest wyposażony w liczne znaki poetyckiej organizacji tekstu. Po polsku zielona dolina „się ściele”, droga jest zarosła trawą „na poły”; pojawiają się inwersje, delikatne archaizacje składniowe i leksykalne, niecodzienne epitety i zdrobnienia. Miłosz w przekładzie pomija te elementy jako nieistotne dla zdefiniowanego przez siebie znaczenia tekstu i niepożądane z punktu widzenia przyjętego nadrzędnego kryterium prostoty. Posługując się terminologią Stanisława Barańczaka, możemy powiedzieć, że tłumacz nie włącza ich do ustalonej dla tego zadania przekładowego dominanty semantycznej.

Z perspektywy tradycyjnej, aksjologicznie zorientowanej krytyki przekładu można by jednak oceniać przekład Miłosza jako poetycko nieprzekonujący, a jego wiersz – mało zwarty, sprozaizowany, pozbawiony rytmu i z pewnością mający niewiele wspólnego z poezją dla dzieci czy jakimś rozpoznawalnym wzorcem poetyckim w literaturze angloamerykańskiej. W takim odczytaniu stałby się nie pełnoprawnym twórczym odpowiednikiem oryginału, a jedynie jego namiastką⁶¹. Równocześnie jednak, przyjmując punkt widzenia Lawrence'a Venutiego, można by dowodzić, że dzięki programowemu upraszczaniu tekstu tłumaczenia na wielu poziomach poeta zyskuje efekt wyobcowania utworu z poetyckiej tradycji kultury przyjmującej, która jest zarazem kulturą języka dominującego. Nie dając się wchłonąć istniejącym w języku angielskim wzorcom liryki czy nawet konkretnym „dobrze osadzonym” w angielszczyźnie poetyckim rozwiązaniom, Miłosz doko-

⁶¹ Grudzińska-Gross w kontekście eksperymentów przekładowych Brodskiego pisze: „Według powszechnych oczekiwań tłumaczenie ma być jak najdokładniejszym odpowiednikiem, ale wewnątrz tradycji poetyckiej języka przekładu – równoważnikiem właśnie, a nie namiastką”, I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski...*, s. 223.

nuje wyboru nie tyle artystycznego, ile politycznego, zaznaczając swoją odrębność, nie-amerykańskość.

Niezależnie jednak od tych krytycznych stanowisk, z których każde proponuje własny zestaw kategorii, i bez względu na to, czy Miłosz jako tłumacz ma rację, czy nie (jak pamiętamy, w liście do Czaykowskiego kwestię poprawności przekładu kwituje stwierdzeniem: „nie o to chodzi”), o dalszych losach wydawniczych obu przekładów oraz o nadaniu kanonicznego statusu wersji autorskiej nie rozstrzygają względy literackie, ale przede wszystkim decyzja instancji autorskiej, czemu służy nie tylko prestiż jego pozycji na rynku literackim, lecz także narzędzie prawne w postaci *copyright*. Autotranslacja jako gest rozciągnięcia władzy autorskiej nad tekstami obcojęzycznymi, staje się czymś więcej niż tylko translacją⁶². A jednak zastosowanie tego narzędzia kontroli oznacza równocześnie decyzję o swoistym zawężeniu znaczeń utworu, może bowiem blokować – i tak dzieje się w tym przypadku – powstawanie innych wersji, zaświadczających inne odczytania i rzucających, jak chce Steiner, nowe światło na tekst wyjściowy. Wielość przekładów przyczynia się do podniesienia wartości tekstu, który w dialogu odczytań ujawnia nowe sensy, uwalniając się, przynajmniej do pewnego stopnia, od doraźnej polityki prowadzonej przez autora i tłumaczy.

W przypadku *Świata* konkurencyjna wersja anglojęzycznego tekstu została zmuszona do swoistej kapitulacji, a jej funkcjonowanie stało się mocno ograniczone. Publikacja wersji Hassa i Pinsky’ego obok tekstu oryginału w polskim dwujęzycznym wydaniu wyboru poezji Miłosza oznacza otwarcie alternatywnej ścieżki odbioru, ale dostępnej jedynie dla wąskiego grona „ekspertów”. W kulturze docelowej, w której oryginał niknie, a w jego miejsce i na jego prawach czytany jest przekład, do obiegu dopuszczona została zasadniczo tylko wersja z autorskim „imprimatur”, ona znajduje się w edycjach wierszy zebranych, opublikowano ją także w postaci przywoływanego wyżej bibliofilskiego dwujęzycznego wydania ze wstępem Helen Vendler.

Przekład nieprzekładalny (i odwrotnie)

Na tle tej polityki przekładowej Miłosza rozpatrywać należy także *A Treatise on Poetry*, anglojęzyczną wersję poematu z 1957 roku, stworzoną w 2001 roku przez autora we współpracy z Robertem Hassem. W przekładzie *Traktatu poetyckiego* zbiegają się różne zagadnienia, które kształtują anglojęzyczną twórczość Czesława Miłosza: polityka „nieprzekładalności”; kwestia języka ojczystego i związanych z nim wartości; znaczenie świadomości historycznej w twórczości poetyckiej; pozycja literatury Europy Środkowo-Wschodniej w świecie anglojęzycznym; poli-

⁶² Por. uwagi na ten temat w rozdziale 4 niniejszej pracy.

tyczny aspekt funkcjonowania literatury, wreszcie przekład jako gatunek pisanie w języku obcym.

Warto wspomnieć, że przed angielskim powstało rosyjskie tłumaczenie *Traktatu*, dokonane przez Natalię Gorbaniewską, oraz przekład na język czeski pióra Václava Buriana⁶³. Rosyjska tłumaczka notowała:

Nad pierwszym wariantem pracowałam nocami, prawie do świtu, nie mogąc się po prostu oderwać. Kiedy jakiś fragment stawał się błędnym kołem, kładłam się i nie mogłam zasnąć, w głowie szumiały wersy, z którymi nie dawałam sobie rady, wstawałam, by znów pisać, kiedy tylko znajdowałam jakiś pomysł. A później, wnosząc poprawki przez wiele miesięcy, syciłam się rozkoszą, widząc, jak wers samoczynnie się poprawia, prostuje, staje się zgrabny i brzmi po rosyjsku⁶⁴.

Przekład Gorbaniewskiej powstawał we współpracy z autorem, który z perspektywy czasu oceniał, że bliskość języków i doświadczenia historycznego pozwala na stworzenie wiarygodnej wersji, która przemówi do odbiorców. Dodatkowym konsultantem był także Josif Brodski:

Miłosz był zadowolony z tłumaczenia „Traktatu poetyckiego”. Trzeci czy czwarty wariant wręczyłam mu w czerwcu 1981 r. [...]. Odesłał mi go z licznymi notatkami i uwagami, ale zanim je naniósł, zaznajomił z przekładem amerykańskich studentów-slawistów, mówiąc: oto jak należy tłumaczyć! Jesienią tegoż roku spotkaliśmy się w Harvardzie. Pokazałam mu wszystkie poprawione fragmenty, wyjaśniłam, w czym się z nim nie zgadzam, na samym końcu powiedziałam zaś, iż przekład częściowo przejrzał już Brodski. Przyjrzelśmy się wspólnie fragmentom, których Brodski nie zdążył przeczytać – tych, które Brodski czytał, Miłosz nie chciał nawet oglądać, mówiąc, iż całkowicie ufa Josifowi. Tak więc pozostało jedynie oczekiwać na ostatnie uwagi Brodskiego. Nie było ich zbyt wiele i przesyłając mi je Josif napisał: „Czesławu powiedz, Ciebie – tożę”⁶⁵.

We wstępie do wydania *Traktatu poetyckiego*, które ukazało się w 2001 roku w Polsce, równoległe z nowojorską edycją wersji anglojęzycznej, Miłosz pisze:

Dopiero jednak po dziesięciu latach dałem się przekonać, że przekład całości miałby sens i zdecydowałem się przysiąc fałdów, żeby cały utwór przełożyć wierszem metrycznym i w tej formie powierzyć Hassowi. Ten dokonał pracy niezwyklej, która w oczach znawców jest arcydziełem sztuki przekładu. Ku mojemu zdumieniu, poemat o zawiłościach polskiej historii i nie mniejszych zawiłościach polskiej poezji znalazł wśród Amerykanów wiernych i niekiedy entuzjastycznych odbiorców⁶⁶.

⁶³ C. Miłosz, *Poetičeskij traktat*, przeł. N. Gorbanevskaa, Ardis Publishers, Ann Arbor 1982; tegoż, *Traktáty a přednášky ve verších*, przeł. i oprac. V. Burian, Votobia, Olomouc 1996.

⁶⁴ N. Gorbaniewska, *Mój Miłosz*, przeł. J. Strzałka, „Apokryf” nr 16, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 26.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 6.

Ów skomplikowany poemat „o zawilóściach” powstawał w trudnych emigracyjnych latach we Francji. Podobnie jak pisane w tym samym okresie szkice, które złożyły się na tom *Kontynenty*, także *Traktat poetycki* daje wyraz konieczności ustalenia własnej pozycji w niejednorodnej przestrzeni kultur i języków wyznaczanej przez miejsce akcji kolejnych części utworu: Kraków – Warszawa – Ameryka, i w czasie: Młoda Polska – Dwudziestolecie – II wojna światowa – powojenna teraźniejszość. *Traktat* to także eliotowska z ducha próba stworzenia własnej tradycji, zarówno w poezji polskiej, jak i anglojęzycznej – tym bardziej, że traktatowa forma poematu pochodzi z inspiracji twórczością poetów języka angielskiego, zwłaszcza Karla Shapiro. Sam poeta mówi o dwojakim celu, jaki sobie stawiał. Po pierwsze, chciał zaprezentować historię pierwszej połowy XX wieku w Polsce przez pryzmat rozwoju polskiej poezji. Po drugie, Miłosz myślał o nowej formie poetyckiej, która zdołałaby wyrazić doświadczenie historyczne graniczące z niewypowiadalnym⁶⁷. Dawał w ten sposób wyraz swojemu przekonaniu, że istnieje silny związek pomiędzy poezją powstającą w danym momencie dziejowym i jej kontekstem historycznym. Dlatego umieszczał pisarzy na tle życia codziennego ich środowisk w kolejnych okresach, opowiadał o nich, otaczając ich najrozmaitszymi detalami charakteryzującymi ich epokę⁶⁸. Takie użycie języka, narracja i rozważanie historiozoficzne przeniesione w poezję były także przeciwstawieniem się niebezpieczeństwu zawężenia obszaru poezji jedynie do tego, czym interesuje się awangardowa liryka.

Przypisy

Anglojęzyczna wersja *Traktatu poetyckiego* powstawała w zupełnie innych okolicznościach, w innym kontekście historyczno-kulturowym niż wersja polska, kierowano ją też do innych czytelników. Niemniej pojawiła się na tle istniejącego korpusu przekładów twórczości Miłosza, jak również ugruntowanej już pozycji polskiej szkoły poezji. *Traktat poetycki*, jako prezentacja twórczości polskich poetów, stanowił logiczną kontynuację antologii *Postwar Polish Poetry*, która do tego czasu doczekała się kolejnych wydań. Był także ważnym elementem prezentacji polskiej historii i literatury rozpoczętej w antologii, a ciąg dalszy znajdującej w *Historii literatury polskiej*.

Podobnie jak antologia, *Traktat* w wersji angielskiej wyposażony został w obszerne przypisy autorskie, objętością dorównujące samemu poematowi. Również

⁶⁷ Pytanie Adorna o sens istnienia poezji po Auschwitz wybrzmiewa w III części *Traktatu*. Miłosz odpowiada, że poezja nie tylko może, ale powinna istnieć, aby oddać sprawiedliwość istnieniu tych, którzy nie mają głosu.

⁶⁸ Poeta zwraca uwagę na ten wymiar swojego utworu w rozmowie z A. Fiutem i A. Franaszkiem w: C. Miłosz, *Traktat moralny. Traktat poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 19.

tutaj Miłosz nie ogranicza się do dyskretnego podsuwania informacji niezbędnych do zrozumienia kontekstu, lecz silnie zaznacza swoją obecność w serii miniesejów historyczno-biograficzno-interpretacyjnych. Działa zatem w podwójnej roli: tłumacza i autora, a przekład, którego dokonuje, także jest podwójny – pierwszy, międzyjęzykowy, to translacja tekstu utworu na język angielski, drugi, „inerdyskursywny”, to przełożenie treści utworu na język eseistyki czytelnej dla nowych odbiorców. Tekst angielski nosi więc podwójną sygnaturę autora/tłumacza.

Ułożone dla anglojęzycznej wersji *Traktatu poetyckiego* komentarze Miłosza zostały następnie przetłumaczone przez autora na język polski i włączone do krajowej edycji, zatytułowanej w charakterystyczny sposób: *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Przypisy Miłosza mają nieoczywisty status: z jednej strony stanowią samodzielne całości nieco przypominające noty w *Abecadle*, z drugiej wiążą się ściśle z poematem, któremu towarzyszą. Na mocy autorskiej decyzji o włączeniu ich do polskiego wydania stały się w istocie integralną częścią tekstu oryginalnego. Jest to rzadka w dziejach tłumaczenia poezji sytuacja, w której przekład bezpośrednio wpłynął na kształt oryginału.

„Szczelnie odgrodzony od jakichkolwiek szans przekładu”

Obudowanie tekstu *Traktatu* przypisami jest również wyrazem wielokrotnie deklarowanej przez poetę niewiary w jego czytelność i sensowność w przekładzie; słowa użyte jako tytuł podrozdziału pochodzą ze wstępu do *Prywatnych obowiązków*, w którym mowa o „ślęczeniu” nad *Traktatem poetyckim* stanowiącym manifestację „nieodwracalnej przynależności do jednej literatury”. Przetłumaczenie *Traktatu* byłoby zatem przekroczeniem osobistych zobowiązań i lojalności, otarciem się o zdradę⁶⁹. Tymczasem Helen Vendler swój duży esej poświęcony głównie przekładowi *Traktatu*⁷⁰ zaczyna od uwagi o arcydziełach pokonujących bariery oraz granice, w których powstały, a zalicza do nich utwór Miłosza i porównuje go (na korzyść) z *Ziemią jałową* Eliota. Odsuwając na bok takie zestawienia, warto zapytać o rolę samego przekładu – rozumianego tu bardziej prototypowo, jako relacja łącząca dwa teksty w różnych językach etnicznych – w budowaniu znaczeń tego „nieprzetłumaczalnego” utworu. Na jakich warunkach autor zgodził się jednak uznać tekst w obcym języku za odpowiednik oryginału? Miłoszowska kategoria nieprzekładalności, sformułowana przy okazji antologii polskiej poezji, dotyczy

⁶⁹ C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 6.

⁷⁰ H. Vendler, *A Lament in Three Voices*, „The New York Review of Books”, 31 maja 2001, s. 27–31; po polsku w przekładzie M. Heydel: *Trójgłosowy lament* [w:] *Poznanie Miłosza* 3, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 855–874.

muzyczno-rytmicznej struktury tekstu jako nośnika sensów oraz możliwości transferu treści wraz z jej oryginalnym kontekstem, od którego jest w wysokim stopniu zależna. Wersja angielska *Traktatu poetyckiego* daje dobrą sposobność do obserwacji zasad, według których Miłosz organizuje warunki przekładalności utworu.

Za najważniejszy odpowiednik ścisłego metrum oryginału Miłosz uznaje *a plain, regular and forceful blank verse* („prosty, regularny i mocny wiersz biały”). Co do miejsc, w których tok oryginału ulega zmianie i przechodzi w rytmy piosenki lub ody, poeta zaznacza, że co prawda znalezienie angielskich ekwiwalentów byłoby tu pożądane, jednak ze względu na skomplikowanie tekstu na poziomie treści i jej filozoficznych implikacji widzi konieczność utrzymania dosłowności semantycznej kosztem rytmu (tu ciekawa uwaga z punktu widzenia naszkicowanej wyżej Miłoszowskiej polityki przekładu): „przynajmniej w tym pierwszym przekładzie na angielski”⁷¹. Jako ogólny model wersu wskazuje luźną formę *iambic pentameter*, pięciostopowego jambu, miary wierszowej obecnej w tradycji anglojęzycznej od czasów Geoffreya Chaucera, fundamentalnej dla Williama Szekspira i Johna Milтона, a uznawanej za odpowiednik polskiego jedenastozgłoskowca średniówkowego, będącego podstawową miarą *Traktatu*. W porównaniu z polską wersją przekład jest znacznie mniej rygorystyczny rytmicznie, miejscami tekst angielski rozpręża się niemal w prozę, podczas gdy w oryginale napięcie między szeroką narracją a ścisłą formą wiersza pełni funkcję spajającą. Warto dodać, że tłumacząc na polski Karla Shapiro, którego wiersze zainspirowały formę *Traktatu poetyckiego*, Miłosz użył właśnie regularnego jedenastozgłoskowca.

Decyzja Miłosza o pisaniu w języku polskim wynika z przekonania o ścisłym związku języka z doświadczeniem i pamięcią: tylko tworząc w mowie, w której się wyrosło, można czerpać ze znaczeń cieleśnie bliskich od dzieciństwa⁷². W przekładzie natomiast miejsca, sytuacje i osoby zmieniają się z jednostkowych i bezpośrednio rozpoznawalnych w symbole; nawiązania intertekstualne są czytelne tylko dla specjalistów, schodzą zatem na plan dalszy, a aluzje do konkretnych wydarzeń stają się uwagami ogólnymi. Opowiadana historia dzieje się gdzieś daleko, gdzie indziej. Co więcej, oddalając się od oryginału, tekst pokrywa się warstwą nowych znaczeń i konkretyzacji wprowadzanych w akty lektury.

Opisanie świata

W tym kontekście pierwsze strofy *Traktatu*, *Wstęp*, jawią się jako medytacja nad relacją między językiem i światem, odmienną w każdej „mowie rodzinnej”, i nad siłą ewokacyjną poetyckiej ekspresji. *Traktat* to zapis świata widzianego ostro,

⁷¹ *Translator's Note* [w:] C. Milosz, *A Treatise on Poetry*, przeł. C. Miłosz, R. Hass, Ecco Press, New York 2001, s. xi.

⁷² Por. I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski...*, s. 246–247.

„tak jak się widzi w letniej błyskawicy”. Właśnie dzięki sile języka poetyckiego przeciwstawionego prozie „powieści i traktatów” „jedna dobra strofa” waży więcej niż „ciężar wielu pracowitych stron”. Idąc tropem wskazanym we *Wstępie*, patrzę na *Traktat* nie tylko jako utwór dyskursywny, próbę podjęcia – w formie poetyckiej – „tych walk, gdzie stawką jest życie”, lecz także jako zamiar opisanie świata, z którym podmiot pozostaje w intensywnej relacji emocjonalnej. Opisy odgrywają w *Traktacie* istotną rolę, pejzaże i topografia niosą duży ładunek znaczeń historyczno-symbolicznych i osobistych. Z konieczności wybieram tylko kilka fragmentów, w których szczególnie mocno splatają się pamięć, historia i obrazowa epifania. Końcowe sekwencje trzeciej części utworu, kiedy narrator opuszcza wojenną Warszawę, wiedząc, że jego dawny świat został niemal całkowicie zmieciony z powierzchni ziemi przez Ducha Dziejów, zaczynają się od opisu tego, co pozostało: nędznego pejzażu, w którym trzeba się odnaleźć, zadomowić, i skąd można szukać dróg wyjścia, nowego początku. To swoista Miłoszowska ziemia jałowa⁷³:

Kisną ogórki w zapotniałym słoju
Z badylem kopru. Ogórki są wieczne.
I trzaska rano chrust na palenisku.
W misie drewniane łyżki i polewka.
Koszów i motyk szuka się pod ścianą
W sieni, gdzie kokosz stroszy się na grzędzie.
I miedzą, miedzą. Ni widu, ni kresu.
Mglisto i płasko do samych Skierniewic.
Mglisto i płasko dalej, do Uralu.
Ej, nie ustawaj, nieprędko południe.

[s. 74]

Pickled cucumbers in a sweating jar.
A sprig of dill. Cucumbers are eternal.
Early morning twigs crackle on the hearth.
In a clay bowl wooden spoons and gruel.
At the door baskets and hoes where hens roost.
And the dead-strait farm track, fields without
limit.
Plains, empty and misty, to Skierniewice.
Plains, empty and misty, to the Ural Mountains.
Hey, don't rest yet. Noon is a long way off.

[s. 40]

Zaraz po tej wiejskiej scenie, której pustka i prymityw może sugerować, że cofnęliśmy się w historii o stulecia – ostatnia linijka jest aluzją do *Żeńców* Szymanowicza – pojawia się strofka z *Zimy wiejskiej* Mickiewicza: obraz bogatych synów ziemiańskich na zimowych stołecznych wywczasach, a potem znów urywek z *Dziadów* oraz pseudocytaty z *Pana Tadeusza* wprowadzające obraz idealnego, harmonijnego, cywilizowanego, wielokulturowego świata. A dalej:

⁷³ Cytowane dalej w tym rozdziale fragmenty *Traktatu poetyckiego* pochodzą z tomów: C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem...* oraz (przekład angielski) C. Miłosz, *A Treatise on Poetry...* W nawiasach podano numery stron.

Mógł być dom z drzewa, lecz podmurowany. A wooden house, of course, cut well made,
plumb.

Leżał tam Fedon i żywot Katona.
Albo jeżeli zapalano w piątek
Świece w jarzącym rodzinnym świeczniku,
Z rytmów Daniela, rytmów Izajasza
Lekcję na zawsze zachowywał młody,
Jak milczeć warto i jak wiersza składać.
The *Phaedo* at arm's length, also Cato's *Life*.
On Friday evening the family would light
A row of candles in bright chandeliers.
From rhythms of Daniel, rhythms of Isaiah,
A young man received more than enough
instruction
In how to keep silent, how to compose a verse.

Zamek na barkach nowogrodzkiej góry. A castle sits on the Nowogródek hill.

Pagórków leśnych, jasnych wód potrzeba,
Nigdy się tutaj nie obroni człowiek.
Bo kiedy pusty ogarnie horyzont,
Że stoi w środku nigdy nie uwierzy.
Doradcą będzie mu ruchomy cień.
[s. 76]
What we do need are forests, clear waters.
For there's nothing here to defend a man.
When he studies the void of the horizon
The idea of centre slowly fades.
His only counsel is his moving shadow.
[s. 41]

Ten fragment jest dosłownie napisany Mickiewiczem, pojawia się wers z *Grażyny* oraz liczne cytaty i aluzje do *Pana Tadeusza*. Do bezpośrednich przytoczeń Miłosz dopisuje własne dalsze ciągi, których sens – w jedenastozgłoskowcu dzielonym przez *Traktat poetycki z Zimą miejską* i *Grażyną*, z *Konradem Wallenrodem*, *Świtezią* i *Do Matki Polki* – powstaje właśnie dzięki temu niewidocznemu spojeniu dzieł obu poetów. Konstrukcji tej zostają następnie przeciwstawione fragmenty „muzyki nie takiej”, stylizowane na twórczość naiwną pastorałek Tytusa Czyżewskiego:

Ho la ho la pastyrze łode pola du dy u dy pastyrze łode budy idźcie do stayenki do świętej Panienki i Grzegórz karbowy pisarz prowentowy [s. 77–78]	Ho la ho la Lambs bleat baa baa Shephards run to see Come to the stable As soon as you're able Ho la ho la Even Jack with his stutter Sings to the Mother The Holy Mother Ho la [s. 42]
--	--

Nie da się, stwierdza narrator, wrócić do „pagórków leśnych, jasnych wód” [s. 76]; zaśpiew „du dy u dy” to rozpaczliwy (Miłosz sam używa tego słowa, komentując cytat z Czyżewskiego) powrót do jakiegokolwiek tradycji, choćby była nią pierwotność rozumiana jako prymityw, chaos instynktu, brak kultury. Być może jest to jedyny ocalały strzęp tradycji; zresztą, prymitywna chłopska chata okazała

się po wojnie dla wielu ludzi, między innymi dla Miłosza, miejscem schronienia i ratunku. Podobnie należałoby odczytywać myśl narratora, że bardziej stosowne byłoby sięgnięcie po krzesiwo i hubkę, bo w świecie, w którym towarzyszami rozmyślań są kartofle, nawet zapałki okazują się zbyt wyrafinowane. Helen Vendler, czytelniczka wersji anglojęzycznej, opatruje ten pełen cytatów fragment następującym komentarzem:

Autor *Traktatu poetyckiego* widzi, że literatura jego narodu leży w gruzach, a młodzi poeci zostali zabici [...]. Literatura znika, tak jak znika Polska, a ostatnim znakiem życia, jaki od niej do nas dociera, jest gest powrotu do źródeł – do dźwięcznego bełkotu ludowej pieśni i wiejskich instrumentów. „Grała nam w święto” – powiada wyrafinowany, a wyczerpany wojną narrator – „muzyka nie taka” [...]. Któż by się spodziewał podobnego wiersza [mowa o Czyżewskim – M.H.] jako stylistycznej przeciwwagi dla unicestwienia Warszawy? W tym miejscu metoda poetycka Miłosza przypomina tę, jaką posłużył się w swoim słynnym, blake’owskim cyklu *Świat* napisanym w roku 1943 i pomyślanym jako proste i czyste przeciwieństwo dla koszmaru zniszczonej Warszawy⁷⁴.

Trudno bez wątpliwości przyjąć dokonane tu zrównanie powstałego w 1943 roku cyklu *Świat. Poema naiwne* z cytatami z Czyżewskiego, a więc pośrednio z chłopskim prymitywem przywołanym w *Traktacie* w opisie chaty z kiszącymi ogórkami, kurami i wspólną miską polewki. *Świat* dzięki kontekstowi, w którym powstaje, ma walor rekreacji świętego ładu rzeczywistości, w *Traktacie* temu samemu służą cytaty z Mickiewicza, ale okazuje się, że po wojnie, po śmierci kultury, jest on „za trudny dla nas chyba”, bo „gdzież nam do pańskiej, żydowskiej nauki”. Obraz zamykający część trzecią *Traktatu* nie pozostawia wielu złudzeń co do sytuacji narratora i świata, w którym narrator się znalazł: „Wiał wiatr. Siedziałem na miedzy w południe/ Myśląc i myśląc, a przy mnie kartofle”⁷⁵. Tutaj po zostawiamy po wojnie narratora poematu, naszego przewodnika po Młodej Polsce, znawcę zawikłanych dziejów Dwudziestolecia, poetę nowatora podejmującego się opisu nieopisywalnej rzeczywistości zagłady.

⁷⁴ H. Vendler, *Trójgłosowy lament...*, s. 869.

⁷⁵ Podobna degradacja świata i człowieka jest motywem, który często pojawia się w twórczości Miłosza z okresu wojny i tuż po niej, na przykład w cyklu *Głosy biednych ludzi* – opisie życia podnoszącego się z martwych, ale nie w chwale odrodzenia, lecz jako nędzna duszyczka, opar krwi nad miastem-mogilą. Jeden z najbardziej znanych wierszy tego cyklu, *Przedmieście*, kończy się obrazem analogicznym do omawianej sceny z *Traktatu*: „Weź mandolinę, na mandolinie/ Wygrasz to wszystko/ Ech palcem w struny./ Piękna piosenka,/ Jałowe pole,/ Szklanka wypita,/ Więcej nie trzeba./ Patrz, idzie drogą wesoła dziwa,/ Pantofle z korka, czub fryzowany,/ Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami./ Jałowe pole,/ Zachodzi słońce”, C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Znak, Kraków 2001, s. 216. Buczeniu, bzyczeniu i piskaniu prymitywnych pastorałek z *Traktatu* dużo jest bliżej do wygrywanej na mandolinie pięknej piosenki z jałowego przedmieścia – w wielu interpretacjach przywoływanej jako symbol zdegradowanej, a jednak jakoś trwającej sztuki, jako głos „biednego poety” biednych czasów – niż do harmonijnej rzeczywistości wiary, nadziei i miłości opisywanej w *Świecie*. Narrator *Ducha dziejów* też jest powojennym biednym człowiekiem, biednym poetą. Motyw ten ma zresztą także zaplecze biograficzne. Por. A. Franaszek, *Czesław Miłosz. Biografia*, s. 358–359.

„Że stoi w środku, nigdy nie uwierzy”

Omawiany fragment *Traktatu poetyckiego* jest tak głęboko zakorzeniony w polskiej tradycji literackiej, zarówno na poziomie obrazu, jak i muzyczności i wersyfikacji, że istotnie można powątpiewać, czy przekład przyniesie coś więcej niż prostą relację z planu narracyjnego. Znaczenia wyrastające z aluzji intertekstualnych zostają bezpowrotnie utracone, a tłumacze nie udają, że mogliby temu zapobiec. Nieco wyjaśnień pojawia się w przypisach. Czytelnika znajdującego oryginał uderza wysoki stopień neutralizacji, rezygnacja z „silenia się na niemożliwe”. Mniej oczywista zmiana, wynikająca z przyjętych rozwiązań przekładowych, następuje w relacji między narratorem a światem przedstawionym. Otóż w polskim tekście narrator usytuowany jest wewnątrz opisywanej rzeczywistości, podczas gdy w przekładzie dystans gwałtownie rośnie. Na czym polega to przekształcenie?

W pierwszej z cytowanych strof polskiej wersji czytamy: „I miedzą, miedzą. Ni widu, ni kresu”, co w tłumaczeniu przybiera postać: *the dead-strait farm track, fields without limit*. W angielskim tekście otrzymujemy opis szerokiej perspektywy, ogromnej pustej przestrzeni jakby widzianej z góry lub z oddalenia, obiektywne – jak na filmowym obrazie drogi niknącej gdzieś za horyzontem, na linii rozległego nieba; obserwator pozostaje jednak poza tym pejzażem. W polskim tekście ogląd jest znacznie bardziej subiektywny, związany z doświadczeniem podmiotu. Fraza „miedzą, miedzą...”, rytmiczne powtórzenie rzeczownika w narzędniku, to wypowiedzenie eliptyczne, domagające się uzupełnienia przez czasownik: idę, idą, kopię, inni kopią. Powtórzenie to imituje też rytmiczny ruch kopaczy⁷⁶. „Ni widu, ni kresu” brzmi jak cytat, podszyty rozpaczą urywek czyjejś wypowiedzi: brniemy tą miedzą, ale nie widać jej końca, donikąd nie docieramy; kopiemy i kopiemy, ale robota się nie kończy. Fraza ta ma silne zabarwienie sensualne: niczego nie widać, niczego nie słychać. Jej wymowę podtrzymuje kolokwialne i eliptyczne wyrażenie „mglisto i płasko” – znowu zapis odbioru świata przez patrzącego, a nie informacja o ukształtowaniu terenu, jaką znajdujemy w tekście angielskim, wyjaśniającym czytelnikowi, co mianowicie jest mgliste i płaskie: *plains, empty and misty*.

Z mazowieckich równin przekład przenosi nas gdzieś na bezkresne pola rolniczych obszarów Stanów Zjednoczonych; perspektywa poszerza się, droga (już nie miedza) wydłuża, stając się (za sprawą epitetu *dead-strait*) uciekającą autostradą, hipnotyzującą, wciągającą w podróż bez kresu. Obraz jest zsyntetyzowany, „wiedziany” – istotna jest także kolejność elementów tego mikroopisu: przekład

⁷⁶ W części trzeciej *Traktatu* rytm ludzkich ciał jest motywem powracającym parokrotnie: w scenie przeprawy szmuglerów przez Wisłę i wbijających się w piach pięć chłopki niosącej masło na sprzedaż. Te imagistowskie, konkretne, a zarazem zbliżające się do abstrakcji obrazy spotykamy też w *Notatniku amerykańskim w Kontynentach*.

mówi nam najpierw co, później jakie, a więc przedstawia obiekt przed wyglądem – a nie „widziany”, naoczny i istniejący tylko dla patrzącego. „Bo kiedy pusty ogarnie horyzont,/ Że stoi w środku, nigdy nie uwierzy” – *When he studies the void of the horizon,/ The idea of centre slowly fades*: bohater przekładu nie jest już podmiotem wiary lub niewiary we własną centralną pozycję w świecie, co również znaczy: wśród stworzenia (a zatem wiary lub niewiary w strukturę wszechświata rządzonego przez Boga), lecz obserwatorem pejzażu, w którym brakuje idei środka.

Parę wersów dalej, w innym opisowym passusie, znowu znajdujemy przykład przesterowania odbioru tekstu w przekładzie, związany z nieuniknioną redukcją oddziaływania aluzji literackich. W przekładzie czytamy: *What we do need are forests, clear waters./ For there's nothing here to defend a man*. W polskim tekście mamy tu Mickiewiczowską frazę „Pagórków leśnych, jasnych wód potrzeba” – odwołanie do inwokacji *Pana Tadeusza* (gdzie pojawia się też słowo miedza), a więc do tęsknej modlitwy o powrót z wygnania – i „Nigdy się tutaj nie obroni człowiek”. „Tutaj”/ *here* oznacza znienawidzoną mazowiecką równinę z *Ducha dziejów*, a zarazem miejsce wygnania, emigrację we Francji lub Ameryce. Omawiana fraza w polskim tekście, inaczej niż neutralna fraza przekładu, oddaje też wiele z emocji emigranta zmagającego się z niepewnością i brakiem nadziei.

Ślad kuli, łożyny, żwiru

Neutralizacja, jaką Miłosz stosuje wobec własnych utworów w przekładzie, to strategia przyjęta świadomie ze względu na szersze przedsięwzięcie, wykraczające poza indywidualny projekt twórczy. Miłosz nie eksperymentuje z angielszczyzną jak czynił to Brodski, nie dąży do niemożliwego, lecz poprzestaje na tym, czego da się dokonać. Tym ważniejszym celem wydaje się występowanie w imieniu polskiej szkoły poezji, z którą można stanąć do zmagania ze światem⁷⁷. Miłosz rezygnuje z tego, co osobiste i liryczne, na rzecz tego, co wspólnotowe i dyskursywne. Kiedy decyduje się na przekład *Traktatu poetyckiego*, nie eksponuje już nieprzekładalności, nie przedstawia pisanie po polsku jako jedyne go możliwego trybu uprawiania poezji, kładzie natomiast nacisk na zrozumiałość kontekstu historycznego i znaczenia utworu dla obcojęzycznych czytelników, wybiera obszar, w którym jego poemat ma szansę skutecznie zadziałać. Pisarstwo w języku angielskim nie służy poecie jako przestrzeń odkryć, rozwoju języka poetyckiego, ale jako narzędzie tworzenia obrazu polskiej szkoły poezji, formacji o wyrazistym profilu. *A Treatise on Poetry* to obraz wydarzeń historycznych, filozoficzna analiza stanu

⁷⁷ Por. szkic Miłosza *Z poezją polską przeciw światu* [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997, s. 124–133, pierwotnie wygłoszony jako wykład inauguracyjny na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1989 roku.

kultury europejskiej i – jak pisze Helen Vendler – dokument, apel poległych, długa lista nazwisk poetów, którzy dzięki Miłoszowi przetrwają, jak również liryczna elegia poświęcona straconej ojczyźnie – jabłoniom, rzece, zakrętowi drogi, które nieświe pamięć poety, będąca wyrazem zbiorowej pamięci wpisanej w polską kulturę.

Czy jednak takie wnioski nie są zbyt proste i schematyczne? Vendler, interpretując *Traktat*, pisze o historii, ale zwraca też baczną uwagę na użycie języka artystycznego przez poetę, zwłaszcza na zapis przyprawiających o dreszcz spostrzeżeń estetycznych czynionych jakby mimochodem, na marginesie relacji z dramatycznych wojennych zdarzeń. Komentując szmuglerską scenę z początku *Ducha dziejów*, krytyczka wydobywa na przykład poboczny lub wręcz niezauważalny aspekt niezwykle połączenia opisu wojennego koszmaru z nieprzerwaną poetycką obserwacją estetycznego detalu:

Warto zatrzymać się na chwilę nad [...] Miłoszowskim ujęciem momentu, w którym psychiczne opanowanie własnego świata okazuje się już niemożliwe – aby zobaczyć, w jaki sposób poeta ów chaos oddaje. Przedmiotem opisu są najzwyklejsze przedmioty: kurczęta, gęsi, łożyna, dzwony. [...] Zapisany zostaje także nieustający u poety zachwyt nad pięknem chwili: rzeka „żwiru kłębi tocząc się szeroko”, kiedy przepływa przez trzciny. Ale pośród wszystkich tych znanych okoliczności umysł zmuszony jest do zaakceptowania obecności nowych, straszliwych wydarzeń [...]. Wciąż jednak w poruszający sposób działa nie osłabione przyzwyczajenie do zapisywania estetycznego detalu: wygląd „suchego śladu” kuli – to, czego się przedtem nigdy nie widziało – musi znaleźć jakąś formę słowną⁷⁸.

„Suchy ślad” kuli to domagający się opisu detal, jakby wycięty z dramatycznej wojennej sceny estetyczny drobiazg, bezinteresowne piękno zupełnie niezależne od okrucieństwa historii, podobnie jak niezależna okazuje się uważność patrzącego. W polskim tekście czytamy: „I żłobi w miastach kula suchy ślad/ Na płytach, koło woreczków z tytoniem”. Okolicznik „w miastach”, połączony dodatkowo z nacechowaną, inwersyjną składnią zdania poddanego wędzidłu jedenastozgłoskowca, jest na tyle nieprecyzyjny, że zachęca do odczytania tego obrazu jako uogólnienia czy symbolu. Przekład natomiast daje nam taki obraz: *In the town, a bullet is carving a dry trace/ In the sidewalk near bags of homegrown tobacco*. Mowa więc – wskazuje na to rodzajnik określony, ale też liczba pojedyncza *in the town* – o konkretnym, znanym mieście, o konkretnym chodniku, na którym handlowano na czarno tytoniem. Namacalność sytuacji wynika także z zastosowanego czasu ciągłego: kula żłobi swój suchy ślad teraz, w momencie narracji, a zatem wers w stopniu znacznie większym niż w oryginale jest zapisem naocznej obserwacji. Sam Miłosz potwierdza to w przypisie, gdzie powiada: „Poemat czerpie z doświadczeń autora”⁷⁹.

⁷⁸ H. Vendler, *Trójgłosowy lament...*, s. 861–862.

⁷⁹ Doświadczenie to opisuje Miłosz także w *Zniewolonym umyśle*: „Ktoś leży pod ogniem kabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne zjawisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża – to kule, uderzając o ich kra-

Czytane w kontekście poetyki imagistów, których pierwszym przykazaniem było bezpośrednie traktowanie przedmiotu opisu⁸⁰, obrazy z przekładu Miłosza wyzwalają się spod narzuconej im dyscypliny, bronią się przed wykorzystaniem w charakterze nastrojowego tła. W polskiej wersji szara Wisła postrzegana jest w sposób nieco alegoryczny: „obmywa łożyny/ I żwiry kłębi tocząc się szeroko”. Otrzymujemy tu portret podwarszawskiego pejzażu, a zarazem wizję rzeki historii przepływającej przez Europę, Polskę, Warszawę i porywającej – niczym żwir – wojenne pokolenie Polaków. Rzeka kłębi żwiry, tak jak historia bezlitośnie i beznamiętnie miele ludzkie losy, jest ślepą, straszliwą siłą, w poemacie Miłosza obserwowaną z zachwytem nie przez poetę imagistę, lecz przez poświstującego Ducha Dziejów, który „lubi te kraje obmyte potopem,/ Bezkształtne odtąd i odtąd gotowe”. Te same wersy w tekście angielskim brzmią: *The Vistula is gray, it washes through osiers/ And fashions fans of gravel in the shallows*. Zmieniono tu szczegóły konstrukcji obrazu: na pierwszym planie nie mamy szarości wody, ale nazwę rzeki, inaczej więc rozkładają się akcenty, żwir (a nie nacechowane w języku polskim „żwiry”) nie jest tu toczony przez wodę, lecz tworzy wachlarze na płycznach. Powstaje zatem obraz groźnego żywiołu, ale i plastyczny, intensywny poetycko (także dlatego, że czyniący użytek z ikoniczności muzycznej języka przez nagromadzenie dźwięków [f], [sz] i [s]) opis rzeki. Opis taki istnieje, oczywiście, także w tekście oryginalnym, ale do pewnego stopnia jest stłumiony, niedopuszczony do głosu.

Jaka może być poezja XX wieku

Anglojęzyczna twórczość poetycka Czesława Miłosza to obszar, który wciąż czeka na swoich badaczy. Ci, którzy czytają jego wiersze w oryginale, zwłaszcza zestawiając je z dziełami innych poetów polskich lub wschodnio- i środkowoeuropejskich, rozpatrują je na tle historycznych i politycznych doświadczeń XX wieku w tym regionie świata. Większość z tych analiz wyrasta też ze „szkoły Miłosza”, z kręgu mniej lub bardziej bezpośredniego wpływu jego tez historycznoliterackich i krytycznych. Sam poeta zapewne nie miałby nic przeciwko temu: uznałby, że taki kontekst gwarantuje fortunność odczytań, które nie są zawieszone w próżni wynikającej z braku świadomości historycznej. Polityka przekładalności i nieprzekładalności, jaką prowadził wobec swojego dzieła poetyckiego, miała kształ-

wędzie, poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. [...] Obserwacja kostek bruku jest czymś bez wątpienia realnym i poezja, która by opierała się na podobnie nagim doświadczeniu, zdolna byłaby przetrwać zwycięsko ów dzień potępienia iluzji, którymi skłonni są karmić się ludzie”, s. 62–63.

⁸⁰ Por. E. Pound, *A Retrospect* [w:] tegoż, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York 1968, s. 3. Miłosz we *Wprowadzeniu do Amerykanów* streszcza imagistowskie postulaty jako kwintesencję nowego sposobu pisania poezji.

tować taki właśnie odbiór. Dotyczy to i wyboru tekstów do przekładu, i samych tłumaczy, których pracę Miłosz kontrolował pod względem – można by powiedzieć – lojalności w stosunku do jego linii interpretacyjnej oraz ustalonej przez niego hierarchii ważności, i strategii przekładania.

W piątym wykładzie nortonowskim zatytułowanym *Ruiny i poezja*, który, podobnie jak *Traktat poetycki*, nawiązuje do doświadczenia poetów podczas II wojny światowej w Polsce, Miłosz stwierdza, że w trudnych czasach poczucie hierarchii wartości staje się bardziej wyraziste i dobitne. Zaspokojenie głodu jest istotniejsze od smaku potrawy, najprostszy akt dobroci ma większe znaczenie niż wyrafinowanie intelektualne, a język zaczyna służyć temu, do czego naprawdę jest stworzony: „nikt nie wątpi, że język ma nazwać rzeczywistość, która istnieje obiektywnie, masywna, dotykalna i przerażająca w swojej konkretności”⁸¹. Cały wykład koncentruje się wokół wierszy poetów polskich, których twórczość przedstawił Miłosz czytelnikom anglojęzycznym już w antologii *Postwar Polish Poetry* w roku 1965. Nie jest to jednak analiza obrazów historii – „świadectwa” w znaczeniu zapisu wydarzeń – ale sposobów posługiwania się językiem poetyckim, który za pomocą rozmaitych tonów i typów dykcji udziela odpowiedzi na pytanie, jaka może być poezja XX wieku:

Wydaje mi się, że kiedy szukamy tej linii, za którą rozpościera się strefa milczenia, napotykamy poezję polską. Nastąpiło w niej szczególne spotkanie jednostkowego z historycznym. [...] poeci polscy mogą postawić poważny zarzut swoim zachodnim kolegom [...] jest to zarzut braku hierarchii w ocenie zjawisk, co można nazwać po prostu brakiem realizmu⁸².

Prowadzona przez Miłosza polityka nieprzekładalności i kontroli przekładów chroni wartości fundamentalne odnajdowane przez niego w polskiej poezji XX wieku przed rozpuszczeniem się w przestrzeni liryki „zachodnich kolegów”, którym brakuje owego wycucia hierarchii. „Akt poetycki zmienia się w zależności od tego, ile rzeczywistości jako tła obejmuje świadomość poety”⁸³ – stwierdza Miłosz, podejmując stale u niego obecny wątek krytyki poezji oderwanej od tego, co rzeczywiste. Polska szkoła poezji ze swoim ukierunkowaniem na istotne wartości w przekładzie na angielski musi więc unikać formalnej ozdobności i ryzyka zniekształcenia przesłania, jakie niesie umieszczenie jej w niewłaściwych kontekstach. A jednak lektura owych „kontrolowanych” tłumaczeń ujawnia tkwiące w nich potencjalnie odmienne odczytania. Tłumaczenie, nawet jeśli podlega restrykcyjnej kontroli i ścisłej autoryzacji, jest przestrzenią różnicy, niebezpiecznym gruntem, na którym znaczenia ukazują swoją chybotliwość, tracą równowagę i rozpleniąją się w nieoczekiwanych kierunkach. W *Abecadle* Miłosz powiada, że język jest jego

⁸¹ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 80–81.

⁸² Tamże, s. 98.

⁸³ Tamże, s. 100.

domem dosłownie i w przenośni, a pisanie w konkretnym języku to włączenie się w pewien zbiorowy trud tworzenia znaczeń. Jako pisarz amerykański Miłosz nigdy nie przestał być pisarzem polskim, ale stając się poetą amerykańskim dzięki przekładom, został również włączony w zbiorowy wysiłek, jaki podejmuje poezja amerykańska.

9. „PRZYWOŁUJĘ CIĘ I BĘDZIESZ MIĘDZY LUDŹMI”. CZESŁAW MIŁOSZ I TŁUMACZENIE ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

Znacznie jednak poważniej ją traktuję, niż mogłoby się wydawać, sądząc po moich (męskich) przycinkach.

C. Miłosz¹

Skupienie nad dziełem innego poety, z uszczerbkiem dla twórczości własnej, zawsze o czymś świadczy.

R. Górczyńska²

Podczas rozmowy, która odbyła się w 1990 roku w redakcji krakowskiego „Na-
głosu”, Czesław Miłosz wyraził opinię, że Anna Świrszczyńska należy do grona
najwybitniejszych przedstawicieli znanej na świecie polskiej szkoły poezji. Marian
Stala zareagował na to stwierdzenie zdumionym, a może sceptycznym pytaniem:
„Naprawdę? Świrszczyńska też?”, co wywołało z kolei zdumienie noblisty: „Oni
tutaj nie wiedzą... Dlaczego? Czy dlatego, żeście ją tutaj widzieli?”. Teresa Walas
(jedyna uczestnicząca w tej rozmowie kobieta) skwitowała sytuację półżartem:
„Oni są wszyscy metafizyczni, nie mają żadnego instynktu na baby [śmiech]”. „No,
ale ona była jak najbardziej poetką metafizyczną – odpowiedział na to Miłosz.
– Agnostyczką czy ateistką, ale bardzo metafizyczną”³. Ta wymiana zdań jest do-
brym wprowadzeniem do analizy odczytania poezji Anny Świrszczyńskiej przez
Czesława Miłosza, który poświęcił swojej rówieśniczce wiele uwagi: opracował
jej poezje zebrane, a wcześniej opublikował dwa tomy własnych przekładów jej

¹ C. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Znak, Kraków 1996, s. 98.

² R. Górczyńska, *Czytanie Świrszczyńskiej po angielsku*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 17, s. 123.

³ Zob. *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Z Czesławem Miłoszem w „Nagłosie” rozmawiają Jan Błoński, Aleksander Fiut, Jan Polkowski, Marian Stala, Teresa Walas* [w:] C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 126.

wierszy na angielski, wiersz-komentarz *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego* oraz esej biograficzno-interpretacyjny *Jakiegoż to gościa mieliśmy*⁴. W czasie z górą dziesięciolecia stał się nie tylko promotorem jej dzieła, zarówno w krajach anglojęzycznych, jak i w Polsce, lecz także – by posłużyć się kategoriami Susan Bassnett i André Lefèvere’a – twórcą jej literackiej reputacji w poezji polskiej i międzynarodowej.

Podziw Miłosza

Żadnemu innemu polskiemu autorowi – ani Herbertowi, ani Różewiczowi, ani Watowi – nie poświęcił Miłosz tak licznych i różnorodnych tekstów. O żadnym poecie nie pisał też tak pochlebnie. Co ciekawe, jakby umknęło to uwadze krytyków i badaczy dzieła noblisty: poza paroma recenzjami i częścią rozdziału *Kobiety i Muzy* w pracy Ireny Grudzińskiej-Gross o Miłoszu i Brodskim⁵ nie natrafiłam na żadne studium o książce Miłosza na temat Świrszczyńskiej. W drugim tomie *Poznawania Miłosza*, dotyczącym okresu 1980–1998, nazwisko poetki nie pojawia się wcale, chociaż to właśnie wtedy Miłosz zajmował się jej twórczością; w następnym tomie, obejmującym lata 1999–2010, Świrszczyńska wymieniona zostaje tylko raz – w kontekście tłumaczenia *Traktatu poetyckiego* na angielski, w szkicu Amerykanki Helen Vendler⁶. Do zainteresowania się znaczeniem, jakie dla Miłosza miała poezja Świrszczyńskiej, i biograficzno-psychologicznymi motywami jego podziwu dla niej zachęcają słowa samego poety, który w *Jakiegoż to gościa mieliśmy* pisze (nawiązując do wiersza Anny Świrszczyńskiej *Film o ojcu*):

[...] jak ona broniła praw ojca do sławy, tak ja bronię jej praw, i może nawet, jak ona, wymachuję trochę rękami? Czego się nie wstydzę. Czyż słowa pisane nie stwarzają osoby, do której odnosimy się z podziwem, przyjaźnią i miłością? [...] Ta moja koleżanka pokoleniowa była urzekającą istotą, elfem może albo Rozalindą i Mirandą Szekspira. Broniła malarza, bo kochała go jako ojca, ja natomiast bronię jej, bo jestem w niej (niemal) zakochany⁷.

⁴ Por. A. Świrszczyńska, *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził C. Miłosz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997; A. Swir, *Happy as a Dog's Tail*, przeł. C. Miłosz, L. Nathan, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1985; A. Swir, *Talking to My Body*, przeł. C. Miłosz, L. Nathan, Copper Canyon Press, Washington 1996 (w tym tomie, oprócz przedmowy Miłosza, znalazła się interesująca rozmowa tłumaczy o poezji Świrszczyńskiej); C. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy...*, Znak, Kraków 1996. Miłosz pisał także o Świrszczyńskiej w amerykańskiej prasie literackiej, m.in. *The Body of Work*, „The Threepenny Review” 1985, nr 23 (jesień), s. 4–5.

⁵ I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski: pola magnetyczne*, Znak, Kraków 2007, s. 115–121.

⁶ H. Vendler, *Trójgłosowy lament*, przeł. M. Heydel [w:] *Poznawanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 856–874.

⁷ C. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy...*, s. 35. Cytaty z tego źródła oznaczam w tekście skrótem JGM i numerem strony.

Mnie zajmują jednak inne aspekty tej międzyludzkiej, ale i międzypoetyckiej, międzyjęzykowej i międzykulturowej relacji, którą łączę z konsekwentnym konstruowaniem i kontrolowaniem przez Miłosza kanonu polskiej poezji współczesnej oraz wyznaczanych jej w międzykulturowej przestrzeni celów. „Ciągła rewizja kanonu zaprasza nieraz do tego budynku osoby niespodziewane – pisze poeta. – Moje staranie o wprowadzenie tam poetki mego pokolenia uzasadniam moim podziwem, bo, zaiste, odwiedził nas gość niezwykle” [JGM 38]. W tym stwierdzeniu niemal każdy element domaga się prześwietlenia i komentarza. Dlaczego i dla kogo Świrszczyńska jest tak niespodziewanym gościem w „budynku” kanonu literackiego? W jakiej roli ukazuje siebie Miłosz, podkreślając, że stara się „wprowadzić” tam swoją rówieśnicę? Kto decyduje o przyznaniu poetce miejsca w kanonie? Czy jedność pokoleniowa, a więc także biograficzna, ma tutaj istotne znaczenie? A jeśli ma, to jakie? Skoro uzasadnieniem kanonizacji Świrszczyńskiej jest podziw poety, na czym ten podziw polega i jak Miłosz się nim posługuje? I jaką funkcję pełni tu podniosła retoryka Miłosza?

Przedmiotem mojej analizy będzie zatem sposób, w jaki Miłosz „stara się” o wprowadzenie do kanonu „osoby niespodziewanej” (już sam tytuł książki o Świrszczyńskiej wyraża zdumienie graniczące z niedowierzaniem, a zarazem żal wywołany tym, że odkrycie przyszło tak późno). Jeżeli Miłosz stawia jej pomnik, jak go projektuje i z czego rzeźbi? Rekonstrukcja utworzonego wizerunku poetki dodaje też istotny rys do portretu Miłosza jako tłumacza i jako twórcy kanonu. Te pytania sytuują się w obrębie badań opartych na wywodzących się z myśli Bourdieu kategoriach kapitału kulturowego. Pascale Casanova w swoich pracach postrzega kapitał kulturowy jako niezależny od językowego i podkreśla asymetryczność relacji między literaturami wynikającą z faktu, że w uniwersum literatury, nawet jeśli jest ono oddzielne i niezależne od uniwersum politycznego, istnieją języki dominujące i zdominowane. Ich wzajemne konfiguracje (badaczka proponuje cztery modele) determinują znaczenie przekładu dla przepływu kapitału kulturowego. Sytuację, w której literatura języka zdominowanego trafia dzięki przekładowi w obszar języka dominującego, określa Casanova mianem „przekładu jako konsekracji”, a prestiż tłumacza odgrywa tu znaczącą rolę⁸.

Czytanie Świrszczyńskiej

Recepcja poezji Świrszczyńskiej w ostatnich latach kształtowała się w dużym stopniu na tle sugestywnej interpretacji dokonanej przez noblistę, choć pojawiały się

⁸ Por. P. Casanova, *La Republique mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999. Po angielsku w przekładzie M.B. Debevoise, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, Cambridge 2004. Por. również też, *Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange* (2002), przeł. S. Brownlie [w:] *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2010, s. 287–303.

też opisy dywersyjnej, nieoswojonej i zaskakującej inności – „babskości” – dzieła poetki⁹. Renata Stawowy, autorka najobszerniejszej książki monograficznej o Annie Świrszczyńskiej¹⁰, nie poddaje obrazu przedstawionego przez Miłosa zasadniczej rewizji, przeciwnie: podąża za jego sugestiami i znajduje dla nich potwierdzenie. Dostrzega wprawdzie różnorodność i radykalność poezji Świrszczyńskiej, ale lektura noblisty pozostaje dla niej punktem odniesienia. Książkę otwiera motto z wiersza Miłosa *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*, w którym pojawia się określenie „poetka metafizyczna”, a zamyka zdanie ponownie akcentujące tę właśnie kwalifikację – o konstrukcji podmiotu i poszukiwaniu istoty egzystencji u Świrszczyńskiej pisze autorka tak: „To, co najważniejsze, jest tylko przeczuwane i dostępne fragmentarycznie w rzadkich momentach olśnienia metafizycznego”¹¹.

Renata Ingbrant, autorka książki *From Her Point of View. Woman's Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*¹², buduje swoją interpretację niezależnie od odczytania Miłosa, niemniej poświęca jego lekturze jeden z rozdziałów, również by odgraniczyć jego poszukiwania od własnych. Ingbrant koncentruje się na kategorii „kobiecości” i żeńskiego punktu widzenia: proponuje ujęcie twórczości Świrszczyńskiej jako radykalnego przededefiniowania samej siebie, umożliwiającego stworzenie „antyświata” (*anti-world*), w którym kobieta zdobywa prawo do nazywania siebie i otaczającej ją rzeczywistości po swojemu. Autorka zaznacza, że nie zajmuje się „obroną estetycznej wartości poezji Świrszczyńskiej, jako że liczni krytycy rodzaju męskiego (*male critics*), niektórzy z nich bardzo wybitni, już to uczynili”¹³. Mowa tu, rzecz jasna, przede wszystkim o Miłoszu. Skrótowo opisując jego teksty o Świrszczyńskiej oraz tłumaczenia, Ingbrant nie analizuje jednak stosowanych przez niego mechanizmów *re-writing*, które mają na celu przywrócenie Świrszczyńskiej „miejsca jej należnego w dziejach polskiej poezji” i wprowadzenie

⁹ Oprócz omówionych niżej książek do ważnych tekstów o Świrszczyńskiej należą: A. Nasiłowska, *Cielesna poezja Świrszczyńskiej*, „Odra” 1994, nr 11 (396), s. 104–105; A. Węgrzyniakowa, „Metafizyka ciała” w *ostatnich wierszach Anny Świrszczyńskiej* [w:] *też, Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 81–94; A. Legeżyńska, *Ewolucja liryki Anny Świrszczyńskiej* [w:] *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, wsp. A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Wydawnictwo WiS, Poznań 1997, s. 102–120; J. Zacharska, *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej* [w:] *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana prof. Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*, red. G. Borkowska i J. Wójcicki, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 307–314; G. Olszański, *Baba na barykadzie*, „Tygodnik Powszechny” 31 marca 2009, tygodnik.onet.pl/1,24540,druk.html (dostęp: 7 grudnia 2011); G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 31–44.

¹⁰ R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, Universitas, Kraków 2004.

¹¹ Tamże, s. 345.

¹² R. Ingbrant, *From Her Point of View. Woman's Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm University, Stockholm 2007.

¹³ Tamże, s. 20.

jej twórczości w obszar literatury anglojęzycznej [JGM 6]. Poświęcony Miłoszowi rozdział nosi tytuł *The Polish Pygmalion*, co wprowadza ironiczny dystans do noblisty – mężczyzny, profesora, twórcy o wysokim prestiżu, „tworzącego” wielkość z niegotowego materiału, jakim jest kobieta mało znana, interesująca się kwestiami niskimi, „plebejskimi”¹⁴.

Świrszczyńska pojawia się także w analizach Beaty Przymuszały, która w książce *Szukanie dotyku*¹⁵ opisuje zagadnienie cielesności z perspektywy kulturoznawczej, filozoficznej, teologicznej i literaturoznawczej, badając twórczość Świrszczyńskiej w każdym z tych paradygmatów. Antynomię duszy i ciała w poezji Świrszczyńskiej omawia Katarzyna Drozd¹⁶, która stwierdza, że poetka, budując tę ich antytetyczną relację na dynamicznych zderzeniach przeciwieństw, ujawnia w istocie ich symbiozę i wzajemne uwarunkowanie. Krystyna Pietrych z kolei w książce *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*¹⁷ interpretuje ostatni wiersz Świrszczyńskiej, *Jutro będą mnie krajać*, otwarcie negując optymistyczne odczytanie Miłosza, który widzi tu „gotowość do przyjęcia na równi szczęścia i bólu” oraz „*amor fati* nie różną od poddania się woli Boga i od uczucia wdzięczności” [JGM 106]. Pietrych nie zgadza się na rozwiązanie polegające na przeniesieniu cielesności w sferę duchową; wychodzi poza tekstualność ku przestrzeni empatii i rozpatruje ten wiersz jako próbę wypowiedzenia doświadczenia, które nie daje się wysłowić, stanowiącego wezwanie i wyzwanie dla czytelniczki.

Miłosz przywołuje

„Przywołuję ciebie i będziesz między ludźmi” – ten z lekka hieratyczny wers z wiersza *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego* jest dogodnym punktem wyjścia do rekonstrukcji Świrszczyńskiej Miłosza. Cały wiersz brzmi następująco:

Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego

Koło bananowców, na leżaku nad basenem
W którym Carol robi nago swoje pętle

¹⁴ Takim określeniem posługuje się sam Miłosz w *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Inbrant, opisując rolę Miłosza w recepcji Świrszczyńskiej, wyróżnia jego funkcje: *the translator, the poet, the biographer, the promoter, the scholar, the man*; R. Inbrant, *From Her Point of View. Woman's Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm University Press, Stockholm 2007, s. 68.

¹⁵ B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w poezji współczesnej*, Universitas, Kraków 2006.

¹⁶ K. Drozd, „Cóż mnie właściwie łączy z moim ciałem” – *antynomia ciała i duszy* (Anna Świrszczyńska) [w:] *Czytanie współczesności*, red. M. Łukaszuk, M. Peroń, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010, s. 83–109.

¹⁷ K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 263–270.

Crawłem i klasycznym, przerywam jej
 Pytając o synonim. I znów pograżam się
 W mruczącą polszczyznę, w rozpamiętywanie.

Z powodu nietrwałości umysłu i ciała,
 Z powodu twojej czułości dla naszego losu
 Przywołuję ciebie i będziesz między ludźmi
 Choć napisałaś w wierszu: „Nie ma mnie”.
 „Jaka radość, że nie ma mnie”.
 Co wcale nie znaczy: *I do not exist*
 Ani: *Je n'existe pas*, i jest słowiańskie:
Mnie nietu, jak rodem z Orientu.

I, zaiste, wysławiając bycie:
 rozkosz miłosnego dotyku, rozkosz biegania po plaży,
 wędrowania po górach, nawet grabienia siana,

Znikałaś, żeby trwać bezosobowo.

Kiedy zobaczyłem ciebie raz ostatni,
 Zrozumiałem, dlaczego ciebie nie lubili,
 Ani twojej poezji. Z tą twoją białą grzywą
 Tylko jeździć na miotle, mieć diabła za kochanka,
 A ty jeszcze obnosiłaś się
 Z filozofią palca u nogi,
 Żeńskiej szpary, pulsu, grubego jelita.

Definicja tej poezji: cokolwiek robimy,
 Pragnąc, kochając, posiadając, cierpiąc,
 Jest zawsze tylko tymczasem,
 Bo musi gdzieś być inne, prawdziwe i stałe,
 Choć zupełnie nie wiadomo, czym jest wieczność.

I ciało jest najbardziej tajemnicze,
 Ponieważ tak śmiertelne, chce być czyste,
 Uwolnione od duszy, która krzyczy: „Ja!”

Metafizyczna poetka Anna Świrszczyńska
 Najlepiej czuła się stojąc na głowie¹⁸.

„Przywołuję ciebie i będziesz między ludźmi” to niemal zaklęcie, ale równocześnie także deklaracja poczucia siły, wyraz wiary w moc gestu kreacyjnego oraz przeświadczenia o tym, że zachwyt, ale także własna pozycja i związany z nią autorytet, upoważniają autora do przywołania poetki – nawet wbrew intencji odczytanej w jej dziele. W następnych wersach pojawia się bowiem quasi-cytat ze Świr-

¹⁸ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 5, Znak, Kraków 2009, s. 31–32.

szczyńskiej: „Nie ma mnie./ Jaka radość, że nie ma mnie”¹⁹, wywołują w tekście sprzeczność, tak że kategoryczne „będziesz między ludźmi” brzmi jak narzucenie swojej woli. Przywołując poetkę, tłumacz rozmyślnie i dla własnych celów – a zarazem jakby tego aktu agresji nie dostrzegając – występuje przeciwko radości nieistnienia, którą Świrszczyńska uznaje za wartość fundamentalną.

Tłumacz jednak napotyka opór. Słowa „Nie ma mnie” w narracji utworu Miłosza przedstawione są jako problem przekładowy, a poszukiwanie ich właściwego niesłowiańskiego synonimu każe rozważyć je zarazem jako stwierdzenie ontologiczne i odnoszące się do przebywania w jakimś miejscu. Zdanie to staje się także komentarzem do samego zadania tłumaczeniowego, ze swej natury paradoksalnego i niemożliwego, które podejmuje autor wiersza. „*Mnie nietu*” – zastanawia się tłumacz: jej tu nie ma, ale to nie znaczy, że ona nie istnieje. Istnieje nie tu, jest nie tu – interpretuje Miłosz – a więc by ją pojąć (zarówno w metaforycznym znaczeniu „zrozumieć”, jak i w dosłownym „pochwycić, wziąć, uprowadzić”), trzeba znaleźć sposób jej przywołania wbrew stawianemu przez nią tekstowemu i językowemu oporowi. Tłumaczenie Świrszczyńskiej odbywa się pomiędzy obecnością i nieobecnością, wymaga uobecnienia tego, co nieobecne, jest aktem kreacji.

Przekład jako miejsce nie-tu

Przestrzeń, w której rozgrywa się wiersz *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...*, jest nie tylko atrakcyjnym, egzotycznym tłem, lecz stanowi także ważny element tłumaczenia/tworzenia. Wyspę Morza Karaibskiego, miejsce pracy tłumacza, naszkicowano na wstępie kilkoma kreskami jako nieomal rajska (adekwatną zatem do dzieła stworzenia), luksusową scenerię: są tu bananowce, leżak, basen, w którym pływa naga kobieta. Trudno sobie wyobrazić coś odleglejszego od rzeczywistości opisanej w poezji Świrszczyńskiej i znanej z jej biografii. Od początku wiersz ujawnia więc napięcie pomiędzy obecnością i nieobecnością: w takim świecie tej poetki nie ma. Trzeba dla niej poszukać „synonimu”, którego być może dostarczy inna kobieta: Carol, „robiąca nago swoje pętle/ Crawlę i klasycznym”. Na karaibskiej wyspie, co ciekawe, nie ma nie tylko tłumaczonej poetki, ale w pewnym sensie nie ma także tłumacza: siedząc na leżaku pod bananowcem, tłumacz pyta swoją towarzyszkę – zastępczynię tej, którą chce przywołać – o synonim i zaraz pogrąża się „w mruczającą polszczyznę, w rozpamiętywanie”. Pływająca kobieta pozostaje poza polszczyzną, a tłumaczący mężczyzna opuszcza karaibską scenerię. Akt przekładu i postać tłumacza usytuowane zostają w paradoksalnej przestrzeni „nie tu”, co podważa ich pozornie stabilne umocowanie w rzeczywistości i języku.

¹⁹ Jest to nawiązanie do wiersza Świrszczyńskiej *Podwójny zachwyt*: „Że mnie nie ma./ I że czuję, jak bardzo/ mnie nie ma” (*Poezja...*, s. 385).

Poeta już w tytule podaje konkretny adres, ale zaraz go przekreśla; definiuje podjęte przez siebie zadanie lingwistyczne i niweczy wiarę w jego pełną wykonalność, uwypuklając problematyczność samej pozycji tłumacza i przedsięwzięcia, do którego przystępuje.

Wyspa Morza Karaibskiego to jednak nie tylko luksusowe miejsce urlopu zasobnych białych Amerykanów, lecz także – o czym nie można nie pamiętać w kontekście przekładu – synekdocha świata postkolonialnego, tym bardziej wyrazista, że historia kolonializmu była w tym regionie szczególnie krwawa i bezwzględna²⁰. Rdzenni mieszkańcy zostali wymordowani przez Hiszpanów, odkrywców tego archipelagu, którzy dotarli tu w końcu XV wieku. Nie istnieje nawet zrąb przedkolonialnych języków i cywilizacji, które mogłyby nadawać temu miejscu względnie stabilną tożsamość. Jego heterogeniczną kulturę można w zasadzie określić jako powstałą w procesie przekładu i przeniesienia: obecni mieszkańcy wysp są potomkami niewolników i najemnych robotników sprowadzanych tu przez kilka stuleci z Afryki, Indii i Chin do pracy na plantacjach trzciny cukrowej, a także białych przedstawicieli europejskich potęg kolonialnych, które spierały się o lukratywne plantacje. Pod względem językowym i kulturowym archipelagi Morza Karaibskiego są miejscem niejednoznacznym, niegotowym, przechodzącym skomplikowane procesy krystalizacji i definicji, naznaczonym przemocą i zaprzeczaniem prawa do istnienia. W pewnym sensie zatem Karaibów jako miejsca nie ma (są „jak rodem z Orientu”), co wcale nie znaczy – by powrócić do napięcia organizującego wiersz Miłosza – że nie istnieją. Ostentacyjnie ujawniając tak nacechowane geograficzno-kulturowe „miejsce akcji”, wiersz Miłosza, chcąc nie chcąc, nawiązuje do kontekstu myśli postkolonialnej, w której figura przekładu pełni centralną funkcję zarówno w odzyskiwaniu pamięci historycznej (przekład jako narzędzie w rękach kolonizatorów), jak i tworzenia nowych postkolonialnych tożsamości, sytuujących się w przestrzeni pomiędzy. A przez to dodatkowo podkreśla paradoksalne usytuowanie tłumacza i tłumaczenia w przestrzeni pomiędzy albo w nie-miejscu.

²⁰ O Karaibach „wymordowanych przez gubernatora Ponce de Leon” pisze Miłosz w *Zniewolonym umyśle* w rozdziale *Bałtowie*, tworząc paralelę między sytuacją mieszkańców krajów nadbałtyckich zaatakowanych przez Armię Czerwoną a losem ludów kolonizowanych. Z bardzo obszernej literatury dotyczącej historii, kultury i tożsamości obszaru Wysp Karaibskich w kontekście badań postkolonialnych podają kilka opracowań ogólnych: *A History of Literature in the Caribbean*, red. J.A. Arnold, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2001; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, wyd. 2, Routledge, London–New York 2002; *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity*, red. K.M. Balutansky, M.-A. Sourieau, University Press of Florida, Miami 1998; *The Modern Caribbean*, red. F.W. Knight, C.A. Palmer, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1989.

Bycie i niebycie Anny

Przekład poezji Świrszczyńskiej jest w wierszu Miłosza powoływaniem do istnienia z niebytu, rozumianego wielorako: jako nieobecność na wyspie Morza Karaibskiego, pod bananową palmą, jako nieobecność w obszarze literatur polskiej i angielskojęzycznej, a także jako wyrażony w poezji samej Świrszczyńskiej negatywny projekt egzystencjalny. Ujmując jej dzieło syntetycznie, znowu nie bez uderzenia w podniosły ton, Miłosz stwierdza:

I zaiste, wysławiając bycie:
Rozkosz miłosnego dotyku, rozkosz biegania po plaży,
Wędrowania po górach, nawet grabienia siana

Znikałaś, żeby trwać bezosobowo.

Tłumacz jako stwórca przejmuje kontrolę nad byciem i niebyciem Świrszczyńskiej. Stary poeta przywołuje swoją nieżyjącą rówieśnicę, aby w nowym wcieleniu, w postaci „synonimu” – czy się to owej „znikającej” osobie podoba, czy nie – wprowadzić ją „między ludzi”.

Miłosz na Karaibach tłumaczy Annę Świrszczyńską: zgodnie z tytułem wiersza nie (tylko) jej poezję, lecz (także) ją samą. Kim jest Anna Świrszczyńska? Jak wygląda oryginał, który zostanie przetłumaczony? Miłosz szkicuje portret poetki na podstawie swoich wspomnień ze spotkania z nią w Krakowie w 1981 roku. Pisze w wierszu nieco ironicznie, bo przytoczona opinia ma uzasadniać dezaprobatę odbiorców w kraju, ale nie całkiem się wobec tej opinii dystansując:

Kiedy zobaczyłem ciebie raz ostatni,
Zrozumiałem, dlaczego ciebie nie lubili,
Ani twojej poezji. Z tą twoją białą grzywą
Tylko jeździć na miotle, mieć diabła za kochanka,
A ty jeszcze obnosiłaś się
Z filozofią wielkiego palca u nogi,
Żeńskiej szpary, pulsu, grubego jelita.

Wyłaniający się stąd obraz więdźmy, czarownicy jest przewrotnie ironiczny, ale nie do końca. Opis włożony w usta tych, którzy Świrszczyńskiej w Polsce nie rozumieją, legitymizowany jednak przez przytaczającego te słowa tłumacza, który stwierdza „zrozumiałem, dlaczego ciebie nie lubili”, zbudowano z quasi-cytatów z kilku utworów poetki, zwłaszcza z ważnego wiersza *Grube jelito* oraz pochodzącego także z tomu *Jestem baba* (1974) znanego wiersza *Stara kobieta*, brzmiącego tak:

Jej uroda
 jest jak Atlantyda.
 O jej miłosnych pragnieniach
 pisało tysiące humorystów.
 Najgenialniejsi z nich
 weszli do lektur szkolnych.
 Jedynie jej kochanie z diablem
 miało powagę stosu.
 I mieściło się w człowieczej wyobraźni
 jak stos.

Ludzkość stworzyła dla niej
 najbardziej obelżywe
 słowa świata²¹ [s. 199].

Miłosz posługuje się wobec swojej bohaterki obrazem, którym ona się posłużyła, oskarżając ludzkość – zwłaszcza jej męską część, zwłaszcza pisarzy – w imieniu starych kobiet, a więc i własnym²². Ironia Miłosza jest dobrotliwa, naznaczona lekkim poczuciem wyższości wobec niechętnego Annie polskiego światka literackiego, lecz tradycja przemocy wobec starych kobiet spowodowanej ich odmiennością jest tu zaktualizowana, a jej przyczyny niemal usprawiedliwione obrazem poetki obnoszącej się z somatyczną „filozofią”. W kolejnych strofach wiersza *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...* Miłosz podda tę filozofię swoistej rewizji i translacji.

Widać tutaj kreatywną moc tłumaczenia jako praktyki manipulacyjnej, to znaczy takiej, która modeluje znaczenia tekstu oryginalnego zgodnie z kategoriami akceptowanymi w domenie docelowej, aby przez to sterować jego recepcją i reputacją. Takiego przekładu, rozumianego nie jako transpozycja językowa, ale jako kulturowa rekreacja, dokonuje Miłosz w opublikowanych w języku angielskim wyborach wierszy Swir, oczyszczając je między innymi z nieprzyjemnych utworów o przemocy wobec kobiet oraz z brutalnych opisów porodu. Dzieje się tak też w książce *Jakiegoż to gościa mieliśmy...*, gdzie czarownica²³ – stara (delikatniej: starsza) kobieta dybiąca na młodych (młodszych) mężczyzn – zostaje przeniesio-

²¹ Wszystkie cytaty z wierszy Anny Świrszczyńskiej przytaczam za: A. Świrszczyńska, *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził C. Miłosz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997. W nawiasach podaję numer strony.

²² Zacytowany wiersz Świrszczyńskiej przywołuje Joanna Hobot w szkicach *Wobec śmierci i upojenia. Dionizyjska baba w polskiej literaturze współczesnej oraz Zakończenie: „Stara rebeliantka”* [w:] S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 295–342.

²³ Ingbrant w książce *From Her Point of View...*, że kilkakrotnie użyte przez Miłosza określenie „czarownica” jest metaforyczne i ma wartość pozytywną, a w wierszu Miłosz posługuje się nim po to, by udowodnić, że Swir była oceniana i przedstawiana niewłaściwie [s. 93, także przypis 72]. Nie zgadzam się z tą opinią: jest to użycie metaforyczne, ale nawiązuje nie tyle – jak pisze Ingbrant – do sfery nadprzyrodzonego, któremu przeciwstawić można to, co przyrodzone, czyli ciało, ile do tabu, jakim jest cielesność starej kobiety i strach przed nią.

na z obszaru zabobonu i folkloru w przestrzeń stosunków w patriarchalnym społeczeństwie i w kulturę wysoką, przybierając postać Telimeny. Również w wierszu *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...*, szkicując portret poetki, przedstawia autor „definicję tej poezji”, zgodnie z którą będzie konstruował swoje tłumaczenie. O „grubym jelicie” ani o „żeńskie szparze” nie ma w tej definicji mowy, następuje bowiem całkowite przeniesienie (a więc translacja) cielesności w sferę metafizyki.

Przygody ciała (i duszy)

Narrator w wierszu *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...* zawłaszcza teraz pole wypowiedzi: nie dopuszcza już poetki do głosu, tylko streszcza jej program „swoimi słowami”, uniwersalizując go i generalizując przez użycie inkluzyjnej liczby mnogiej, aby zaprezentować go w postaci definicji:

Definicja tej poezji: cokolwiek robimy,
Pragnąc, kochając, posiadając, cierpiąc
Jest zawsze tylko tymczasem,
Bo musi gdzieś być inne, prawdziwe i stałe,
Choć zupełnie nie wiadomo, czym jest wieczność.

Taka autorytatywnie wygłoszona definicja zdumiałaby czytelniczkę poezji Świrszczyńskiej, zwłaszcza jeśli za kontekst kategorycznego stwierdzenia: „musi gdzieś być inne, prawdziwe i stałe” uznać wspomniany już wiersz *Grube jelito*. Utwór ten poddaje analizie relację między ciałem a jaźnią, określoną jako „ja, ja sama, sama”. Mocno brzmi w nim przekonanie, że „ja sama” to coś oddzielnego od ciała i bynajmniej nie tożsamego z duszą – coś, co raczej pozostaje poza nimi, przygląda się im z dystansu, jest „tą trzecią”. Różnica i granica między jaźnią a „donaszanymi łachami po rodzinie”, jak poetka nazywa ciało, są tu trudne do ustalenia. Narratorka wiersza powiada, że dopóki może, chętnie pozostawi „całe ciało do zabawy” kochankowi, by wyruszyć w podróż do siebie: „będę biegła w cwał/ do samej siebie./ Samej siebie będę szukać/ biegnąc/ jak wariatka/ do ostatniego tchu” [s. 222]. Poszukiwanie siebie, które wymaga wyjścia poza „ślepą cielesność, czekającą na zgnicie”, możliwe jest jednak tylko za życia. Poetka pisze: „Trzeba się spieszyć, zanim przyjdzie/ śmierć. Bo wtedy/ jak pies szarpnięty za łańcuch/ będę musiała powrócić/ w ciało krzykliwe cierpiące” [s. 222]. W tym skomplikowanym utworze śmierć nie otwiera transcendencji i wieczności, nie wyzwala z ciała – przeciwnie: jest przymusowym powrotem do niego i ostatecznym z nim zjednoczeniem; nie oznacza końca cierpienia, lecz jest jego najintensywniejszym, najboleśniejszym akordem. Jest to ostatnia i „najbardziej krzykliwa ceremonia ciała”, podczas której „ja sama” zostaje uwięziona w ciele i unicestwiona: „skonam w hańbie./ A ze mną skona wszechświat/ zredukowany/ do nieczynnej nerki/ i zgorzeli grubego jelita” [s. 222].

Wszczepiając myśl, że „musi gdzieś być inne, prawdziwe i stałe” w wizję jaźni i wszechświata konających wraz z umierającym ciałem człowieka, Miłosz nie przyjmuje do wiadomości budowanego konsekwentnie w późnej poezji Świrszczyńskiej projektu antropologicznego, zgodnie z którym ciało – ciało kobiety – jest jedyną przestrzenią życia, bo nie ma metafizycznej „drugiej przestrzeni”, dokąd po wyzwoleniu z ciała dążyłaby z ulgą „ja sama” albo „dusza”²⁴. Miłosz tymczasem w *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...*, a jeszcze wyraźniej i natarczywiej w książce *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, przypisuje poetce wiarę w istnienie przestrzeni *sacrum*, w chrześcijańskie zaświaty i życie pozagrobowe, a jej ciało podporządkowuje ważniejszej od niego duszy.

Kiedy w wierszu *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...* poeta stwierdza: „I ciało jest najbardziej tajemnicze,/ Ponieważ tak śmiertelne, chce być czyste,/ Uwolnione od duszy, która krzyczy »Ja!«”, to w istocie odwraca wypracowane przez Świrszczyńską kategorie kobiecego antyświata (termin Renaty Ingbrant), trzymając się tradycyjnego dualizmu rodem z opisywanej przez Dariusza Czaję *folk psychology* z jej niematerialną koncepcją poznania niezależnego od ciała i niepoddającego się jego śmierci²⁵. Pisząc o metafizyczności lub wręcz religijności Świrszczyńskiej w eseju *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, Miłosz cytuje „jeden wiersz Świrszczyńskiej o tantym świecie” [JGM 29], poświęcony zmarłej matce utwór *Przyszła się pożegnać*, jako „zgodny z powszechnym ludzkim wymaganiem sprawiedliwości”, które buntuje się przeciwko absolutnej nicości i nakazuje wiarę w życie pozagrobowe:

Trzeciego dnia po śmierci
matka przyszła
pożegnać się ze mną

[...]

Powiedziałam: Mamo,
nie pokazuj mi się mamo,
serce mi pęknie
ze strachu.

Nic więcej
nie powiedziałam jej
na pożegnanie [s. 355].

I dodaje: „Niech tam sobie będzie »światopogląd naukowy«, ale szybko okaże swoją nieprzydatność, kiedy żywsze jest bezpośrednie doznanie, na przykład

²⁴ W kontekście teologicznym pisze o tym B. Przymuszała we wspomnianej już książce, w rozdziale *Świrszczyńska: sacrum bez sanctum*, s. 239–250. Poprzez dotyk realizują się u Świrszczyńskiej „religijne ideały życia” [s. 249], rozgrywane jednak konsekwentnie w przestrzeni ateistycznej i nie-metafizycznej, stwierdza autorka.

²⁵ Por. D. Czaja, *Anatomia duszy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, zwłaszcza s. 9–19 i 399–457.

»chodzenie po śmierci« i właśnie, jak uczy wielowiekowa tradycja, w trzy dni po zgonie» [JGM 29]. Być może ze światopoglądem naukowym wiersz ten nie ma wiele wspólnego, ale podobnie jest odległy chrześcijańskiej nauce o świętych obcowaniu lub o „tamnym świecie”.

Metafizyczna poetka (stoi na głowie)

W zakończeniu wiersza Miłosz podsumowuje lekturę poetki, stosując określenie niewątpliwie w jego systemie wartości pochlebne: „Metafizyczna poetka Anna Świrszczyńska”. Myśl tę rozwija w *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, zaliczając autorkę takich wierszy jak *Kobieta rozmawia ze swoim udem* i *Mówię do swego ciała* nie tylko do grona metafizyków, lecz nawet twórców polskiej poezji religijnej. Przyznaje wprawdzie, że była agnostyczką, nie wspominała o chodzeniu do kościoła, otwarcie pisała o wielu mężczyznach w swoim życiu, bez skrępowania mówiła o orgazmie i była bezczelną feministką broniącą kobiet przed przemocą chamów i pijaków, należy jednak nazwać ją poetką metafizyczną:

Ten nieco nadużywany przymiotnik ma w jej wypadku pełne zastosowanie. Gdyż jej świat ekstazy i cierpień, żarliwych szeptów i hymnów na chwałę istnienia na pewno nie mieści się w tym, co nazywamy materią, *fysis*, czyli rozciąga się *meta*, uczestniczy w wielkim oceanicznym Wszystkim. Jej poezja potwierdza regułę, która w katolickiej, mimo wszelkich zastrzeżeń, Polsce nie powinna byłaby się sprawdzać, ale się sprawdza, z nielicznymi wyjątkami: oto w dwudziestym wieku najlepszą poezję próbującą dotknąć Innego Wymiaru [...] piszą poeci niezbyt wyznaniowi czy pozawyznaniowi [JGM 28].

We wstępie do *Poezji Świrszczyńskiej* Miłosz stawia tezę, że rozdwojenie na „świadomość i ciało” to „nic innego niż średniowieczne i barokowe doznanie nietrwałości własnego istnienia czy nawet udział w tańcu śmierci”, i że od czasu Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego nie było w polskiej poezji twórcy równie metafizycznego jak Świrszczyńska²⁶. Pewność co do metafizycznego charakteru poezji tej autorki, wzmocniona tezą o jej religijnym aspekcie, oznacza dla mnie „rozbrajanie” jej twórczości, detonowanie tego, co w niej najgroźniejsze, a zarazem najtrudniejsze do przyjęcia z reprezentowanej przez Miłosza religijnej perspektywy – przeświadczenia, że ciało nie jest tymczasową powłoką, lecz jedyną przestrzenią, w której rozgrywa się życie. Miłosz przekłada zawarty w dziele Świrszczyńskiej wywrotowy projekt na kategorie dla niego bezpieczne w wymiarze osobistym (niepodważające jego pozycji), a w wymiarze kulturowym przez niego promowane (jasne). Jeśli Świrszczyńska tylko w pewnym sensie i pozornie jest poetką radykalnej cielesności: „wielkiego palca u nogi/ Żeńskiej szpary, pulsu, je-

²⁶ C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] A. Świrszczyńska, *Poezje...*, s. 10–11.

lita grubego”, zasadniczo jednak należy do polskiej szkoły poezji metafizycznej, jeśli staje się poetką religijną, to wiadomo, co z nią zrobić, jak ją zakwalifikować, aby mieć ją po swojej stronie w kampanii „z poezją polską przeciwko światu”²⁷.

Ostatni wers *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...* wprowadza jednak w owo poczucie pewności co do metafizycznego charakteru jej dzieła element dywersyjny:

Metafizyczna poetka Anna Świrszczyńska
Najlepiej się czuła stojąc na głowie.

W tym delikatnym żarciku, jakby puszczonym do czytelnika perskim oczku – bo przecież stojącej na głowie starej baby nie sposób traktować całkiem serio²⁸ – Miłosz znów posługuje się quasi-cytatem. U Świrszczyńskiej dusza pojawia się w niewielu wierszach, zawsze w związku z ciałem i jego byciem, często w opozycji do niego. Nierzadko są to utwory ironiczno-humorystyczne; trzy z nich dotyczą gimnastyki, w tym dwa stania na głowie: w tej pozycji dusza ucieka do wzniesionych nóg, czego nie lubi, ponieważ musi się wtedy rozdawać (*Kłopoty z duszą przy porannej gimnastyce*), a pięty, świecąc w górze „jak dwa dowcipy”, dają jej „lekcję autoironii”, bo „klóć się z nią/ o hierarchię ważności”, „pyskate jak Sokrates,/ dzikie jak surrealizm” (*Moje pięty i Sokrates* [s. 304]). Pozycja gimnastyczna na czworakach natomiast wzbogaca duszę, ma się wtedy bowiem cztery nogi, które piją z ziemi „czarne mleko siły” i są jak „cztery trwania” (*Stoję na czworakach*). Andrzej Skrendo, analizując późny wiersz *Dusza i ciało na plaży*, dowodzi, że Miłosz mylnie rozpoznaje w nim „rozdwojenie” metafizyczne: poetka, relacjonując dialog tych dwojga, staje po stronie ciała, którego trybem istnienia nie jest metafizyka, lecz ironia i autoironia. W przeciwieństwie do rozdartej przez nierozstrzygalne rozmyślanie duszy, ciało zanurzone jest w teraźniejszości, w byciu i działaniu, synonimie życia²⁹. W tych, a także innych, niekoniecznie żartobliwych, utworach Świrszczyńskiej dusza jest przez ciało zmajoryzowana, to ono naprawdę się liczy, ona natomiast jest mniej istotnym dodatkiem.

Wzmiankę o duszy znajdujemy też w często cytowanym wierszu *Kobieta rozmawia ze swoim udem* – dialogu jaźni i ciała, nazwanym przez Miłosza hymnem wygłaszanym przez kobietę na cześć „swego »amoralnego zwierzątka«”:

Najwyborniejsza uroda mej duszy
nie dałaby mi żadnego z tych skarbów,

²⁷ Por. szkic pod tym tytułem w tomie *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997, s. 124–133. Podobną uwagę o osłabieniu poezji Różewicza w interpretacji Miłosza znalazłam w szkicu Piotra Śliwińskiego *Z ciemności* [w:] tegoż, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 174–182.

²⁸ Przywołać można tu wiersz Świrszczyńskiej *Biegam po plaży*: „Siwa baba i biega./ (...) Ludzie się śmieją./ – Siwa i beczelna./ Akceptują”. *Poezje...*, s. 379.

²⁹ A. Skrendo, *Metafizyka duszy i ironia ciała – Anna Świrszczyńska* [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005, s. 280–294.

gdyby nie twój jasny, gładki wdzięk
amoralnego zwierzątka [s. 201].

Interpretator wyjaśnia, że „udo” jest tu metonimią kobiecych genitaliów, przedmiotu „obfitej literatury pornograficznej” [JGM 92]. Odczytując wiersz w takim kontekście, podtrzymuje dualistyczną wizję, w której „dusza, czy jak dziś mówimy, świadomość” [JGM 93] przygląda się ciału i komentuje jego poczynania. Poeta określa rozdwojenie w poezji Świrszczyńskiej jako relację pomiędzy Ariem i Kalibanem, ustalając hierarchię ważności: Ariel nad Kalibanem, dusza nad ciałem, metafizyczność nad cielesnością³⁰. Takie rozstrzygnięcie przeczy temu, co proponuje ironiczna, cielesna poezja Świrszczyńskiej. Jeśli metafizyczność postawiona jest u niej na głowie, to w sposób radykalny przenosi się w przestrzeń ciała, w jego stanach sytuując doświadczenia tradycyjnie przypisywane duszy.

Ciało górą (i dołem)

Zresztą Świrszczyńska kadruje obrazy ciała w charakterystyczny sposób, który rzeczywiście można by określić jako konceptualne stanie na głowie. Mówi o wnętrznościach jako o pełnoprawnych, bynajmniej nie makabrycznych częściach ciała, zrównując je z tymi, które są zewnętrzne i powszechnie uznawane za piękne. W jednym z wierszy z cyklu *Miłość Stefanii* opisuje stan rozkoszy erotycznej jako migotanie pod skórą kochanków wnętrzności jak gwiazd na nieboskłonie, którym jest ciało. W *Grubym jelicie* narratorka usiłuje zajrzeć sobie do brzucha, „wydrążenia płci”, wreszcie do mózgu, nie zgadzając się na to, że odbicie w lustrze, pokazujące tylko powierzchnię skóry, jest jej obrazem. W twórczości Świrszczyńskiej waloryzowane pozytywnie – jako przestrzeń istotnych wydarzeń – są nogi, najlepiej grube i liczne (jak w wierszu *Mam dziesięć nóg*), na przykład w obrazach wędrowni, pracy fizycznej i gimnastyki. Nogi pojawiają się także w krótkim utworze *Lekкими nogami*, z którego Miłosz wzięł do swojego wiersza o tłumaczeniu obraz czystości ciała: „Kiedy będę odchodzić,/ niech moje ręce będą czyste./ Niech ich nie brudzą/ człowiecze łzy./ Niech moje nogi będą lekkie. Niech się nie włóczą za nimi/ łańcuchy człowieczej krzywdy// Czysta/ odejdę lekкими nogami/ w lekkość i czystość” [s. 373].

Mowa również o tym, co między nogami i co wypływa spomiędzy nóg, jak w wierszach o porodzie i umierającej matce, a także o brzuchu – w utworach

³⁰ Wątek średniowiecznego modelu hierarchii duszy i ciała został Miłoszowi podsunięty w rozmowie przez Leonarda Nathana, który sugeruje, że – inaczej niż w średniowiecznych dialogach – tu dusza nie zwycięża, lecz przegrywa wraz ciałem. Miłosz przyznaje wówczas, że u Świrszczyńskiej ciało ciągnie świadomość za sobą, co buduje tragiczne napięcie w tych wierszach; por. A. Swir, *Talking to My Body...*, s. 143.

o pięknym brzuchu starej kobiety, o maltretowanych kobietach oraz w groteskowo-makabrycznych obrazach głowy w brzuchu, zjadania własnego brzucha, głodzenia brzucha³¹.

W wierszu *Apoteoza krowy* poetka stwierdza: „Moja dusza pamięta jeszcze,/ że miała sierść./ Moja łysa skóra/ tęskni do skóry kipiącej sierścią” [s. 316], tworząc swoistą odzwierzęcą, absolutnie cielesną genealogię swojej duszy. W późnej poezji Świrszczyńskiej, zwłaszcza w ostatnim opublikowanym za jej życia tomie *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978), wielokrotnie powraca motyw psa, wcielenia życiowego szczęścia i mądrości, obiektu zazdrości i podziwu. W wierszu *Szczekać nie potrafię* narratorka myje podłogę „na czterech łapach”, czując przez chwilę „szampański humor/ psa” [s. 379]. Pozycja „na czterech łapach” to jeden z obrazów fizycznego wysiłku ciała, często przeciwstawianego pracy intelektualnej i wyżej od niej cenionego, bo pozwalającego wypełniać i przekraczać własną cielesność. „Kopanie ziemniaków wzbogaca intelekt” – pisze Świrszczyńska (*Kiedy kopię ziemniaki*), a w wierszu *Literatka robi pranie* czytamy: „Pranie jest zdrowe i pożyteczne/ jak wyprana koszula. Pisanie/ jest podejrzane./ Jak wystukane na maszynie/ trzy znaki zapytania” [s. 381]. Podobnie jak angażujące ciało wędrownia, gimnastyka i praktyka jogi oraz seks, także praca fizyczna daje możliwość doświadczenia samej siebie, swojego bycia. W krótkiej *Sielance bez ironii* z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon* poetka jeszcze wyraźniej ukazuje „postawiony na głowie” obraz ciała w jego mięsności: z nogami, zębami i śmiechem, oraz nietradycyjnie zbudowaną relację między duszą i ciałem, zapis tymczasowej harmonii, równowagi i szczęścia niewymagających ironii, bo spełnionych całkowicie w chwili trwania:

O jak wygodnie
rozsiadała się z nogami
w moim mięsie
moja dusza, co stworzyła mięso galaktyk.

Jak się śmieje
zębami zachwyty [s. 311].

Gnicie

Somatyzm tej poezji nie wyczerpuje się w zachwycie i szczęściu. W wierszu *Mówię do siebie: ty ścierwo* pojawia się motyw obrzydzenia ciałem, jego ograniczeniami

³¹ Pod tym względem charakterystyczny jest cykl wierszy *Czarne słowa*, pomijany całkowicie przez Miłosza w analizach. W tych „stylizacjach murzyńskich” z 1967 roku, cielesność sprowadzona zostaje do poziomu podstawowych funkcji i potrzeb fizjologicznych oraz do sytuacji, w których nie można ich zaspokoić.

i strachem, które wiążą jaźń³². Obrazy są tu potworne, groteskowe; poetka nie boi się łamać tabu estetycznego ani wkraczać w wyklęte rewiry starości, choroby i śmierci. Portretuje żebraków, stare wariatki, ludzi umierających w nędzy i poniżeniu. Z takimi obrazami sąsiaduje w tomie *Wiatr* cykl *Matka i córka*, opowiadający o cielesności śmierci i porodu. Podobne motywy znajdujemy w tomie *Jestem baba* w takich wierszach jak *Salowa*, *Zwykły poród*, *Położna* i *Jak padlina*. Najdalej posuniętym eksperymentem w opisie stanów ciała jest jednak cykl szpitalny w tomie *Budowałam barykadę* (1974), w którym ropa, krew i kał mają wartość pozytywną jako symptomy życia, a praca posługaczki w powstańczym szpitalu staje się realizacją misji, miłosną odpowiedzią na potrzebę cierpiącego ciała³³:

Nosiłam baseny
z ropą, krwią i kałem.

Kochałam ropę, krew i kał.
były żywe jak życie.
[...]
byłam tylko dwojgiem rąk, co podają
rannemu basen [s. 267].

Miłosz w *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...*, a także w rozdziale *Anna i wojna* z *Jakiegoż to gościa mieliśmy* pomija lub łagodzi ten wymiar wojennych wierszy poetki. Przenosi punkt ciężkości na potrzebę stworzenia nowego języka, który sprostaby owej nieopisywalnej rzeczywistości. Dlatego bardziej zajmuje go technika miniatury prozą w cyklu *Wojna* napisanym tuż po wojnie, skupienie się na detalu i staranna obróbka kompozycyjna, jakiej poetka poddaje sceny wojennego horroru. Piszząc natomiast o tomie *Budowałam barykadę*, stosuje unik, dosłownie wycofuje się z omówienia samych wierszy, stwierdzając: „Nagromadzenie obrazów piekła w tym zbiorze wykracza poza wytrzymałość czytelnika i każe zapytać, czy nie są tu pogwałcone zasady, dzięki którym literatura jest literaturą” [JGM 70]. Przywołuje przy tym cały katalog opisów wojny: od *Iliady* przez *Wojnę żydowską* Józefa Flawiusza po pamiętniki żołnierza spod Verdun i *Na zachodzie bez zmian* Remarque’a³⁴, w żadnym z nich nie znajdując porównania dla okropności opisów powstania.

³² Miłosz przetłumaczył ten wers ze znaczącą zmianą dopełnienia: z „mówię do siebie: ty ścierwo” na „I say to my body: you carcass”, por. A. Swir, *Talking to My Body...*, s. 144.

³³ Ingbrant interpretuje ten cykl wierszy za pomocą pochodzącego z myśli Julii Kristevej pojęcia abjektu (tego, co odrzucone przez rozum i stanowiące zagrożenie dla ładu społecznego), by pokazać, jak poetka, tworząc obrazy, które budzą wstręt i strach wobec nietrwałości i śmiertelności ciała, i przeciwstawiając się kulturowemu nakazowi jego estetyzacji, odkrywa w nich potencjał wzniosłości i ujawnia kobiecą perspektywę; R. Ingbrant, *From Her Point of View...*, 168–173.

³⁴ Wszystkie te teksty, warto zauważyć, wyszły spod pióra mężczyzn.

W przytoczonych tu przez Miłosza scenach nie ma rozkładu ciała, są portrety, scenki (nierzadko satyryczne), historyczne podsumowania. Cykl szpitalny nazywa poeta traktatem o umieraniu, którego główną tezą jest zupełne oddzielenie, izolacja umierającego ciała i jego bezbronność wobec „metalów bomb, kul i pocisków artyleryjskich, z twardością walących się murów, spadających cegieł i kamieni” [JGM 74]. Poza polem widzenia zostaje obraz trudnej do zaakceptowania cieleności, o której mowa także w wierszach o porodzie oraz o żebraczkach. Miłosz dokonuje kadrowania, by budować postać Anny według swoich wyobrażeń. „Ta moja koleżanka pokoleniowa była urzekającą istotą – stwierdza – elfem może albo Rozalindą i Mirandą Szekspira” [JGM 35]. Taka charakterystyka – Ariel i Kaliban pojawili się już wcześniej – jakże wątpliwa, kiedy porównać ją z obrazem salowej kochającej ropę, krew i kał – ujawnia konstrukcję Świrszczyńskiej Miłosza.

Kadrowanie męskie i kobiece

Projekt interpretacyjny Miłosza oznacza konieczność przebudowania obrazu tej poezji. Tłumacz dokonuje tego w tomie *Talking to My Body*, w szczególnie sposób kadrując postać poetki. Tom, ułożony chronologicznie według wydarzeń życia Świrszczyńskiej, a nie dat powstawania utworów³⁵, zaczyna się od opublikowanych po śmierci poetki późnych wierszy o rodzicach, kończy na wierszach o późnej miłości, środek wypełnia utworami (mówiąc skrótem) erotycznymi i filozoficznymi, a (zgodnie z tezą o metafizyczności tej poezji) wiersze „porodowe” oraz „społecznie zaangażowane” całkowicie pomija. Ciekawe jest porównanie tomu z wyborem przekładów poetki zaproponowanych przez kobiecy duet tłumaczeniowy Margaret Marshment i Grażyna Baran w tomie *Fat Like the Sun* z 1985 roku³⁶. Wersje te, powstałe niezależnie od siebie i bez ambicji konkurowania z sobą, różnią się nie tylko na poziomie tekstowym, lecz zwłaszcza na poziomie selekcji materiału oraz ujawnianego *implicite* w przekładach oraz *explicite* w paratekstach klucza interpretacyjnego.

Marshment i Baran stosują odmienne niż Miłosz kryteria: jego metafizycznym interpretacjom przeciwstawiają wizję codzienności jako ekstremalnego do-

³⁵ Pomija jednak wiersze powstańcze. Tom *Budowałam barykadę / Building the Barricade* w przekładzie M.J. Krynskiego i R.A. Maguire’a (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979) nie miał amerykańskiej edycji. Miłosz włączył kilka z tych utworów do antologii *Postwar Polish Poetry*, a kilka zacytował w rozmowie z Nathanem w tomie *Talking to My Body* [s. 146–151]. W 2011 roku ukazała się niewielka książeczka *Building the Barricade and Other Poems* z wierszami Świrszczyńskiej w przekładzie Piotra Florczyka (Calypso Editions, b.m.w. 2011), zawierająca siedemnaście z blisko stu utworów składających się na ten cykl.

³⁶ Miłosz nie był pierwszym tłumaczem Anny Świrszczyńskiej na angielski. Istnieją dwie nieco wcześniejsze książkowe publikacje z przekładami pióra Margaret Marshment i Grażyny Baran: *I’m the Old Woman*, Baba Books, Canterbury 1985 oraz *Fat Like the Sun*, The Women’s Press, London 1986.

świadczenia kobiecego ciała; biograficznemu ujęciu materiału poetyckiego – ujęcie problemowe, ambicji pełnego zaprezentowania dorobku poetki – podejście wybiórcze, arystokratyzmowi – lewicowe zaangażowanie, akcentowaniu europejskiego doświadczenia historycznego – uniwersalne kobiece doświadczenie cielesności, estetyzacji – naturalizm. Deklarowana przez nie strategia tłumaczeniowa opiera się na przekonaniu, że twórczość Świrszczyńskiej oddziałuje przez swoją prostotę i swoistą niepoetyckość, priorytetem jest tu zatem dosłowność i ścisła wierność³⁷. Tłumaczki wyjaśniają:

Pisała dla robotników i chłopów, to oni właśnie są najgorliwszymi czytelnikami jej twórczości w Polsce. Pisała także dla kobiet, których wyzwolenie uznawała za „najważniejszą sprawę w dzisiejszym świecie”. Jej dzieło zasadniczo wolne jest od specyficznie polskich aspektów historii i kultury, zatem nawet jeśli wiersze dotyczą materialnego doświadczenia polskich kobiet i u czytelników znających Polskę wywołają z pewnością obraz tego kraju, to mają wiele wspólnego z materialnym doświadczeniem kobiet w innych miejscach, i to właśnie jest przedmiotem dzieła Anny Świr³⁸.

Pomijając niekoniecznie precyzyjną i dosyć naiwną wizję środowisk czytelnich w Polsce, już na podstawie tego fragmentu można zauważyć różnicę między projektem Marshment i Baran a umetafizyczniającym odczytaniem Miłosza. Kompozycja *Fat Like the Sun* jest zwarta i konsekwentna. Pierwsza część obejmuje *Trzy poematy* z tomu *Jestem baba*, monologi trzech kobiet na temat trzech wersji miłosnego związku. Miłosz dokonuje wyboru spośród ognii tego cyklu i opuszcza jego epilog: wiersz *Kobieta mówi o swoim życiu* – autoportret kobiety wolnej, która z perspektywy lat spogląda na swoje życie zimno, bez złudzeń, że relacja z drugą osobą, z mężczyzną, może stanowić fundament jej tożsamości, a zarazem ma poczucie siły twórczej, płodności, „drożdżowego” nadmiaru³⁹. Część druga to cykl *Matka i córka* z tomu *Wiatr*, w którym poetka analizuje więzi pomiędzy trzema pokoleniami kobiet, wydobywając te niełatwe relacje spod grubej warstwy mitów kulturowych. Obrazy narodzin mieszają się tu z obrazami śmierci, poród upodabnia się do konania:

³⁷ W recenzji pierwszego wyboru wierszy Świrszczyńskiej w przekładzie Miłosza, *Happy as a Dog's Tail*, Renata Gorczyńska stwierdza: „Wiersze Anny Świrszczyńskiej, podobnie jak utwory poetyckie Tadeusza Różewicza, dają się bez większego trudu przełożyć na języki obce. Oboje poeci wypracowali coś w rodzaju idiomu międzynarodowego: wiersz nagi, na pierwszy rzut oka odarty z metaforyki, pozbawiony kunsztownych figur stylistycznych i rymów, jakby wyrwany z podglebia tradycji, rzadko operujący w systemie aluzji literackich. W istocie zasadzką dla tłumacza może być zbytnia łatwość, z jaką porządek wolnego wiersza Świrszczyńskiej pozwala się przenieść do innego języka, bo rodzą się wątpliwości, czy w odczuciu obcojęzycznego czytelnika ten wiersz będzie przyjęty jako wiersz, a nie jako spostrzeżenie zapisane słupkiem”; *Czytanie Świrszczyńskiej po angielsku*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 17, s. 121–126.

³⁸ M. Marshment, *Foreword: Translating Anna Świr* [w:] A. Świr, *Fat Like the Sun...*, b.n.s.

³⁹ Metaforę drożdży przywołuje i rozwija Grażyna Borkowska w szkicu *Literatura kobieca, czyli metafora drożdży*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 31–44.

Kiedy moja matka mnie rodziła,
spomiędzy nóg jej płynęła krew.

Cierpiałśmy obie,
ona więcej niż ja.

Kiedy moja matka umierała,
spomiędzy jej nóg popłynęła krew śmierci.
I znów cierpiałśmy obie,
znów ona więcej niż ja [s. 150].

Świrszczyńska jest tu poetką nieoczywistych związków emocjonalnych i cielesnych między kobietami, a także sytuacji życiowych ujednoznaczonych przez tradycję i mocno obciążonych aksjologicznie. Trzecia część *Fat Like the Sun* to przełomowy w twórczości poetki cykl *Jestem baba* – krótkie, niemal imagistowskie opisy losu kobiet, pozostawione bez komentarza fotografie przemocy uznawanej za normalność, też pominięte w wyborze Miłosza.

Kompozycja taka wzmacnia feministyczną perspektywę autorek tomu, akcentując kobiecość w jej niezależności od męskości. Widać to również w doborze utworów otwierających i zamykających tom. Pierwszym utworem w książce Marshment i Baran jest omawiany już wiersz *Kobieta rozmawia ze swoim udem* (*Woman Speaks to Her Thigh*) – dialog, który inscenizuje i ustanawia relację nie tylko pomiędzy kobietą a mężczyznami, ale także pomiędzy jaźnią, ciałem a duszą. Pierwsze słowa książki Miłosza natomiast brzmią: „Ojciec miał szesnaście lat”. Trudno o bardziej jaskrawy kontrast: z jednej strony samoświadoma, przeniknięta dojrzałą prawdą kobiecego doświadczenia, subtelna analiza własnej cielesności jako źródła siły, zbierająca liczne wątki dzieła poetki; z drugiej portret mężczyzny, który jest ojcem, a także bojownikiem, robotnikiem, biedakiem, dzieckiem:

Walizka z tektury

Ojciec miał szesnaście lat
i dziurawą walizkę z tektury
pod łóżkiem.
W walizce była brudna koszula
i bibuła polityczna.

Roznosił ją, gdzie kazali,
po fajrancie.
Malowali wtedy sufit w teatrze.
Skakał
po rusztowaniach, piętrami
w dół,
na złamanie karku

Miał szesnaście lat [s. 345].

W tym wierszu nie ma miejsca dla kobiecej samodzielności i niezależności, nie mówiąc już o władzy nad mężczyznami, którą tak wyraźnie wydobywa wybrana przez Marshment i Baran rozmowa kobiety ze swoim „amoralnym zwierzątkiem”. Tu kobieta definiuje się poprzez relację z mężczyzną, a także – jako podmiot wiersza – pełni funkcję przekazicielki jego słów, powtarza, co kiedyś od niego usłyszała, wyobraża to sobie, przeżywa jego, nie swoje, życie. Charakterystyczne jest również to, że tom Miłosza kończy się utworem *Przyjaciel mówi umierając*: wierszem oddającym głos mężczyźnie, którego Anna kochała. Ona sama obsadzona jest znów w służebnej roli, tym razem jako pośredniczki przekazującej słowa umierającego mężczyzny. Marshment i Baran natomiast zamykają tom lakonicznym, trzywersowym utworem *Pod czarną gwiazdą* – dramatyczną definicją kobiecości, a zarazem radykalną, kobiecą kosmogonią:

Urodzone pod czarną gwiazdą
urodziłyśmy
świat [s. 200].

Wobec takich różnic w kadrowaniu twórczości Świrszczyńskiej niezupełnie dziwi to, że wiersz *Macierzyństwo*, mówiący o sednie kobiecego doświadczenia cielesności i podmiotowości, został przez Miłosza w przekładzie... obcięty o dwie strofy. Utwór o buncie przeciw konieczności rezygnacji z siebie, przed którą staje kobieta podczas porodu, u Miłosza kończy się zapisem epifanii, doświadczenia fali instynktownego, przemożnego uczucia do bezbronного dziecka, urywając się po słowach „Bezsilna, tonę”. Bunt zostaje w tej wersji stłumiony przez „prawo natury”; kobieta odnajduje swoją biologiczną prawdę i poddaje się, zapewniając zwycięstwo patriarchatowi oraz trwanie ludzkości. Wiersz jednak ma ciąg dalszy – nie tylko w oryginale, lecz także w przekładzie Marshment i Baran. Narratorka pyta: „Czy to sama siebie tak wielbię/ w owocu swego ciała,/ czy oddaję się na ofiarę/ ludożerczemu bóstwu instynktu?” [s. 153]. Ta – zapewne mimowolna – pomyłka Miłosza chyba dobrze się wpisuje w jego wizję twórczości Świrszczyńskiej, o czym świadczy to, że nie poprawiono jej (a więc nie zauważono) przy następnym wydaniu tomu *Talking to My Body*, które ukazało się w Krakowie w 2002 roku.

Przebudowa biografii

Kompozycji wyboru poezji Świrszczyńskiej odpowiada kompozycja eseju *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Zresztą źródłem do tej krótkiej biografii poetki jest jej własna twórczość, zwłaszcza późny cykl wierszy o ojcu i matce, wiersze z powstania napisane trzydzieści lat po wojnie oraz pochodzący z 1973 roku autorski wstęp do wyboru poezji. Miłosz w zasadzie nie korzysta z innych dokumentów, a informu-

jąc o powojennym życiu poetki, poprzestaje na tym, że mieszkała w Krakowie, zajmowała się głównie pisarstwem dla dzieci i tutaj, wypowiadawszy się, umarła w szpitalu. Nie dowiadujemy się niczego o jej życiu osobistym w tym okresie, o związkach z mężczyznami, o córce, o praktykowaniu jogi, o tym, dokąd i z kim chodziła na wycieczki – a więc o biograficznym kontekście jej późnej twórczości. Esej Miłosza nie jest tradycyjnie pojętą biografią, inne ma cele, niemniej w pierwszych zdaniach autor zauważa:

Dzieło Anny Świrszczyńskiej wymaga szczególnego rodzaju uwagi, nie takiego, do jakiego przyzwyczyli nas badania literackie, niechętnie tropieniu biografii autorów [...] jej dzieło poetyckie ofiarowuje się jako spełniony los, ale spełniony nie poprzez artyzm, z życiorysem gdzieś w tle, ale jako jedność wierszy i osoby [JGM 5].

Tę jedność wierszy i osoby interpretator skłonny jest widzieć w poetyckim opisie ubogiego dzieciństwa Anny, na podstawie którego rekonstruuje jej relacje z rodzicami. W utworach o rodzicach dostrzega „weryzm”, „nagość”, „sprawozdawczość”, a przede wszystkim czułość i miłość. Biorąc pod uwagę cielesność i kobiecość doświadczenie jako tematy Świrszczyńskiej, wiersze te można odczytać inaczej, na przykład jeśli uwzględni się obraz matki, która czeka w kolejce po rację chleba, stojąc na mrozie w pomalowanych ciemnym tuszem ślubnych pantofelkach, oraz inne opisy nędzy dzieciństwa i deklaratywne stwierdzenia: „Nienawidzę ojca obrazów./ Jest w nich nasza nędza/ i łzy matki”⁴⁰. Miłosz jednak opowiada się po jasnej stronie pamięci; odczytuje ów późny, opublikowany dopiero po śmierci poetki cykl nie jako walkę o językową destylację wczesnych traumatycznych doświadczeń, lecz jako gotowy, prostoduszny obraz. Inaczej mówiąc, uznaje za „werystyczny” opis wydarzeń i uczuć to, co u Świrszczyńskiej wynika z długotrwałego procesu psychologicznego i twórczego, przypominającego ten, który zaowocował wierszami z powstania. Taką lekturę utworów Świrszczyńskiej o rodzicach wykorzystuje Miłosz jako argument w swoim sporze ze współczesną poezją amerykańską, zwłaszcza z jej nurtem konfesyjnym.

Anna i Allen

Czytając wiersze Świrszczyńskiej na tle własnych obserwacji współczesnego społeczeństwa amerykańskiego oraz poetyckich relacji o tutejszym życiu, pisze Miłosz:

Jakże zazdrościć takiej rodzinie [rodzinie Anny – M.H.] mogą te niezliczone rodziny naszego stulecia, w których nic nie łączy młodych ze starszymi [...] Zwłaszcza Amerykanom

⁴⁰ Marginesowo zauważyć można, że pierwszy wers zacytowanego wiersza można czytać na dwa sposoby – jako wyraz nienawiści do malowideł, ale także do kogoś, kto jest „ojcem obrazów”.

nie powiodło się w tym względzie. Tyrali od rana do piątej, wsiadali w samochód i jechali do swoich domków w tzw. *suburbia*, nalewali sobie szklanę *bourbonu* i wpatrywali się w telewizję, aż ich synowie i córki rzucili na nich przekleństwo za pustkę i brak celu w życiu [JGM 23].

W innym miejscu poeta stwierdza: „Tak zwane »trudne dzieciństwo« miało wytłumaczyć narkomanię albo poderżnięcie komuś gardła. Wynikiem tej mody są na przykład w literaturze amerykańskiej opisy rodziców-potworów”⁴¹; „W czasach, kiedy »nieszczęśliwe dzieciństwo« jest modne, te wiersze [Świrszczyńskiej – M.H.] uderzają, ponieważ znów ukazują ją jako poetkę miłości – do rodziców”⁴². Świrszczyńska dostarcza Miłoszowi argumentów w sporze, który ów toczy z poezją amerykańską, tym razem nie z powodów historycznych, ale społecznych. Jednocześnie jej wiersze i życiorys są istotnym punktem odniesienia w rozliczaniu się poety z własnym życiem. Jerzy Jarniewicz zauważa, że wiersz o Świrszczyńskiej sąsiaduje w tomie *Na brzegu rzeki* z utworem *Do Allena Ginsberga*, jednym z najbardziej przejmujących, osobistych i bezpośrednich wyznań w twórczości Miłosza, zrodzonym z konfrontacji własnych wyborów życiowych i poetyckich z odmiennymi wyborami, pozornie budzącymi w poecie niechęć⁴³. Podmiot wiersza – trudno go nie utożsamiać z Miłoszem – przyznając rację „Allenowi, dobremu człowiekowi” i zazdroszcząc mu „odwagi absolutnego wyzwania, słów gorejących, zacieklej klątwy proroka”, spowiada się ze swojego nieudanego życia:

Moje życie nie było takie, jak bym chciał

[...]

żyłem w Ameryce Molocha, krótkowłosa i ogolony,
wiążąc krawaty, pijąc bourbon przed telewizją co wieczór

[...]

wyławiając głosy z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne, z przecinkami i kropką⁴⁴.

Powodem decyzji życiowych ocenianych z perspektywy czasu jako błędne był „strach przed siłami, którym tylko popuścić, a okaże się nasze błazeństwo”; stąd – jak czytamy dalej – „nie wolno pobłażać sobie, pozwalać na nic-nierobienie, rozmyślać o swoim bólu, nie wolno szukać pomocy w szpitalu i u psychiatry/ Nie wolno dlatego, że obowiązek”⁴⁵. Przejmujący motyw narzuconej sobie samokon-

⁴¹ C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] A. Świrszczyńska, *Poezje...*, s. 11.

⁴² C. Miłosz, *Introduction* [w:] *Talking to My Body...*, s. 7.

⁴³ J. Jarniewicz, „Niepotrzebna opona na skraju drogi” albo Miłosz rozlicza się z Ginsbergiem, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 142–154.

⁴⁴ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 5..., s. 33.

⁴⁵ W *Roku myśliwego*, pod datą 12 sierpnia 1987, Miłosz pisze o swoim sceptycyzmie „co do przywileju, który zgarniają dla siebie amerykańscy poeci, przywileju wariackich papierów. Alkoholizm, narkotyki, pobyty w klinikach psychiatrycznych, samobójstwo – takie mają być znamiona jednostek wyjątkowo uzdolnionych [...]”, i dodaje słynne zdanie o Lowellu: „Kiedy Robert Lowell co pewien czas lądował w klinice, nie mogłem oprzeć się myśli, że gdyby wrzepić mu piętnaście razy

troli i oddzielania doświadczenia osobistego od twórczości, rozumianych jako nakaz etyczny, pojawia się w poezji Miłosza aż do wierszy ostatnich. Interpretując wiersz *W czarnej rozpacz* z tomu *To*, Marian Stala stwierdza, że dręczącym poetę problemem jest nie tyle samo przeżywanie rozpacz, ile jej ujawnianie lub ukrywanie, i pyta: „Czy, w imię wewnętrznej dzielności, należy rozpacz hamować, otamowywać, czy też, przeciwnie – bezpośrednio ją wyrażać, a więc: wciągać innych w świat własnych, głęboko negatywnych przeżyć?”⁴⁶. Z wierszem *W czarnej rozpacz* sąsiaduje przeniknięty podziwem utwór *Przykład*, poświęcony innej podziwianej przez autora kobiecie, „dzielnej, niepokonanej Irenie”, która nie miała czasu i chęci na zmartwienia⁴⁷. Ujawnienie własnych obsesji byłoby wykroczeniem nie tylko estetycznym, lecz także etycznym, krzywdą wyrządzoną bliźnim. Miłosz mógłby tu trafnie zacytować wiersz Świrszczyńskiej *Spotkanie autorskie*, bezpośredni zapis momentu rozpacz, ale także rozprawienia się z nim w imię „obowiązku”, stłumienia go przez dzielność:

Leżę skulona w kłębek
Jak pies,
Któremu zimno.

Kto mi powie,
Po co się urodziłam,
Po co istnieje potworność
Zwana życiem.

Nagle telefon. Mam iść
Na spotkanie autorskie.

Wchodzę.
Stu ludzi, dwieście oczu.
Patrzą. Czekają.
Wiem na co.

Mam im powiedzieć,
Po co się urodzili,
Po co istnieje
Potworność zwana życiem [s. 365].

Świrszczyńska wybiera dyskreję i dzielność – a przecież „potworność” może tu oznaczać krańcowe doświadczenia, jakie przypadły poetce w udziale za sprawą sił, które Miłosz nazywa Duchem Dziejów. W odczytaniu Miłosza, przeświadczo-

bizunem na goło, zaraz by mu przeszło. Uznaję, że zazdrość przeze mnie przemawiała; jeżeli ja nie mogę sobie pozwolić, dlaczego on ma sobie pozwalać?”. Dalszym ciągiem tego wątku jest bardziej wyrozumiały utwór *Do poety Roberta Lowella*.

⁴⁶ M. Stala, *Trzy nieskończoności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 246.

⁴⁷ Por. C. Miłosz, *Wiersze*, t. 5..., s. 111.

nego o kształtującej roli doświadczenia historycznego, Świrszczyńska doskonale wypełniła zatem powinność wobec bliźnich – w życiu i w twórczości⁴⁸. Noblista podkreśla jej wyjątkowość na tle poezji rosyjskiej, francuskiej i angielskiej. Od takich poetek jak Sylvia Plath, autorka *Lady Lazarus*, i Anne Sexton z utworem *Celebrując moją macicę*⁴⁹, odróżnia ją powściągliwość i elegancja formy, wynikające zdaniem Miłosza z obiektywnego, zdystansowanego spojrzenia z zewnątrz, które na poziomie poetyki pozwala na tworzenie obrazów eleganckich, wydestylowanych, nazwanych przez interpretatora „kaligrafią” [JGM 39–58 i 93]⁵⁰. Sądzę, że Miłosz tak intensywnie przeżywa twórczość i postawę poetki również dlatego, że widzi w niej swoisty kontrast dla własnych plam cienia, w których ujawniają się w jego twórczości programowo niedopuszczane do głosu (bo „nie wolno”) – „egzorcyzmowane”, jak pisze Piotr Śliwiński⁵¹ – ciemność i rozpacz.

Podziw dla Świrszczyńskiej wynika i stąd, że przeciwnie niż Miłosz, a podobnie jak Ginsberg, choć w zupełnie innych okolicznościach, poetka żyła tak, jak chciała, bez mimikry, w pełnej wolności podejmowanych wyborów. Również Anna, tak jak Allen, jest „dobrym człowiekiem”, któremu Miłosz na starość przyznaje rację. Poeta pod krawatem mówi – nie bez śladu zgorszenia, ale z admiracją – że jego rówieśnica jest „silnie podmiotową kobietą”, która nie tylko biega dla zdrowia, lecz także sama buduje dom, wybiera mężczyznę i wykonuje swoją pracę [JGM 91–92], „całkiem otwarcie pisze o zmienianiu mężczyzn, pierwsza bodaj wśród poetek polskich nie żenuje się mówić o orgazmie” [JGM 28], wykazuje niezależność i samowystarczalność, pozostawiając mężczyznom – stwierdza Miłosz – niezbyt pochlebną i wygodną rolę „przrzędu” [JGM 97].

Telimena i feminizm współczucia

A jednak, omawiając wybory i postawy życiowe Świrszczyńskiej, Miłosz stosuje uniki. Przede wszystkim działając wbrew temu, co pisał o jedności dzieła i osoby, poluzowuje związek między twórczością poetki a jej życiem, jakby chciał chronić „Mirandę” przed zbyt bliskim zetknięciem z brutalnością świata. Odseparowuje Świrszczyńską – i samego siebie – od rzeczywistości sportretowanej w jej zaangażowanych feministycznie wierszach. Stwierdza, że zawierają one obraz „stosunków rodzinnych wśród robotników i chłopów” służący poetce jako tło, na którym

⁴⁸ W rozmowie z Nathanem Miłosz porównuje Różewicza i Świrszczyńską z Beckettem, który – inaczej niż polscy poeci – nie doświadczył kataklizmu wojny, a jednak wszedł na drogę rozpaczcy; *Talking to My Body*, s. 155–156. Świrszczyńska miała do tego prawo, Beckett nie.

⁴⁹ Taki niefortunny tytuł nosi polski przekład wiersza *In Celebration of My Uterus* w tomiku Anne Sexton *Kochając zabójcę*, Zysk i Spółka, Poznań 1994, s. 27.

⁵⁰ Por. także C. Miłosz, *Introduction* [w:] A. Swir, *Talking to My Body...*, s. 4.

⁵¹ Por. P. Śliwiński, *Z ciemności...*, s. 181.

rozgrywają się jej własne historie miłosne. Chciałby ustawić poetkę poza i ponad światem przedstawionym:

Tak jakby czuła się w obowiązku najpierw pokazać tło, konkretny kraj, w którym odbywa się akcja jej osobistych miłosnych zaangażowań, kraj, o którego istocie można dowiedzieć się nie z politycznych programów ani z orędzi Kościoła, ale ze sposobu codziennego współżycia w rodzinach. Jeśli kto chce, może w tej charakterystyce kraju dopatrzyć się innego rozdwojenia, na inteligencję i lud, a, zaiste, ocena ludu nie wypada wysoko [JGM 85–86].

Taka nacechowana klasowo, arystokratyczna lektura (poeta zadaje retoryczne pytanie, dlaczego „wyzwolona Telimena”, jak nazywa Świrszczyńska, zamiast cieszyć się ze swojej wolności, opisuje „Polskę plebejską”) niesie trojaki skutki. Po pierwsze, neguje wyraźne w twórczości Świrszczyńskiej wprowadzanie do poezji obrazów środowisk nieuprzywilejowanych – można tutaj zaliczyć wiersze o rodzicach – a więc tematyki niezwykle rzadkiej w polskiej poezji współczesnej. Po drugie, bierze te utwory w nawias społecznego zaangażowania, czyta je jako reakcję na doraźną potrzebę, jako swoiste poetyckie dziennikarstwo interwencyjne, pozbawiając je przez to waloru sztuki literackiej i elementarnej projekty poetycko-antropologicznego. Po trzecie, łączy rekonstruowaną postać poetki z pochodzącym z XIX wieku etosem świadomej społecznie i wrażliwej kobiety ze środowisk uprzywilejowanych, zaangażowanej w sprawy ludu pozytywistycznej działaczki, która pochyla się nad ofiarami brutalności mającej źródło, jak pisze Miłosz, „w wielowiekowych nawykach” i tysiącletniej historii polskiego alkoholizmu [JGM 85].

A przecież utwór *Siostry z dna* rozpoczynający tom *Jestem baba* ustanawia zupełnie inną relację między mówiącą a jej bohaterkami: „Opowiadamy sobie swoje życia/ od dołu, od człowieczego dna./ Siostry z dna,/ mówimy biegle językiem cierpienia” [s. 183] – pisze Świrszczyńska, wyznaczając w ten sposób przestrzeń wspólnoty: kobiecej, opartej na doświadczeniu cierpienia, owego „dna” człowieczeństwa, które bynajmniej nie jest ograniczone klasowo, nie jest też zawinione. W tym cyklu znajdujemy także wiersz *Zwykły poród*, tak komentowany przez Miłosza:

wymówiłem słowo naturalizm. W swoich opisach ta poetka stosuje hiperbolę, czyli świadomą przesadę dla efektu, co właśnie zdaje się być cechą pisarstwa naturalistycznego [...] zapewne nie każdy poród trwa dwadzieścia godzin, choć przymiotnik „zwykły” w tytule został celowo wybrany, jakby po to, żeby zaprzeczał: „Nieprawdą jest, że taki poród to coś rzadkiego” [JGM 86–87]⁵².

⁵² Podobnie autorytatywnie, a zarazem nieprzekonująco brzmi komentarz Miłosza do wiersza *Rok 1941*, który ma kilka wersji; w ostatniej z nich dodano słowa: „A to napisała/ Jedna z tych kobiet smutnych i niewyróżniających się niczym// które w czasie tej wojny zbierają na ulicach/ kawałki drzewa, żeby nie umrzeć z zimna/ i spadłe z wozów liście kapusty, żeby nie umrzeć// z głodu”. Miłosz pisze: „Jakiś fałsz w tym dodatku, zrobionym może pod wpływem jej feministycznych pasji w póź-

Interpretacja ta koncentruje się wokół współczucia przeciwstawionego bezwzględności: „zwykły” poród to ten, który zdarza się często, związane z nim cierpienie woła więc o interwencję – ale skoro jest zwykły, interweniować nie trzeba, bo kobiety powszechnie znoszą takie cierpienie. Miłosz blokuje tutaj tryb lektury, który traktowałby zapis poetycki jako próbę tekstualizacji skrajnego doświadczenia somatycznego⁵³. Jakby zapominając o obowiązkach biografa, nie dopuszcza możliwości utożsamienia bohaterki wierszy z autorką, bo mogłoby to zbliżyć jej poezję do konfesyjności. Przypisywane poetce współczucie wobec przedstawianych przez nią kobiet usuwa ją samą jako podmiot z pola widzenia i odczuwania. Nie wywołuje zatem oddźwięku w interpretatorze, który akceptując, a nawet podziwiając empatię wyrażoną w wierszach Świrszczyńskiej, neguje realność (naturalizm) opisanej sceny, uznając ją za środek stylistyczny zaprzęgnięty do pracy w służbie współczucia.

„Świrszczyńska była feministką w sensie innym, niż to wynika z jakichkolwiek teorii. Po prostu kierowała się obserwacją i współczuciem”⁵⁴ – stwierdza kategorycznie poeta. Wrażliwość na krzywdę, wielokrotnie przywoływane współczucie, stanowi dla niego jedyne źródło feminizmu tej poetki. Ów „feminizm współczucia” zostaje tu odróżniony od feminizmu „programowego” lub od „walki o równe prawa”, którą Miłosz nazywa szerzącą się modą importowaną z Zachodu [JGM 78]. Nie wchodząc głęboko w kwestię stosunku poety do feminizmu jako ruchu społeczno-politycznego, jak i paradygmatu współczesnej humanistyki, można powiedzieć, że prezentowane przez niego „alergiczne” nastawienie uniemożliwia odczytanie zawartego w dziele poetki projektu kobiecej podmiotowości, umieszczając go w konserwatywnych kategoriach opozycji męskie – kobiece, wyposażonej we wszelkie tradycyjnie przypisywane jej cechy i wartościowania.

Zwieńczeniem tej interpretacji jest przywołana w *Jakiegoż to gościa mieliśmy* „najciekawsza postać kobieca w literaturze polskiej”, czyli Telimena, która – jak pisze Miłosz – zajmuje się łowami na męża i praktyczną edukacją seksualną młodocianego bohatera. Autor zastanawia się nad komizmem tej postaci, łączy go z poczuciem „wyższości naszej, tj. męskiego rodu”, ale i z obawą przed „zbyt jawną samicością” [JGM 83]. Skąd więc utożsamienie poważnie traktowanej i podziwianej dzielnej Anny, której życie było piękne i spełnione, z lekko wyliniałą lwicą salonową, która z braku lepszych perspektyw uważa za spełnienie rolę pani

niejszych latach. Te kobiety są jakby oglądane z zewnątrz, ona przecie nie była jedną z nich. Imiała się różnych zajęć, była kelnerką, sprzedawczynią w fabryce, salową w szpitalu, i pisała” [JGM 65].

⁵³ O takim projekcie lekturowym pisze Krystyna Pietrych w książce *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury...*; por. zwłaszcza uwagi w rozdziale wstępnym, s. 25–29 i 34–39. Jest tu również analiza wiersza Świrszczyńskiej *Jutro będą mnie krajać*, s. 265–269.

⁵⁴ Wcześniej, w szkicu *W stronę kobiet* z roku 1993, powiada Miłosz, że ceni Świrszczyńską nie za radykalny feminizm, lecz za „dar współczucia. Za jej obronę kobiet, również starych, które są odrzucane na margines społeczeństwa, ponieważ odmawia się im wartości, wartości rzeczy do erotycznego spożycia”; C. Miłosz, *W stronę kobiet*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 7–14.

rejentowej? Sądzę, że w obrazie Telimeny, z jej komizmem i seksualnością, powraca motyw czarownicy z wiersza *Tłumacząc Annę Świrszczyńską...*: ukryta za pobłażliwym uśmieszkiem, przytłumiona ironią obawa przed kobietą niezależną od mężczyzn, którą należałoby poskromić, wtłaczając w ramy społecznego konwenansu i przypisując konkretną, znaną z tradycji rolę do odegrania. Posługując się innym sztafażem, poeta pisze, że Świrszczyńska okazuje się nie tyle służebnicą Afrodyty (na co miałyby wskazywać jej erotyki), ile postacią bliską Dianie, gotowej rzucić mężczyznę psom na pożarcie. Od razu też, jakby w obronnym geście, dodaje, że wybór takiego archetypu może dla samych kobiet być niebezpieczny – w domyśle: grozi im bowiem osamotnieniem [JGM 104].

Tłumacząc Annę Świrszczyńską

W towarzyszącej tomowi *Talking to My Body* rozmowie z Leonardem Nathanem Miłosz mówi o obecnym w dwudziestowiecznej literaturze światowej problemie fundamentalnej rozpaczycy egzystencjalnej, jako przykład podając twórczość Samuela Becketta. Rozpacz ta płynie z zanikania perspektywy metafizycznej i wyobraźni religijnej w poezji. Świrszczyńska i Różewicz to twórcy, którzy z powodu doświadczenia wojennego mieliby do tego uczucia większe prawo. Nawet jeśli nie popadają w rozpacz, to jednak trzeba, powiada Miłosz, stanąć wobec faktu, że żyjemy w epoce, w której nie ma już żywego wyobrażenia życia po śmierci. Nathan stwierdza: „Czyli pozostaje nam tylko ten świat i żaden inny”. Miłosz odpowiada: „To chyba jednak pójdzie za daleko. Nawet dla Anny Swir”⁵⁵.

O czym mówi Miłosz, kiedy opisuje tłumaczenie Anny Świrszczyńskiej na wyspie Morza Karaibskiego? Samo zadanie przekładowe, które definiuje w wierszu, jest karkołomne: znaleźć w języku synonim dla niebicia, ośwoić czarownicę feministkę i jej fizjologiczną filozofię, wstawić w jej potworne i kuszące ciało tęsknotę za metafizyką i pozbawić je autonomicznej wartości, znaleźć w nim duszę, w końcu, siedząc w fotelu pod palmą, z nogami w dole i głową w górze, zdystansować się od dziwactw poetki, jej stania na głowie i na czworakach, tłumacząc ją na kategorie obowiązujące w świecie, gdzie stoi się na dwóch nogach. Nietrudno z tak zestawionych tez interpretacyjnych wysnuć wnioski na temat ideologicznego zaplecza Miłoszowskiej lektury Anny Świrszczyńskiej oraz przyświecających tej lekturze celów politycznych związanych z koncepcją polskiej szkoły poezji i tworzeniem współczesnego kanonu literatury. Wydaje się jednak, że te konstatacje (przy zaobserwowanych niekonsekwencjach i pominięciach oraz zaskakująco płytkiej refleksji nad kontekstami dzieła Świrszczyńskiej, np. feminizmem) mimo swej celności tylko częściowo wyjaśniają fascynację Miłosza poetką mówiącą do swojego

⁵⁵ A. Swir, *Talking to My Body...*, s. 156.

ciała. Pytania, przed którymi stawia go jej twórczość, poruszają, jak sądzę, bardzo głębokie pokłady jego poetyckiego namysłu, a manipulacje, jakim Miłosz tę poezję poddaje, gesty wycofania się i wekslowania, pozwalają czytelnikowi dostrzec bolesności i lęki ukryte za jego jasną wiarą w metafizyczny sens i porządek świata.

UWAGI KOŃCOWE

Konieczność przekładu, czyli *translation makes something happen*

Studia przekładoznawcze zaczęły się koncentrować na udostępnianiu tekstów i manipulowaniu nimi w służbie pewnych poetyk i/lub ideologii. Tłumaczenia postrzegane w tym świetle można opisywać jako strategie, które kultury wykorzystują by zajmować się tym, co leży poza ich granicami, i zachować przy tym swój charakter – strategie, które należą do sfery zmiany i przetrwania, a nie słowników i gramatyk.

A. Lefèvere¹

Translation Studies w swoim dzisiejszym interdyscyplinarnym kształcie z pobocznego wątku w obrębie filologii, zmieniły się w ośrodek krystalizujący metodologię badań i interpretacji kultur w dialogu, przeciwstawiając się nakładanym na nie ograniczeniom wynikającym z przypisania ich do paradygmatu językoznawczo-strukturalistycznego. Przekład z terminu oznaczającego, mówiąc ogólnie i skrótowo, pewien rodzaj różnorodnie definiowanej praktyki tekstotwórczej i jej produktów, nabiera znaczenia figury organizującej komparatystykę kulturową w najszerszym wymiarze². Kultury postrzegane są bowiem jako konstrukty powstałe w poddanych społecznym i politycznym uwarunkowaniom procesach transferu i nakładania się różnorodnych elementów³. Następuje przejście od obrazu przenoszenia gotowych, stabilnych faktów kultury przez granice oddzielające od siebie poszczególne obszary ku obrazom nakładających się na siebie i splątanych wątków, współtworzących nieczyste, hybrydyczne obszary przemieszczenia,

¹ A. Lefèvere, *Translation/History/Culture. A. Sourcebook*, Routledge, London–New York 1992, s. 10.

² Por. m.in. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 280–334.

³ S. Bassnett, A. Lefèvere, *Constructing Cultures, Multilingual Matters*, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg 1998, s. 123–139.

strefy nadgraniczne⁴. Przekładowość definiuje sposób bycia i znaczenia kultur w świecie przemieszczeń, migracji i globalizacji, w którym zanegowaniu podlega dyskurs oparty na pojęciu stabilnego centrum. Mające charakter interdyscypliny studia translatologiczne wypracowały własne, niezależne od instrumentarium lingwistycznego i literaturoznawczego pojęcia i narzędzia badawcze, które nie tylko wyznaczają swoistość metodologii wewnątrz dyscypliny, lecz także okazały się punktem wyjścia do odkrywczych redefinicji pojęć i narzędzi w innych obszarach humanistyki.

Studia nad przekładem literackim muszą się przeciwstawiać (i czynią to coraz bardziej skutecznie) tendencji do marginalizowania ich miejsca w obrębie badań historycznoliterackich i komparatystycznych. Równocześnie jednak z powodu otwarcia i redefinicji przedmiotu badań przekładoznawstwa przestały one zarazem zajmować pozycję centralną i uprzywilejowaną w obrębie samych badań nad przekładem. Literatura to tylko jedna z warstw komunikacji międzykulturowej i przekładowej praktyki, jeden z licznych wymiarów zglobalizowanej kultury, której dynamikę opisują studia przekładoznawcze. Pojawia się więc niebezpieczeństwo, że szczególnie charakter studiów nad tłumaczeniem tekstu literackiego, zwłaszcza poetyckiego, wynikający ze specyfiki obiektu badań, ulegnie rozmyciu i podporządkowaniu dyskursom rządzącym kulturowo czy socjologicznie zorientowanymi *Translation Studies*. Przekład literacki nie może okazać się jedynie obszarem pomocniczym lub szczególnym przypadkiem w badaniach nad przemianami kulturowymi czy też *exemplum* w badaniach społecznych. Przy wszystkich korzyściach, jakie płyną dla przekładoznawstwa literackiego z otwartości na nowe obszary badań nad kulturą, zrozumienie swoistości tej dziedziny jest warunkiem utrzymania jej operacyjnej odrębności i wartości czynionych w jej obrębie rozpoznań.

Spojrzenie na dokonania tłumaczy literatury z perspektywy poszerzonego i przededefiniowanego pola metodologicznego współczesnych *Translation Studies* pozwala jednak na głębsze zrozumienie procesów rządzących tworzonymi przez nich dziełami. Wychodząc poza horyzont czystej interpretacji tekstu, pozwala na skuteczną interpretację wygłaszanych przez samych tłumaczy *explicite* i *implicite* w tekstach i paratekstach poglądów na naturę tłumaczenia, jego miejsce w twórczości własnej, związku z innymi jej wymiarami, wyznaczonej im roli oraz relacji, w jakie przekłady wchodzą w uruchamianym przez akt tłumaczenia dialogu międzykulturowym. Przekład literacki jako proces i jako produkt jest elementem szerszego kontekstu kulturowego, w którego skład wchodzi między innymi opisywana przez Even-Zohara dynamiczna relacja między literaturą tłumaczoną a oryginalną, koncepcja norm Gideona Toury'ego oraz socjologizujące rozumienie przekładu jako wymiany kulturowej Pascale Casanovy czy też ideologiczne,

⁴ Por. H. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 183–186.

polityczne i ekonomiczne uwarunkowania twórczości, o których piszą badacze ze szkoły manipulistów m.in. André Lefèvere. Wszystkie te konteksty pozwalają zadać zjawisku kulturowemu, jakim jest przekład literacki, nowe, nieoczywiste pytania, dzięki czemu możliwe jest lepsze jego zrozumienie.

Poszerzeniu i wzbogaceniu pola widzenia w przekładoznawstwie literackim służy wprowadzenie weń wymiaru biograficznego i podmiotowego, wyzwajającego tłumacza z wyidealizowanej pozycji pośrednika w wyabstrahowanym z konkretnego kontekstu transferze treści i znaczeń. Egzystencjalno-zawodowy wymiar pracy tłumacza należy wszak do nadgranicznej, hybrydycznej sfery styku kultur, łączy się z przemieszczeniem, podróżami, niejednoznacznością tożsamości językowej i kulturowej. Podmiotowość tłumacza staje się istotnym zagadnieniem, którego nie można sprowadzać jedynie do tekstowych śladów ręki czy głosu tłumacza, odczytywanych jako zaburzenia przezroczystości przekazu. Niewidoczność tłumacza, jak wynika z licznych prac przekładoznawczych, to nie tylko fikcyjny, wyidealizowany horyzont preskryptywnych teorii tłumaczenia, ale także praktyczna bariera dla fascynujących i pożytecznych badań przekładowych. Dzięki deskryptywnej postawie badawczej oraz podkreśleniu kontekstów historycznych i społecznych, w ramach nowoczesnych *Translation Studies* dzieła tłumaczy, wywikłane z krępujących je kategorii wtórności i zależności, może zyskują walor nie tylko faktów kultury, ale pełnoprawnych dzieł literackich. Jeśli, jak w przypadku przedmiotu niniejszej pracy, tłumaczenie jest częścią szerszego przedsięwzięcia twórczego, to z jednej strony zyskuje ono pewien historycznie i ideowo zdefiniowany kontekst, a z drugiej – może stać się punktem wyjścia do nowego i nowatorskiego ujęcia owej całości, którą współtworzy.

Literackie badania przekładoznawcze opisują miejsce i rolę przekładu w dziele poszczególnych twórców-tłumaczy, a w szerszym ujęciu także w kolejnych epokach, szukając odpowiedzi na pytanie o to, jak przekład jest definiowany, rozumiany, zagospodarowywany, tworzony i oceniany, jakim mechanizmom władzy podlega i jakie współtworzy oraz jakie kategorie sam nakłada na kulturę swojego czasu. Wymaga to, rzecz jasna, prześwietlenia przekładów (czyli – idąc za definicją Gideona Toury'ego – tych tekstów, które są w konkretnym okresie i danej kulturze uznawane za przekłady i jako takie czytane, rozumiane i oceniane⁵), ale także towarzyszącego im dyskursu przekładowego i przekładoznawczego, a więc najszerzej pojętych paratekstów przekładowych wraz ze śladami funkcjonowania instytucji biorących udział w tworzeniu, dystrybucji i obecności przekładów w kulturze. Odpowiedzi na te pytania, udzielone nie z perspektywy istniejących już i okrzepłych kategorii historii literatury albo apriorycznych i ahistorycznych ujęć teorii przekładu o rodowodzie językoznawczo-strukturalnym, ale z wyzna-

⁵ G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamin, Amsterdam-Philadelphia 1995, s. 24.

czonego przez historię przekładów „innego miejsca”, pozwalają na stworzenie innej narracji, alternatywnego obrazu historii tłumaczeń i historii tłumaczy, a w rezultacie również wpływają na kształt historii literatury.

Opisując wybrane aspekty twórczości przekładowej Czesława Miłosza oraz jego „życia w przekładzie”, dążyłam do zrekonstruowania miejsca, jakie tłumaczenie poezji zajmowało, i roli, jaką odgrywało w szerszym kontekście jego dzieła. Zaczynając od punktów wyznaczanych przez tłumaczeniową działalność Miłosza: parateksty, przekłady poetyckie, eseje pisane z pozycji tłumacza, antologie, a nawet (w przypadku Anny Świrszczyńskiej) wiersz o tłumaczeniu poezji, kierowałam się ku odległym nieraz przestrzeniom dzieła Miłosza, by odszukiwać w nich różnego rodzaju ślady i pogłosy przekładu. Dzięki temu widoczna stała się przekładowa „podszewka” tej twórczości, warstwa międzytekstowych, międzyjęzykowych i międzykulturowych inspiracji, nawiązań, dialogów czy polemik, obecna zarówno *implicite* w poezji, jak i tekstach otwarcie programowych. Pozwoliło to na dostrzeżenie spajających dzieło Miłosza relacji skupionych wokół przekładu, a tym samym na opisanie związku, jaki istnieje między przekładem i innymi obszarami jego twórczości. Związku tego nie da się, moim zdaniem, opisać posługując się kategoriami rozdzielności i przyległości, wymagającymi ustalenia granic między obszarami. Wypracowane przez język kulturowego przekładoznawstwa kategorie hybrydyczności i niejednoznaczności osłabiają dyskurs oparty na podziałach, ujawniając heterogeniczność i hybrydalność zarówno po stronie twórczości przekładowej, jak i oryginalnej.

Patrząc na twórczość Miłosza przez pryzmat jego dokonań jako tłumacza, można dostrzec, że jest on poetą bardzo silnie związanym z literaturą światową, który rodzimą tradycję literacką i język poetycki przemysłiwuje i współtworzy przez umiejscawianie ich w międzykulturowych i międzyjęzykowych relacjach. Spojrzenie z zewnątrz, z perspektywy obcości daje mu bowiem możliwość podważania ustalonych kanonów wartości i znaczeń obowiązujących w rodzimej kulturze. Niejednoznaczność skomplikowanej podmiotowości Miłosza jako polskiego poety wiąże się z miejscem urodzenia i naturalną wielojęzycznością jego rodzimego środowiska, jak również z narzuconą mu i wybraną przez niego wielojęzycznością późniejszych miejsc jego życia i pisania. Motyw nieugiętej służby „wiernej mowie” spleta się w jego dziele ściśle z praktyką tłumacza, która „czystość” jednojęzyczności ze swojej natury zaburza. Równocześnie jednak przekład jest dla Miłosza także koniecznością życiową i żywiołem jego istnienia jako twórcy piszącego i czytanego. Dlatego tak ciekawym zagadnieniem okazuje się prowadzona przez poetę polityka autoprzekładu, nieprzekładalności i kontroli tłumaczeń. Stanowi ona rewers deklarowanej przez niego jednojęzyczności, której realizacją jest najważniejszy wprowdzenie, ale przecież nie jedyny obszar funkcjonowania jego twórczości, jakim jest pisanie i publikowanie po polsku. Dynamiczne relacje między polskością i polskojęzycznością a światowością i wielojęzycznością

twórczości poety ujawniają się po obu stronach niedającej się kategorycznie wyznaczyć granicy, która łączy je, a nie dzieli.

Same tłumaczenia poetyckie dokonane przez Miłosza stanowią najlepiej uchwytne obiekty analiz podjętych w niniejszej pracy. Poeta pisze o tym, że w nadziei znalezienia zysku twórczego zajmował się tworzeniem przekładów przez całe życie. Odczytanie przekładów poetyckich Czesława Miłosza na tle jego twórczości, a nie tylko na tle twórczości przekładanych autorów oraz poza kategoriami odpowiedniości i paradygmatem kontrolowanym przez pojęcia wierności i ekwiwalencji pozwoliło na zinterpretowanie ich jako swoistego gatunku pisarskiego oraz elementu szerszego zamysłu twórczego poety. Znaczenie przekładu nie wyczerpuje się w reprodukowaniu semantycznych czy pragmatycznych sensów tekstów ani w podkreślanej przez samego poetę „misyjnej” chęci przybliżania czytelnikom cennych odkryć dokonanych w innych literaturach. Przekład staje się z jednej strony procesem uaktywniania, wykorzystywania, a nawet przejmowania obcych języków poetyckich wraz z odczytywanymi przez nie wizjami świata. Z drugiej strony jednak otwiera obszary dyskusji, polemiki, a nawet zdecydowanego odrzucania poetyk i koncepcji twórczych. Zawsze bardzo silnie działa w tych procesach element własnej kreatywności tłumacza i ujawnia się jego perspektywa lekturowa oraz jego zamysł twórczy.

W tym sensie przekład właśnie okazywał się dla Miłosza punktem wyjścia do dalszych przedsięwzięć poetyckich i wyznaczania kierunku dalszych poszukiwań, czego wyrazistym przykładem jest miejsce, jakie Miłosz stworzył dzięki swojemu tłumaczeniu dla twórczości Eliota, albo przestrzeń, którą w jego twórczości stworzył twórczy dialog z Whitmanem. Paradoksalnie, jak sądzę, podobną wagę ma na przykład odrzucenie i blokada poetyki Stevensa, któremu w budowanym przez Miłosza modelu przyznana została rola odniesienia negatywnego. Jak można sądzić, w praktyce poskutkowało to długotrwałym brakiem polskich przekładów i recepcji tego poety. Analizując te skrajne przypadki, ale także wiele sytuacji pośrednich, można zrozumieć zaświadczane przez teksty konkretne wybory w odwołaniu do szerokiego tła dzieła Miłosza. Istotą zaproponowanej tu analizy jest rezygnacja ze stosowania istotnych z punktu widzenia paradygmatu ekwiwalencyjnego elementów oceny „trafności” czy „poprawności” dokonanych przez poetę decyzji, zarówno na poziomie wyboru przedmiotów przekładu i manipulowania nimi, jak i stosowanych strategii czy technik przekładowych, po konkretne rozwiązania na poziomie poszczególnych utworów. Zadawane pytania dotyczą opisu sposobów zagospodarowywania przestrzeni przekładu, a nie ich oceny ze względu na zewnętrzne wobec niej ustalenia.

Również wychodzące spod ręki Miłosza i powstające w jego kręgu przekłady poezji polskiej, widziane nie (tylko) jako odwzorowania oryginałów ze wszystkimi towarzyszącymi im komplikacjami językowo-kulturowymi, lecz także jako elementy dzieła poety nie dają się w pełni opisać wyłącznie w kategoriach „misyjnego”

wysiłku na rzecz rodzimej literatury. Okazują się one elementem podjętej przez Miłosza międzykulturowej rozgrywki, jego obcojęzyczną twórczością, której istnieniu wprawdzie zaprzeczał, a jednak uprawiał ją gorliwie. Jej kształt wyznaczają stawiane sobie przez poetę zasadnicze cele, które, posługując się kategoriami Evena-Zohara, nazwać by można działaniami w zakresie planowania kultury i tworzenia aktywnych repertuarów⁶. Przykładem są podejmowane przez poetę decyzje co do kształtu anglojęzycznych wersji jego własnych wierszy, jak również, w innej kategorii, sposób konstruowania twórczości Anny Świrszczyńskiej w przekładzie, dzięki któremu staje się ona poetką reprezentującą wartości promowane przez Miłosza.

Realizacja tych celów uwarunkowana jest przez wiele pozapoetyckich okoliczności, których nie da się skutecznie opisać, pozostając w dziedzinie analiz poetyki czy też w ramach metodologii opartej na kategorii ekwiwalencji. Czynniki te to silna asymetria wchodzących w dialog kultur, jak również znaczny i umacniający się prestiż samego tłumacza, zajmowana przez niego pozycja władzy. Propozycja przekładowa Miłosza nie tyle trafiła w pewną lukę w kulturze docelowej, co otworzyła w niej pewną przestrzeń, która wymagała zagospodarowania. Tak opisany gest tłumacza to więcej niż tylko odwzorowanie istniejących gdzie indziej wzorców poetyckich. To ich aktywne wytworzenie w nowym otoczeniu. Owa przestrzeń do zagospodarowania została w tej samej mierze przez Miłosza odkryta, co stworzona, a wypełnił ją nie tylko samymi przekładami, lecz także obszerną otoczką paratekstową (począwszy od opracowań w antologii *Postwar Polish Writing*) oraz kontekstową (począwszy od działalności dydaktycznej w Berkeley). Takie ujęcie komplikuje, ale i urealnia nieco życzeniowe interpretacje, uznające szczególne immanentne cechy polskiej poezji za jedyną przyczynę i wyjaśnienie roli, jaką odegrała ona w literaturze języka angielskiego w końcu ubiegłego wieku.

Rola Miłosza jako tłumacza i pośrednika w dialogu międzykulturowym jest specyficzna ze względu na to, że nie stworzył zwanego i systematycznego korpusu tekstów tłumaczonych na język polski, a przekłady rozsiewał i wtapiał we własną twórczość. Dowodzi to, że spójność i rozmiar przekładanego dorobku niekoniecznie ma największe znaczenie w ocenie rangi i roli twórczości przekładowej. Taki sposób traktowania przekładu, ikoniczny wobec przypisywanego mu w niniejszej pracy miejsca w twórczości poety, sytuuje Miłosza tłumacza w obrębie modernistycznego paradygmatu przekładowego, którego patronem w literaturze języka angielskiego był Ezra Pound. Trzeba zaznaczyć, że Miłosz nie był tłumaczem eksperymentatorem w takim sensie, w jakim termin ten wywieść można z praktyki Pounda i jego następców, albo jaki jawi się w analizach powstających obecnie w kręgu badań nad zwrotem twórczym w przekładoznawstwie. Jego przekłady na język polski nie są dowodem chęci radykalnego przenicowania czy zdekonstruo-

⁶ Por. I. Even-Zohar, *Culture Repertoire and Transfer* [w:] S. Petrilli, *Transation, Translation*, Rodopi, Amsterdam–New York 2003, s. 425–431.

wania języka, lecz innymi metodami dążą do wydobywania z nich jasności i prostoty, które – jak wielokrotnie deklaruje Miłosz – służą próbom zbliżenia się słowem do świata.

Badanie twórczości przekładowej Miłosza sytuuje się w obrębie historii przekładu, rozumianej jako dziedzina zajmująca się nie binarnymi relacjami międzytekstowymi, ale miejscem i rolą tłumaczenia w literaturze danego czasu, jego usytuowaniem pośród istniejących dyskursów i relacji z nimi. Historia przekładu literackiego była tradycyjnie włączana w narrację badań historycznoliterackich jako jej poboczny wątek. Analizy podporządkowane były logice opisu skoncentrowanego na twórczości oryginalnej, definiowanej i definiującej się poprzez otaczające ją granice oraz stabilną wizję tradycji kulturowej jako kanonu wielkich dzieł, w którym obowiązuje reguła jednojęzyczności. Zaproponowany opis dzieła tłumaczeniowego Czesława Miłosza, otwiera, jak się wydaje, nowe możliwości, bowiem inaczej wyznacza obszar oglądu, ze swojej natury hybrydyczny i transgresyjny. Skoro twórczość przekładowa postrzegana będzie jako „teren przygraniczny”, to linia granicy nie jest otaczającym jakieś centrum peryferium, ale przebiega przez jego środek. Przekłady i ich badanie stają się więc miejscem, z którego da się na nowo zdefiniować narrację historycznoliteracką, ujawniając nie tylko niejednoznaczność i problematyczną przynależność twórców-tłumaczy do konkretnych tradycji narodowych, lecz także inaczej określić przestrzenie, w których rozgrywa się ich dzieło. Rzecz nie w tym, że twórcy-tłumacze przyjmują czy przyswajają gotowe tradycje odnalezione poza granicami własnego obszaru literackiego, ale w tym, że je dla siebie i swoich czytelników tworzą w procesach aktywnych negocjacji, które mają centralne znaczenie dla konstrukcji kultur. Przekład – czy pojmowany jako konkretny tekst, czy też jako figura dyskursu międzykulturowego – nigdy nie jest neutralny i nie wtapia się niezauważalnie w kulturę, w której się pojawia. Zmiana następuje po obu stronach granicy, równocześnie dzielącej i łączącej. W każdej epoce, w każdym kontekście kulturowym i w każdym indywidualnym przypadku rola przekładu i warunki, na jakich odbywa się jego tworzenie, jest inna, przed badaczami stoi więc zadanie jej odczytywania i rekonstruowania, aby zrozumieć, co rzeczywiście za jej sprawą się wydarzyło w dialogu międzykulturowym. Parafrazując słynny wers z wiersza W.H. Audena, można bowiem powiedzieć z pewnością, że *translation makes something happen*.

“TRANSLATOR’S ZEAL.”

Poetic translation in the work of Czesław Miłosz

Summary

“Translators living in various epochs” – says Czesław Miłosz in his essay *Translator’s zeal* – “meet and compete with each other, making use of the hoard of language and style of their times. Horace adapted in the 16th century by Jan Kochanowski and Horace translated in the 20th century by Adam Ważyk is the same poet, but each time in a different instrumentation.”¹ Transposed into terms of contemporary Translation Studies, this simple observation stresses the fact that translations never exist in a vacuum but are written and read within a network of connections with their time and place. Translators live and work in particular contexts, and the way they comprehend their own translation projects, their own position within the literary culture of the language or languages in which they work, the conditions and environments where they live and function – all these factors influence and shape the renditions of foreign texts that they produce. In the hands of his translators who belong to many different cultures all over the world, and to all the different times separating his original historical period from the ever advancing present day, Horace becomes a multiple poetic presence, responding to the multiple needs and questions of different interpretative communities.

A few years ago, when I started planning my research into the work of Miłosz-the translator, my original idea was to look at the poets he translated in the course of his long life, in order to reconstruct their figures as created by the translator through his renditions. I wanted to know who were the Polish Eliot, Yeats, Auden or Jeffers? Being the strong creative personality that he was, how did Miłosz shape their images? What sort of “instrumentation” did he arrange for them, and how different was the outcome from the “original versions”? I was also planning to look at the role of the cultural, political and linguistic contexts in which the translations were done and received, again with the aim of discovering the differences and the reasons for them.

In the course of my research on Miłosz’s work as well as on contemporary Translation Studies, I realized that my initial plan would need modification. First of all, thanks to the

¹ C. Miłosz, *Gorliwość tłumacza* [in:] *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, p. 202. Unless stated otherwise, all quotations from Polish sources in my translation – M.H.

development of the functional and descriptive schools of TS, and also the polysystemic paradigm, it has become increasingly apparent that the influence of the target culture on the text which enters it is a more fertile ground for interpretation than the changes introduced into the source text or the image of the original author by and through the process of translating. By studying translation both as an intercultural practice and as its product, we can understand aspects of the target domain, the dynamics of its development, its meaning-creation procedures, the terms according to which translations are actually construed, written and read, as well as the position and cultural prestige enjoyed by translators. By placing the stress on the receiving end of the translatorial relationship rather than making them source-centred, our analyses move the emphasis from the once central notion of equivalence and correspondence between the original and the translation, and instead open new vistas on the functioning of translation as a creative activity and as a force that shapes cultures, as well as an area of ideological and political struggle.

Recent concepts in translation studies place translation at a very core of the processes of constructing cultures and shaping intercultural dialogue, and seek to answer questions from beyond the scope of language and poetics. This huge shift in understanding the place of translation and the role of Translation Studies serves as a basis for changes in methodology and consequently, in defining the object of translatorial analysis. Translation, according to many scholars, is a fact of the target culture, answering its needs and created with respect to norms operating within this culture.² The source text is always subject to multidimensional modification as it becomes an object of interpretation undertaken from a point of view that is different from the original one. An outcome of the hermeneutical act of reading, translation reflects the historical context of its making.³ In this sense it reveals as much, or more about the translator and his horizon as it does about the original author and his context.

Hence, examining the portraits of foreign poets that appear in Miłosz's translation would yield more knowledge of his work than of theirs. Doubts remained as to whether it would be the best way of describing the role played by translations in his creative project, and in the context of the overall panorama of Polish poetry in the second half of the 20th century, an area where Miłosz felt personal obligation and responsibility. Ryszard Nycz writes that Miłosz's work "establishes its limits on its own [...] on its own explains and organizes itself in the course of its development,"⁴ and its inner logic serves as a kind of spiritual auto-biography. Translation, and especially translation of poetry, both into and from Polish, takes part in its creation, as it is an important strand in the fabric of Miłosz's oeuvre. I am not interested in unraveling this thread in order to make it a separate object of laboratory analysis, but in demonstrating the complex pattern into which it is woven.

² Cf. G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995; I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* [in:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, Routledge, London-New York, 2007; A. Lefèvere, *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature* [in:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, Routledge, London-New York 2007.

³ Cf. A. Berman, *Translation and the Trials of the Foreign*, trans. by L. Venuti [in:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, Routledge, London-New York 2007; P. Ricoeur, *On Translation*, trans. E. Brennan, Routledge, London-New York 2006.

⁴ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, p. 83.

Miłosz's work as translator is abundant,⁵ but in fact he did not create a unified body of translations representing any single one of his authors or any particular area of world poetry. In this sense his position is different from that of translators such as Julia Hartwig, Stanisław Barańczak or Piotr Sommer. In his role as the translator of English-language poetry Miłosz was not systematic (unlike in his projects involving the translation of Polish poetry into English). He usually translated just a small selection of poems, never whole volumes, nor did he compile any comprehensive collections, perhaps with the exception of the work of Oskar Miłosz and Simone Weil (although the latter case does not involve poetry). As for authors who played an important role in his poetic work he usually translated no more than one or two poems; however, in his later years he produced a substantial selection of poems by Denise Levertov, whose role for the shaping of his ideas and poetics is far smaller than the role played by Eliot, Auden or Yeats.

Further complication arises from the fact that it is virtually impossible to separate Miłosz's work as translator from that of the poet and essayist. Although they were composed in various circumstances, his translations were not random, but they form an integral part of the vast creative project in which Miłosz was engaged throughout his life. The relationship between translation and other areas of his work may be drawn on the plane of ideas and poetics, but particularly interestingly also on the plane of the composition of his own books. Translations are incorporated in volumes of his poems or essays in a way that allows the reader to see them as an inherent part of the author's creation. Consequently, conclusions drawn on the basis of the texts of his translations separated from his original writing would be incomplete and limited; on the other hand, however, seeing them just as an additional element of the poet's work would reduce the translatorial character of my research. The aim of the book is to describe renditions of poetry done by Miłosz in categories beyond the standard definitions of translation as the interlingual transfer of senses in order to understand it as a genre in the poets oeuvre as well as a practice in his life as an intermediary operating between languages and literatures.

The question of the status of literary translation as a genre is an open one. According to Lambert, the problem starts at the level of defining the concept of literary translation, which in most instances is regarded as obvious, though it is not at all like that, and demands analysis within historical context.⁶ Seen not as simple re-creations of pre-existing texts but as a form of creative writing in their own right, translations belong to a hybrid interculture⁷ that does not lie within the borders of any national literature, but surrounds the apparent frontier on both sides. They show that rather than being a division, the border is more like a seam, an indicator of interconnection. The hybrid interculture in turn becomes a vantage point from which new claims about national literatures can be made, and specifically about the "original" writing of the author-translator.

The present study is composed of two parts. The first, entitled *Contemporary Literary Translation Studies: A Change in the Landscape*, traces the paths within the field of literary Translation Studies which I found helpful and enlightening for my project. The role

⁵ The bibliography of his book translation consists of 64 positions. Cf. A. Kosińska, *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków–Warszawa 2009.

⁶ J. Lambert, *Literary translation* [in:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, ed. M. Baker, Routledge, London–New York 2005, pp. 130–133.

⁷ A. Pym, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester 1998, p. 177 n.

of translation in many fields of literary studies, especially in comparative literature, has been re-defined and re-assessed.⁸ My aim in the first four chapters is to present a wide background for these processes, with special emphasis on the figure of translator and the history of translation as fruitful new areas of research. The point of departure for my description is the work of translation scholars in mid-1980s, especially the school of Descriptive Translation Studies, and what became known in the 1990s as the Cultural Turn in Translation Studies,⁹ which was shaped and developed by insights derived from sociology, politics, and intercultural communication.¹⁰ All these new areas of translation research have proved fertile and inspiring.

The factor that has informed today's concepts of translation as intercultural practice is the notion of power. Translation always reflects the asymmetric relation of authority in the sides taking part in the cultural contact, which is never neutral and innocent. It always activates the mechanisms of power, prestige and authority, becoming an act of violence, the unavoidable reverse of the trustful opening of new channels of communication. Venuti describes translation as "an act of ethnocentric violence."¹¹ Thus the notion of interpretation and the context of hermeneutics remain all the more central to my analyses. The need to comprehend – in the double sense of this word, as George Steiner uses it in his famous chapter¹² – is the motivation at the root of any translatorial activity. At the centre of this relationship is the figure of the translator, who acts as an active player in the historical space of intercultural processes. So-called Translator Studies incorporate research into translator's lives and the circumstances of their work, including the historical, geographical, political, ideological and economical factors that inform it, thus adding an important dimension to the discussion of the texts they produce.

The final chapter in the first part of the book discusses translators as writers, and analyses the creative dimension of translation. Taking as my point of departure the Modernist concepts of translation as exemplified by Ezra Pound's practices and accounts, I discuss the so-called Creative Turn in Translation Studies¹³ with a particular focus on the problem of relations between the original and translated writing. I also include the interesting problem of self-translation, which I describe, drawing on Hermans' observations, as a mechanism of authentication of translations as authorial creation¹⁴. It plays an important role in the way Miłosz organizes the body of his writing in English.

⁸ See e.g. S. Bassnett, *From Comparative Literature to Translation Studies* [in:] S. Bassnett, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford 1993.

⁹ See S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg 1998.

¹⁰ See e.g. T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, St. Jerome, Manchester 2007; *Constructing a Sociology of Translation*, ed. M. Wolf and A. Fukari, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2007.

¹¹ L. Venuti in conversation with K. Gielen and D. Monticelli, http://cw.routledge.com/textbooks/translationstudies/data/Tallinn_Conference_Interview.pdf (accessed on 20 July 2012).

¹² G. Steiner, *The Hermeneutic Motion* [in:] G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, New York and London 1975, pp. 296–413.

¹³ See: *Translation and Creativity. Perspective on Writing and Translation Studies*, ed. E. Loffredo, M. Perteghella, Continuum, London–New York 2006.

¹⁴ T. Hermans, *The Conference of the Tougness*, St. Jerome, Manchester UK & Kinderhook 2007.

The second part of the book, *Topographies of Translation: Translational Spaces in the Work of Czesław Miłosz*, consists of five studies on selected aspects of Miłosz's work as a translator of poetry. In all of them, the themes of translator-writer, exile and displacement, hybrid identity, cultural politics in the context of various asymmetries and power relations are present. The chapters are designed as cross-sections rather than offering a chronological presentation, although they also chart the changes and developments that took place in Miłosz's interests and activities in various fields of poetry translation in the course of his seventy-plus years of creative life.

The first chapter is devoted to the paratexts which very often accompany Miłosz's translations. They form a fascinating body of material presenting his ideas about translation and the tasks of the translator. It is seldom that the poet limits his commentaries to explication of his decisions in translation process or intricacies of his interpretation. This is left for the reader to see. Miłosz's paratexts take the shape of essays devoted to various aspects of his work and life and that is also why they make a good starting point for the description of him as creative translator. On several occasions the poet attempts to trace his translatorial *curriculum vitae* as if inviting interpretations of this area of his writing in wider context of his times and oeuvre. What makes it even more interesting is the fact that translation as a problem, a mode of writing or intercultural exchange surfaces in Miłosz's texts on various topics.

The next chapter revolves around a collection of Miłosz's work called *Kontynenty* ("The Continents", 1958). This hybrid collection was compiled during the first post-war decade Miłosz spent mostly abroad, the difficult early phase of his emigration. It essentially consists of pieces published in the Paris-based émigré journal *Kultura*, but includes also a few essays which had appeared in Polish press before the author's defection from communist Poland. The collection includes also numerous translations done by Miłosz in the 1940s and 1950s in Warsaw, the USA and France. The contents – a combination of prose and poetry, original writing and translation, literary criticism and creative writing – is divided into three parts, each named after the place of its writing. Thanks to the book's unusual structure *Kontynenty* can be read as a journal recording how Miłosz situated himself in space, both geographical and spiritual; translation plays a central role in this process, not only as a literary genre, but also as a way of making sense of the complex, multidimensional reality in which Miłosz himself was living.

The next two chapters are devoted to Miłosz's translation work in the narrower sense, referring to the creation of specific texts. First I analyze his renditions of English-language poetry into Polish, in order to show on selected examples the techniques he used to incorporate translation into his overall poetic project. Starting from his war-time translations of T.S. Eliot's *The Waste Land*, Miłosz used translation as a strategy for finding support for the line of poetry he promoted. His programme for the "new diction" in poetry stemmed partly for this fascination with Eliot and other modernist poets of the English language. He was interested both in the new languages for poetry and the means of representation that would give access to reality as experienced by a human being and as shaped by history. Through a series of examples, I show how this overall framework influenced his decisions and interpretations concerning his choice of poets and texts, and of particular translation solutions.

In the chapter devoted to Miłosz's translations of Polish poetry into English, I look at the strategies of translating and paratextual commentary as representation and manipulation,

both of work by other writers and of his own poetry. The way Miłosz uses the notion of untranslatability and the kind of translation and auto-translation politics he implements are important aspects of the construction of “the Polish school of poetry.” This critical concept, authored by Miłosz and realized through his translations played a significant role in defining the canon of late 20th-century Polish poetry, at home and abroad. I have aimed to show how translation is a hidden but fundamental technique in creating this cultural construct.

The final chapter in this part of the book is a case study of Miłosz’s translation work. I look at the way in which, through translation and writing about translation, Miłosz creates an image of his contemporary, the poet Anna Świrszczyńska, to make her work and her life fit into his blueprint for “the Polish school of poetry.” In his translations of her work but also in the biographical essay he wrote on Świrszczyńska, Miłosz construes her as metaphysical poet, going against the grain of her own writing. He has been referred to as the discoverer and promoter of her remarkable work to readers in Poland and in the English-speaking world – and rightly so. However, this example of translation as manipulation shows up the double nature of the act of translation, revealing the workings of power relations, ideologies, and the force of literary prestige, as well as asymmetries between cultures. A comparison of Miłosz’s translation of Świrszczyńska with versions produced at roughly the same time by a team of two British female translators also reveals the gendered character of each of these translations projects.

In my research into the chosen aspects of Miłosz’s translation work, and also his “life in translation,” I have aimed to reconstruct the place and function of translation in his writing. Starting from some highly visible points I have worked my way towards some less obvious areas, in order to discover the presence of translation traits or their consequences. My analyses have revealed a “translatorial lining” to his oeuvre, a stratum of intertextual, interlingual and intercultural meanings, inspirations, allusions, dialogues and polemics that assimilate various levels and areas of his work. Looking at them through the prism of his translation work, one can see how closely his writing is linked to world literature. Miłosz studies his native literary canon from the outside – from the perspective of foreign poetry – and it is in relation to foreign poetry that he designs a new shape for it. The unequivocal character of his complex identity as a Polish poet, closely linked to his biography: Lithuania as his birthplace, the multilingual world of his childhood and youth, and the role of an exiled poet writing in Polish, a servant to “his faithful speech” at the same time though, creating the image of the “Polish school of poetry” by his translations and critical writings, shows in his work as a translator in yet another aspect. Translation is a vital necessity for him as a writer and as a reader, and is the element in which his writing and its reception is immersed.

BIBLIOGRAFIA

Podmiotowa

- Miłosz C., *Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Miłosz C., *The Body of Work*, „The Threepenny Review” 1985, nr 23, s. 4–5.
- Miłosz C., *Collected Poems*, Penguin, London 1988.
- Miłosz C., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Znak, Kraków 1996.
- Miłosz C., *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999.
- Miłosz C., *Księgi biblijne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Laureate's Words of Acceptance*, „Word Literature Today” 1978, t. 53, nr 3, pt. *Homage to Czesław Miłosz, Our 1978 Neustadt Laureate*.
- Miłosz C., *Legends nowocześnieści*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Miłosz C., *Metafizyczna pauza*, Znak, Kraków 1995.
- Miłosz C., *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998.
- Miłosz C., *Poetičeskij traktat*, przeł. N. Gorbaniewska, Ardis Publishers, Ann Arbor 1982.
- Miłosz C., *Postwar Polish Poetry. An Anthology*, Doubleday & Co, New York 1965.
- Miłosz C., *Preface to Third Edition* [w:] *Postwar Polish Poetry. An Anthology Selected and Edited by C. Miłosz*, Third, Expanded Edition, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1983.
- Miłosz C., *Przedmowa tłumacza* [w:] *Księga Psalmów*, przeł. z hebr. C. Miłosz, Editions du dialogue, Paryż 1981, s. 45–52.
- Miłosz C., *Przedmowa* [w:] A. Świrszczyńska, *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 5–16.
- Miłosz C., *Przekłady zebrane*, red. M. Heydel, Znak, Kraków 2005.
- Miłosz C., *Prywatne obowiązki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Miłosz C., *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 1991.
- Miłosz C., *Rozmowy polskie 1979–1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Miłosz C., *Rozmowy polskie 1999–2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Miłosz C., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Miłosz C., *Traktáty a přednášky ve verších*, przeł. oprac. V. Burian, Votobia, Olomouc 1996.
- Miłosz C., *Traktat moralny. Traktat poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Miłosz C., *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Miłosz C., *A Treatise on Poetry*, przeł. C. Miłosz, R. Hass, Ecco Press, New York 2001.

- Miłosz C., *Whitmanowskie wtajemniczenie* [w:] *Pisarze o Ameryce*, red. G. Gortat, Office of International Information Programs, The United States Department of State, b.d.w., b.m.w., s. v–x.
- Miłosz C., *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 3, Znak, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 5, Znak, Kraków 2009.
- Miłosz C., *W stronę kobiet*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 7–14.
- Miłosz C., *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 1994.
- Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.
- Miłosz C., *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Znak, Kraków 1998.
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 1994.
- Miłosz C., *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997.
- Miłosz C., Iwaszkiewicz J., *Portret podwójny*, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2011.

Przedmiotowa

- Ackroyd P., *T.S. Eliot*, przeł. K. Mazurek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Aguilar H.J.F. de, *A Prince Out of Thy Star. The Place of Czesław Miłosz*, „Parnassus: Poetry in Review” 1983 (jesień/zima), 1984 (wiosna/lato), s. 129.
- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 1997.
- Anderson D., *Pound’s Cavalcanti. An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- Apter E., *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton–London 2006.
- Apter R., *Digging for the Treasures. Translation after Pound*, Paragon, New York 1987.
- Arrojo R., *The „Death” of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility* [w:] *Translation as Intercultural Communication*, red. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 21–32.
- Asad T., *The Concept of Cultural Translation in British Anthropology* [1986] [w:] *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2009, s. 9–27.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back*, wyd. 2, Routledge, London–New York 2002.
- Asher K., *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Baker M., *In Other Words. A Coursebook on Translation*, Routledge, London–New York 1992.
- Baker M., *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, London–New York 2006.
- Balbus S., *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.
- Balcerzan E., *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 17–31.
- Balcerzan E., *Strategie tłumaczy* [w:] E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 107–129.

- Balcerzan E., *Teoria i krytyka przekładu w Związku Radzieckim*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57, s. 651–666.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie autorskie (Drugie palenie Paryża)* [w:] E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 81–91.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako twórczość* [w:] E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice 1998, s. 144–150.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatoryki i komparatystyki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.
- Barańczak S., „Tylko miłość bliźniego i śmierć” [w:] W.H. Auden, *44 wiersze*, Znak, Kraków 1994, s. 5–20.
- Barańczak S., *Przekład jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji. (Na marginesie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn)* [w:] *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Materiały z konferencji naukowej w Szczawnicy (17–19 marca 1972), red. J. Baluch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1974, s. 47–74.
- Bassnett S., *Od komparatystyki literackiej do translatologii*, przeł. A. Pokojńska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 481–509.
- Bassnett S., *Translation Studies*, Routledge, London–New York 1980.
- Bassnett S., Bielsa E., *Translation in Global News*, Routledge, London–New York 2009.
- Bassnett S., Lefèvere A., *Constructing Cultures*, Multilingual Matters, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg 1998.
- Bassnett S., Lefèvere A., *Introduction. Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights. The „Cultural Turn” in Translation Studies* [w:] *Translation, History and Culture*, red. S. Bassnett, A. Lefèvere, Pinter, London–New York 1990, s. 3–14.
- Beaujour E.K., „*Alien Tongues*”. *Bilingual Russian Writers of the First Emigration*, Cornell University Press, Ithaca 1989.
- Bedient C., *He Do the Police in Different Voices. The Waste Land and its Protagonists*, University of Chicago Press, Chicago–London 1986.
- Bellos D., *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, Particular Books, Penguin, London 2011.
- Benjamin W., *O języku w ogóle i o języku człowieka*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 7–26.
- Benjamin W., *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 288–292.
- Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 27–41.
- Beowulf*, przeł. R.M. Liuzza, Broadview Press, Ontario 2000.
- Beowulf*, przeł. S. Heaney, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2000.
- Berman A., *L’âge de la traduction. „La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis 2008.
- Berman A., *L’Epreuve de l’étranger*, Gallimard, Paris 1984.
- Berman A., *La traduction et la lettre, ou L’auberge du lointain* [w:] *Le tours de Babel. Essais sur la traduction*, red. A. Berman, G. Granel, A. Jaulin, G. Mailhos, H. Meschonnic, Trans-Europ-Repress, Mauvezin 1985, s. 35–150.
- Berman A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

- Berman A., *Przekład jako doświadczenie obcego* [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 247–264.
- Berman A., *Toward a Translation Criticism: John Donne*, przeł. F. Massardier-Kenney, Kent State University Press, Kent, Ohio 2009.
- Bhabha H., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Biblia Tysiąclecia*, wydanie trzecie, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980.
- Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja*, Universitas, Kraków 2010.
- Bilczewski T., *Tłumione, wyparte, ciemne. Przekład i ciało* [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008, s. 54–74.
- Beyond the Western Tradition*, red. M.G. Rose, SUNY Binghamton, Center for Research in Translation, Binghamton 2000.
- Błoński J., *Miłosz jak świat*, Znak, Kraków 1998.
- Błoński J., Mrożek S., *Listy 1963–1996*, red. T. Nyczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Borges J.L., *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski [w:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 31–44.
- Borowicz S., Hobot J., Przybylska R., *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Borowy W., *Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji*, „Marchoń” 1934, R. I, nr 4. Przedruk w: W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Borowy W., *Wędrowka nowego Parsifala*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LXI, nr 170. Przedruk w: W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983 oraz w tomie T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, Pax, Warszawa 1960, s. 5–41.
- Borwicz M., *Ecrits des condamnés mort sous l'occupation nazie (1939–1945)*, Gallimard, Paris 1996.
- Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge 1993.
- Bourdieu and the Sociology of Translating and Interpreting*, red. M. Inghilleri, „The Translator”, 2005, nr 11 (2) (special issue).
- Bourdieu P., *Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées*, „Cahiers d'histoire des littératures romanes” 1990, nr 1–2, s. 1–10.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Brodski J., *Sprawić przyjemność cieniowi* [w:] J. Brodski, *Śpiew wahać się*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 55, s. 184–185.
- Brodski J., *Presentation of Czesław Miłosz to the Jury*, „World Literature Today”, t. 52 (lato 1978); www.jstor.org/stable/40134201 (dostęp: 21 listopada 2011).
- Brzozowski J., *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Bukowski P., *W przestrzeni przekładu: Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 122–136.
- Bukowski P., Heydel M., *Przekład – język – literatura* [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 5–27.

- Bukowski P., Heydel M., Jarniewicz J., Łukasiewicz M., Sommer M., *Czy ja robię refrakcję? O antologii Współczesne teorie przekładu (się zgadało)*, „Literatura na Świecie” 2012, nr 3–4 (488/489), s. 351–376.
- Burns G.L., *On the Tragedy of Hermeneutical Experience* [w:] *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time. A Reader*, red. W. Jost, M. Hyde, Yale University Press, New Haven–London 1997, s. 73–89.
- Buzelin H., *Unexpected Allies: How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdesian Analyses in Translation Studies*, „The Translator” 2005, nr 11 (2), s. 193–218.
- The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, red. B. O’Donoghue, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Caneda Cabrera M.T., *Polyglot Voices, Hybrid Selves and Foreign Identities. Translation as a Paradigm of Thought for Modernism*, „Atlantis. Journal of Spanish Association of Anglo-American Studies” 2008, nr 30 (1), s. 53–67.
- Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity*, red. K.M. Balutansky, M.A. Sourieau, University Press of Florida, Miami 1998.
- Casanova P., *Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange* [2002], przeł. S. Brownlie [w:] *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2010, s. 287–303.
- Casanova P., *La Republique mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999.
- Casanova P., *The World Republic of Letters*, przeł. M.B. Debevoise, Harvard University Press, Cambridge 2004.
- Catford J.C., *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, London 1965.
- Cavanagh C., *Lyric Poetry and Modern Politics. Russia, Poland and the West*, Yale University Press, New Haven–London 2009.
- Chamberlain L., *Gender a metaforyka przekładu* [1985], przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 385–402.
- Charting the Future of Translation History. Current Discourses and Methodology*, red. G. Bastin, P. Bandia, University of Ottawa Press, Ottawa 2006.
- Cheadle M.P., *Ezra Pound’s Confucian Translations*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.
- Chesterman A., *Bridge Concepts in Translation Sociology* [w:] *Constructing a Sociology of Translation*, red. M. Wolf, A. Fukari, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 171–186.
- Chesterman A., *On Definiteness. A Study with Special Reference to English and Finnish*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Chesterman A., *Proposal for a Hieronymic Oath*, „The Translator” 2001, nr 7, s. 139–154.
- Chesterman A., *Readings in Translation Theory*, Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989.
- Cheyfitz E., *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- Chrobak M., *Między światami. Tłumacz ustny oraz komunikacja międzykulturowa w literaturze odkrycia i konkwisty Ameryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Chrobak M., *Optymizm Kandyda oraz inne problemy oświeconych tłumaczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

- Clifford J., *O autorytecie etnograficznym*, przeł. Z. Benedyktowicz, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2000, nr 1/4 (248/251), s. 107–108.
- Clifford J., *O etnograficznej autokreacji*, przeł. M. Krupa, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2000, nr 1/4 (248/251), s. 81–106.
- Clifford J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- Constructing a Sociology of Translation*, red. M. Wolf, A. Fukari, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2007.
- Cronin M., *Translation and Identity*, Routledge, London–New York 2006.
- Czaja D., *Anatomia duszy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Czaja D., *Lekcja biologii*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 59–80.
- Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, red. P. Mayewski, Criterion Books, Nowy York 1958.
- A Companion to Translation Studies*, red. P. Kuhiwczak, K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon 2007.
- Davie D., *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*, University of Tennessee Press, Knoxville 1986.
- Davies K., *Deconstruction and Translation*, St. Jerome, Manchester 2001.
- Dąbmska-Prokop U., *Śladami tłumacza. Szkice*, Educator-Viridis, Częstochowa 1997.
- Dedecius K., *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, I. Naganowska, E. Naganowski. Czytelnik, Warszawa 1988, s. 181.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Toward a Minor Literature*, przeł. D. Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Derrida J., *This is Not an Oral Footnote [w:] Annotation and Its Text*, red. S.A. Barney, Oxford University Press, Oxford 1991.
- D’hulst L., *Translation History [w:] Handbook of Translation Studies*, red. Y. Gambier, L. van Doorslaer, t. 1, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2010, s. 397–405.
- Drozd K., „Cóż mnie właściwie łączy z moim ciałem” – *antynomia ciała i duszy (Anna Świrszczyńska)* [w:] *Czytanie współczesności*, red. M. Łukaszuk, M. Peroń, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010, s. 83–109.
- Dudek J., *Miłosz wobec tradycji literackiej [w:] J. Dudek, Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Universitas, Kraków 2002, s. 29–48.
- Dudek J., *Europejskie korzenie twórczości Czesława Miłosza*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1995.
- Eagleton T., *Hasped and Hooped and Hirpling. Heaney Conquers Beowulf*, „London Review of Books”, <http://www.guardian.co.uk/books/1999/nov/03/seamusheaney> (dostęp: 21 czerwca 2012).
- Eliot T.S., *Chrześcijaństwo, kultura, polityka*, przeł. i red. P. Kimla, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Eliot T.S., *The Complete Poems and Plays 1909–1950*, Harcourt, Brace & World, New York 1971.
- Eliot T.S., *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order*, Doubleday, New York 1929.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Znak, Kraków 1998.
- Eliot T.S., *Notes Towards the Definition of Culture*, Faber and Faber, London 1962.

- Eliot T.S., „*Ulysses*”, *Order, and Myth* [1923] [w:] T.S. Eliot, *Selected Prose*, Harcourt, New York 1975, s. 175–178.
- Eliot T.S., *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Faber and Faber, London 1971.
- Eliot T.S., *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarzami i przypisami opatrzył A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Eliot T.S., *Ziemia jałowa / The Waste Land*, przeł. i wstęp C. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Even-Zohar I., *Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities*, „Sun Yat-sen. Journal of Humanities” 2004, nr 14.
- Even-Zohar I., *Culture Planning, Cohesion, and the Making and Maintenance of Entities* [w:] *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, red. A. Pym, M. Schlesinger, D. Simeoni, J. Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2008, s. 277–292.
- Even-Zohar I., *Culture Repertoire and Transfer* [w:] S. Petrilli, *Transation, Translation*, Rodopi, Amsterdam–New York 2003, s. 425–431.
- Even-Zohar I., *Idea-Makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success* [w:] tegoż, *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Tel-Aviv University, Tel-Aviv 2010, [dostęp: www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005 2010] s. 185–203.
- Even-Zohar I., *The Making of Repertoire and the Role of Transfer*, „Target” 1997, t. 9, nr 2, s. 355–363.
- Even-Zohar I., *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim* [1990] przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 195–204.
- Fitch B., *Beckett and Babel. An Investigation into the Nature of Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1988.
- Fitch B., *The Status of Self-Translation*, „Texte” 1985, nr 4, s. 111–125.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Flotow L. von, *Translating and Gender: Translating in the Era of „Feminism”*, St. Jerome, Manchester 1997.
- Franaszek A., *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011.
- Franaszek A., „Nie miałem prawa tak mówić o tobie, Robercie”. Czesław Miłosz i poeci amerykańscy, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 81–92.
- From Metaphysics to Rhetorics*, red. M. Meyer, Kluwer, Dordrecht 1980.
- Fuller J., *W.H. Auden: A Commentary*, Faber, London 2007.
- Gadamer H.G., *Lektura jest przekładem*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 319–326.
- Gadamer H.G., *Philosophical Hermeneutics*, red. i przeł. D.E. Linge, California University Press, Berkeley 1977.
- Gadamer H.G., *Prawda i metoda* [1975], przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.
- Gathering Time. Five Modern Polish Elegies: Iwaszkiewicz, Wierzyński, Jastrun, Miłosz, Białoszewski*, przeł. i opr. A. Busza, B. Czaykowski, Barbarian Press, Mission 1983.
- Gentzler E., *Contemporary Translation Theories*, Multilingual Matters, Clevedon 2001.
- Genette G., *Seuils*, Edition de Seuil, Paris 1987.
- Giedroyc J., *Autobiografia na cztery ręce*, Czytelnik, Warszawa 1999.

- Giedroyc J., Miłosz C., *Listy 1952–1963*, red. M. Kornat, Czytelnik, Warszawa 2008.
- Gorbaniewska N., *Mój Miłosz*, przeł. J. Strzałka, „Apokryf” nr 16, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 26.
- Gorczyńska R., *Czytanie Świrszczyńskiej po angielsku*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 17, s. 121–126.
- Gorczyńska R., *Miłosza Ameryka dyplomacji, Ameryka inicjacji* [w:] *Czesława Miłosza „północna strona”*, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2011, s. 245–255.
- Gouanvic J.M., *A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, „Habitus”, Capital and „Illusio”*, „The Translator” 2005, nr 11 (2), s. 147–166.
- Grayson J., *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov’s Russian and English Prose*, Oxford University Press, Oxford 1977.
- Grudzińska-Gross I., *Miłosz i Brodski: pola magnetyczne*, Znak, Kraków 2007.
- Gutorow J., *Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American Sublime*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Gutorow J., *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2009, nr 21 (1), pt. *Historie przekładów*, s. 135–154.
- Gutt E.A., *Translation and Relevance. Cognition and Context*, St. Jerome, Manchester 2000.
- Harvey K., *Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer* [w:] *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, Routledge, London–New York 2007, s. 402–422.
- Hass R., *The World. A Note on the Translation*, „Ironwood” 1981, nr 18, pt. *Czesław Miłosz. A Special Issue*, s. 37–40.
- Hatim B., Munday J., *Translation. An Advanced Resource Book*, Routledge, London–New York 2004.
- Heaney S., *Zawierzyć poezji*, przeł. S. Barańczak, M. Heydel, J. Jarniewicz, P. Sommer, A. Szostkiewicz, A. Szuba, Znak, Kraków 1996.
- Heaney S., *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971–2001*, przeł. M. Heydel, Znak, Kraków 2003.
- Heaney S., *O przekładzie Beowulfa* [2000], przeł. O. Kubińska, W. Kubiński [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 3, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T.Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007, s. 275–296.
- Heaney S., *Przejrzysta pogoda*, przeł. S. Barańczak, M. Heydel, P. Marcinkiewicz, A. Szostkiewicz, red. M. Heydel, Znak, Kraków 2009.
- Herbert Z., Miłosz C., *Korespondencja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010.
- Hermans T., *The Conference of the Tongues*, St. Jerome, Manchester 2007.
- Hermans T., *Paradoxes and Aporia in Translation Studies* [w:] *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, red. A. Riccardi, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 10–23.
- Hermans T., *Przekład, zadrażnienie i rezonans*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 297–315.
- Hermans T., *Translations in Systems*, St. Jerome, Manchester 1999.
- Hermans T., *Translation, Ethics, Politics* [w:] *The Routledge Companion to Translation Studies*, red. J. Munday, Routledge, London–New York 2009, s. 93–105.
- Hermans T., *Translation Studies and the New Paradigm* [w:] *Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. T. Hermans, St. Martin’s Press, New York 1985, s. 7–15.

- Hermans T., *The Translator's Voice in Translated Narrative*, „Target” 1996, nr 8 (1), s. 23–48.
- Heydel M., *Poetyka i polityka strzępu. O polskich przekładach poezji W.H. Audena [w:] Kultura w stanie przekładu. Translatologia–komparatystyka–transkulturowość*, red. W. Bolecki, E. Kraskowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2012, s. 355–371.
- Heydel M., *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2003.
- Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 1, Universitas, Kraków 2003.
- A History of Literature in the Caribbean*, red. J.A. Arnold, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2001.
- Hobot J., *Wobec śmierci i upojenia. Dionizyjska baba w polskiej literaturze współczesnej [w:] Stara rebelianka. Studia nad semantyką obrazu*, red. S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 295–342.
- Hokenson J.W., Munson M., *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome, Manchester 2007.
- Holmes J., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988.
- Holz-Mänttari J., *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*, Suomalaisen Tiedekatemian, Helsinki 1984.
- Hooley D.M., *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Susquehanna University Press, Selingsgrove 1988.
- Hung E., Wakabayashi J., *Asian Translation Traditions*, St. Jerome, Manchester 2005.
- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press, Champaign 1985.
- Ingbrant R., *From Her Point of View. Woman's Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm University Press, Stockholm 2007.
- Inghillieri M., *The Sociology of Bourdieu and the Construction of the „object” in Translation and Interpreting Studies*, „The Translator” 2005, nr 11 (20), s. 125–145.
- „Ironwood” 1981, nr 18, pt. Czesław Miłosz. *A Special Issue*.
- An Invisible Rope. Portraits of Czesław Miłosz*, red. C.L. Haven, Ohio University Press, Athens 2011.
- Jakubiak K., *Oszustwo przekładu. Czesław Miłosz i negro spirituals*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 203–222.
- Jakubowska-Cichoń J., *Configuration traducteur-auteur: Jeu sur deux lines*, „Romanica Wratislaviensia” 2012, nr LIX, pt. *Figure(s) du traducteur*, s. 41–50.
- Jarniewicz J., *The Bottomless Centre. Uses of History in the Poetry of Seamus Heaney*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002.
- Jarniewicz J., „Niepotrzebna opona na skraju drogi” albo Miłosz rozlicza się z Ginsbergiem, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 142–154.
- Jarniewicz J., *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Znak, Kraków 2011.
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków 2012.
- Jastrun M., *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuznica” 1945, nr 1.
- Julius A., *T.S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Karwowska B., *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000.

- Kenner H., *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1971.
- Kenny D., *Equivalence* [w:] *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 1989, s. 77–80.
- Kermode F., *The Geat of Geats*, „The New York Review of Books” 20 lipca 2000, www.nybooks.com/articles/archives/2000/jul/20/the-geat-of-geats (dostęp: 18 sierpnia 2012).
- Kimla P., *Elitaryzm w demokratycznych czasach* [w:] T.S. Eliot, *Chrześcijaństwo, kultura, polityka*, przeł. i opr. P. Kimla, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 7–20.
- Koller W., *Einfuehrung in die Uebersetzungswissenschaft* [1979], Quelle und Meyer, Hiedelberg 1992.
- Koller W., *Equivalence in Translation Theory* [w:] *Readings in Translation Theory*, red. A. Chesterman, Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989, s. 99–104.
- Kołodziejczyk E., *Amerykańskie abecadło Czesława Miłosza*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 9–27.
- Kornat M., *Między literaturą a polityką. Korespondencja Jerzego Giedroycia z Czesławem Miłoszem (1952–2000)* [w:] J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963*, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 5–67.
- Kosińska A., *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych*, Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM oraz Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Kraków–Warszawa 2009.
- Koster C., *The Translator in Between Texts. On Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Literary Translation* [w:] *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, red. A. Riccardi, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 24–37.
- Kowalcze-Pawlik A., *Uwolnić Charybdę, pokochać Skyllę*, „Przekładaniec” 2010, nr 24 (2), pt. *Mysł feministyczna a przekład*, s. 187–199.
- Kowalczyk A.S., *Giedroyc i „Kultura”*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Kozicka D., *Dlaczego „nie”? Strategie odrzucania Miłosza po roku 1989* [w:] *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011, s. 195–214.
- Król M., *Zwyczajne powinności poety*, „Res Publica Nowa”, październik 2001, s. 16–25.
- Lambert J., *Literary translation* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, red. M. Baker, K. Malmkjaer, Routledge, London–New York 2005, s. 130–133.
- Lecerclé J.J., *The Violence of Language*, Routledge, London–New York, 1990.
- Lefèvere A., *Ogórki Matki Courage*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 223–246.
- Lefèvere A., *Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights* [w:] *Translation, History and Culture*, red. S. Bassnett, A. Lefèvere, Pinter, London–New York 1990, s. 2–13.
- Lefèvere A., *Translating Literature. The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Van Gorcum, Assen–Amsterdam 1977.
- Lefèvere A., *Translation. It’s Genealogy in the West* [w:] *Translation, History and Culture*, red. S. Bassnett, A. Lefèvere, Pinter, London–New York 1990, s. 15–28.
- Lefèvere A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992.
- Legeżyńska A., *Ewolucja liryki Anny Świrszczyńskiej* [w:] *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, wsp. A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Wydawnictwo WiS, Poznań 1997, s. 102–120.

- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, J. Kryłowa i A. Błoka*, wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012.
- Lipszyc A., *O nieprzekładalności przekładu*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 69–90.
- Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, red. J. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck, Acco, Leuven 1978.
- Littau K., *Intertextuality and Translation: The Waste Land in French and German* [w:] *Translation – the Vital Link*, red. C. Picken, Chamelon Press, London 1993, s. 59–72.
- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Lourie A., *Love at Last Sight* [w:] *An Invisible Rope. Portraits of Czesław Miłosz*, red. C.L. Haven, Ohio University Press, Athens 2011.
- Łukasiewicz J., *Poeta o poetach*, „Teksty Drugie” 2001, nr 3–4, s. 57–71.
- Malinowski B., *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, oprac. A. Waligórski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąmbska-Prokop, Educator, Częstochowa 2002.
- Man P. de, *Waltera Benjamina „Zadanie tłumacza”*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 42–68.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1997.
- Massardier-Kenney F., *Antoine Berman’s Way-Making to Translation as a Creative and Critical Act*, „Translation Studies” 2010, t. 3, s. 259–271.
- Massardier-Kenney F., *Translator’s Introduction* [w:] A. Berman, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, Kent State University Press, Kent, Ohio 2009, s. vii–xviii.
- Merton T., Miłosz C., *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Znak, Kraków 1991.
- Meschonnic H., *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier 2001.
- Meschonnic H., *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier 1989.
- Meschonnic H., *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975.
- Meschonnic H., *Les états de la poétique*, P.U.F., Paris 1985.
- Meschonnic H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1999.
- Meschonnic H., *Pour la poétique*, Gallimard, Paris 1970 i 1973.
- Milton J., Bandia P., *Agents of Translation*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2009.
- Miłosz C., *Czesław Miłosz. Conversations*, red. C.L. Haven, University Press of Mississippi, Jackson 2006.
- Miłosz C., *„One Has to Rise Early in the Morning”: A Conversation with C. Miłosz* [z Czesławem Miłoszem rozmawia Adam Michnik] [w:] C. Miłosz, *Conversations*, red. C.L. Haven, University Press of Mississippi, Jackson 2006.
- Miłosz C., *Czesław Miłosz: The Art of Poetry No 70* [z Czesławem Miłoszem rozmawia Robert Faggen], <http://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz> (dostęp: 5 października 2012).
- Miłosz C., *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy* [z Czesławem Miłoszem rozmawia Aleksander Fiut], Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

- Miłosz C., „*Podróżny świata*”. „*Rozmowy z Czesławem Miłoszem*” [z Czesławem Miłoszem rozmawia Renata Gorczyńska], Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Miłosz C., Brodski J., *Rozmowa z Czesławem Miłoszem* [w:] C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 372–394.
- The Modern Caribbean*, red. W.F. Knight, C.A. Palmer, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1989.
- Munday J., *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, wyd. 2., Taylor and Francis, London 2008.
- Munday J., *Issues in Translation Studies* [w:] *The Routledge Companion to Translation Studies*, red. J. Munday, Routledge London–New York, 2009.
- Musiał Ł., *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2011.
- Nasiłowska A., *Cieleśna poezja Świrszczyńskiej*, „Odra” 1994, nr 11 (396), s. 104–105.
- Nathan L., Quine I.A., *The Poets Work. An Introduction to Czesław Miłosz*, Harvard University Press, Cambridge, Mass–London 1991.
- Nation, Language and the Ethics of Translation*, red. S. Berman, M. Woods, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2005.
- Nida E.A., *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating* [w:] *On Translation*, red. R. Brower, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1959, s. 11–31.
- Nida E.A., Taber C., *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969.
- Nieukerken A. van, *Ironiczny konceptyzm – nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskim*, Universitas, Kraków 1998.
- Nieukerken A. van, „*Kłopoty z opisem rzeczy*”, czyli (nie)możliwość mimesis w epoce relatywizacji podmiotu, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2011, nr 1 (17).
- Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Nikolaou P., *Notes on Translating the Self* [w:] *Translation and Creativity. Perspectives on Writing and Translation Studies*, red. E. Loffredo, M. Perteghella, Continuum, London–New York 2006, s. 19–31.
- Niranjana T., *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1992.
- Nord Ch., *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego*, przeł. K. Jaśtał [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 173–194.
- North M., *The Dialect of Modernism. Race, Language and the Twentieth Century Literature*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.
- Nycz R., *Czesław Miłosz: poeta XX wieku w przestrzeni publicznej*, „*Teksty Drugie*” 2011, nr 5, s. 11–23.
- O'Donoghue H., *Heaney, Beowulf and the Medieval Literature of the North* [w:] *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, red. H. O'Donoghue, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 192–205.
- Olśzański G., *Baba na barykadzie*, „*Tygodnik Powszechny*” 31 marca 2009, tygodnik.onet.pl/1,24540,druk.html (dostęp: 7 grudnia 2011).
- Orska J., *Plagiatowość* [w:] *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011, s. 239–259.
- The Oxford History of Literary Translation in English*, t. 1 (to 1550), red. R. Ellis, Oxford University Press, Oxford–New York 2008.

- The Oxford History of Literary Translation in English*, t. 2 (1550–1660), red. G. Braden, R. Cummings, S. Gillespie, Oxford University Press, Oxford–New York 2010.
- The Oxford History of Literary Translation in English*, t. 3 (1560–1790), red. S. Gillespie, D. Hopkins, Oxford University Press, Oxford–New York 2010.
- The Oxford History of Literary Translation in English*, t. 4 (1790–1900), red. P. France, K. Haynes, Oxford University Press, Oxford–New York 2010.
- Palmer R.E., *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, Northwestern University Press, Evanston 1969.
- Perry M., *Thematic and Structural Shifts in Auto-translation by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers*, „Poetics Today” 1981, nr 2 (4).
- Pietrych K., *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Pietrych P., *(Nie)istniejąca książka Miłosza o Ameryce lat czterdziestych*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłozsem a Miłozsem*, s. 28–45.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.
- Pomian K., *W kręgu Giedroycia*, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Popović A., *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, University of Alberta, Edmonton 1976.
- Poprawa A., *Akceptujący dystans Wystana Hugh Audena*, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 31, s. 14.
- Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, red. S. Bassnett, H. Trivedi, Routledge, London–New York 1999.
- Pound E., *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York 1968.
- Pound E., *Selected Poems and Translations*, red. R. Sieburth, Faber, London 2011.
- Poznawanie Miłosza 2. Część 1 i 2, 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000 i 2001.
- Poznawanie Miłosza 3, 1999–2010*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Pöschhacker F., *Issues in Interpreting Studies* [w:] *The Routledge Companion to Translation Studies*, red. J. Munday, Routledge, London–New York 2009.
- Pratt M.L., *Imperialne spojrzenie: pisanstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. E.E. Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Przekładając nieprzekładalne III*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w poezji współczesnej*, Universitas, Kraków 2006.
- Pym A., *Exploring Translation Theories*, Routledge, London–New York 2010.
- Pym A., *Humanizing Translation History*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 42, s. 23–45.
- Pym A., *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester 1998.
- Pym A., *Philosophy and Translation* [w:] *A Companion to Translation Studies*, red. P. Kuhiwczak, K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon–Buffalo–Toronto 2007, s. 24–44.
- Pym A., *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Peter Lang, Frankfurt am Main–Berlin–Bern 1992.
- Rafael V., *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*, Duke University Press, Durham & London 1993.

- Reiss K., Vermeer H., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1991.
- Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, red. L. Venuti, Routledge, London–New York 1992.
- The Return to Ethics*, red. A. Pym, „The Translator” 2001, t. 7, nr 2 (numer specjalny).
- Ricks Ch., *T.S. Eliot and Prejudice*, Faber and Faber, London 1988.
- Ricoeur P., *Mowa i pismo* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Rhetoric–Poetic–Hermeneutic*, przeł. R. Harvey [w:] *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time. A Reader*, red. W. Jost, M.J. Hyde, Yale University Press, New Heaven–London 1997, s. 60–72.
- Ricoeur P., *Teoria interpretacji. Dyskurs i nadwyżka znaczenia* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Wyjaśnianie i rozumienie* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Zadanie hermeneutyki* [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Ricoeur P., *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004.
- Ricoeur P., *On Translation*, przeł. E. Brennan, Routledge, London–New York 2006.
- Ricoeur P., *O tłumaczeniu*, przeł. T. Swoboda [w:] P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 33–62.
- Risset J., *Joyce Translates Joyce*, „Comparative Criticism” 1984, nr 6, s. 3–21.
- Robinson D., *Pseudotranslation* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2005.
- Robinson D., *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*, St. Jerome, Manchester 1997.
- Robinson D., *Pseudotranslation* [w:] *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2005.
- Rose M.G., *Translation and Literary Criticism*, St. Jerome, Manchester 1997.
- Rosenthal M., *Polska szkoła poezji Czesława Miłosza w przekładzie na angielski*, przeł. M. Heydel, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 223–230.
- Rosner K., *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.
- The Routledge Companion to Translation Studies*, red. J. Munday, Routledge, London–New York 2009.
- The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, red. M. Baker, K. Malmkjaer, Routledge, London–New York 2005.
- Rubel P.G., Rosman A., *Introduction* [w:] *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*, red. P.G. Rubel, A. Rosman, Berg, Oxford–New York 2003, s. 1–22.
- Schleiermacher F., *O różnych metodach tłumaczenia* [1813], przeł. P. Bukowski, „Przekładaniec” 2009, nr 21 (1), s. 8–29.

- Scott C., *Translation and the Spaces of Reading* [w:] *Translation and Creativity. Perspectives on Writing and Translation Studies*, red. E. Loffredo, M. Perteghella, Continuum, London–New York 2006, s. 33–43.
- Scott C., *Translating Baudelaire*, University of Exeter Press, Exeter 2000.
- Scott C., *Translating Rimbaud's „Illuminations”*, University of Exeter Press, Exeter 2006.
- Sengupta M., *Translation, Colonialism and Poetics. Rabindranath Tagore in Two Worlds* [w:] *Translation, History and Culture*, red. S. Bassnett, A. Lefèvre, Pinter, London–New York 1990, s. 56–63.
- Sexton A., *Kochając zabójcę*, przeł. M. Korusewicz, Zysk i Spółka, Poznań 1994.
- The Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles*, red. C.T. Onions, wyd. 3, Clarendon Press, Oxford 1973.
- Shuttleworth M., Cowie M., *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome, Manchester 1997.
- Sieburth R., „In Pound We Trust”. *The Economy of Poetry / The Poetry of Economics*, „Critical Inquiry” 1987, nr 14, s. 142–172.
- Simeoni D., *The Pivotal Status of the Translator's Habitus*, „Target” 1998, nr 10 (1), s. 1–39.
- Simon S., *Gender in Translation: Cultural Identities and the Politics of Transmission*, Routledge, London–New York 1996.
- Skibińska E., *Przekładowe relacje między kulturami* [w:] *też, Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Universitas, Kraków 2008, s. 35–40.
- Skibińska E., *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury* [w:] *Przypisy tłumacza*, red. E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków 2009, s. 7–22.
- Skrendo A., *Metafizyka duszy i ironia ciała – Anna Świrszczyńska* [w:] *też, Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005, s. 280–294.
- Skwara M., „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Universitas, Kraków 2010.
- Ślawek T., *Czytając Blake'a i Miłosza* [w:] *Poznanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Ślawek T., *Miłosz, czyli o chrześcijaństwie* [w:] *Poznanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 59–80.
- Snell-Hornby M., *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting View-points?*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2006.
- Snell-Hornby M., *Translation Studies. An Integrated Approach* [1988], John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2001.
- Soldofsky A., *The Nature and the Symbolic Order. The Dialogue between Czesław Miłosz and Robinson Jeffers* [w:] *Robinson Jeffers. The Dimensions of the Poet*, red. R. Brophy, Fordham University Press, Fordham 1995, s. 177–203.
- Sommer P., *Smak detalu i inne ogólniki*, Stowarzyszenie Literackie „Kresy”, Lublin 1995.
- Spivak G.C., *Polityka przekładu* [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 403–427.
- Stala M., *Trzy nieskończoności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Stawowy R., „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Universitas, Kraków 2004.
- Steiner G., *Po wieży Babel: problemy języka przekładu*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000.
- Steiner G., *Extraterritorial. Papers on Literature and Language Revolution*, Faber, London 1992.
- Steiner G., *Translation as conditio humana* [w:] *Übersetzung – Translation – Traduction. An International Handbook of Translation Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2004, s. 1–11.

- Steiner G., *Przekład jako conditio humana* [w:] *Przekładając nieprzekładalne* III, red. W. Kubiński, O. Kubińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007, s. 19–42.
- Steiner T.R., *English Translation Theory 1650–1800*, Van Gorcum, Assen 1975.
- Stevens W., *Żółte popołudnie*, przeł. J. Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- Strzelczyk J., *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007.
- Sullivan P., *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, University of Texas Press, Austin 1964.
- Swir A. [Świrszczyńska A.], *Fat Like the Sun*, przeł. M. Marshment, G. Baran, The Women's Press, London 1986.
- Swir A. [Świrszczyńska A.], *Happy as a Dog's Tail*, przeł. C. Miłosz, L. Nathan, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1985.
- Swir A. [Świrszczyńska A.], *I'm the Old Woman*, przeł. M. Marshment, G. Baran, Baba Books, Canterbury 1985.
- Swir A. [Świrszczyńska A.], *Talking to My Body*, przeł. C. Miłosz, L. Nathan, Copper Canyon Press, Washington 1996.
- Szajnert D., *Poetyka autokomentarza?* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 149–161.
- Szajnert D., *Osoba w paratekstach* [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000.
- Szczerbowski T., *Rosyjskie teorie przekładu literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011.
- Śliwiński P., *Z ciemności* [w:] tegoż, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 174–182.
- Świrszczyńska A., *Budowałam barykadę / Building the Barricade*, przeł. M.J. Krynski, R.A. Maguire, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Świrszczyńska A., *Building the Barricade and Other Poems*, przeł. P. Florczyk, Calypso Editions, b.m.w. 2011.
- Świrszczyńska A., *Mówię do swego ciała / Talking to My Body*, przeł. C. Miłosz, Colonel Press, Kraków 2002.
- Świrszczyńska A., *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził C. Miłosz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.
- Tak-hung Chang L., *Twentieth Century Chinese Translation Theory. Modes, Issues and Debates*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2004.
- Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, red. R. Schulte, J. Biguenet, University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Tischner Ł., *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków 2001.
- Toury G., *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Awiw 1980.
- Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995.
- Translation and Creativity. Perspectives on Writing and Translation Studies*, red. E. Loffredo, M. Perteghella, Continuum, London–New York 2006.
- Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, red. D. Weissbort, A. Eysteinson, Oxford University Press, Oxford 2006.

- Translation/History/Culture. A Sourcebook*, red. A. Lefèvere, Routledge, London–New York 1992.
- Translation, History and Culture*, red. S. Bassnett, A. Lefèvere, Pinter, London–New York 1990.
- Translation and Power*, red. M. Tymoczko, E. Gentzler, University of Massachusetts Press, Amherst 2002.
- The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, wyd. 2, Routledge, London–New York 2007.
- Translators Through History*, red. J. Delisle, J. Woodsworth, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995.
- Trivedi H., „*In Our Own Time, on Our Own Terms*”. *Translation in India* [w:] *Translating Others*, red. T. Hermans, t. 1, St. Jerome, Manchester 2006, s. 102–119.
- Trivedi H., *Translating Culture vs. Cultural Translation*, http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st_Archive/vol4_n1/pdfs/trivedi.pdf (dostęp: 3 lipca 2012).
- Tymoczko M., *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome, Manchester 2007.
- Tymoczko M., *Ideology and the Position of the Translator. In What Sense Is the Translator „in between”?* [2003] [w:] *Critical Readings in Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London–New York 2010, s. 213–228.
- Tymoczko M., *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 429–448.
- Tymoczko M., *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*, St. Jerome, Manchester 1999.
- Vendler H., *A Perfect World at Last* [w:] *Świat / The World. A Sequence of Twenty Poems in Polish*, Arion Press, San Francisco 1989, s. 12–16.
- Vendler H., *Czesław Miłosz* [w:] *też*, *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1988, s. 209–223.
- Vendler H., *Trójgłosowy lament* [2001], przeł. M. Heydel [w:] *Poznanawanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 855–874.
- Venuti L., *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 265–294.
- Venuti L., *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York 1998.
- Venuti L., *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York 1995.
- Venuti L., *Towards a Translation Culture*, „The Iowa Review Forum on Literature and Translation”, www.iowareview.org (dostęp: 19 maja 2012).
- Venuti L., Gielen K., Monticelli D., rozmowa: http://cw.routledge.com/textbooks/translation-studies/data/Tallinn_Conference_Interview (dostęp: 20 lipca 2012).
- Vermeer H., *Die sieben Grade einer Translationstheorie* [w:] *Probleme der literarischen Übersetzung*, red. M. Krysztofiak-Kaszyńska, „Studia Germanica Posnaniensia” 2003, nr XXIX, s. 19–38.
- Vermeer H., *Skopos and Commission in Translational Action*, przeł. A. Chesterman [w:] *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, wyd. 2, Routledge, London–New York 2007, s. 191–2002.
- Vinay J.P., Darbelnet J., *Stylistique comparée du français et de l’anglais: méthode de traduction*, Didier, Paris 1958.
- Vincenz S., *Poeta srebrnych kwiatów*, <http://literat.ug.edu.pl/tematy/0007.htm> (dostęp: 17 lipca 2012).

- Wat A., *Korespondencja*, cz. 2, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Weil S., *Świadomość nadprzyrodzona*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Pax, Warszawa 1965.
- Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, red. D. Robinson, St. Jerome, Manchester 2001.
- Węgrzyniakowa A., „*Metafizyka ciała*” w ostatnich wierszach Anny Świrszczyńskiej [w:] A. Węgrzyniakowa, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 81–94.
- Yao S., *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*, Palgrave Macmillan, New York 2002.
- Yeats W.B., *Odjazd do Bizancjum i Wieża*, przeł. i wstępem opatrzył C. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Zach J., *Whitman i Ameryka Miłosza*, „Przekładaniec” 2011, nr 25, pt. *Między Miłoszem a Miłoszem*, s. 92–101.
- Zacharska J., *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej* [w:] *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana prof. Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, IBL PAN, Warszawa 2001, s. 307–314.
- Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Wydawnictwo a5, Kraków 2003.
- Zagajewski A., *Writing in Polish*, przeł. C. Cavanagh, „Threepenny Review” 2004, nr 99, s. 13–14, <http://www.jstor.org/stable/438567> (dostęp: 20 listopada 2011).
- Zaleski M., *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Zaller R., *Introduction* [w:] *Centennial Essays for Robinson Jeffers*, red. R. Zaller, Associated University Presses, Cranbery 1991, s. 9–12.
- Zuberbühler R., *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Erich Schmidt, Berlin 1969.

INDEKS

- Aaron Jonathan 215
Ackroyd Peter 148, 149
Adorno Theodor 229
Aguilar Helene J.F. de 213
Aiken Conrad 131, 168, 191
Aldington Richard 109
Alvarez Alfred 215
Amsterdamski Stefan 78
Ancevicus Pranas 123
Anderson Benedict 78
Anderson David 104
Andrade Jorge Carrera 155, 163
Antoninus, brat *zob.* Everson William
Anyte z Tegei 109
Apter Emily 27, 49
Apter Ronnie 103, 105
Arnold James A. 248
Aron Raymond 125
Arrojo Rosemary 51
Asad Talal 47
Ashcroft Bill 248
Asher Kenneth 148
Auden Wystan Hugh 7, 10, 53, 121, 138, 168, 185-191, 277, 279, 281
Augustyn, święty 68

Babbitt Irving 180
Bachmann-Medick Doris 11, 27, 271
Bachtin Michaił 24
Baczyński Krzysztof Kamil 217
Baker Mona 10, 23, 27, 28, 47, 49, 59, 83, 127, 243, 281
Balbus Stanisław 34
Balcerzan Edward 30, 52-55, 57, 66, 109, 122
Baluch Jacek 52
Balutansky Kathleen M. 248

Bandia Paul 39, 51, 66
Baran Bogdan 88
Baran Grażyna 258-261
Barańczak Stanisław 10, 52, 53, 64, 139, 188, 189, 226, 281
Barney Stephen A. 127
Bassnett Susan 21, 23, 24, 26, 33, 35-38, 70, 86, 109, 167, 174, 242, 271, 282
Bastin Georges 66
Bates Ernest Stuart 107
Baudelaire Charles 123, 136, 138
Beaujour Elizabeth Kłosty 109, 110
Beckett Samuel 109, 110, 265, 268
Bedient Calvin 149
Bell Daniel 125
Bellos David 78, 79, 84, 115
Benedyktowicz Zbigniew 48
Benjamin Walter 79, 93, 95-98, 115
Berg Stephen 221
Berman Antoine 73, 77, 92-103, 122, 123, 280
Bermann Sandra 27
Bhabha Homi 46, 271
Białoszewski Miron 176, 216, 221
Bielecki Marian 129
Bielsa Esperança 38
Bierut Bolesław 150
Biguenet John 66
Bilczewski Tomasz 11, 29, 36, 37, 206
Blake William 15, 16, 121, 124, 133, 138, 192, 224
Bloch Ernst 78
Bly Robert 133
Błoński Jan 209
Boczkowski Krzysztof 183
Bolecki Włodzimierz 122
Bomse Nuchim 140, 164

- Borges Jorge Luis 29
 Borkowska Grażyna 244, 259
 Borowicz Sebastian 250
 Borowy Wacław 177, 178
 Boruta Kazys 123, 128, 133
 Borwicz Michał 204
 Bosquet Alain 155, 167–169
 Bourdieu Pierre 12, 38, 43, 243
 Brennan Eileen 91, 280
 Brodski Josif 189, 191, 212, 213, 220, 221, 226, 228, 236, 242
 Broeck Raymond van den 24
 Brophy Robert 196
 Browarny Wojciech 129
 Brower Reuben 43
 Browning Robert 156, 158, 187
 Brownlie Siobhan 243
 Bryll Ernest 216
 Brzozowski Jerzy 22, 58, 58, 93
 Bukowski Piotr 16, 22, 49, 73, 86, 131
 Bunting Basil 107
 Burian Vaclav 228
 Burns Gerald L. 89
 Busza Andrzej 220–222
 Buzelin Hélène 38
 Byron George Gordon 107
- Caneda Cabrera M. Teresa 148
 Car Audrey 161
 Carpaccio Vittore 204
 Carpenter Bogdana 215
 Carpenter John 220
 Casanova Pascale 243, 272
 Catford John Cunnison 28
 Cavalcanti Guido 104–106
 Cavanagh Clare 186, 207, 211, 215
 Cervantes Miguel de 69
 Cézanne Paul 192
 Chajjam Omar 107
 Chamberlain Lori 37, 72, 131
 Chaucer Geoffrey 231
 Cheadle Mary Patterson 112
 Chelstowski Bogdan 92
 Chesterman Andrew 27, 28, 43, 66
 Cheyfitz Eric 70
 Chrobak Marzena 83, 93, 100
 Ciardi John 162
 Clifford James 47–49
- Conrad Joseph 47, 148, 161
 Corbière Tristan 108
 Corneille Pierre 126
 Cowie Moira 51
 Cowper William 141, 143–145, 187
 Cronin Michael 49
 Cummings Edward Estlin 191
 Cyłkow Izaak 139
 Cywjan Leonid 54
 Czaja Dariusz 145, 252
 Czapski Józef 208
 Czaykowski Bogdan 216, 219–223, 227
 Czechowicz Józef 17, 155, 177
 Czerniawski Adam 220
 Czermińska Małgorzata 124, 150
 Czukowski Korniej 54
 Czyżewski Tytus 233, 234
- D'hulst Lieven 80, 81
 Dante Alighieri 108, 188
 Darbelnet Jean 58
 Darowski Jan 216
 Davie Donald 213
 Davies Kathleen 61
 Dąbska-Prokop Urszula 22, 57, 93
 Debevoise Malcolm B. 243
 Dedecius Karl 85
 Defoe Daniel 143–145
 Deleuze Gilles 73–76, 94
 Delisle Jean 44, 66
 Dembińska Zofia 141
 Denis Yves 94
 Derrida Jacques 93, 127
 Dickens Karol 149
 Dobrogoszcz Tomasz 271
 Donne John 94, 99
 Doolittle Hilda 109
 Doorslaer Luc van 80
 Drozd Katarzyna 245
 Dudek Jolanta 173, 178, 183
- Eagleton Terry 115
 Eichenbaum Borys 24
 Elektorowicz Leszek 186
 Eliot Thomas Stearns 7, 8, 10, 16, 103, 104, 107, 109, 121, 124, 125, 130, 137, 147–149, 155–157, 167, 169, 176–185, 191, 193, 200–204, 230, 275, 279, 281, 283
 Eliot Valerie 149

- Elżbieta I, królowa 117
 d'Épinay Louise 109
 Etkind Jefim 53
 Eurypides 109
 Even-Zohar Itamar 24, 31, 32, 77, 81, 85, 131, 174, 175, 272, 276, 280
 Everson William (brat Antoninus) 133, 196
 Eysteinnsson Astradur 44, 66, 105

 Faggen Robert 192
 Filon z Aleksandrii 68
 Fitch Brian 109, 110
 FitzGerald Edward 107
 Fiut Aleksander 16, 186, 198, 229, 230, 242
 Flaubert Gustave 108
 Florczyk Piotr 258
 Flotow Luise von 37
 Ford John 126
 Franaszek Andrzej 125, 150, 156, 163, 175, 186, 229, 234
 France Peter 66
 Frank Anne 60
 Freud Sigmund 134
 Frost Robert 79, 211
 Fukari Alexandra 38, 43, 282
 Fuller John 187, 189
 Fuzier Jean 94

 Gadamer Hans-Georg 86, 88–90
 Gajcy Tadeusz 217
 Gálczyński Konstanty Ildefons 155, 166, 167, 185
 Gambier Yves 80
 Gautier Théophile 108
 Genette Gérard 122
 Gentzler Edwin 23, 27, 29, 49
 Giedroyc Jerzy 142, 151, 152, 155, 166
 Gielen Katiliina 12, 282
 Gillespie Stuart 66
 Ginsberg Allen 265
 Goldoni Carlo 109
 Goldsmith Oliver 184
 Gombrowicz Witold 208
 Gorbaniewska Natalia 228
 Gorczyńska Renata 124, 150, 155, 194, 224, 241, 259
 Gortat Grzegorz 17
 Gosk Hanna 37

 Gouanvic Jean-Marc 43
 Graff Piotr 89, 92
 Granel Gérard 97
 Grayson Jane 109
 Griffiths Gareth 248
 Grochowiak Stanisław 216
 Grudzińska-Gross Irena 211, 220, 223, 226, 231, 242
 Grutman Rainier 111
 Grześczak Marian 216
 Guattari Felix 73–76, 94
 Gutorow Jacek 191–194
 Gutt Ernst-August 28, 29

 Harasymowicz Jerzy 216
 Hartley Tony 38
 Hartwig Julia 10, 281
 Harvey Robert 88
 Hass Robert 220, 224–228, 231
 Hatim Basil 28, 39
 Hauptman Gerhard 109
 Haven Cynthia L. 211
 Heaney, rodzina 115
 Heaney Seamus 112–117, 195, 217
 Heilbron Johan 40
 Henry Jacqueline 128
 Herbert Zbigniew 124, 176, 183, 208, 215, 216, 218–220, 242
 Herder Johann Gottfried 73, 90, 94
 Herling-Grudziński Gustaw 208
 Hermans Theo 27, 29–32, 34, 37–39, 47, 58–61, 65, 68, 85, 99, 102, 111, 127, 220, 282
 Hernandez José 109
 Herodot 64
 Hersch Jeanne 122, 125
 Heydel Magda 22, 24, 30, 49, 60, 76, 86, 103, 116, 123, 125, 131, 141, 177, 180, 183, 187, 189, 217, 230, 242
 Heyvaert Stefan 93
 Hobot Joanna 250
 Hoffmann Heinrich 189
 Hokenson Jan Walsh 109
 Hölderlin Friedrich 93, 94, 97
 Holmes James 22–25
 Holz-Mänttäri Justa 25
 Homer 17, 108
 Hooley Daniel M. 103
 Horacy 7, 279

- Hrehorowicz Uta 77, 92
 Hughes Ted 215
 Hung Eva 37
 Husajn Saddam 39
 Hutcheon Linda 34
 Huxley Aldous 160
 Hyde Michael J. 88

 Inghranta Renata 244, 245, 250, 252, 257
 Inghilleri Moira 38, 43, 44
 Iribarne Louis 214
 Iwaszkiewicz Jarosław 126, 155, 216

 Jakobson Roman 52
 Jakubiak Katarzyna 124, 165
 Jakubowska-Cichoń Joanna 127
 Jarniewicz Jerzy 114, 116, 139, 263
 Jastrun Mieczysław 156, 177, 216
 Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 142
 Jaulin Annick 97
 Jeffers Robinson 7, 124, 135, 158, 196–200, 279
 Jettmarová Zuzana 51
 Jost Walter 88
 Joyce James 109, 137, 148
 Józef Flawiusz 257
 Julius Anthony 148
 Jung Carl Gustav 134

 Kabir 124, 133–135
 Kafka Franz 74
 Kaindl Klaus 51
 Karpowicz Tymoteusz 216
 Karwowska Bożena 37, 212–214, 221, 225
 Kaufman Stefan 128
 Kawafis Konstantinos 124, 133, 158
 Kearney Richard 91, 92
 Kenner Hugh 103
 Kenny Dorothy 28
 Kermode Frank 112
 Kimla Piotr 148, 181
 Klopstock Friedrich Gottlieb 94
 Knight Franklin W. 248
 Kochanowski Jan 7, 279
 Koller Werner 28, 110
 Kołodziejczyk Dorota 49
 Kołodziejczyk Ewa 124, 190
 Konfucjusz 108
 Konwicki Tadeusz 128

 Koptiłow Wiktor 53
 Kornat Marek 142, 151, 152, 155
 Kosińska Agnieszka 121, 122, 281
 Koster Cees 80, 81
 Kotas Wojciech 213
 Kowalcze-Pawlik Anna 116
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 151
 Kowalska Małgorzata 78, 91
 Kozicka Dorota 129
 Kozioł Urszula 216
 Kraskowska Ewa 190
 Kristeva Julia 257
 Król Marcin 189
 Krupa Maciej 47
 Krynski Magnus Jan 258
 Krzemieniowa Krystyna 11, 27, 271
 Krysztofiak-Kaszyńska Maria 25
 Kubiak Zygmunt 201
 Kubińska Olga 90, 106, 113
 Kubiński Wojciech 90, 106, 113
 Kuhiwczak Piotr 23, 29

 La Tour du Pin Patrice de 123
 Lambert José 10, 24, 281
 Lange Antoni 17
 Latour Bruno 38
 Lawrence David Herbert 123
 Leach Katherine 214
 Lecercle Jean-Jacques 74, 75
 Lefèvere André 7, 21, 23, 24, 26, 33–37, 43, 51, 63, 66–69, 79, 85, 86, 99, 107, 109, 168, 174, 216, 242, 271, 273, 282
 Legeżyńska Anna 52, 53, 86, 244
 Leś Barbara 47
 Levertov Denise 10, 123, 125, 281
 Levine Madeline 214
 Lindsay Vachel 163, 165
 Linge David E. 89
 Lipszyc Adam 79, 95, 96, 98
 Littau Karin 23, 29, 59
 Liuzza Roy 112, 113
 Loewe Iwona 122
 Loffredo Eugenia 85–87, 282
 Lorca Federico Garcia 155, 163
 Lourie Richard 214, 217, 218
 Lowell Robert 218, 263
 Luhmann Niklas 12, 38
 Luter Marcin 94

- Lotman Jurij 24
 Łukasiewicz Małgorzata 46, 86, 193
 Łukasiewicz Jacek 173
 Łukaszuk Małgorzata 245
- Maguire Robert A. 258
 Mailhos Georges 97
 Malinowski Bronisław 47, 49
 Malmkjaer Kirsten 10, 23
 Man Paul de 93
 Mann Tomasz 195
 Mao Zedong 133
 Maritain Jacques 125
 Markham Edwin 163
 Marlowe Christopher 126
 Marshment Margaret 258–261
 Massardier-Kenney Françoise 93, 94, 97, 98, 102, 123
 Massumi Brian 75
 Matthieussent Brice 127
 Maurras Charles 180
 Mayewski Paweł 142, 178, 186, 191, 200
 Mazurek Krzysztof 148
 Meleager 109
 Mendelson Edward 188
 Merton Thomas 124, 140, 141, 215, 216
 Meschonnic Henri 97, 100
 Meyer Michel 88
 Michnik Adam 207
 Mickiewicz Adam 203, 232, 233
 Mierzejewski Aleksander 142
 Milton John 39, 51, 137, 149, 155–158, 231
 Miłosz Czesław 7–11, 13–18, 84, 103, 119, 121–146, 149–171, 173–204, 207–234, 236–250, 252–269, 274–277, 279–284
 Miłosz Oskar 10, 16, 121, 123, 125, 133, 156, 281
 Miriam (Zenon Przesmycki) 17
 Mithrydiates VI 133
 Modzelewski Zygmunt 150
 Montague John 115
 Monticelli Daniele 12, 282
 Morawski Kajetan 155
 Mrożek Sławomir 209
 Munday Jeremy 21–23, 28, 37, 39, 40, 61, 74
 Munson Marcella 109
 Musiał Łukasz 74
- Nabokov Vladimir 109
 Naganowski Egon 85
 Naganowska Irena 85
 Nasiłowska Anna 244
 Nathan Leonard 196, 197, 220, 242, 255, 258, 265, 268
 Neruda Pablo 109, 133, 149
 Newman Michael 189
 Nida Eugene A. 28, 43
 Niemojowski Jerzy 183
 Nietzsche Friedrich 64, 216
 Nieukerken Arent van 17
 Nikolaou Paschalis 112
 Niranjana Tejaswini 37, 70
 Nord Christiane 25
 North Michael 148
 Norwid Cyprian Kamil 178, 218
 Novalis 94
 Nowak Andrzej 216
 Nowakowska Ewa E. 48
 Nycz Ryszard 9, 138, 280
 Nyczek Tadeusz 209
- O'Donoghue Heather 113
 O'Neill Hugh 117
 Ocampo Victoria 109
 Okopień-Sławińska Aleksandra 52
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 138
 Olszański Grzegorz 244
 Olszewska-Dyoniziak Barbara 47
 Orska Joanna 129
 Owidiusz 108
- Palmer Colin A. 248
 Palmer Richard E. 89
 Parkman Francis 163
 Pasternak Borys 155, 166
 Payne Robert 132
 Paz Octavio 109
 Perec Georges 78
 Pérez Maria Calzada 83
 Peroń Małgorzata 245
 Perry Menakhem 110
 Perse Saint-John 109
 Perteghella Manuela 85–87, 282
 Petrilli Susan 276
 Picken Catriona 59
 Pietrych Krystyna 245, 267

- Pietrych Piotr 124, 159
 Pinsky Robert 220, 224–227
 Piotrowski Andrzej 183, 184
 Plath Sylvia 265
 Platon 134
 Pöchhacker Franz 39
 Pokojńska Agnieszka 36
 Polan Dana 74
 Pomian Krzysztof 151
 Pomorski Adam 147, 183–185
 Ponge Francis 192, 193
 Popović Anton 110
 Poprawa Adam 53
 Pound Ezra 13, 87, 103–109, 112, 149, 183, 184, 193, 238, 276, 282
 Pratt Mary Louise 48
 Prokop Jan 85, 186
 Przesmycki Zenon zob. Miriam
 Przyboś Julian 216
 Przybylska Renata 250
 Przybylski Ryszard 8
 Przymuszała Beata 245, 252
 Pym Anthony 25, 27–29, 42, 44, 51, 61, 66, 79–84, 142, 174, 281

 Quinn Arthur 196, 197

 Rabassa Gregory 57
 Racine Jean Baptiste 126
 Rafael Vicente 70
 Rajewska Ewa 55, 66
 Reiss Katharina 25
 Rewzin Isaak 54
 Riccardi Alessandra 32, 80
 Ricks Christopher 148
 Ricoeur Paul 78, 88–93, 95, 101, 102, 152, 280
 Rimbaud Arthur 108
 Risset Jacqueline 109
 Robinson Douglas 21, 30, 37, 64–66, 69–71, 79
 Rose Marilyn Gaddis 64, 65, 77
 Rosenthal Mira 219
 Rosman Abraham 47
 Rosner Katarzyna 89
 Rossetti Dante Gabriel 105
 Rostworowski Bogusław 186
 Rostworowski Jan 186
 Rozenkweyg Wiktor 53

 Rożek Adolf 214, 215
 Różewicz Tadeusz 8, 176, 215, 216, 220, 242, 254, 259, 265, 268
 Rubel Paul G. 47
 Rushdie Salman 39
 Rymkiewicz Jarosław Marek 8, 186, 194, 216

 Sadza Agata 33, 37, 71, 76, 131
 Salska Agnieszka 193
 Sandburg Carl 158, 163, 187
 Santaemilia José 37
 Sapiro Gisèle 40
 Schleiermacher Friedrich 73, 75, 90, 93
 Schlesinger Miriam 174
 Schopenhauer Arthur 192
 Schulte Rainer 66
 Schwartz Delmore 168, 191
 Scott Clive 87
 Seleskovitch Danica 56
 Sengupta Mahasweta 109
 Sévigné Markiza de 109
 Sexton Anne 265
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 253
 Shapiro Karl 162, 163, 229, 231
 Shaw George Bernard 207
 Shuttleworth Mark 51
 Sieburth Richard 104, 106
 Sienkiewicz Barbara 244
 Sienkiewicz Henryk 207
 Simeoni Daniel 43, 174
 Simon Sherry 37
 Sito Jerzy 186
 Skibińska Elżbieta 38, 127, 128
 Skrendo Andrzej 254
 Skwara Marta 17, 18, 30
 Sławek Tadeusz 16, 198
 Słonimski Antoni 216
 Snell-Hornby Mary 22, 26, 27, 29, 38, 39, 51
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 29
 Sofokles 94, 108
 Soldofsky Alan 196, 197, 199
 Soliński Wojciech 128
 Sommer Piotr 10, 129, 139, 281
 Sourieau Marie-Agnès 248
 Spivak Gayatri Chakravorty 49, 61
 Staff Leopold 132, 216, 219
 Stala Marian 241, 264
 Stawowy Renata 244

- Steiner George 90, 91, 105, 106, 109, 160, 164, 227, 282
- Steiner Thomas Robert 66
- Stempowski Jerzy 208
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 108
- Stevens Wallace 109, 165, 190–194, 200, 275
- Stevenson Robert Louis 224
- Stroiński Zdzisław 217
- Stróżyński Tomasz 128
- Strzałka Jan 228
- Strzelczyk Jerzy 70
- Sullivan John Patrick 103
- Swedenborg Emanuel 16, 121
- Swir Anna *zob.* Świrszczyńska Anna
- Swoboda Tomasz 91
- Szajnert Danuta 122
- Szalewska Katarzyna 124, 150
- Szczerbowski Tadeusz 54
- Szekspir William 121, 125, 126, 137, 155, 157, 166, 167, 169, 185, 231, 242, 258
- Szmaglewska Seweryna 161
- Szymborska Wisława 216
- Szymonowicz Szymon 232
- Szynkiewicz Sławoj 47
- Śliwiński Piotr 254, 265
- Świrszczyńska Anna (Anna Swir) 14, 124, 176, 202, 241–247, 249–268, 274, 276, 284
- Taber Charles 28
- Taborski Bolesław 186
- Tagore Rabindranath 109, 134
- Tak-hung Chan Leo 65
- Tarnowska Maria 216
- Tiffin Helen 248
- Tischner Łukasz 16, 145
- Tomasik Wojciech 122
- Torop Peeter 91, 92
- Torrey Norman Lewis 187
- Toruńczyk Barbara 126
- Toury Gideon 12, 22, 23, 25, 29–31, 41–44, 46, 85, 101, 105, 167, 272, 273, 280
- Traherne Thomas 124
- Trivedi Harish 37, 46, 65, 70
- Tuwim Julian 17
- Tymoczko Maria 21, 27, 37, 40, 42, 44, 45, 49, 63–65, 76, 83
- Tynianow Jurij 24
- Underhill Evelyn 133, 134
- Vallee Lillian 214
- Van Hoof Henri 66
- Vendler Helen 213, 218, 227, 230, 234, 237, 242
- Venuti Lawrence 12, 22, 35, 41, 57, 66, 71–80, 82, 84, 93, 94, 97, 103, 106, 107, 168, 226, 280, 282
- Vermeer Hans 25, 30
- Villon François 108
- Vinay Jean-Paul 58
- Vincenz Stanisław 140
- Vincenzowa Irena 140
- Voltaire (François-Marie Arouet) 108, 109, 186–189
- Voss Christian Friedrich 94
- Wakabayashi Judy 37
- Walas Teresa 241
- Waligórski Andrzej 47
- Walsh Rodolfo 127
- Ward Jean 164, 183
- Wat Aleksander 124, 176, 208, 215–217, 220, 242
- Wążyk Adam 216, 279
- Webster John 126, 184
- Weil Simone 121, 125, 138, 140, 281
- Weintraub Wiktor 214
- Weissbort Daniel 44, 66, 105
- Węgrzyniakowa Anna 244
- Whitman Walt 7, 16, 17, 121, 124, 135, 158, 163, 202, 275
- Wielopolski Wojciech 244
- Wiercińska Maria 125
- Wierciński Edmund 125
- Wierzyński Kazimierz 216
- Williams William Carlos 109, 163
- Wilson Rouel K. 214
- Witkiewicz Stanisław Ignacy 142
- Witkiewiczowa Jadwiga 142
- Wittgenstein Ludwig 45
- Wolf Michaela 38, 43, 282
- Woods Michael 27
- Woodsworth Judith 44, 66
- Woolf Virginia 148
- Wordsworth William 158
- Wójcicki Jacek 244

- Wright William 135
Wydźga Bogdan 54
Wyka Kazimierz 163, 185, 188
Wypiański Stanisław 178

Yao Stephen 108, 112
Yeats William Butler 7, 10, 16, 109, 125, 130,
142, 179, 189, 191, 200–204, 279, 281
Zach Joanna 17

Zacharska Jadwiga 244
Zagajewski Adam 207–209, 216
Zaleski Marek 204
Zaller Robert 198
Zawadzki Andrzej 38
Zuberbühler Rolf 94
Żyrmunski Wiktor 24

REDAKCJA

Anna Poinc-Chrabąszcz

KOREKTA

Dagmara Małysza

SKŁAD I ŁAMANIE

Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, tel./fax 12-631-18-83