

# Przemysław Chojnowski

---

## Miłosz o tłumaczeniu (swojej) poezji w listach do Karla Dedeciusa

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 105/4, 181-194

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

PRZEMYSŁAW CHOJNOWSKI Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

## MIŁOSZ O TŁUMACZENIU (SWOJEJ) POEZJI W LISTACH DO KARLA DEDECIUSA

Nie ulega wątpliwości, iż Karl Dedecius – obok takich osobistości życia literackiego poza krajem, jak Konstanty Jeleński czy Jerzy Giedroyc – w dużej mierze przyczynił się do zaistnienia poezji Czesława Miłosza w obiegu literackim Europy Zachodniej. Również do tego, że polski emigrant jesienią 1980 został wyróżniony Nagrodą Nobla<sup>1</sup>. W okresie przednoblowskim dzięki staraniom niemieckiego tłumacza ukazały się w RFN dwa tomy wierszy Miłosza, a jego pojedyncze teksty pojawiały się systematycznie od końca lat pięćdziesiątych XX wieku w redagowanych przez Dedeciusa antologiach poezji i prozy polskiej. Wszakże w ciągu 20 lat po drugiej wojnie światowej nie był on ani pierwszym, ani jedynym tłumaczem owej poezji, jak utrzymuje i podaje część badaczy<sup>2</sup>.

Swoje przekłady tekstów Miłosza Dedecius zapoczątkował tłumaczeniem napisanego we francuskim Montgeron utworu *Nic więcej*, który Miłosz umieścił później w tomie *Król Popiel i inne wiersze* (Paryż 1962). Tłumaczenie ukazało się w antolo-

<sup>1</sup> W opinii napisanej przez Dedeciusa w 1979 roku – na prośbę Komitetu Noblowskiego w Sztokholmie – jednym z wytypowanych autorów był Czesław Miłosz. Pozostali to Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz.

<sup>2</sup> Pojedyncze wiersze Miłosza ukazywały się także w niemieckim tłumaczeniu A. C. von Pentza (pierwszy opublikowany i odnotowany przekład poezji Miłosza w Niemczech) czy J. Wyplera w 1965 roku. Warto zaznaczyć, że prace translatorskie nad tą liryką w przypadku obu tłumaczy nie miały kontynuacji. Chodzi tu o wiersze *Campo di Fiori* (w: A. C. von Pentz, *Lieder aus dem Abgrund*. Cz. 2: *Am Tor der Hölle. Die Stimme der Lebenden. Gedichte*. Wilhelmshaven 1957, s. 17–19) oraz *Die Stadt (Miasto)* („Mickiewicz-Blätter” 1965, z. 29, s. 144–145 (przeł. J. Wypler)). Trzeba też przypomnieć o przekładach poezji Miłosza, które wyszły spod pióra J. O. Tauschinskiego oraz jego żony H. Lahr. Tłumaczenia wierszy \*\*\* (*Sie sanken in dunkle Verachtung...*) (\*\*\*) (*Upadli w ciemność pogardy...*), *Wehklage der Damen einer vergangenen Zeit* (*Skarga dam minionego czasu*), *Schicksal (Los)* miały się ukazać w Wiedniu w antologii *Polnische Lyrik* w komunistycznym wydawnictwie Schönbrunn-Verlag w 1953 roku. Z powodów politycznych teksty Miłosza usunięto z manuskryptu. 7 lat później jedynie przekład *Wehklage der Damen einer vergangenen Zeit* pojawił się w kilkakrotnie wznowianej antologii poezji z całego świata: *Panorama moderner Lyrik. Gedichte des 20. Jahrhunderts in Übersetzungen*. Hrsg. G. Steinbrinker, R. Hartung. Gütersloh 1960. Zob. też S. H. Kaszyński, *Das Bild der polnischen Poesie in der österreichischen Anthologie „Polnische Lyrik“*. W zb.: *Gerda Leber-Hagenau a stosunki polsko-austriackie w XX wieku*. Red. K. A. Kuczyński, D. Kucharska. Toruń-Płock 1998. – J. Szczereba, *Die deutschsprachige Rezeption der Lyrik von Czesław Miłosz 1949–1989*. Praca dyplomowa napisana na Uniwersytecie Europejskim Viadrina. Frankfurt nad Odrą 2003, s. 46–47.

gii *Lektion der Stille* w roku 1959, przyjętej w Zachodnich Niemczech z niebywałym entuzjazmem. Natomiast przekłady kanonicznych dziś wierszy Miłosza – m.in. *Campo di Fiori* oraz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* – znalazły się w historycznoliterackiej antologii poezji polskiej Dedeciusa *Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts*<sup>3</sup>. Wydanie pierwszego niemieckojęzycznego zbioru wierszy polskiego poety, *Lied vom Weltende* (Köln 1966), poprzedziły zapowiedzi publikacji w społeczno-kulturalnym miesięczniku „Merkur” (Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken). Oprócz drukowanych w nim przekładów utworów poetyckich mówi nam o tym zachowana korespondencja tłumacza z redaktorem Hansem Paeschkem<sup>4</sup>. Nadmienimy, że tom *Lied vom Weltende* ukazał się 7 lat przed pojawieniem się pierwszego anglojęzycznego wyboru wierszy Miłosza, *Selected Poems* (New York 1973).

W roku 1958 tłumacz nawiązał korespondencyjną znajomość z pisarzem, która dała początek wymianie listów trwającej przez następne 40 lat. Kontakty z Miłoszem nie należały do najłatwiejszych. Korespondencja z poetą oraz liczne listy kierowane przez Dedeciusa do poważanych zachodnioniemieckich oficyn, takich jak Kiepenheuer & Witsch, Suhrkamp czy Pieper-Verlag, ukazują tłumacza zanurzonego w świecie literatury, a zarazem w przestrzeni polityki wydawniczo-kulturalnej, wielokrotnie podejmującego usilne starania o trwałe włączenie poezji Miłosza do niemieckiego obiegu literackiego.

Pomimo niewątpliwych zasług odniesionych przez Dedeciusa na tym polu – w dotychczas najobszerniejszym, niemal 1000-stronicowym dziele poświęconym życiu i twórczości noblisty pióra Andrzeja Franaszka – *Miłosz. Biografia*, nazwisko niemieckiego przekładowcy wzmiankowane jest tylko jeden raz. Franaszek odnotowuje je pisząc o Kongresie Poetów zorganizowanym w Paryżu przez Konstantego Jeleńskiego w marcu 1967. W zjeździe poświęconym translacji polskiej poezji uczestniczył również zachodnioniemiecki tłumacz<sup>5</sup>. Przykład książki krakowskiego badacza pokazuje, jak mało wciąż wiemy o meandrach recepcji dzieł Miłosza w Niemczech, o jego stosunku do niemieckiej kultury i historii, a także o sukcesach i porażkach w popularyzacji jego twórczości oraz w przeszczepianiu jej do tkanki języka niemieckiego<sup>6</sup>. Formułując to rozpoznanie należy podkreślić, że Dedecius – do chwili uzyskania przez Miłosza literackiej Nagrody Nobla – przez 20 lat był jedynym niemieckojęzycznym przekładowcą, który systematycznie popularyzował

<sup>3</sup> Antologia ukazała się w wydawnictwie C. Hansera w Monachium: t. 1 w 1966, t. 2 zaś w 1967 roku.

<sup>4</sup> Kilka wierszy Miłosza w tłumaczeniu Dedeciusa wraz z notą o ich autorze zostało w ten sposób opublikowanych rok przed wydaniem pierwszego tomu jego poezji w Niemczech (*Armer Poet*. „Merkur” 1965, z. 12 (Dezember), s. 1154–1157). Zob. też dotyczącą tego korespondencję K. Dedeciusa z redaktorem „Merkura”, H. Paeschkem: jego listy z 24 X 1963 i 23 IX 1965 (Collegium Polonicum w Ślubicach, Archiwum Karla Dedeciusa, sygn. 16-07-126, 16-07-127).

<sup>5</sup> Zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 620. Wiele informacji na temat związków i spotkań K. Dedeciusa z Miłoszem odnajdziemy w autobiograficznej książce tego pierwszego pt. *Europejczyk z Łodzi. Wspomnienia* (Przeł. S. Lisiecka. Kraków 2008, s. 240–250) oraz we wstępie K. Dedeciusa do najnowszego niemieckiego wydania *Historii literatury polskiej* Cz. Miłosza pt. *Geschichte der Polnischen Literatur* (Tübingen 2013). Opiera się ono na edycji z 1981 roku, która ukazała się w Kolonii w tłumaczeniu A. Mandela. Była to pierwsza – poszerzona i skomentowana wersja *Historii literatury polskiej*.

<sup>6</sup> O związkach Miłosza z literaturą niemiecką pisze G. Supady w pracy *Czesław Miłosz a Niemcy* („Zarys” 2011, nr 10).

jego poezje<sup>7</sup>. W tym okresie tłumacz prowadził korespondencję z pisarzem dotyczącą translacji jego wierszy, wyboru odpowiednich tekstów oraz własnych fundamentalnych projektów edytorskich, czyli antologii poezji i prozy polskiej XX wieku, zaznajamiających czytelnika nad Renem m.in. z tekstami autorów, którzy nigdy wcześniej nie byli tłumaczeni na język niemiecki. Niniejsze rozważania – skoncentrowane na problemach translatorskich w poezji z czasu młodości i dojrzałego okresu życia Miłosza (do połowy lat sześćdziesiątych) – opierają się na tezie, że jego wiersze stanowią szczególne wyzwanie dla tłumacza. Wynika to z bogactwa wersyfikacyjnego dużej części tej liryki, a przede wszystkim z występowania klasycznego rymu, rytmu, stosowanej stylizacji. Jest też rezultatem jawnych i ukrytych aluzji dotyczących polskich realiów historycznych, krajobrazów, miejsc czy osób, jak również – nawiązań do dawnych i współczesnych tradycji literackich.

Pierwsze pytanie, które stawiał sobie Dedecius, pracując od końca lat pięćdziesiątych nad antologią polskiej poezji XX wieku, odnosiło się do reprezentatywnego wyboru wierszy charakteryzujących poetykę i tematykę przekładanych przez niego autorów. Tak też działo się w przypadku twórczości Miłosza. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku trudności tłumacza wynikały przede wszystkim z banalnej przyczyny – braku dostępu do tomów poezji polskiego emigranta, nieosiągalnych w RFN. Dedecius opierał wówczas wiedzę o twórczości Miłosza wyłącznie na kilku tekstach opublikowanych na łamach paryskiej „Kultury”. (Jak już wspomniano, w *Lektion der Stille* ukazał się tylko jeden nowszy wiersz Miłosza.) Sytuacja zmieniła się wraz z pogłębieniem korespondencyjnej znajomości poety i tłumacza. Było to możliwe dzięki pomocy Zbigniewa Herberta, który w roku 1959 przebywając we Francji podjął się roli mediatora i zachęcał Miłosza do przesłania Dedeciusowi wierszy do planowanej przez tegoż niemieckiej panoramy polskiej liryki. Ciekawy wydaje się fakt, iż kilka lat później to Herbert dopingował Dedeciusa, aby ten dalej tłumaczył poezje autora *Trzech zim*, którego Herbert wysoko cenił i uznawał za punkt odniesienia dla własnych wierszy<sup>8</sup>.

Z listów do Herberta wiemy, że Dedecius planował przetłumaczenie konkretnych tekstów Miłosza w celu zamieszczenia ich w antologii polskiej poezji. Były to wiersze takie, jak *Miasto*, *Piosenka o końcu świata*, *Przedmieście* oraz fragment *Traktatu poetyckiego* – zasugerowane tłumaczowi m.in. przez znawcę tej twórczości, Kazimierza Wykę, zaprzyjaźnionego z Miłoszem<sup>9</sup>. W przypadku Dedeciusa wybór liryków determinowały różne czynniki. Wymieńmy w dużym skrócie te najważniejsze. Niewątpliwie w pierwszej fazie pracy liczyły się teksty wskazane przez samego pisarza. Częstokroć w sytuacji, gdy brak było opinii autorskiej, ocena reprezentatywności wierszy dokonywała się dzięki głosom ekspertów i uznawanych autorytetów,

<sup>7</sup> Potwierdza to wypowiedź M. Reicha-Ranickiego w książce *Erst leben, dann spielen: über polnische Literatur* (Göttingen 2002, s. 125).

<sup>8</sup> Zob. wywiad z pisarzem: *Poeta sensu. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem* (rozmawiał M. Oramus). *Fragm. „Itd”* 1981, nr 14, s. 3. Przedruk: „Zeszyty Literackie” 2001, z. 3 (dodatek), s. 48. – Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*. Red. B. Toruńczyk. Przypisy M. Tabor, B. Toruńczyk. Warszawa 2006, s. 137.

<sup>9</sup> Zob. K. Dedecius, list do Z. Herberta, z 30 X 1959. Bibl. Narodowa w Warszawie, Zakład Rękopisów, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps 17.967, t. 1, karty 1-2.

takich jak Kazimierz Wyka, Julian Przyboś czy Jerzy Kwiatkowski. O doborze utworów decydowały również: typ i koncepcja samej antologii, semantyczna transparentność danego wiersza, jego temat i „komunikatywność” w kontekście horyzontu odbioru i oczekiwań niemieckiego czytelnika. W końcowej fazie o akceptacji lub odrzuceniu utworu przesądzał ostateczny wynik pracy tłumacza, czyli nośność estetyczna przekładu – jego naturalność, brzmienie i siła poetycka.

W sprawie „antologizacji” dzieł lirycznych Miłosz jako tłumacz francuskiej i angielskiej literatury miał wyrobione zdanie, którego nie omieszczał przekazać Dedeciusowi, grzecznie odmawiając mu przesłania swoich wierszy. Przekonania Miłosza na temat wyboru tekstów do antologii, której celem jest wprowadzenie do systemu literackiego innego języka, nie odbiegają od tego, co intuicyjnie od początku swojej działalności translatorskiej musiał wiedzieć sam Dedecius. Chodzi tu mianowicie o trzy zasadnicze założenia. Po pierwsze, tłumacz przygotowujący antologię powinien mieć swobodę wyboru tekstów. Wynika to przede wszystkim z faktu, że nie każdy wiersz da się przełożyć. Po drugie, czynnikiem determinującym wybór utworu do antologii jest możliwość jego zrozumienia. Po trzecie, odbiór tekstu zależy od „klimatu” literatury, na której język się przekłada, jak również od zainteresowań czytelnicznych. Pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku Miłosz (niemal 50-letni), świadomy wartości własnych wierszy i zatroskany o odpowiedni ich przekład (na obcy mu język niemiecki), był niechętny przesyłaniu tekstów nie znanemu sobie wówczas i stosunkowo młodemu tłumaczowi. W liście pisanym w Montgeron poeta w następujący sposób zareagował na prośbę Dedeciusa, wyjawiając mu swoje zasady selekcji utworów:

Jest mi bardzo trudno wybrać wiersze do pańskiej antologii, z kilku powodów. Wtem z doświadczenia (ponieważ sam dużo tłumaczyłem, głównie z angielskiego i z francuskiego)(,) że sam tłumacz powinien mieć swobodę wyboru(,) bo nie każdy wiersz jest możliwy do przełożenia na obcy język. Poza tym recepcja jakiegos wiersza w obcym języku zależy od szeregu okoliczności, od pewnego „klimatu” panującego w niemieckiej literaturze(,) a ponieważ tego nie znam, nie mogę orzekać(,) jakie z moich wierszy byłyby dla niemieckiego czytelnika najbardziej interesujące. Wreszcie mój rozwój jako poety miał różne etapy, istnieją moje wiersze o charakterze wyraźnie metafizycznym, inne są polityczne, jestem też autorem dwóch złośliwych traktatów wierszem(,) w których próbowałem dać portret mojej epoki i niedawno wydanego *Traktatu poetyckiego*(,) który jest rodzajem skrótu polskiej poetyki. [22 VI 1958, D 11]<sup>10</sup>

Niemal półtora roku później Miłosz przesyła Dedeciusowi wszystkie wytypowane wcześniej wiersze, z wyjątkiem *Traktatu poetyckiego*. W liście z 1959 roku poeta ustosunkowuje się do wybranych trzech tekstów, które mają być przetłumaczone i włączone do antologii. Miłosz – jakby w obronie swych decyzji – ponownie podkreśla, że to nie autor liryków, lecz tłumacz powinien decydować o zawartości redagowanej przez siebie antologii:

Autor nie powinien wypowiadać swego sądu o wyborze dokonany przez tłumacza, ponieważ ten wybór zależy od ogólnego planu antologii i od znaczenia(,) jakie ma dany wiersz na tle poezji niemieck-

<sup>10</sup> Skrótem D odsyłam do: *Dedecius – Miłosz. Listy. 1958–2000*. Zebrał, przygotował do druku, opatrzył przypisami i wstępem P. Chojnowski. Przeł. L. Quinkenstein. Łódź 2011. Przed skrótem podaje datę, a po nim numery stronic.

kiej, na tle języka (a ja w ogóle nie znam języka niemieckiego). Jeżeli więc wypowiadam swój sąd, to nie jest on dla mnie wcale wiążący. Otóż wydaje mi się, że *Piosenka o końcu świata* i *Przedmieście* to dobre wiersze, natomiast niezbyt lubię *Miasto*, ale to jest odczucie subiektywne: niechęć do liryzmu, rozdzielającego liryzmu tego wiersza. Być może zresztą, że ten wiersz właśnie „gra” w języku niemieckim, jako rdzennie polski w swoim patriotyzmie. Choć nie jest to moja specjalność. [25 XI 1959, D 12]

Po lekturze nadesłanych wierszy Dedecius odrzuca *Miasto*, które *nb.* kilka lat później ukazało się w przekładzie Wyplera<sup>11</sup>. Tłumacz stwierdza, że rozumie, dlaczego Miłosz nie zalicza *Miasta* do swoich najbardziej charakterystycznych utworów. Wiersz z tomu *Ocalenie* (Warszawa 1945) przypomina smutną, wręcz tragiczną piosenkę o zrujnowanej stolicy Polski i jej poległych obrońcach. Jak historyczna pocztówka – stanowi liryczny obraz pierwszych miesięcy wolności i odradzającego się życia w ruinach Warszawy. Utrwała klimat miasta tamtych dni. U Miłosza Warszawa jest spersonifikowana: ma serce i wzrok, i obdarzona zostaje mianem „Bolesna”, którym zwykło się określać Maryję cierpiącą pod krzyżem Chrystusa. Abstrahując od potencjalnych trudności translatorskich kryjących się w wierszu, zaprezentowanie Miłosza przez pryzmat owego tekstu ukazałoby go jako poetę na wskroś patriotycznego. W innym tonie napisane były dwa pozostałe utwory: *Piosenka o końcu świata* i *Przedmieście*, choć pochodziły z tego samego tomu wierszy powstałych w trakcie wojny lub tuż po jej zakończeniu. Powróćmy wszakże do problemów *stricto* przekładowych. W jednym z listów Miłosz dzieli się także innym doświadczeniem translatorskim. Zwraca uwagę na to, że tłumacz, podejmując się przekładu nawet pojedynczych tekstów literackich danego poety, powinien dobrze znać całą jego twórczość:

Jeżeli ma Pan tylko moje *Światło dzienne*, to mało. Tłumacz powinien znać poetę(,) którego tłumaczy(,) dobrze, żeby móc wybrać z wierszy (to,) co j e m u najbardziej odpowiada. Mówię to z własnego doświadczenia. Wobec tego zrobię tutaj fotostat tomu *Ocalenie* i *Traktatu poetyckiego*. Napiszę też do paryskiej „Kultury”, żeby posłali Panu mój ostatni, nowy tom *Król Popiel* i *inne wiersze*. [17 IV 1963, D 15]

Kwestia rymu i metrum w wierszach Miłosza była dla Dedeciusa jedną z najważniejszych przeszkód w tłumaczeniu i przygotowaniu pierwszego niemieckojęzycznego tomu poezji pisarza-emigranta<sup>12</sup>. Wynikłe siłą rzeczy trudności przełożyły się na ograniczoną objętość wzmiankowanego zbioru. Przed kłopotliwymi rymami przestrzegali Dedeciusa sam pisarz:

Moje wiersze [...] są mniej wdzięczne dla tłumacza niż wiersze np. Herberta, bo w wielu z nich rym odgrywa dużą rolę. Dotyczy to np. utworu(,) który zaliczam do swoich najlepszych, poematu *Świat* z *Ocalenia*. [27 X 1964, D 17]

O rymach dotkliwie spowalniających, a nawet wstrzymujących pracę nad przekładem, jak również o innych trudnościach translatorskich dowiadujemy się przede wszystkim z listów tłumacza do poety (19 X 1965, D 24) oraz korespondencji kie-

<sup>11</sup> Zob. przypis 2.

<sup>12</sup> Tom *Lied vom Weltende* ukazał się w 1966 roku nakładem wydawnictwa Kiepenheuer & Witsch w Kolonii. Zawiera 35 utworów poety z lat 1937–1965, w tym tłumaczenia cyklów *Po ziemi naszej* i *Gucio zaczarowany*.



rowanej do wydawnictwa Kiepenheuer & Witsch w Kolonii. W liście do Renate Matthaei (redaktorki niemieckiego tomu Miłosza) Dedecius przedstawia dylematy, przed którymi stanął w trakcie pracy nad tą poezją. Łączą się one nie tylko ze stosowanym klasycznym rymem czy stylizacją na dawną polszczyznę, lecz także z licznymi jawnymi i ukrytymi nawiązaniem do polskich realiów narodowych, konkretnych osób, wydarzeń lub z literackimi szyframi pisarza. Z przytoczonych tu powodów Dedecius większą część znanej sobie wówczas poetyckiej twórczości Miłosza nazywa „nieprzetłumaczną”. Z perspektywy prawie zakończonej pracy nad tomem *Lied vom Weltende* przekładowca w następujący sposób przedstawia swoje zmagania z materią Miłoszowskiej liryki:

Nie było to łatwe zadanie, ponieważ różne tomy poezji Miłosza są bardzo niespójne formalnie i bardzo trudne do przeczytania, a tym bardziej do przetłumaczenia. Zdecydowana większość jego wierszy jest nieprzetłumaczalna, nie tylko wówczas, gdy autor stosuje ogromną liczbę tradycyjnych rymów lub – [podobnie] jak Thomas Mann w niemieckim – dokonuje stylizacji na język staropolski, lecz także w nowoczesnych bezrymowych wersach, napisanych przy użyciu swobodnego rytmu, występujące tak wiele narodowych odwołań, nazw, szyfrów, które już od samego początku odbierają obcemu czytelnikowi przyjemność wynikającą z lektury poezji<sup>13</sup>.

Jak wyjaśnia sam Miłosz w liście z początku lat sześćdziesiątych XX wieku, rym – gdy już się pojawia w wierszu – jest sfunkcjonalizowany i służy równoczesnemu wykorzystaniu oraz ożywieniu polskiej tradycji literackiej przez odwołania do konkretnej epoki i jej poetyki:

Teraz co do pytania o rymy. Jak wielu poetów, przeszedłem przez różne fazy. Zobaczy Pan(,) czytając *Ocalenie* (które jest rodzajem moich wierszy zebranych do 1945 roku)(,) że fazy(,) kiedy rym nie miał dla mnie większego znaczenia(,) przeplatają się z fazami(,) kiedy rym gra sporą rolę. Rym u mnie zwykle bywa oznaką nawiązywania do takiej czy innej literackiej tradycji i użycia tej tradycji w jakichś celach – jej trawestacji, odnowienia i pokazania, że nie jest ona całkiem martwa, czy ironii, czy wręcz stylizacji, np. w napisanym parę lat temu wierszu, jednym według mnie z najlepszych, *Rozmowy na Wielkanoc 1620*<sup>14</sup> (jest to dialog między polskim protestantem, zresztą już skatoliczonym, i głosem diabelskim) – tam, rzecz jasna, i strofa(,) i rymy nawiązują do polskiego baroku. [17 IV 1963, D 15]

Wiersz *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*, przywołany przez Miłosza, do dziś nie ma niemieckiego tłumaczenia. Nie ulega wątpliwości, że to stylizacja na barok – a więc współczesne odwołania do tradycji i literackich wzorów XVII wieku, których nośnikiem u autora *Trzech zim* jest także układ rymów – sprawia, iż wiersz pozostaje nieprzełożony. W nawiązaniu do tekstów pozbawionych komplikacji wersyfikacyjno-prozodycznych Miłosz relatywizuje znaczenie rymu oraz jego funkcje. Zdaniem Miłosza, funkcja wykorzystywanego klasycznego rymu ogranicza się tu do skonstruowania zwartej linii wiersza. W budowaniu jej przez użycie układu akcentów rym staje się (tylko) środkiem wspomagającym ich zestroj:

Na ogół, poza wyraźnymi celami, rym nie jest dla mnie czymś(,) co ma wielkie możliwości, a jeżeli już go używam, to jest to rym najbardziej zwykły, „klasyczny”. Moim dążeniem była zwykle sama linia

<sup>13</sup> K. Dedecius, list do R. Matthaei, z 5 VIII 1965. Collegium Polonicum w Słubicach, Archiwum Karla Dedeciusa, sygn. 16-07-65. Podkreśl. P. Ch.

<sup>14</sup> Utwór ten pochodzi z tomu *Król Popiel i inne wiersze*, a pełna nazwa tekstu brzmi: *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*.

wiersza, jej zwartość, choćby język był mało „poetyczny”; starałem się to osiągnąć przez sam układ akcentów. Zdawałoby się(,) że polski język, ze swoim stałym akcentem i niewielką ilością wyrazów jednoakcentowych, wprowadzających różnorodność, niezbyt się nadaje do takich eksperymentów, ale, moim zdaniem, jest inaczej, bogactwo jest duże, tyle że przyciski akcentowe układają się w całość bardzo dyskretną, zupełnie inaczej niż w rosyjskim, który przez swoją jawność rytmiczną bardziej mnie irytuje[,] niż zachwyca. [17 IV 1963, D 15]

Uwagi skierowane do Dedeciusa znajdują tym samym potwierdzenie w nielicznych zachowanych komentarzach czynionych przez Miłosza na marginesie tłumaczenia jego utworów poetyckich na język angielski. W odniesieniu do tamtych prób translatorskich priorytetem poety była zwykle prostota języka, a nade wszystko kształt rytmiczny wiersza, upodobniony do rytmu oddychania<sup>15</sup>. Z perspektywy pisarza tok rytmiczny przekładu miał wyrażać „głos oryginału”. W tłumaczeniach tekstów imitujących jakąś melodię powinno się dążyć do zachowania rymów, np. w *Piosence o końcu świata*. Inaczej rzecz się ma w wierszach, w których rym stanowi wyłącznie element wzmacniający ton. W tym wypadku powtarzające się układy brzmieniowe stają się środkiem poetyckim, z którego twórca skłonny by był zrezygnować. Pomocniczą zaś funkcję rymu w wydobywaniu tonu wiersza może przejąć odpowiednie użycie akcentów języka niemieckiego. Wyrażony tu *expressis verbis* pogląd autora odzwierciedlają w praktyce jego angielskie autoprzekłady, np. wierszy rymowanych z tomu *Ocalenie*<sup>16</sup>. Oddajmy głos samemu Miłoszowi, świadomemu trudności translatorskich wynikających bezpośrednio z poetyki jego utworów:

Kwestia rymu nadaje się więc w każdym wypadku do dyskusji. W *Piosence o końcu świata* rym jest chyba potrzebny, bo jest to piosenka i efekt polega na kontraście pomiędzy łatwą dość melodyjką (choć chyba ładną) i śmiertelnie poważnym tematem. Ten wiersz jest więc trochę persyflażem. W *Pieśni obywatela*, jeżeli jest trochę rymów[,] to dlatego, że pomagały mi w wydobywaniu tonu całości, ale jeżeli ton może być wydobyty samymi akcentami niemieckiego języka, który rządzi się przecież innymi prawami niż polski, rymów może się wyrzec z czystym sumieniem. Podaję te dwa przykłady(,) żeby pokazać, że brak rymów czy rymy to nie jest dla mnie sprawa żadnych pryncypiów. [17 IV 1963, D 16]

Ta wypowiedź Miłosza ma niebagatelne znaczenie dla decyzji tłumacza. Wyjaśnienia pisarza dotyczące rymów znajdują swoje wyraźne odzwierciedlenie w przekładach Dedeciusa (w jego hierarchii problemów translatorskich). Dzieje się tak, gdyż w tłumaczeniu *Piosenki o końcu świata* przekładowca stworzył rymy zbliżone do oryginału poprzez swój układ. Widać to najwyraźniej w pierwszej strofie, której brzmienie niewątpliwie nabrało charakteru piosenki. Warto zwrócić uwagę na to, że w oryginale mamy do czynienia z rymem okalającym, podczas gdy w tłumaczeniu jest to rym krzyżowy:

W dzień końca świata	-	<i>Am Tag des Weltendes</i>	-
Pszczola krąży nad kwiatem nasturcji,	-	<i>Summt um die Kapuzinerkresse eine Biene,</i>	<i>a</i>
Rybak naprawia błyszczącą sieć.	<i>a</i>	<i>Flickt der Fischer das glitzernde Netz,</i>	<i>b</i>
Skaczą w morzu wesołe delfiny,	<i>b</i>	<i>Springen im Meer die lustigen Delphine,</i>	<i>a</i>

<sup>15</sup> Zob. B. K a r o w s k a, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*. Warszawa 2000, s. 121.

<sup>16</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Poezje wybrane / Selected Poems*. Przeł. Cz. Miłosz [i in.]. Wyd. 2. Kraków 1999.



Młode wróble czeplają się rynnny	b	<i>Junge Sperlinge krallen sich an der Rinne fest,</i>	b
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć <sup>17</sup> .	a	<i>Und die Haut der Schlange ist golden, wie</i>	
		<i>sich das gehört</i> <sup>18</sup> .	-

Niemiecki przekład *Pieśni obywatela* także ukazuje, jak istotne były wyjaśnienia Miłosza dotyczące prozodii tekstu. W zgodzie z ustaleniami poety Dedecius pozwolił sobie na niemal całkowite pominięcie rymów, które pojawiają się przede wszystkim w pierwszych pięciu strofach poetyckiej pieśni. W drugiej i trzeciej są to pojedyncze rymy parzyste *aa*, w strofach czwartej i piątej zaś mamy do czynienia z niedokładnymi rymami krzyżowymi spinającymi wersy według wzorca *aba-b* i *a-bab*. (Rymy tylko częściowo zachowane w końcowym fragmencie *Pieśni obywatela*.) Niekwestionowany wymóg utrzymania rymów kazalby zaliczyć ów utwór w poczet tekstów nieprzetłumaczalnych. Pozostawienie go poza obrębem języka niemieckiego byłoby wszakże niepowetowaną stratą. Wynika to z przekonania, że *Pieśń obywatela* jest chyba jedynym lirykiem Miłosza, którego pointę stanowi motyw zaczerpnięty z niemieckiego klasyka, Johanna Wolfganga Goethego. Utwór zawiera także nawiązanie do systemu etycznego Immanuela Kanta. Autor *Fausta* ukazany jest tu jako sędziwy poeta, który u kresu życia odgaduje tajemnice świata i godzi je z własnym dziełem budowanym w ciągu dziesięcioleci. Duchowa spuścizna Goethego – na podobieństwo drzew – wyrosła niczym „leśna forteca”. Warto przypomnieć, że ten wiersz, którego pierwsze dwie strofy są stylizowane na wizję z *Apokalipsy św. Jana* i czerpią z jej symboliki (kamień, morze, biały kolor umierających i pozbawionych wolności), został napisany w okupowanej Warszawie w pamiętnym roku likwidacji żydowskiego getta (1943). Utwór stanowi więc świadectwo kataklizmu, upadku zachodniej cywilizacji, obraz wojennych zbrodni ludobójstwa i okresu panowania dwóch totalitaryzmów. Zarazem jest to głos przedstawiciela „straconego pokolenia”, który przeżył nieludzki czas i upomina się o odebraną młodość i dojrzały wiek. Pragnienie „gwiazdzonego nieba” to tęsknota za moralnością, echo wołania królewieckiego filozofa, spoglądającego nocą na nieboskłon i dostrzegającego w nim odwieczny porządek świata połączony z nieograniczonością ludzkiej wolności, z wielkością prawa moralnego w człowieku:

Tego chciałem i więcej niczego. W starości	-	<i>Das wollte ich und nichts mehr. Im Alter</i>	-
Jak stary Goethe stanąć przed obliczem		<i>Wie der greise Goethe vor das Antlitz der Erde</i>	
ziemi	a	<i>treten</i>	-
I rozpoznać ją, i pogodzić ją	-	<i>Und sie wiedererkennen und sie versöhnen</i>	-
Z dziełem, wzniesionym jak leśna forteca	-	<i>Mit dem Werk, erreichtet wie eine Waldfestung</i>	-
Nad rzeką zmiennych światel i nietrwałych		<i>Am Fluß der flüchtigen Lichter und der unsteten</i>	
cieni.	a	<i>Schatten.</i>	-
Tego chciałem i więcej niczego. Więc któż	-	<i>Das wollte ich und nichts mehr. Also wer</i>	-

<sup>17</sup> Cz. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*. W: *Dar / Gabe*. Wybór, przekł. K. Dedecius. Przedm. Autora. Kraków 1999, s. 48.

<sup>18</sup> Cz. Miłosz, *Lied vom Weltende*. W: *Lied vom Weltende. Gedichte*. Przel., posł. K. Dedecius. Köln 1966, s. 12.

Winien? Kto sprawił, że mi odebrano	b	<i>Ist schuld? Wer machte, daß mir die Jugend</i>	-
Młodość i wiek dojrzały, że mi zaprawiono	b	<i>Und das reife Alter genommen, daß meine besten Jahre</i>	-
Moje najlepsze lata przerażeniem? Któż,	-	<i>Angerichtet sind mit Entsetzen? Wer,</i>	-
Ach, któż jest winien, kto winien, o Boże?	-	<i>Ach, wer ist schuld, wer ist schuld, mein Gott?</i>	-
I myśleć mogę tylko o gwiazdzistym niebie,	-	<i>Und denken kann ich nur an den sternklaren Himmel,</i>	-
O wysokich kopcach termitów <sup>19</sup> .	-	<i>An die getürmten Termitenhaufen<sup>20</sup>.</i>	-

Jak już stwierdzono, problemy translatorskie znacznie ograniczyły liczbę wierszy zamieszczonych w pierwszym niemieckim tomie Miłosza (20 XI 1964, D 19). Dedecius swój wybór liryków uzasadnia oczekiwaniami i możliwościami percepcyjnymi niemieckiego czytelnika, a jednocześnie perspektywą dotarcia do szerszego grona odbiorców:

Zupełnie celowo (w)stawiam na początek tomiku wiersze „bezpośrednie”, „proste” – bo wiem z własnego doświadczenia, że właśnie takie wiersze do dzisiejszego czytelnika poezji w Niemczech (która zawsze była bogata w poezję skomplikowaną, filozoficzną, a uboga w poezję „prostą”[.] przemawiającą bezpośrednio – stąd też ogromny sukces takich poetów jak Różewicz u nas) przemawiają najsilniej.

Wybór, który odkrywa właśnie takie wiersze, ma zapewnione szersze zainteresowanie, żywszą dyskusję, głośniejsze echo.

Myślę że to, co stanowi dla Pana ważniejszą część twórczości poetyckiej, w drugiej i obszerniejszej części wyboru dostatecznie przekonywująco przemówi do czytelnika. Zupełnie celowo [...] chciałbym więc pokazać dwa skrzydła Pańskiej poezji (że się tak wyrażę upraszczając)(:) 1. moralne i 2. filozoficzne. Naturalnie, można by wybór ograniczyć do wierszy „najgęstszych”, do wierszy drugiego gatunku – ale nie wiem(,) czy to byłoby lepiej. [19 X 1965, D 23–24]

Teksty, które pisarz sam widziałby w takim zbiorze wierszy, są – jak zaznacza Dedecius w przytoczonym liście – „w wielu przypadkach nie przetłumaczone, albo traciłyby w tłumaczeniu za dużo ze swoich walorów językowych i poetyckich” (19 X 1965, D 24; podkreśl. P. Ch.). Efekty późniejszej pracy translatorskiej Dedeciusa nad wierszami Miłosza (druga połowa lat dziewięćdziesiątych) zweryfikowały i zrelatywizowały ten przedwczesny osąd z połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Po części jednak to przekonanie utrzymało swoją ważność do dziś, ponieważ w języku niemieckim nie pojawiły się tłumaczenia pewnych tekstów Miłosza, które były dla niego szczególnie istotne<sup>21</sup>. Mam tu na myśli liryki takie, jak *Pieśń, Posąg małżonków, Dzień tworzenia, Kolędnicy* czy też utwór *Do Jonathana Swifta*, otwierający tom *Światło dzienne* (Paryż 1953). Ostatni z wierszy sam poeta uznawał za nieprzetłumaczalny. Miłosz był świadomy trudności stawianych przez jego teksty w procesie translacji oraz przypadków wątpliwej przekładalności idiomu. Przekonania poety wynikały niewątpliwie z prób tłumaczenia własnych wierszy na angielski i wcielenia się w rolę autotranslatora oraz z nieprzeciętnie wygórowanych oczekiwań, a zarazem z obaw związanych z funkcjonowaniem jego poezji w innym

<sup>19</sup> Cz. Miłosz, *Pieśń obywatela*. W: *Dar / Gabe*, s. 52.

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *Lied des Bürgers*. W: *Lied vom Weltende*, s. 13–14.

<sup>21</sup> Cz. Miłosz wymienia je w liście do K. Dedeciusa z 1965 roku (D 21–22).

kręgu kulturowym. Pisarz, zdobywając się wobec swoich tekstów na językowy dystans, stopniował ich przetłumaczalność; określał je jako „najbardziej przetłumaczalne”, inne jako – „nieprzetłumaczalne”. Wyraźnie wskazuje na to następująca wypowiedź poety skierowana do Dedeciusa:

Jeżeli mi wolno podzielić się doświadczeniami tłumacza – w tym wypadku moje własne wiersze są jak obce – najbardziej przetłumaczalne są niektóre z cyklu *Głosy biednych ludzi z Ocalenia*, np. *Pieśń obywatela*, *Piosenka o końcu świata*, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, a następnie te z *Króla Popiela*, zwłaszcza krótkie jak *Szczęście*, *Portret grecki* i cały cykl *Po ziemi naszej*. Poza tym dłuższa całość złożona z krótkich części *Gucio zaczarowany* drukowana w „Kulturze” (paryskiej). Większe poematy są chyba nieprzetłumaczalne. Dotyczy to tych z metrum i z rymem jak *Traktat moralny*, *Toast* czy nawet pisanych wierszem białym jak *Traktat poetycki*, być może zresztą dla niemieckiego czytelnika całkiem niezrozumiałą, z wyjątkiem ostatniej części *Natura*, o Ameryce, choć ta część jest filozoficznie trudna i nie wiem(,) czy do rozgryzienia bez związku z całością. *Rozmowy na Wielkanoc 1620* z tomiku *Król Popiel* b(ardzo) lubię(,) ale przeplatane rymy i stylizacja na wiek XVIII!!! [27 X 1964, D 17; podkreśl. P. Ch.]

Jeśli studiuje się niemieckie przekłady poezji Miłosza, zobaczyć można pewną zgodność między zbiorem wierszy przełożonych na ten język a wydaną przez autora oceną stopnia ich przetłumaczalności. W przypadku *Traktatu poetyckiego*, będącego rozważaniem nad miejscem poezji wśród wydarzeń historycznych pierwszej połowy XX wieku, z powodu nagromadzenia najróżniejszych aluzji, nawiązań i realiów historycznych, historiozoficznych bądź historycznoliterackich autor wątpił, czy „poemat mógłby przemówić do niepolskiego czytelnika”<sup>22</sup>. Dodatkową trudnością w odbiorze tego tekstu jest pojawiająca się w nim mnogość nazwisk polskich pisarzy, szerzej nie znanych poza rodzimym kręgiem kulturowym. Podobne wątpliwości, odnoszące się do tego utworu, musiały towarzyszyć Dedeciusowi, który nie starał się włączać *Traktatu poetyckiego* do pierwszych dwóch niemieckich zbiorów wierszy Miłosza. Przyjrzymy się przez chwilę także wzmiankowanemu przez niego autobiograficznemu poematowi *Toast*. Dlaczego tekst o przedwojennym Wilnie, jego atmosferze oraz spędzonych w nim dzieciństwie i młodości jest *a priori* nieprzetłumaczalny? Miłosz napisał ten utwór w Stanach Zjednoczonych w 1949 roku z okazji 20-lecia ukończenia gimnazjum i skierował do przyjaciół w nim sportretowanych. Poemat nawiązuje do tradycji satyry XVIII-wiecznej, co dla autora niewątpliwie łączyło się ze sprawdzianem własnych umiejętności rymotwórczych<sup>23</sup>. Dominuje tu duch zabawy literackiej, jak stwierdza Halina Turkiewicz. Miłosz

<sup>22</sup> Miłosz wyraża tę opinię w jednym ze swoich ostatnich komentarzy do *Traktatu poetyckiego*. Czyni to w kontekście rosyjskiego i angielskiego przekładu całego poematu z 1957 roku. Pierwszy, autorstwa N. Gorbanińskiej, *Poeticeskij traktat* (Ann Arbor 1982; a w poprawionej wersji: „Nowaja Polska” 1999, nr 1), drugi zaś, pt. *A Treatise on Poetry*, w tłumaczeniu R. Hassa, z komentarzem pisarza (New York 2001). Zob. Cz. Miłosz, *Od autora*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 381–382. Zastanawiający, a zarazem wymowny jest fakt, że Cz. Miłosz ani słowem nie odniósł się do niemieckiego przekładu pt. *Poetischer Traktat* (w: *Gedichte. 1933–1981*. Übertr. K. Dedecius, J. Łuczak-Wild. Nachw. A. Fiu t. Frankfurt am Main 1982). Należy podkreślić, że niemiecki wariant poematu ukazał się w tym samym roku co rosyjski, w jednym z 50 tomów „Polnische Bibliothek” K. Dedeciusa.

<sup>23</sup> Zob. H. Turkiewicz, *100-lecie urodzin Czesława Miłosza*. „Magazyn Wileński” 2011, nr 4. Na stronie: <http://www.magwil.lt> (data dostępu: 10 II 2012).

„zdawał sprawę z tego, że sylwetki niektórych kolegów znacznie przejaszczył, bo chodziło tu nie tyle o prawdopodobieństwo życiowe, ile o walory artystyczne”<sup>24</sup>. Dzięki konsekwentnemu użyciu dokładnych rymów żeńskich *Toast* otrzymuje wyrazistość brzmieniową. W wypadku poematu liczącego kilkaset wersów pisanych charakterystycznym sylabicznym 13-zgłoskowcem sama prozodia jawi się jako karkołomne wyzwanie dla tłumacza tegoż wiersza. Oto jego fragment:

Rośliśmy nieświadomi w naszym cichym mieście.  
 Oddalone jest od nas o lat chyba dwieście.  
 Jednak niekiedy, z rzadka, tak mi się wydarzy,  
 Że słyszę bicie dzwonów i krzyki narciarzy,  
 Chrząst rzemieni w rynsztunku oficerów konnych  
 I furkotanie sukien siostrzyczek zakonnych.  
 Z szyldów kły do mnie szczerzą lwice i tygrysy  
 Co mają raczej ludzkie i tubylcze rysy,  
 Kiedy ja, rad, że lekcja nie była zadana,  
 Idę czytać podróże do Tomasza Zana<sup>25</sup>.

Powróćmy jednak do problemów wierszy przetłumaczalnych. Kończąc pracę nad tomem *Lied vom Weltende* Dedecius zatrzymuje się nad trzema tekstami. Są to utwory: *Heraklit*, *Kresy* oraz cykl *Po ziemi naszej*. Wszystkie pochodzą z tomu *Król Popiel i inne wiersze*. Korespondencja zdradza nam, z jakimi trudnościami miał do czynienia tłumacz. Ciekawe jest to, iż pierwsze jego wątpliwości słusznie wynikają z pomyłek drukarskich, które znalazły się w nadesłanej edycji. Komentarz Miłosza dotyczący translacji tekstu przechodzi w odautorskie wprowadzenie do użytej symboliki i zastosowanego obrazowania. Nie ulega wątpliwości, że wykładnia poety ma nieocenioną wartość dla właściwej interpretacji, a tym samym pozwala wierniej przetłumaczyć ten utwór:

„Heraklit”

Oczywiście: „jadł trawę” – „drawę” to zwyczajna omyłka drukarska. Co do sensu ostatnich 4 linijek. Heraklit ze swojej (legendarnej) pustelni widzi morze (być może jako symbol wiecznego ruchu)(.) ale dla nas (zapewne dla nas) jest wpleciony w wieczną przemianę, ujmujemy go jako część wiecznej przemiany, łącznie z tym(.) co nastąpiło po nim – monstrancje, okres rycerstwa i krucjat (Orlando Furioso), aż po coś(.) co nawet dla nas jest *science fiction*, bo jak dotychczas kobiety nie pracowały jako radiotelegrafistki na łodziach podwodnych (mówię o „głębinowych łodziach”(.) nadając ton baśniowy trochę, bo w przeciwnym wypadku wystarczyłoby użyć wyrażenia „łodzie podwodne”, przyjętego na oznaczenie gatunku broni). [29 IX 1965, D 25]

Z dyskusji na temat wiersza *Kresy* dowiadujemy się, dlaczego został on w pełnym kształcie włączony do następnego tomu poezji Miłosza. Dedecius miał m.in. wątpliwości dotyczące użytego w tekście wyrażenia „dobra sława”, które mogło wydawać się tautologią. Problemem translatorskim okazuje się zastosowana przez poetę (i okaleczona w druku, co wyjaśnia on w liście) inkrustacja literacka, polegająca na wprowadzeniu do tekstu cytatu z barokowej sielanki: „Wolno, owieczki moje, wolno postępujcie”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cz. Miłosz, *Toast*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 325–326.

<sup>26</sup> Cz. Miłosz, *Kresy*. W: *iw.*, s. 508.

Ten wiersz [tj. *Kresy*] w tomiku *Król Popiel* został okaleczony w druku o całą strofę (przez przypadek w drukarni), chyba że ma Pan erratę(,) ale wątplię. Dlatego w całości przedrukowałem go w tomiku *Gucio zaczarowany*.

„dobra sława”. Tak, to jest użyte w sensie dobrego imienia, trochę to brzmi solennie, po polsku można powiedzieć „dobra sława”, „zła sława”, a także „sława” – co oznacza rozgłos, *fame, glory, la gloire*, i „niesława” równa niemal hańbie.

„Wolno, owieczki moje, wolno postępujcie”. Jest to cytata z sielanki barokowej (polskiej). Żle zrobiłem, że nie zaznaczyłem cudzysłowami tego charakteru linijki, jako inkrustacji. W nowym tomiku to zrobiłem. Zastosowanie tego chwytu (stosowanego dziś przez wielu poetów, wzorem np. T. S. Eliota) ma usprawiedliwienie(,) kiedy czyta się cały wiersz (a nieokaleczony przez druk). Zapewne to skojarzenie z falami morza – mówi się po polsku czasem o „barankach” – białych falach – grzywaczach na morzu. Więc ta linijka musi mieć charakter trochę staroświecki(,) pokazujący literacką referencję. [29 IX 1965, D 25–26]

Ostatni komentarz dotyczy cyklu *Po ziemi naszej*. Problemami translatorskimi są dla Dedeciusa głównie te warstwy leksyki Miłosza, które łączą się z jego umiejętnością obserwowania, nazywania fauny i flory oraz przetwarzania jej obrazów w celu budowania wizji poetyckich. W wyjaśnieniach znajdziemy więc „przyrodniczy” neologizm Miłosza „ślmacznica dróg”, jak również gatunki gruszek znane pocię z dzieciństwa czy też określenie ptaka żyjącego w Ameryce, o wdzięcznej nazwie „tanager”:

„W ślmacznicy dróg”. Może jest to mój neologizm. Czasem mówi się po polsku o „ślmacu” na oznaczenie nowoczesnych szos(,) wijących się spiralą jedne nad drugimi. Mam na myśli, oczywiście, amerykańskie „*freeways*”(,) które zwłaszcza przy mostach San Francisco wiją się jedne nad drugimi na kilku poziomach.

Nazwy gruszek. Nie mam pojęcia(,) jak to oddać. Cukrówka jest to gruszka bardzo słodka. Sapieżanka, różowawa z jednej strony(,) ma smak nieco cierpki. Ulegalka – to mała gruszka półdzika, którą je się(,) kiedy się „ulegnie” (czy ulegnie)(,) to znaczy kiedy nadgnije. Bera to chyba pochodzi od Berry. Bergamota – *Bergamotte*. [...]

[...]

„tanagra” to 2 (drugi) przypadek (*genetivus*) od tanager. Łacińska nazwa gatunku *Piranga*. Kolorowy nieduży ptaszek zachodnich części Ameryki. [29 IX 1965, D 26]

Kończąc rozważania dotyczące wypowiedzi Miłosza na temat tłumaczenia jego wierszy, należy stwierdzić, że poeta, choć nie znał języka niemieckiego, to dzięki temu, że był wielojęzyczny, i dzięki doświadczeniom redaktora antologii oraz przekładowcy dzieł własnych i obcych miał głęboką świadomość możliwości językowych i granic swojej poezji. Taka sama świadomość charakteryzowała go w odniesieniu do przestrzeni percepcji wierszy poza rodzimym kręgiem kulturowym. Wypowiedzi pisarza skierowane do Dedeciusa dostarczają nam lepszej wiedzy na temat zjawiska nieprzetłumaczalności i jego wielowymiarowości. Dzieje się tak nie tylko w związku z twórczością poety, ale również z „globalnym” problemem translatorskiej hermetyczności, pojawiającym się przecież nierzadko w transferze literatur. Pisarz świetnie zdawał sobie sprawę z tego, które z jego tekstów są na tyle (językowo, kulturowo czy artystycznie) hermetyczne, że zamykają się wobec prób przeniesienia ich w obręb języka niemieckiego i przeszczepienia ich do systemu literatury powstającej w tym języku. Uwagi Miłosza często potwierdzają decyzje i wyniki pracy translatorskiej Dedeciusa. Przytaczane słowa tłumacza wprowadzają nas do zagadnień dotyczących (nie)przetłumaczalności wierszy Miłosza na język niemiecki w konkret-

nym czasie. Ciekawa i miarodajna jest tu także analiza liryków poety, których Dedeciusowi nie udało się przełożyć lub których przekładu zaniechał, począwszy od przygotowań do pierwszego niemieckojęzycznego zbioru utworów Miłosza *Lied vom Weltende* (Köln 1966), poprzez *Zeichen im Dunkel* (Frankfurt am Main 1979) i *Gedichte. 1933–1981* (Frankfurt am Main 1982), a skończywszy na ostatnim polsko-niemieckim tomie *Dar / Gabe* (Kraków 1999), do którego weszły teksty z listy pisarza<sup>27</sup>.

Niewątpliwą trudność w tłumaczeniu wierszy Miłosza stanowi, obok rymów i różnych miar metrycznych wiersza, zjawisko stylizacji czy celowej archaizacji<sup>28</sup>. Tego przykładem jest utwór *Kolędnicy*, w którym mamy do czynienia z elementami stylizacji średniowiecznej, bądź też poemat *Toast*, którego dominantą jest zabawa literacka. Ponadto u Miłosza (szczególnie w tekstach patriotycznych) wyjątkowo często spotykamy się ze spiętrzeniem narodowych aluzji, które – jak stwierdza Dedecius – zamykają drogę do zrozumienia tekstu przez niemieckojęzycznego czytelnika. Wiąże się to mocno przede wszystkim ze zjawiskiem wspólnej pamięci, opisanym przez Jurija Łotmana. W odniesieniu do przestrzeni niemieckiej warunek ten bywa niespełniony. Wyrazistymi przykładami są pod tym względem utwory takie, jak *Traktat poetycki* lub *Traktat moralny*, które choć istnieją w języku niemieckim od początku lat osiemdziesiątych XX wieku, to nie są sztandarowymi lirykami Miłosza w Niemczech. Zupełnie inaczej rzecz się przedstawia, jeśli chodzi o wiersze z tomu *Ocalenie*, mówiącym o czasie Zagłady. Należy stwierdzić, że zasadniczy czynnik utrudniający przeniesienie i zakorzenienie się pewnych tekstów noblisty w obrębie języka niemieckiego – obok problemów prozodyczno-wersyfikacyjnych, stylizacji i naśladowania rozmaitych poetyk – ma charakter pozatekstowy. Polega on na różnych oczekiwaniach czytelniczych oraz na braku przestrzeni dla tych samych albo podobnych doświadczeń i wiedzy wśród Polaków i Niemców, gdyż teksty mogą być przechowywane i aktualizowane tylko w pamięci dzielonej przez obie strony. Fakt, że nie odnajdziemy części utworów poetyckich Miłosza w Niemczech lub że znikoma okazuje się recepcja pewnych istniejących już tłumaczeń, nie tylko jest więc rezultatem klasycznej nieprzekładalności, ale wynika też z braku wspólnej płaszczyzny odbioru, która *a priori* wpływa na działania samego tłumacza.

#### Abstract

PRZEMYSŁAW CHOJNOWSKI Adam Mickiewicz University, Poznań

#### CZESŁAW MIŁOSZ ON TRANSLATION (OF HIS) POETRY IN LETTERS TO KARL DEDECIOUS

The article answers the questions about the existence and function of Czesław Miłosz's poetry in German. It refers to the issue of untranslatability; it also reveals the complex process of transplantation

<sup>27</sup> Wynika to z rozmów, które odbyłem 19 i 20 IV 2012 w Krakowie z sekretarką i edytką dzieł Miłosza, A. Kosińską, oraz z niemiecką redaktorką tomu *Dar / Gabe* – U. Kiermeier.

<sup>28</sup> Ze względu na problem archaicności tekstu warto przypomnieć, że Dedecius w swoich tłumaczeniach posługuje się zwykle nowoczesnym językiem. Nie chce rekonstruować dawnej leksyki ani składni.



of the lyric to other language and its introduction into German literature circulation. The considerations focus on translational problems of Miłosz's poetry composed in his youth and maturity (to the first part of 1960s). Chojnowski assumes a thesis that the poems make up a serious challenge for the translator, which results both from their prosody, rhythm, use of classical rhyme and Miłosz's application of stylisation, hidden and revealed allusions and references to old and contemporary literary traditions. The article is based on the poet's correspondence with Karl Dedecius, collected and prepared for publication by Przemysław Chojnowski, the author of the present paper.