

Teksty Drugie 1997, 1-2, s. 269-288



O „Guciu zaczarowanym”, czyli O asymetrii w przyjaźni

Bogdan Czaykowski

Glosy

O „Guciu zaczarowanym”, czyli O asymetrii w przyjaźni¹

Dlaczego zdecydowaliśmy się z Andrzejem Buszą tłumaczyć Miłosza na angielski? W końcu, jak nam to wypomniał w liście (z 1975 roku) jeszcze żył, mieszkał na Zachodzie (a nie w Polsce), znał angielski, tłumaczył poetów polskich na ten język uzyskując spory sukces swoją antologią *Postwar Polish Poetry* (1965) i kiedy myśmy zaczęli go tłumaczyć, był już co najmniej współautorem szeregu przekładów własnych wierszy.

Odpowiedzi na powyższe pytanie nie da się zawrzeć w jednym zdaniu. Trzeba zacząć od tego, że Miłosz nie uzyskał uznania jako poeta w krajach anglojęzycznych do co najmniej połowy lat siedemdziesiątych. O Różewiczu i Herbercie pisano więcej niż o nim (między innymi dzięki przekładom) i drukowano ich częściej. Mało znany jest na przykład fakt, że właśnie w okresie, gdy wydawnictwo Penguin przyjęło do druku tom wierszy Herberta (1967 rok) w tłumaczeniu Miłosza i Peter Dale Scotta, jego redaktorzy nie byli gotowi wydać Miłoszowi indywidualnego tomu, natomiast proponowali wspólny tom z Attilą Józsefem! „Odpisałem im – pisał Miłosz w lutym 1968 roku – że gdzie Rzym, gdzie Krym, ponowili propozycję i teraz już nie wiem, co robić.” Przypuszczam, że Miłosz ponowioną propozycję odrzucił; a w każdym ra-

¹ Tekst jest fragmentem większej pracy o twórczości Czesława Miłosza.

zie do wydania wierszy Miłosza w Penguinie nie doszło. Mój komentarz w liście brzmiał:

Zachowanie się Penguinia jest skandaliczne i naprawdę nie wiem, czy powinien się Pan zgadzać na ujęcie „klamrowe” z Józsefem. Chyba że jako wyzwanie wszelkim absurdalnościom tego świata – jakiś klin klinem. Mam na myśli rodzaj uśmiechu na stronie, który odkrył chyba Przybyszewski, umieszczając w nawiasach swoje „he...he....”

Pewne światło na tę dziwną propozycję rzuca wydana w 1967 roku w Penguinie (jako jedna z serii) antologia pt. *Polish Writing Today*. Zredagowała ją Celina Wieniewska, ceniona tłumaczka, ale na pewno nie znawca literatury polskiej i raczej bez własnego zdania. Miłosz komentował antologię w liście z lutego: „Kupiłem w Berkeley antologię Wieniewskiej. Kott twierdzi, że zupełnie obłąkana, to mniej więcej napisałem do Penguinia”. Ja w swojej recenzji drukowanej w grudniu w „Wiadomościach” pisałem:

Poprzednie antologie nie dzieliły autorów według ich miejsca zamieszkania: np. w antologii Miłosza obok Słonimskiego znalazł się Wierzyński, a obok Wierzyńskiego Wata, który był emigrantem świeżej daty.

Obecna antologia nie tylko tworzy sztuczny podział literatury, ale wprowadza w błąd swoim tytułem: zamiast *Polish Writing Today* tytuł winien brzmieć *New Writing in Poland*. Inaczej pominięcie Gombrowicza, Miłosza, Wierzyńskiego, Czerniawskiego, Hłaski, Romanowiczowej, Wata, Sulkowskiego, Lipskiego itd. jest trudne do zrozumienia. A w ogóle wydanie antologii współczesnego, czy nawet „bieżącego” piśmiennictwa polskiego, w której nie ma ani jednej linijki Miłosza czy Gombrowicza, jest absurdem.

Nie mniej absurdalne jest kryterium, na którego zasadzie ich wyłączono: mianowicie kryterium „zamieszkiwania w Polsce”. Cóż to za kryterium! Nie wyłączono np. Andrzeja Bursy, który od roku 1957 przestał Polskę zamieszkiwać o tyle, że został pochowany; a wyłączono Hłaskę, który porzucił Polskę na stałe dopiero w 1958 roku, oraz Wata, który przeniósł się na Zachód jeszcze później...

Redaktorka antologii zwraca co prawda uwagę, że „oczywiście wielu wybitnych pisarzy polskich rozsiansych jest po świecie”, ale oczywistość tego wcale nie jest taka bezsporna, skoro pomija się ich w antologiach. A przecież właśnie oni gotowi są nieraz na odegranie roli służebnej wobec swoich kolegów w kraju. Ostatecznie, któż jak nie Czesław Miłosz wprowadził poetów krajowych na rynek amerykański, a częściowo i angielski!

Antologia Wieniewskiej to był tylko jeden widoczny przykład dosyć wówczas powszechnego nastawienia wydawców i redaktorów pism – zarówno w Anglii, jak i w Stanach. Pisał o tym po latach Czerniawski:

Szybko stało się jasne, że Wieniewska pod żadnym warunkiem nie zgodzi się zamieścić utworów polskich pisarzy przebywających poza Polską w przekonaniu, że czytelników angielskich interesuje tylko to, co dzieje się w Polsce. Zapewniła mnie jednak, że emigranci zostaną w jej przedmowie wymienieni jako tłumacze. I tak Miłosz, Darowski i ja uzyskaliśmy skromne, ale stałe miejsce w Panteonie literatury polskiej.

W 1969 roku udało mi się zdobyć trochę pieniędzy, żeby zaprosić Miłosza do nas do Vancouver. Miłosz wygłosił na uniwersytecie odczyt

o Dostojewskim i Swedenborgu, a następnie miał wieczór poetycki na kampusie. Był dżdżysty listopadowy wieczór, duży zimny wiatr, na czytanie wierszy Miłosza zjawili się nie więcej niż trzydzieści osób. Publiczność ginęła w wielkiej sali, jaką nieopatrznie wynająłem. Może połowa to byli studenci i koledzy uniwersyteccy, resztę stanowiła Polonia. Ani jednego poety kanadyjskiego. Miłosz czytał po angielsku, nie najlepiej i z bardzo ostrym akcentem, tłumaczenia nie zawsze brzmiały dobrze. Po wieczorze szliśmy we trzech, Miłosz, Busza i ja trochę melancholijnie i nagle Miłosz zapytał: „To co, nie przyniosłem wam wstydów?” Wieczór ten musiał zapaść Miłoszowi w pamięć, skoro wspominał o nim w liście prawie sześć lat później:

Moje wieczory poetyckie [w Nowym Yorku i okolicach] były ...na ogół udane, bo nie zawsze mam tak silną, okropną słowiańską wymowę jak w Vancouver, to się zmienia zależnie od stanu nerwów.

Na pytanie Miłosza odpowiedzieliśmy uczciwie, że w gruncie rzeczy tak, mieliśmy tremę, ale że wstydu nam nie przyniósł, chociaż tłumaczenia mogły być lepsze. Andrzej był szczególnie krytyczny na temat tłumaczeń, rozmawialiśmy potem, że warto by go spróbować dobrze przetłumaczyć, na co Miłosz reagował nader pozytywnie. Ale w 1969 roku Busza wyjechał na dwa lata do Anglii i wrócił dopiero w 1971 roku, ja zostałem wrobiony w ratowanie sławistyki, a następnie w 1973 roku w lecie wyjechałem do Polski, więc tłumaczenie Miłosza odwlekło się. Były także i inne powody. Jeden z nich zawdzięczałem Miłoszowi. W marcu 1973 roku otrzymałem bowiem list od Paula Lawsona z Waszyngtonu, który był „dyrektorem” jednoosobowego wydawnictwa pod nazwą Charioteer Press i wydawał raz do roku tomik przekładów bardzo selektywnie dobranych poetów (przed Białoszewskim wyszły tomiki Ekelöfa, Hernandezza, Krolowa, Popy i Sahtaurisa). Lawson pisał:

Szanowny Panie,

Piszę do Pana dzięki sugestii Czesława Miłosza, który powiada, że kieruje Pan zespołem tłumaczy w University of British Columbia.

Czy zainteresowałaby Pana praca nad przekładem na angielski reprezentatywnego wyboru z dzieł Mirona Białoszewskiego? Czy Białoszewski ma na swym koncie dość utworów wysokiej jakości, jak te, które przełożył p. Miłosz – by uzasadniało to poświęcenie mu przez nas całej książki?

Proszę o wiadomość. Jeśli jest Pan sprawą zainteresowany, napiszę o warunkach umowy i o szczegółach organizacyjnych. Pragnąłbym dążyć do wczesnej daty publikacji.

Odpisałem, że chętnie i doprosiłem Andrzeja Buszę do współpracy. Tomik ukazał się jesienią 1974 roku. Pracowaliśmy nad tłumaczeniami usilnie i z entuzjazmem przez dobrych kilka miesięcy, a przy tym ba-

wiliśmy się wyśmienicie. Lawsonowi przekłady i większość wierszy (choć nie wszystkie), które w końcu przestaliśmy, bardzo się podobała. Pisał:

Przekłady są znakomite. Myślę, że Miron to święty. Mam przyjaciół, którzy podzielają mój entuzjazm. To świetna książka.

A w ogóle był entuzjastą polskiej poezji. Kiedy posłałem mu w 1975 roku polski numer „Poetry in Translation”, odpisał (co prawda przyznając się do stanu nietrzeźwości):

Polacy są przepięknymi poetami. Jak mówiłem Panu zeszłego roku, kocham ich.

Ale chociaż dyskutowaliśmy z nim listownie projekty wydania u niego innych poetów polskich, nazwisko Miłosza ze strony Lawsona nigdy nie padło.

Miłoszowi nasze przekłady też bodaj się podobały, co zachęcało nas, by wytrwać w przedsięwzięciach przekładowych. Co prawda jego opinia nie była entuzjastyczna: „Czyta się to dobrze, choć może za gładko. Tytuł natomiast jest zły. Obroty tylko kiedyś tak się tłumaczyły (*De Revolutionibus Orbium Caelestium*), a słowo *Revolution* jest zajeżdżone doszczętnie”. Natomiast nieco później początkową opinię jakby trochę korygował:

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, jeśli chodzi o pracę tłumaczy, mniej, jeżeli chodzi o poezję Białoszewskiego. Sam, ani Białoszewskiego nie mógłbym w większej dozie tłumaczyć ani go pochwalać, i to, poza oczywistym brakiem czasu, wyjaśnia moje powstrzymanie się zarówno od tłumaczenia, jak recenzji, którą wolałem zaaranżować niż pisać. A w ogóle, swoje zaangażowanie w szerzenie wiedzy o literaturze polskiej *in partibus infidelium* zawsze uważałem za konieczność, za *second best*, i uważam, że jeśli ktoś coś lepiej robi ode mnie, to muszę być zwolniony ze „służby społecznej”.

Drugim powodem był właśnie polski numer „Modern Poetry in Translation”. Tak jakoś od 1970 roku, kiedy Adam Czerniawski napisał do Weissborta, zbierało się najpierw na spory polski dział w którymś z numerów, a później na cały numer. W 1973 roku, przed moim wyjazdem do Polski, zostało ustalone, że taki polski numer mam redagować ja, przy współdziałaniu Czerniawskiego i Buszy. Szybko okazało się, że dobrych przekładów, już gotowych, jest mało, z wyjątkiem Herberta i Różewicza, i trzeba sporo wydebić i przełożyć samemu, jeśli numer ma

być reprezentatywny, a chciałem pokazać polską tradycję poetycką od Norwida po najmłodszych (których wiersze szmuglowałem z Polski). Tłumaczyliśmy więc z Andrzejem cały wachlarz poetów dwudziestowiecznych, od Leśmiana po Bierezina, Barańczaka i Zagajewskiego, starałem się również uzyskać nowe przekłady od Czerniawskiego, Darowskiego i innych. Trochę tłumaczeń polskich wierszy (Lieberta, Grochowiaka, Różewicza, Czechowicza) przysłał nam Miłosz. Nie były najlepsze, wymagały czasami poprawek gramatycznych, z poprawkami zamieściliśmy Różewicza wiersz o teściowej. Ukazał się równocześnie tom przekładów Miłosza na angielski, pt. *Selected Poems* (1973). Nie zrobił na nas dobrego wrażenia (i zresztą recenzje nie były zbyt entuzjastyczne). Andrzej był szczególnie krytyczny wobec przekładu *Gucia zaczarowanego*, ale odłożyliśmy próbę ponownego tłumaczenia na później. Do polskiego numeru „Modern Poetry in Translation” przetłumaczyliśmy natomiast *O aniołach* i *Wieści*.

Powody, dla których zaczęliśmy tłumaczyć Miłosza na angielski, były więc różnorodne. Nie była jednym z nich poetycka sława Miłosza, a przeciwnie, brak uznania dla jego poezji, która wówczas była dla nas jedną z „polskich wartości”, jakich od lat pięćdziesiątych poszukiwaliśmy z wzrastającą zresztą świadomością „naturalnych” komparatystów. Byliśmy także świadomi, że chociaż poezja polska zdobyła już sobie spore uznanie, jej znajomość ogranicza się do kilku nazwisk (przede wszystkim Herbert i Różewicz), że szkoda dla bogactwa i świetności polskiej tradycji poetyckiej i że właśnie poezja stanowi jedną z niezaprzeczalnych „polskich wartości”. Byliśmy także przekonani, że Miłosza można przełożyć dużo lepiej, i rozczarowani raczej nikłą reakcją na jego *Selected Poems*.

Kiedy więc numer „Modern Poetry in Translation” poszedł do druku, a myśmy zakończyli wykłady, zaczęliśmy pracować nad nowym tłumaczeniem *Gucia zaczarowanego*. Wkrótce potem wydawnictwo kalifornijskie Green Horse Press zwróciło się do mnie z zapytaniem, czy nie zrobiłbym dla nich tomu przekładów któregoś ze współczesnych poetów polskich. Wiedząc, że zbliża się sześćdziesiąta piąta rocznica urodzin Miłosza, zdecydowaliśmy z Andrzejem (bo sam w zasadzie nie tłumaczyłem, a przy tym mieliśmy za sobą już paroletnią współpracę przekładową), że spróbujemy zrobić mu niespodziankę tomem przekładów jego wierszy. Ale, by była to dla Miłosza przyjemność, musieliśmy wierzyć, że nasza próba nie sprawi mu zawodu. Czyli, należało przesłać mu przynajmniej kilka przekładów do wglądu. Na pierwszy ogień wybraliśmy nasz przekład *Gucia*, nad którym pracowaliśmy intensywniej niż nad bardziej pospieszonymi przekładami *O aniołach* i *Wieści*, jakie poszły do polskiego numeru. Za wyborem przemawiało jeszcze i to, że

dawaliśmy w ten sposób szansę autorowi porównania naszego przekładu z przekładem jego i Richarda Lourie.

Posyłając Miłoszowi nasz przekład *Gucia* pisałem:

Drogi Panie Czesławie,

Ledwo skończyliśmy wykłady, wzięliśmy się za Pańskiego *Gucia* i oto rezultat w załączeniu. Czy się Panu spodoba?... Ale na razie nie będę pisał, z czego jesteśmy, a z czego nie jesteśmy całkiem zadowoleni.

Jeżeli się Panu przekład spodoba, prosimy o 1) uwagi, 2) radę, do jakiego pisma posłać. Musi być jakieś rzeczywiście dobre pismo, które wydrukowałoby stosunkowo szybko, z uwagi na Pańskie *Selected Poems!*, no i dlatego, że to jeden z Pańskich *masterpieces*...

List został wysłany 22 kwietnia. Ponieważ nie było odpowiedzi, wysłałem następny 26 maja:

Drogi Panie Czesławie,

Parę tygodni temu pisałem do Pana; potem wysłałem Panu nasz przekład *Gucia*. Mam nadzieję, że otrzymał Pan oba listy. Na wszelki wypadek wysłałem ten list ekspresem. Załączam również przekład *Oskarżyciela*. Jak Pan widzi, szykuje się tomik Pańskich wierszy w naszych przekładach. i dlatego bardzo jestem ciekaw Pańskich uwag o nich, sugestii, *etc*...

Wyraźnie zdecydowaliśmy, że wobec milczenia Miłosza lepiej ujawnić cały (czy prawie cały) zamiar i uzyskać jego opinię o naszych przekładach, oraz ewentualne sugestie, poprawki, itd.

Tym razem Miłosz odpisał natychmiast, bo już 29 maja. List był niezwykle ciekawy i bardzo Miłoszowski – zarówno ze względu na swoją retorykę, jak i treść:

Wielce memu sercu mili,

Wzruszyła mnie pierwsza przesyłka, parę tygodni temu, i brzydko, że nie dałem temu wyrazu, a teraz druga i powinienem wreszcie dać wyraz. Brak dostatecznie częstych spotkań i rozmów nawet korespondencję utrudnia, bo nie wiadomo, od czego zacząć. Otóż moja obecna „faza” wygląda następująco. Narzuca się zadanie tłumaczenia swoich esejów i wierszy. Co do tych pierwszych, to zebrałem ich tom – niektóre są pisane wprost po angielsku, niektóre tłumaczone przeze mnie, inne są w obcym przekładzie i walczą we mnie lenistwo z chęcią przełożenia ich samemu. Natomiast co do wierszy, to jak wiadomo, lata całe nie troszczyłem się o drukowanie swoich wierszy po angielsku i dopiero Rexroth zmusił mnie do zrobienia tomu. Były różne powody tej mojej niechęci czy niedbałości, jednym z nich była jakby idiosynkrazja stylistyczna, żeby tak to nazwać, tzn., że przekłady tych wierszy, robione przez innych, nieraz dobre, mnie nie zadawały jako rytmicznie obce samemu memu systemowi oddychania. I jednak, kiedy z Rexrothem długo dyskutowaliśmy mój tom strona po stronie, za najlepsze uznał moje przekłady. Wymagają one nieraz poprawek, ale tok rytmiczny mojej angielszczyzny głoś oryginału jednak wyraża. Toteż, jeżeli mam opory (bo nudzi mnie to) w tłumaczeniu moich esejów, mimo że te przekłady bardziej mnie zadawalają niż robione przez innych, to, myślę, wierszy albo nie powinienem po angielsku drukować, albo jeżeli już, to we własnej robocie. Tutaj moja wdzięczność za Wasze trudy idzie w parze z moimi popędami trefnisa, który powiada, że przyjaciele nie

wzięli pod uwagę tej przykłej okoliczności, że poeta jeszcze żyje. (Podobno obok łózka, na którym umierał Lec, znaleziono ostatnią jego fraszkę: „A to ci heca, nie ma Leca.”). 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 niezadawalający i chodzi o zrobienie lepszego? Nb., te przekłady w *Selected Poems*, które są podane jako łączne, są w istocie *moje*, jeżeli chodzi o kształt rytmiczny; udział współtłumaczenia 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 samemu. Jeżeli z powodu nawału zajęć, nie będą moje wiersze przeze mnie tłumaczone, no to co? Nie jestem taki *eager beaver*, żeby chcieć ciągle widzieć swoje nazwisko w druku. *Oskarżyciela* nie będę tutaj analizować, jako że nad jego angielską formą w ogóle nie myślałem, a wymagałoby to oddzielnej analizy każdego wersu. Nie mogę jednak zgodzić się na druk czegoś, co nie wyszło z mego warsztatu.

Moja odpowiedź na list Miłosza nie jest datowana, ale pochodzi zapewne z czerwca.

Drogi Panie Czesławie,

Dziękuję za list z 29 maja, który dałem oczywiście do przeczytania Andrzejowi.

Geneza przekładu *Gucia* jest bardzo prosta. Swego czasu, jak Pan zapewne pamięta, napisałem o Panu parę słów do „Polish Poetry Supplement” w „Oficynie Poetów”. Cytowałem wówczas fragment *Gucia* po angielsku i skonstatowałem, że to jednak lepsze po polsku. Później był Pan u nas, m.in. z wieczorem poetyckim, kiedy czytał Pan swoje wiersze po angielsku; rozmawialiśmy potem na ten temat i zwierzyliśmy się Panu, że mamy zamiar przełożyć trochę Pańskich wierszy na angielski, przeciwko czemu Pan nie oponował. Następnie mówiłem Panu, że drukujemy w numerze polskim „Modern Poetry in Translation” trochę przekładów Pańskich wierszy, w tym dwa przekłady nasze, i też Pan nie oponował. No i oczywiście powodowała nami ciekawość, jak też *Gucio* będzie wyglądał po angielsku w innej wersji niż Pańska, czy to się da zrobić, oraz, że warto spróbować, bo to jest jeden z najlepszych Pańskich wierszy. Kiedy pisałem do Pana, że jeżeli przekład się Panu spodoba, warto by go wydrukować w jakimś dobrym piśmie jak najszybciej, to miałem na myśli rzeczy dosyć proste: dodatkowe wzbudzenie zainteresowania *Selected Poems*; że są możliwe (jak zawsze zresztą) różne wersje oryginału, podkreślenie wartości tego wiersza, bo skoro tłumacze podejmują się go przełożyć, mimo istnienia już innego przekładu, to znaczy, iż uważają, że oryginał jest tego wart; przyznam się też, bo i to jest proste, że chodziło mi o skorygowanie pewnych niedoangielszczonych fragmentów Pańskiego przekładu. W liście zaznaczyłem zresztą, że nie ze wszystkiego jesteśmy w naszym przekładzie zadowoleni, i że prosimy Pana o uwagi; nad przekładem mieliśmy zamiar jeszcze popracować, spodziewając się konkretnych uwag Pana.

Geneza przekładu *Oskarżyciela* jest także prosta. Wiersz ten bardzo nam się podobał. Uderzyło mnie także, że Pietrkiewicz uznał go za najlepszy wiersz w tomie. Tak się złożyło, że po wysłaniu Panu przekładu *Gucia* przyszedł list z Green Horse Press, żebyśmy zrobili dla nich dwujęzyczny tomik Różewicza, lub jakiegoś innego polskiego poety (powoływali się między innymi na sugestię Pana). Pomyśleliśmy sobie, że uczymy Pańskie 65-lecie właśnie dwujęzycznym tomikiem; że będzie ładnie, gdy tomik ukaże się właśnie

w Kalifornii i będzie zawierał przekłady pańskich „kalifornijskich” wierszy. Miała to być dla Pana niespodzianka, ale oczywiście nie chcieliśmy drukować [bez] zaznajomienia Pana z przekładami i bez zorientowania się, czy nie będzie Pan miał obiekcji. Oto w zasadzie wszystko, co się w tej chwili da powiedzieć na ten temat, i co bodajże powiedzieć warto.

Następny list Miłosza, jaki mam w swojej teczce, datowany jest na 12 lutego 1977 roku. Natomiast w międzyczasie Miłosz, na moje pytania dotyczące okresu okupacji, odpowiedział drukowanym w „Kulturze” listem pt. *Strefa chroniona*. Byliśmy także z Andrzejem u Miłoszów w Berkeley i rozmawialiśmy między innymi o przekładach. Do rozmowy wtrącała się czasem Pani Janka: „Po co Ci ta Lilian, masz tutaj dwóch tłumaczy, przyjaciół...” Ale to należy jednak do innej części tego eseju.

Do sprawy *Gucia* wracaliśmy potem kilkakrotnie. Na przykład, w lipcu 1976 roku pisałem do Miłosza:

Niedługo przyślę Panu poprawioną wersję naszego przekładu *Gucia*. Największym problemem pozostają ciągle: most złotogłowiu i wyspo, zniknij się. W marcu Pański *Oskarżyciel* był odczytany w małym gronie w naszym przekładzie przez jednego z najlepszych na tym terenie recytatorów poezji: wypadło to bardzo dobrze. [...]. Zmartwiliśmy się, że ma Pan zgryzoty. Przyznam się, że miałem do Pana wielki żal za Pański list w sprawie naszych przekładów Pańskich wierszy; nie, żeby chodziło o to, że się Panu nie podobają, ale istotnie. Zawsze jednak żałuję swoich żalów do Pana.

Miłosz pozostał jednak nie poruszony, chociaż również wrócił do tematu listownie. I kiedy nasz przekład *Gucia* wreszcie ukazał się w 1983 roku, nastąpiło to nie tyle za zgodą autora, co bez jego stanowczego zakazu.

*

Nie jest łatwo omawiać własny przekład wówczas, gdy nie znalazł uznania w oczach autora oryginału. A tym bardziej, gdy autor jest pierwszorzędnej jakości poetą, który, mimo że nie osiągnął pełnej dwujęzyczności, potrafił jednak nie tylko wyeliminować przekłady wyraźnie nieadekwatne, ale przyczynić się do powstania wręcz własnego idiomu poetyckiego w języku przekładowym. Chociaż do niejednego przekładu poezji Miłosza na angielski można mieć takie czy inne zastrzeżenia, większość przekładów stoi na wysokim poziomie i autorowi ujmy nie przynosi. I to niewątpliwie jest zasługą Miłosza, że ustanowił coś w rodzaju kurateli nad tłumaczeniem swoich utworów na angielski. (Na przykład zabronił Johnowi Carpenterowi druku jego przekładu *Szedłem dzisiaj przez ogród*, i był bardzo niezadowolony, że przekład Carpentera, nie tyle dobry, co niezły, z uwagi na piękno i wartość tego

wiersza w historii umysłowej Miłosza, zamieściłem w polskim numerze „Modern Poetry in Translation”). Wszystko to sprawia, że porównanie przekładu odrzuconego przez autora o takim profilu świadomości translatorskiej z przekładem przez niego nie tylko aprobowanym, ale którego był współautorem, jest sprawą delikatną.

Dokładna analiza porównawcza obu przekładów zajęłaby zbyt wiele miejsca w eseju (czy jest to esej?), który ma co innego na celu. Co więcej, część czytelników tego eseju nie zna języka angielskiego i wszelkie dowody przytaczane w tym języku trafiają w ich wypadku w próżnię. By jednak uniknąć gołosłowności, postaram się porównać oba przekłady selektywnie, oraz wskazać na słabości przekładu Miłosza i Richarda Lourie. Cytaty wersji angielskiej Miłosza i Lourie będą oznaczone literkami ML; cytaty wersji angielskiej Buszy i Czaykowskiego – literkami AC.

Zaczniemy od tytułu. Tytuł ML, *Bobo's Metamorphosis* jest lepszy niż tytuł AC – *Gus Spellbound*. To, że stanowi transformację raczej niż przekład, winno mu być wybaczone: transformację aprobował sam autor. Transformacja przy tym znajduje swoje uzasadnienie w oryginale, gdzie Guccio rzeczywiście przeobraża się w muchę. Słowo „zaczarowany” w tytule polskim nie daje znaczenia metamorfozy od razu, ale go nie wyklucza. Natomiast słowo *spellbound* znaczy raczej przebywanie w mocy czarów (oczarowanie) niż zaczarowanie o charakterze przemiany.

Spójrzmy teraz na pierwszą część poematu, z którą, jak pisałem do Miłosza, mieliśmy sporo kłopotu: „Najbardziej napracowaliśmy się nad pierwszą częścią, szczególnie linijka pierwsza, druga i czwarta”. Składa się na nią sześć unistychów (wersetów) o różnym charakterze. Trzy początkowe mają charakter obrazów pamięci. Mamy tu błyski (destylacje) widzeń krajobrazów, z polowania, wieczorem i nad ranem (dwa pierwsze zapewne z Litwy, trzeci – kalifornijski). Nie jest to więc opis, ale budowanie przestrzeni symbolicznej w czasie. Unistych czwarty ma charakter odrębny: wprowadza „ja” poetyckie, jest opisem czynności umiejscowionej w czasie przeszłym; i jest to przy tym obraz dwupłaszczyznowy, czynność wchodzenia do wnętrza odbywa się zarówno w krajobrazie, jak i w kwiecie (a to zakłada metamorfozę). Ta dwupłaszczyznowość obrazu sugeruje znaczenia dalsze, między którymi niekoniecznie trzeba wybierać, gdyż obrazowanie erotyczne tradycyjnie służyło wyrażaniu stanów mistycznych. Sam obraz jest konkretny, ale nie jest prostym opisem: most złotogłowiu jest metaforą, w której rolę istotną odgrywa instrumentalność, a nie konkretność mostu. Zbytnie ukonkretnienie, nadmierna opisowość, zubożyłyby sugestywność obrazu i czynności (np. „Wchodziłem do wnętrza/we wnętrze lilii po moście ze złotogłowiu”). Unistych czwarty ma charakter przejścia: od ob-

razów do zdań uogólniających. Dwa ostatnie unistychy to prawie aforyzmy. Pierwszy z nich cechuje paradoksalność sformułowania. Drugi podsumowuje znaczenie istnienia w przestrzeni skomponowanej z widoków nie tyle czysto estetycznych co estetyczno-metafizycznych. Słowem podsumowującym jest ekstaza, tym dotkliwsza, że to co dane (życie), jest równocześnie niedosiężne. Podany tu zostaje zasadniczy temat utworu, którym jest niemożność osiągnięcia stanu (sformułujemy to ostrożnie) wychodzącego poza życie tak, jak jest dane, a nie tak, jak się jawi w momentach ekstazy. Zauważmy, że ekstaza następuje o wschodzie słońca, na początku nowego dnia i że wchodzenie do wnętrza lilii nie jest procesem zakończonym. Jest to istotne, gdyż w poemacie temat niemożności wejścia „w drzewo, wodę, minerały” przedstawiany jest jako jeden z bóli kondycji ludzkiej i łączy się z uczuciem ciągłego niepełnienia, niedosytu, któremu nie może zaradzić nawet „ten akt, nieakt, bo zawsze potencjalny”, jakim jest *koitus* (Darowski w jakimś wierszu ukuł świętyny neologizm, „nieukoitus”, którym można się tu pościć na określenie tego nieustannego braku pełni).²

Bardzo zasadniczą sprawą części pierwszej jest rytm, wewnętrzny każdego unistychu, jak i całości. Organizują go pauzy, zarówno międzywierszowe, jak i wewnątrz wersetów. (Nie trzeba wyjaśniać, że mamy do czynienia z wierszem wolnym, w którym żaden z trzech tradycyjnych systemów wersyfikacyjnych nie odgrywa roli). Mamy więc zawieszenia głosu, krótsze (wewnątrz wersetów) i dłuższe (na ich końcu). Akcenty poszczególnych słów w wersach nie odgrywają roli rytmicznej o tyle, o ile podporządkowane są akcentom wyodrębnionych części, czyli tzw. zestrojów akcentowych. Kontur rytmiczny części pierwszej jest następujący:

Pochyle pola/ i trąbka.

Ten zmierzch/ i nisko leci ptak/ i błysły wody.

Rozwinęły się żagle/ na brzask/ za cieśniną.

Wchodziłem we wnętrze lilii/ mostem [/] złotogłowiu.

Dane było życie/ ale niedosiężne.

Od dzieciństwa[/]do starości/ ekstaza/ o wschodzie słońca.

² Przypomina się Norwid:

Zawsze zemści się na tobie: brak!

– Piętnem globu tego niedostatek:

Dopełnienie... go boli!

On *rozpocząć* woli...

Czyli, mamy strukturę zestrojów: 2, 3, 3, 2 (3), 2, 4 (3). Zachowanie tej struktury jest istotne z uwagi na jej funkcję poetycko-semantyczną. W oryginale każdy zestrój akcentowy to albo obraz albo człon znaczeniowy; rytm zdań służy więc wyakcentowaniu poszczególnych obrazów i znaczeń, podaniu ich tak, jak się podaje rewelacje. Porównajmy teraz z oryginałem dwa przekłady części pierwszej.

Pochyłe pola i trąbka.

Fields sloping down and a trumpet. [ML]

Sloping fields, and a trumpet. [AC]

W wersji ML jest semantyczna redundancja, gdyż *sloping* oznacza *pochyłe* samo przez się. W wersji AC zachowana jest dwuczłonowość zdania bez wprowadzania dodatkowego słowa.

Ten zmierzch i nisko leci ptak i błysły wody.

Dusk and a bird flies low and waters gleamed. [ML]

Twilight. A bird flies low, and waters flash. [AC]

Wersja AC wprowadza czas teraźniejszy zamiast przeszłego, co w angielszczyźnie jest poprawniejsze i daje efekt równoczesności lotu ptaka i błysku wód. Podział na dwa zdania (z których pierwsze jest zdaniem domyślnym) pozwala uniknąć potrójnego użycia spójnika *and* (jak w wersji ML), który czyni opis mniej dynamicznym. Trójczłonowość frazy zostaje w wersji AC zachowana.

Rozwinęły się żagle na brzask za cieśniną.

Sails unfurled to the daybreak beyond the straits. [ML]

Daybreak unfurls the sails beyond the narrows. [AC]

Na pierwszy rzut oka wersja AC odbiega nieco od oryginału (jest transformacją), ale daje czysty obraz; przy czym obie wersje nie oddają dokładnie „rozwinęcia się żagli na brzask”, gdyż *unfurled to the daybreak* nie stanowi jasnego obrazu. Rytmicznie wersja AC jest bliższa oryginału (ma przy tym Miłoszowski kontur intonacyjny), podczas gdy wersja ML jest rytmicznie niezorganizowana.

Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu.

I was entering the interior of a lily by a bridge of brocade. [ML]

I was entering a lily along bridge of gold brocade. [AC]

Pamiętam, że nad przekładem tej linijki sporośmy się nagłowili. Problemem był „złotogłów”, który po angielsku ma synonimy: *brocade*, *samite*. Wybraliśmy w końcu pierwszy ekwiwalent, ale dodaliśmy

przymiotnik *gold*, zarówno dla rytmu, jak i po to, by czytelnik nie stracił złota, gdyż mało kto dzisiaj wie, czym jest brokat. Dosłowność przekładu ML, „we wnętrze lilii” / *the interior of a lily* – uznaliśmy za niezręczne i niepotrzebnie pedantyczne, ze względu na znaczenie słowa *interior* oraz semantykę rzeczową: *to enter a lily* znaczy: wejść w jej wnętrze; pominięcie tego słowa po angielsku nie zmienia obrazu. Wyrażenie *by a bridge* znaczy właściwie *po moście*, woleliśmy więc *along a bridge*, co nie zacierało erotycznej, czy mistycznej sugestii. Poza tym rytmicznie wersja ML jest nijaka, podczas gdy wersja AC zachowuje trójczłonowość oryginału.

Dane było życie ale niedosiężne.
Life was given but unattainable. [ML]
Life was a gift, but unattainable. [AC]

Wersja ML jest dosyć martwa rytmicznie. Poza tym spłaszcza paradoksalność sformułowania swoją dosłownością. Wersja AC jest ciekawsza semantycznie (choć ryzykowniejsza, można by mieć pretensję, że z życia danego robi dar), zachowując przy tym podstawowy sens. Wersja AC zachowuje także dwuczłonowość frazy.

Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca.
From childhood till old age ecstasy at sunrise. [ML]
From childhood to old age ecstasy at sunrise. [AC]

Obie wersje są prawie identyczne. Drobną zmianą *till* na *to* jest korzystna o tyle, że unika nadmiaru *l* w pierwszej połowie zdania, jest więc eufonicznie czystsza (co trafia w ogólną tendencję Miłosza, by wiersz biegł „czysto i bez szumu”).

Można konkludować, że przekład AC tej części wygrywa na punkty: jest nie mniej dosłowny, niż przekład ML, a tam gdzie stosuje transformację, zachowuje dzięki niej efektywność obrazu. Utrzymuje również semantyczno-poetycką funkcję struktury zestrojowej. Aby zacytować Miłosza (list z 12 lutego 1977): „Jak zwykle w pisarskim rzemiośle, różnica milimetra przesądza, ale recept nie ma i każdy zdany jest na własne wyczucie”.

Reszta poematu Miłosza podzielona jest na siedem nierównych rozmiarami części, z których część piąta składa się prawie wyłącznie z dystychów o konturze rytmicznym ułożonej intonacji. Nasz przekład tej części w kilku wypadkach jest prawie identyczny z przekładem Miłosza i Louriego. Po parokrotnym rozważaniu, czy przyjąć te wersje Miłosza i Louriego, które uważaliśmy za dobre, postanowiliśmy, że robienie innej wersji tylko po to, żeby odróżniała się od już istniejącego

przekładu, nie ma sensu. Czyli: jeżeli coś zostało utracone, zostało utracone. Trzeba dodać, że takie rozwiązanie rzadko jest możliwe w wypadku bardziej złożonej struktury wersyfikacyjnej, gdyż wtedy wchodzi w grę dużo większa ilość elementów, których układ ekwiwalentowy rządzi się prawami języka przekładowego i jego kultury (inaczej mówiąc, stopień refrakcji musi być wyższy niż w stosunkowo prostszych, składniowo-intonacyjnych strukturach). W poemacie Miłosza dotyczy to przede wszystkim części 3, 4, 7 i 8.

Narażając się na zarzut pedanterii i tutaj zastosuję metodę paralelnego podawania tekstu.

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.
Kiedy słyszał jak mówią: „Tylko przedmiot, którego nie ma
Jest doskonały i czysty”, rumienił się i odwracał głowę,

*I liked him as he did not look for an ideal object.
When he heard: „only the object which does not exist
Is perfect and pure”, he blushed and turned away. [ML]*

*I liked him because he did not seek the perfect object.
When he heard people say: „Only the object which does not exist
Is perfect and pure”, he blushed and looked away. [AC]*

Różnice są drobne i dotyczą głównie dykcji. Wersja AC jest bliższa oryginału, z wyjątkiem transformacji w linii pierwszej, gdzie „idealny przedmiot” staje się *perfect object*, czyli przedmiotem doskonałym. Można się spierać, czy semantycznie to to samo, i że Miłosz być może chciał tu mieć wyraźną aluzję do platonizmu. Ale nie wydaje się, żeby była to sprawa istotna, gdyż przedmiot doskonały a przedmiot idealny są sobie semantycznie bliskie, o czym zresztą świadczy linijka trzecia.

W każdej kieszeni nosił ołówki, szkicowniki,
Z okruciami bułki, akcydensami życia.

*In every pocket he carried pencils, pads of paper
Together with crumbs of bread, the accidents of life. [ML]*

*In every pocket he carried pencils, sketch-books,
Crumbs of bread, the accidents of life. [AC]*

Wersja ML jest trochę nieudolna w swej dosłowności i niedosłowności: *pads of paper together with crumbs of bread* to ciężkawe, a przy tym – szkicownik to nie *pad of paper*. Rytmicznie wersja AC ma lepszy kontur intonacyjny.

Rok za rokiem okrążał grube drzewo
Przykładając dłoń do oka i mrużąc w podziw.

*Year after year he circled a thick tree
Shading his eyes with his hand and muttering admiringly.* [ML]

*Year after year he circled a huge tree
Shading his eyes and muttering with admiration.* [AC]

Znowu, zbytnia dosłowność (wierność wobec słów) wersji ML czyni ją rytmicznie mniej udaną; skoro już użyte zostało angielskie wyrażenie idiomatyczne (*shading his eyes*), to, że czynione to jest ręką, nie jest istotne. Wersja ML ma jeszcze jeden mankament, od którego jest wolna wersja AC: a mianowicie, *muttering admiringly* jest niepotrzebną, w zasadzie nie-Miłoszowską i nieco kakofoniczną „instrumentacją dźwiękową”. Miłosz takich efektów zwykle unika, a w tym wypadku one po prostu w wersji polskiej nie istnieją. Wersja AC jest rytmicznie wyraźniejsza, jest zwięzła i czystsza, będąc równocześnie semantycznym równoważnikiem oryginału.

Jak zazdrościł tym co drzewo rysują jedną kreską!
Ale przenośnia wydawała mu się czymś nieskromnym.

*How much he envied those who draw a tree with on line!
But metaphor seemed to him something indecent.* [ML]

*How he envied those who draw a tree with a single stroke.
But metaphor seemed to him something indecent.* [AC]

Druga linijka dystychu jest identyczna w obu wersjach, natomiast pierwsza linijka wersji ML jest mniej idiomatyczna, mniej zakorzeniona w angielszczyźnie.

Symbol zostawiał dumnym, zajęтым własną sprawą.
Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy.

*He would leave symbols to the proud busy with their cause.
By looking he wanted to draw the name from the very thing.* [ML]

*Symbols he left to the proud, busy with their causes,
By looking he wanted to draw the name from the thing itself.* [AC]

Nie ma wątpliwości, że pierwsza linijka wersji ML jest po prostu nieudolna. Druga linijka wersji AC jest semantycznie dokładniejsza, dzięki drobnej, ale istotnej zmianie.

Kiedy był stary, targał brodę żółtą od tytoniu:
„Wolę tak przegrać, niż wygrać jak oni”.

*When he was old, he tugged at his tobacco-stained beard:
„I prefer to lose thus than to win as they do”.* [ML]

*When he was old he tugged at his tobacco-stained beard:
„I prefer to lose than to win their way”.* [AC]

Pierwsze linijki obu wersji są identyczne, z wyjątkiem przecinka, który wersja AC słusznie pomija. Natomiast druga linijka wersji ML jest niepotrzebnie pedantyczna, za dosłowna. Czy rzeczywiście jest konieczne zachowanie „tak” – *thus* w wersji angielskiej? I czy warto tracić aforystyczną zwięźłość i czystość dla zachowania czegoś, co jest w sposób oczywisty zawarte znaczeniowo w wyrażeniu *their way*.

Jak Peter Breughel ojciec przewrócił się nagle
Próbując spojrzeć w tył przez rozstawione nogi.

*Like Peter Breughel the father he fell suddenly
While attempting to look back between his spread-apart legs.* [ML]

*Like Peter Breughel the Elder he fell over suddenly
Trying to look backwards between his parted legs.* [AC]

Pierwsze linijki obu wersji są identyczne z wyjątkiem zastąpienia w AC *the father* wyrażeniem: *the Elder*, bo tak jest określany w języku angielskim ojciec Breughel. Obraz w drugiej linijce AC jest czystszy, a kontur rytmiczny obu wersjów efektowniejszy. Wyrażenie w ML *between his spread-apart legs* jest, mówiąc po angielsku, *awkward*.

I wzniosło się dalej drzewo niedosiężne,
O iste, o istliwie aż do rdzenia. Było.

*And still there stood the tree unattainable.
O veritable, o true to the very core. It was.* [ML]

*And the tree still stood unattainable.
O veritable, tree to the very core. It was.* [AC]

Trudny dystych, szczególnie ze względu na dykcję (*iste, istliwie*). Ale oba rozwiązania, ML i AC bronią się. Pierwsza linijka AC jest czystsza składniowo i intonacyjnie, ale wersja ML jest bliższa oryginałowi semantycznie. Druga linijka ML jest także bliższa oryginałowi, bardziej ekstatyczna. Może jak na angielszczyznę, za bardzo.

Można podsumować, że wersja AC również wygrywa z wersją ML na punkty, z tym, że w wypadku tej części różnica jest już nie o jedną dziesiątą milimetra, co raczej o dwie dziesiąte. A jeżeli tak, to nie jest to mało. W końcu wygrać na punkty znaczy ulepszyć całość, gdyż wszystkie takie punkty się sumują. Byłbym także gotów twierdzić, choć to byłoby trudne do udowodnienia, że tok całej części piątej w wersji AC jest, powiedzmy, bardziej zharmonizowany i płynniejszy niż w wersji ML. Próba udowodnienia tego wymagałaby analizy „falowań” intonacji w całościowym konturze rytmicznym.

Porównaj teraz angielskie wersje drugiej, pisanej ciągłym, nieregularnym, wolnym, intonacyjnym wierszem. Nie da się tutaj porównywać linijka po linijce, z wyjątkami, na które zwrócę uwagę.

Dużo, jak na jedno życie, tych poranków.
Z zamkniętymi oczami byłem wielki i mały,
Nosilem pióra, jedwab, żaboty i zbroje,
Suknie kobiece, zlizywałem róż.
Unosiłem się nad każdym kwiatem od początku.
Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kreta.
Niemożliwe żeby tyle głosów niezapisanych
Między tubą pasty do zębów i zardzewiałą żyletką,
Tuż nad stołem w Wilnie, Warszawie, Brie, Montgeron, Kalifornii.
Niemożliwe żeby umarł dopóki nie sięgnę.

*As life goes quite a lot of these mornings.
My eyes closed, was wearing plumes, silks, ruffles and armour,
Women's dresses, I was licking rouge.
I was hovering at each flower from the beginning,
I knocked on the closed doors of the beaver's halls and the mole's.
It's incredible that there were so many unrecorded voices
Between a toothpaste and a rusted blade,
Just over my table in Wilno, Warsaw, Brie, Montgeron, California.
It's incredible that I die before I attain. [ML]*

*So many mornings for a single lifetime.
With my eyes shut, I was both great and small,
I wore plumes, silks, ruffles, armour,
Women's dresses, licked rouge.
From the beginning hovering over every flower;
Knocking on the closed doors of the halls of beaver and mole;
Unthinkable, so many voiced left unrecorded
Between the tube of toothpaste and the rusted razor blade,
Bending over a table in Wilno, Warsaw, Brie, Montgeron, California.
Unthinkable, that I should die without reaching attainment. [AC]*

Tok oryginału nie ma zbyt wyraźnego konturu rytmicznego (poza tym, nie wszystko jest tu składniowo dopracowane). Wersja ML konturu

rytmicznego w ogóle nie ma. Wersja AC ma rytmicznie bardziej uładzoną, skoordynowaną intonację, między innymi dzięki temu, że unika nieudolności pewnych linijek wersji ML, a szczególnie linijki pierwszej, która po angielsku brzmi zupełnie płasko, nawet trochę komicznie (czy żałośnie). A przy tym i częściowo wobec tego, jest nieadekwatna również semantycznie. (Jej polski ekwiwalent brzmiałby mniej więcej następująco: „Jak to w życiu/jak na życie trochę dużo tych poranków” – a przecież Miłosz wyraźnie pisze, że „dużo, jak na jedno życie”). Druga taka nieudolna rytmicznie i językowo linijka to: „*I knocked on the closed doors of the beaver's halls and the mole's*”. Podwójny tzw. *possessive* z apostrofą na końcu linijki po prostu razi swoją niezręcznością. Razi także zupełnie tu niepotrzebny rym wewnętrzny: *halls/mole's*. No i razi nagromadzenie dźwięku *s*: *doors, beaver's halls, mole's*, wyraźne grzechy przeciw efonii, tak dla Miłosza ważnej.

Zupełnie niezrozumiałe (chyba że jako – nieudana – próba badania całości jakiegoś rytmu) jest potraktowanie czasów: dlaczego ta mieszanina „*I was grown up... I was wearing... I was licking... I knocked... It's incredible that there were*”... i linijka końcowa, zupełnie po angielsku niemożliwa: „*It's incredible that I die before I attain*”.

Można by wskazać na jeszcze kilka grzechów prawie kardynalnych, jak niejasności semantyczne czy brak wierności słowom (np. „byłem wielki i mały” przekształca się w: „byłem dorosły i mały”, „*I was grown up and small*”).

Wersja ML części drugiej przegrywa więc gorzej niż na punkty w porównaniu z wersją AC, która daje sens oryginału w rytmicznie uładzonej całości i bez porównania lepiej leży w angielszczyźnie.

Ale zapytajmy: czy jej grzechem nie jest to, że jest „ładniejsza” od oryginału, który (a mówię tylko o części drugiej) nie jest Miłoszem *at his best*. Ładność anty-Miłoszowską można jednak zarzucić tylko linijce:

From the beginning hovering over every flower

gdzie mamy organizację materii dźwiękowej Miłoszowi trochę obcą. Dla poezji Miłosza jest to zresztą sprawa istotna. Od co najmniej okresu powojennego hołdował on paru zasadom poetyckim, które odróżniały go od tak zwanego poezjowania. Pojmując zasadniczą funkcję literatury (w tym i poezji) w kategoriach *mimesis*, Miłosz ani nie stosował, ani nie lubił poetyk, które – według Jakobsonowskiej teorii poezji – miały nastawienie na tzw. *message*, czyli dążyły do uwidocznienia samego języka poetyckiego, samego sposobu wystąpienia. Stąd u Miłosza nie znajdziemy tak typowych dla symbolizmu czy futuryzmu instrumentacji dźwiękowych. Miłosz traktował sprawę dźwięku inaczej: wiersz wi-

nien płynąć „czysto i bez szumu”, eufonia polega na eliminowaniu trudnych do wymówienia zbitek dźwiękowych, na, by tak rzec, „naturalnej” kolejności i przemianie samogłosek i spółgłosek. Język, który zbytnio zwraca uwagę na siebie, czy to swoją kunsztownością, czy chropowatością, odbiera mowie cechę przezroczystości, czy to w znaczeniu nakierowywania uwagi na przedmiot, czy na temat/myśl. Celność, trafność mowy – oto zalety istotne, a celność osiąga się zarówno przez odpowiedni dobór słów, jak i takie ich podanie, by osiągnąć zamierzone efekty mimetyczno-semantyczne. Upiększanie Miłosza w przekładzie byłoby więc, z punktu widzenia zasady szukania ekwiwalentów danej poetyki w języku przekładowym, poważnym błędem.

W naszym przekładzie *Gucia zaczarowanego* jest kilka linijek rzeczywiście ładniejszych niż w oryginale. Oprócz już wyżej zacytowanej, można dać jako przykład fragment przekładu części siódmej, znowu w porównaniu z oryginałem i wersją ML.

Gucio, niegrzeczny chłopczyk, został zamieniony w muchę.
 Mył się według obrządku much pod skałą cukru
 I prostopadłe biegał po jaskiniach sera.
 Leciał przez okno w jarzący się ogród.
 I tam, nieposkromione promy liści
 Wiozły kroplę napiętą od nadmiaru tęczy,
 Mszyste parki z krynicami światła rosy w górach kory,
 Spała się cierpki pył z giętkich kolumn w środku cynobrowych kwiatów.

*Bobo, a nasty boy, was changed into a fly.
 In accordance with the rites of the flies he washed himself by a rock of sugar
 And ran vertically in caves of chesse.
 He flew through a window into the bright garden.
 There, indominatable ferryboats of leaves
 Carried a drop taut with the excess of its rainbow,
 Mossy parks grew by ponds of light in the mountains of bark,
 And acrid dust was falling from flexible columns inside cinnabar flowers. [ML]*

*Gus, a naughty boy, was turned into a fly.
 He washed, according to the rites of flies, under a sugar rock
 And ran vertically through caverns of cheese.
 He flew through a window into a glittering garden
 Where tireless ferry-boats of leaves
 Carried a droplet bursting with excess of rainbow.
 Mossy groves with crystal springs of light grew in the mountains of bark,
 And acrid dust poured from pliant columns inside vermilion flowers. [AC]*

Wersja AC związana jest syntaktycznie i rytmicznie (intonacyjnie) w efektowną całość, co trudno powiedzieć o wersji ML.

Ponieważ krajobraz ewokowany jest nie tyle opisem, co krajobrazem symbolicznym, ale jakby widzianym przez soczewkę oka muchy, zasada *mimesis* nie jest tu najistotniejsza. Miłosz przedstawia obraz rajmu muchy (a równocześnie obraz rajmu adoratora rzeczywistości). Ta rajskość winna być przekazana w przekładzie i w wersji AC przekazana jest bardziej niż w wersji ML. Czy jest bardziej rajska niż w oryginale? Poniekąd tak, ale oryginał polski jest w końcu także bardzo efektowny. W wersji ML szereg linijek zwraca na siebie uwagę swoim niedopracowaniem językowym. Nieudolna jako przekład jest linijka:

In accordance with the rites of the flies he washed himself by a rock of sugar

– długa, prozaiczna, rytmicznie ciężka (podczas gdy linijka oryginału jest krótka, zwarta, czysta).

Niezbyt adekwatne są linijki:

Mossy parks grew by ponds of light in the mountains of bark

And acrid dust was falling from flexible columns inside cinnabar flowers.

Dykcja. W ML są jej uchybienia. Niegrzeczny chłopczyk to jednak *naughty*, a nie *nasty boy*. Jarzący się ogród to nie tyle *bright*, co *glittering garden*. Krynice światła to jednak nie *ponds of light*, gdyż *pond* to staw. Giętkie kolumny to nie tyle *flexible*, co *pliant columns*, skoro mowa o roślinności (a przy tym: słowo krótsze w i tak przydługiej linijce jest na wagę stylistycznego złota).

Na koniec strona dźwiękowa. Omawiany fragment ma więcej efektów dźwiękowych, niż jest to typowe dla Miłosza. Oto przykłady: „niegrzeczny chłopczyk, mył się według obrządku much pod skałą cukru” (powtórzenie ł, u), „mszyste parki z kryniami światła rosną w górach kory” (powtórzenia r, bliskość rk-kr), „sypał się cierpki pył z giętkich kolumn w środku cynobrowych kwiatów” (powtórzenia p, rp-śr-br, pk-tk-dk [tk]).

Skonstatowawszy wady przekładu ML, mogę również chyba powiedzieć, że przekład AC wad takich nie ma. Jeżeli grzechy przeciwko tekstowi Miłosza, to raczej grzechy na jego korzyść.

Warto przy tym podkreślić rzecz następującą. Zasada, by język nie stawał na przeszkodzie swojej nieprzezroczystością, kieruje się nie tylko przeciw poetykom, które dążą do zwrócenia uwagi na sam język. Każda nieudolność, niezręczność wyrażenia (jeżeli nie jest formą imitacyjną) stwarza swoją własną nieprzezroczystość, przyciąga uwagę właśnie do języka. Więc jeśli nie upiększać, to również nie czynić języka mniej sprawnym niż to możliwe.

Teraz mogę już chyba wyciągnąć pewne korzyści z nadmiernej pedanterii. A mianowicie, wolno mi powiedzieć, że jeśli ktoś chce dowodzić, że wersja AC jest jednak gorsza od Miłoszowej, to winien udowodnić tę tezę na pozostałych częściach przekładu.

Na koniec tej apologii wersji Buszy i mojej (napisanej na usilną prośbę, z oporami), dwie dalsze uwagi. *Gucio zaczarowany*, mimo pewnych słabości części drugiej, jest świetnym poematem (o czym pisałem po angielsku w 1972 roku, nazywając go jednym z arcydzieł Miłosza). O ile jednak mogę polegać na materiale przebadanym przez Bożenę Karwowską w jej pracy doktorskiej, nie zyskał on specjalnego uznania wśród krytyków anglojęzycznych. Nasza wersja ukazała się w dwustu egzemplarzach. Wersja Miłosza i Louriego co najmniej w kilku tysiącach (dwa wydania *Selected Poems*, jedno *Collected Poems*). Jednak poemat kariery nie zrobił.

Tom przekładów, w którym ukazała się nasza wersja, recenzowany był przez Stanisława Barańczaka i Bogdanę Carpenter. Możemy więc sprawdzić, czy moje zdanie o przekładzie AC znajduje potwierdzenie u recenzentów. Pisząc o tym przekładzie, Barańczak zauważał:

Zaskoczeniem nie jest oczywiście Miłosz, zwłaszcza, że *Gucio zaczarowany* zdążył się już sprawdzić we wcześniejszym przekładzie autora i Richarda Lourie; porównując oba tłumaczenia linijka po linijce, stwierdzić można co najwyżej, że Busza i Czaykowski niejednokrotnie osiągają większą nawet trafność znaczeniową, zwięzłość i rytmiczną płynność.

Bogdana Carpenter wyraziła się dobitniej:

Dla celów tego eseju nie jest istotne skonstatować, czy przekład AC jest lepszy, czy radykalnie inny od przekładu ML. Wystarczy, jeśli się stwierdzi, że nie jest gorszy i że tym, którzy go z pewnym znawstwem przeczytali, podobał się.

Przekład *Gucia* i późniejszy trochę *Oskarżyciela* był jednym z głównych powodów ochłodzenia się stosunków z Miłoszem. Dla osób nie parających się piórem może się to wydać dziwne.

Powyższa relacja miała na celu naświetlić, co w takich wypadkach wchodzi w grę.

Bogdan Czaykowski