

# **Miron Białoszewski w interpretacji Czesława Miłosza – cztery tłumaczenia.**

Tomasz Łysak

## **Tomasz ŁYSAK**

### Miron Białoszewski w interpretacji Czesława Miłosza – cztery tłumaczenia

Tłumaczenie, a tłumaczenie poezji w szczególności, jest nierozzerwalnie związane z interpretacją. Interpretacją na wszystkich poziomach tekstu, zaczynając od najbardziej trywialnej, wydawałoby się, kwestii konwencji zapisu, a kończąc na niuansach wielowartościowej semantyki tekstu. Wieloznaczność wyrażań w obrębie danego języka wymusza kolejne wewnątrzsystemowe praktyki interpretacyjno-translatorskie. Wyższy stopień zorganizowania wypowiedzi poetyckiej stawia przed tłumaczem trudności niespotykane przy próbach tłumaczenia tekstów nie obdarzonych funkcją poetycką. Przyczynami problemów mogą być rozbieżności w uporządkowaniu prozodyjno-intonacyjnym języka źródła i języka celu (objawiające się między innymi w odmiennym waloryzowaniu poszczególnych formacji rytmicznych ze względu na „naturalny” rytm dominujący w danym języku). Czy należy wtedy wymagać od tłumaczenia przekładu na te same jednostki rytmiczne (walcząc niejako z typowością języka celu) czy ich statystyczne odpowiedniki (poddając się tym razem tyranii uzusu fonetycznego)? Wyzwaniem translatorskim staje się także próba wprowadzenia na grunt innego języka form specyficznych dla konkretnego kontekstu kulturowego lub literackiego. Przypadkiem następczym prawdopodobnie najwięcej trudności jest mierzenie się z eksperymentem wystawiającym na próbę spójność systemu języka źródła (zarówno jeśli chodzi o jego czysto formalne aspekty, jak i funkcję estetyczną). Najbardziej jaskrawo uwidacznia się wtedy konieczność pisania „nowego” tekstu, którego cień w pewien sposób przysłania źródło, ale jednocześnie jest tego źródła odwzorowaniem. W mniej metaforycznej terminologii można to ująć następująco: zawsze coś dzieje się kosztem czegoś innego. Nieodczowna konieczność wyboru uniemożliwia wyposażenie utworu tłumaczonego w komplementarność utworu oryginalnego.

## Interpretacje

W przeciwnym wypadku tłumaczenie zamieniłoby się w niekończący się traktat z przypisami.

Poezja Mirona Białoszewskiego wydaje się stworzona, by służyć tłumaczom po nocach jako najgorszy koszmar. Nic w tym dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę wysiłek, jaki trzeba włożyć w przełożenie go „z polskiego na nasze”. Mimo to trud został podjęty i to przez osobę o „naturalnych” predyspozycjach translatorskich, jeżeli chodzi o twórczość poetycką. Tłumaczenia wierszy Białoszewskiego zawarte w książce *Postwar Polish Poetry*<sup>1</sup> (pierwsza edycja z 1965 roku, trzecia rozszerzona z 1983) obejmują pięć wczesnych utworów: *And Even, Even If They Take Away the Stove* (*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali*), *A Ballad of Going Down to the Store* (*Balada o zejściu do sklepu*), *Garwolin a Town for Ever* (*Garwolin miastko na zawsze – nie analizowany w niniejszym szkicu*), *Self-Portrait as Felt* (*Autoportret odczuwany*) oraz *My Jacobean Fatigues. My Jacobs of Tiredness* (*Moje Jakuby znużenia*).

Na pierwszy rzut oka wiersze (*And Even...* i *Ach gdyby...*) różnią się konwencją edytorską tytułu. Tłumaczenie zachowuje konwencję angielską. Polskie edycje z kolei postępują zgodnie z polską typografią (przy czym niektóre antologie ograniczają się do rozpoczęcia tytułu wielką literą, inne zaś cały tytuł podają kapitalikami). W tłumaczeniu ginie cudzysłów a także wielokropek na końcu tytułu. Wprowadzenie kursywy (wspólnej dla wszystkich tytułów tłumaczeń) nie rekompensuje braku cudzysłowu. Ślady transakcji wymiennej mogą być dostrzeżone w podzieleniu tkanki dwuwersowego tytułu oryginału i zmianie charakteru drugiej jego części w tłumaczeniu: zmiana wielkości czcionki (przy pozostawieniu kursywy) wraz z graficznym rozdzieleniem obu linijek sprowadza drugą linijkę do roli komentarza (oddając w ten sposób rolę wtrącenia *Moja niewyczerpana oda do radości*). Paradoksalnie, taka zmiana nie pociąga za sobą całkowitej zmiany napięcia pomiędzy obiema częściami tytułu. Z drugiej strony tłumacz zrezygnował z dodatkowego wyróżnienia przytoczonej kwestii-cytatu.

Pierwsze trzy strofydy zachowują odpowiedniość w tłumaczeniu, zarówno jeśli chodzi o rozkład, jak i organizację poszczególnych linijek. Zachowane zostają paralelizmy składniowe: „Mam piec – Zabierają mi piec – Oddajcie mi piec” (*I have a stove – They take away my stove – Give me back my stove*) oraz niewielka odległość tłumaczenia od oryginału, przejawiająca się w identycznej dystrybucji poszczególnych składników wypowiedzenia (powtórzony zostaje układ syntaktyczny). Na uwagę zasługują jedynie dodatkowe spacje pomiędzy wyrazem w klauzuli i znakiem wykrzyknika oraz pomiędzy poszczególnymi wykrzyknikami. Taki sposób graficznego rozczłonkowania wzmacnia siłę ekspresji eksklamacji. Z drugiej strony taki układ może wynikać z preferencji redaktora.

Dalej „dokładna” metoda tłumaczenia (słowo za słowo, precyzyjne oddanie uporządkowania graficznego) zostaje porzucona na rzecz większej swobody. Fraza

---

<sup>1</sup> Cz. Miłosz *Postwar Polish Poetry. An Anthology Selected and Edited by*, University of California Press, 1983.

## Łysak Miron Białoszewski w interpretacji Czesława Miłosza...

*They took it away* („Zabrali”) wyrażająca zarówno rozpacz, jak i pogodzenie się z losem zostaje przyłączona do całości:

*What remains is  
a grey  
naked  
hole*

Dzieje się to wedle zasady „zachowania masy” – elipsie uległa ostanta linijka oryginału sumująca schodkowy ruch ostrego marginesu<sup>2/</sup>: „szara naga jama”. Oczywiście wydaje się w tym wypadku to, że kropka przechodzi na koniec schodkowego rozbitcia: „szara / naga / jama”. Ostatnia strofoida przekładu konsekwentnie rezygnuje z jednego rozwinięcia (czy realizacji) zbitki: „sza-ra-na-ga-ja-ma”, nie- możliwej do zastosowania w wersji angielskiej ze względu na jednosylabowe wyrazy zbitki *greynakedhole* (poza *naked*). Dodatkowo znika efekt eufoniczny – idealna aliteracja samogłoskowa nie ma swojego ekwiwalentu (ani na poziomie samogłosek, ani, kompensacyjnie, na poziomie spółgłosek). Tym samym niemożliwe jest zatracenie poczucia przynależności poszczególnych sylab do poszczególnych wyrazów – które to odczucie wywołuje w języku polskim skojarzenia z sylabicznym językiem japońskim. Z dwóch opcji – wierności „literze” tekstu czy conceptowi – tłumacz zdecydował się na wybór pierwszej, eliminując przy tym elementy niefunkcjonalne dla takiego typu lektury. W ten sposób potraktowany został akapit na początku linijki „szara”. Nie pozostała po nim nawet „szaranagajama”, gdyż wedle tłumacza „taka fanaberia” pozbawiona jest funkcji i nie wnosi niczego do przekładu. Jeśli chodzi o drobne różnice interpunkcyjne, warto jeszcze wspomnieć o zamianie dwukropka na końcu linijki: „I to mi wystarczy:” na średnik w *And this is enough for me;*. Dwukropek oryginału miał złamać przymusowe rozczłonkowanie linijek; stanowił „otwarcie”. Średnik z kolei oddziela autoreferencyjną wypowiedź podmiotu: *And this is enough for me;* od przedmiotu tej wypowiedzi.

Tłumaczenie *Ody* można włączyć do zbioru słownikowych realizacji czy, inaczej, prostej semantycznej odpowiedniości. Z drugiej strony może pojawić się zarzut zbytnej zachowawczości i związanej z nią eliminacji niefunkcjonalnych elementów. O ile nie można mieć zastrzeżeń do poprawności, to pozostaje poczucie niedosytu. Tłumaczenie poświęca bowiem zbyt wiele, nie ofiarowując w zamian porównywalnego efektu poetyckiego.

Kontrastownym przykładem przekładalności jest wiersz *A Ballad of Going Down to the Store*. Po raz kolejny w tłumaczeniu ujawnia się rozbieżność konwencji typograficznej – pierwszy wyraz pierwszego wersu zostaje wydrukowany kapitalikami bez aspiracji do tworzenia dodatkowego ogniska uporządkowania. Poza tym przekład trzyma się bardzo blisko oryginału. Może to być przypisane pozbawionemu pułapek tekstowi balladowemu. Sam oryginał generuje oszczędną praktykę

---

<sup>2/</sup> Ostry margines służy do wprowadzenia zmiany przedmiotu obserwacji czy raczej jej sposobu. Por. W. Sadowski *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999, s. 46.

## Interpretacje

translatorską. Nieliczne odstępstwa od powszechnej normy językowej, takie jak użycie komplementarnej formy „zeszedłem” (na granicy poprawności) nie znajdują swojego odpowiednika. Inne różnice ograniczają się do interpunkcji wymaganej przez język angielski. Pierwsza linia strofoidy *I entered...* kończy się otwarciem („:”), podczas gdy w oryginale wyraźnie się ją zamyka („;”). Przyczyna zastosowania takiego zabiegu ujawnia się linijkę dalej, gdzie zamiast przecinka zastosowanego kontynuację pojawia się kropka zaburzająca zdaniowy charakter całej strofoidy. Widać tym samym, że zmiany podążają w pewien sposób za ekonomią tekstu, przesuwać tylko, gdzieś tam, akcenty. Brak interpunkcji w ostatniej całości oryginału nie zostaje zachowany: przecinek po pierwszej linijce nie tylko oddziela powtórzenia, ale też wymusza dodatkowe „wzięcie oddechu” pomiędzy linijkami. Podczas gdy *Ballada...* nie nalega na wyraźne klauzule w zakończeniu, *A Ballad...* wyraźnie wskazuje na swoje momenty delimitacyjne. Te drobne różnice nie zmieniają jednak faktu, że tekst angielski podąża za polskim, utrzymując zmiany na dopuszczalnym poziomie ekonomii środków wyrazu. Trzeba jednak podkreślić, że tłumacz nie stawał tutaj przed koniecznością tak radykalnych wyborów jak w przypadku *And Even...*

Proste porównanie *Autoportretu odczuwanego* z *Self-Portrait as Felt* zwraca uwagę na brak linijek w całości składających się z myślników. Takie zgrupowanie znaków typograficznych przyciąga uwagę nie tylko do odmiennej konwencji zapisu (zamiast braku tekstu – oznaczenie tegoż braku), ale też do statusu takiej linijki. Zabieg zastąpienia wersu znakiem jego braku nie ma takiej samej funkcji jak pozostawienie wolnej przestrzeni. Pusty wers rozbija bowiem całość strofy, podczas gdy „obciążenie” go typografią umieszcza go w jej tkance. Decyzja Miłosza o usunięciu z tekstu linii zawierających wyłącznie myślniki nie może być prosto wyjaśniona. Elipsa w drugiej strofoidzie ma charakter scalający – prowadzi do zgrupowania strofoidy w jedną, nieprzerwaną całość. Natomiast opuszczenie w strofoidzie ostatniej (*Autoportret*) owocuje podziałem strofy na dwie mniejsze jednostki. Takie działanie może się wydawać na pierwszy rzut oka niekonsekwentne. Zastąpione zostają bowiem jednostki o identycznej reprezentacji graficznej, lecz efekt zastąpienia jest przeciwny: całkowita elipsa wobec elipsy typografii przy pozostawieniu linijki. Takie możliwości kryją się przecież w samym zapisie, który pozostawała na obie lektury (na najbardziej powierzchownym poziomie). Wybranie którejś z nich (jak to ma miejsce w tłumaczeniu) wyrwało zapis (lub pewną jego cechę) ze sfery generującej znaczenie (potencjalnie), przypisując mu stałe skonwencjonalizowane znaczenie (aktualne). Pozbycie się elementów graficznych jest również wypowiedzią o charakterze estetycznym: zapis traktowany jest jako sprawa drugorzędna wobec treści, a co za tym idzie może być modyfikowany zgodnie z przyjętym sposobem interpretacji.

Warto przyrzeć się dwóm zarzuconym w przekładzie przerzutniom: „Zawsze jednak / pełza we mnie” (*Yet always is crawling in me*) i „Noszę sobą / jakieś swoje własne / miejsce” (*I bear by myself // a place of my own*). W pierwszej przerzutni orzeczenie zostaje oderwane od frazy okolicznikowej – tłumaczenie przywraca

## Łysak Miron Białoszewski w interpretacji Czesława Miłosza...

ten związek, zachowując przy okazji inwersyjny charakter konstrukcji syntaktycznej:

Zawsze jednak	<i>Yet always is crawling in me</i>
pełza we mnie	<i>full or not full</i>
pełne czy też niepełne,	<i>existence</i>
ale istnienie	

z podmiotem przerzuconym na ostatnią pozycję w zdaniu. Na podkreślenie zasługuje fakt oczyszczenia *Self-Portrait* z zabiegów podkreślających dystans podmiotu do wypowiedzanych treści. Przekład jest bardziej bezpośredni w formułowaniu sądów, nie zastawia się „rozmywającymi obraz” spójnikami przeciwstawienia. Podobne „oczyszczenie” ma miejsce przy drugiej kasacji przerzutni.

Noszę sobą	<i>I bear by myself</i>
jakiś swoje własne	<i>a place of my own</i>
Miejsce	

Nagromadzenie określeń podkreślających „swojość” podmiotu sprawia wrażenie nieudolnego tłumaczenia z angielskiego: „jakiś swoje własne”. Po polsku jest to raczej wyliczenie: „swoje” i „własne”, podczas gdy w angielskim jednolity związek *my own*. *My own* to przecież „własne”, ale też etymologicznie „swoje własne”. Przyczyną, dla której została poświęcona przerzutnia, było zdecydowanie się na konstrukcję: *a place of my own*. Układ taki oddaje, przy użyciu zaimka nieokreślonego *a*, percepcyjną nieuchwytność miejsca. Miejsca, które w oryginale ucieka przed swoimi określeniami. Tutaj uciec nie ma gdzie, gdyż jest zamknięte pomiędzy brakiem określenia (*a*) a determinacją przynależności (*my own*). W związku z tym przenoszenie *my own* do następnej linijki byłoby zupełnie pozbawione sensu. Zachowanie polskiego szyku spowodowałoby niemożność oddania słowa „jakiś” przez *a* (jedną z możliwych realizacji byłoby: *my own / place*).

Tym, co różni przekład obu przerzutni, jest wierność szykowi polskiego zdania (i konsekwencje semantyczne tegoż szyku). Opuszczenie pierwszej przerzutni nie narusza porządku składniowego oryginalnej strofoidy. Natomiast elipsa drugiej przerzutni koncentruje się, za pomocą przestawienia, na możliwie najdokładniejszym odzwierciedleniu ulotnego charakteru słowa „miejsce” (występującego w roli dopełnienia). Na tych przykładach widać, że interpretacja zastosowana podczas tłumaczenia ma charakter redukcyjny (na poziomie zapisu), ale nie redukcjonistyczny, gdyż wprowadzone zmiany dają się wyjaśnić zarówno w obrębie „nowego” tekstu, jak i w konfrontacji z tekstem źródłem.

Przekładem, w którym najwyraźniej rysuje się praktyka translatorska Miłosza w odniesieniu do Białoszewskiego, jest wiersz *My Jacobean Fatigues. My Jacobs of Tiredness (Moje Jakuby znużenia)*. Nie sposób przeoczyć rozszerzenia się tytułu

## Interpretacje

z jednej frazy „Moje Jakuby znużenia” do dwóch, pozornie nieuzasadnionych, wersji: głównej: *My Jacobean Fatigues* (Moje kłopoty/utrapienia Jakubowe) i pobocznej (podtytuł będący tłumaczeniem właściwego tytułu: *My Jacobs of Tiredness*). Fakt pominięcia dedykacji Arturowi Sandauerowi nie powinien dziwić – byłaby ona nieczytelna dla anglojęzycznego czytelnika – dziwi natomiast swoista gra kompensacyjna, przejawiająca się w rozmnożeniu tytułu.

Po raz kolejny tłumacz ingeruje w „wygląd” tekstu – porzucone zostają graficzne gry polegające na przesunięciu niektórych linijek względem marginesu. W tekście „Jakubów” przesunięcie w stosunku do lewego marginesu jest takie samo dla wszystkich wersów.

Pierwsza strofoida składająca się z sześciu wersów posiada bardzo symetryczną budowę: pierwsza i czwarta linijka rozpoczynają się od lewego marginesu. Nagłosy tych krótkich linijek (w przypadku pierwszej, jednowyrazowej, jest to również klauzula) nie tylko mają przeciwstawne znaczenie, ale „Wyżej” – „Najniżej” odwzorowują graficznie układ przestrzenny świata przedstawionego. Niejako „przy okazji” te dwa bieguny upodabniają się do siebie za sprawą gramatyki: wyżej – najniżej. Niewielka odległość tych dwóch określeń od siebie podkreślona jest przez ich graficzne wyróżnienie, zbliżające (przy wertykalnej lekturze) oba punkty: obserwowany („wyżej”) i obserwacji („Najniżej – ja”). Tłumaczenie koncentruje się na podkreśleniu kontrastu poprzez rozbitcie pierwszej strofoidy na dwie mniejsze, z dodatkowym zarzuceniem przesunięcia linijek. Znika także dźwiękowe i morfologiczne podobieństwo pomiędzy określeniami wysokości: *Higher – Lowest* wynikające z odmiennego sposobu stopniowania przymiotników. Porzucenie przesunięcia przymiotników nadaje wierszowi przygodną smukłość w porównaniu do „Jakubów”, jednakże jest to efekt nie waloryzowany semantycznie, a jeżeli nawet, to wtórnie, jako że taki zabieg rzuca się w oczy dopiero przy konfrontacji z oryginałem.

Wyrównanie tekstu przekładu do lewego marginesu zatracą graficzne wyróżnienie konkretnej formy gramatycznej: przymiotnika w stopniu wyższym lub najwyższym. Do pierwszej, omówionej już, pary dochodzi jeszcze jedna: „ale gorzej” – „gorzej”. Ten ciąg zostaje zakłócony przez (albo wzbogacony o) serię czterech następujących po sobie zdań przeczących (również wyrównanych). Występujący naprzemiennie układ wcięć sprawia, że tekst przestaje być po prostu wierszem, a staje się tekstem graficznym, w którym aspekt wizualny jest nie mniej ważny, lub może nawet ważniejszy, od zjawisk występujących w czasie jego lektury. Interpretacja Miłosa byłaby więc interpretacją postępującą za lekturą – wbrew wpisanej w tekst konieczności oglądania zastępującego recytację. Jego przekład nie ogranicza się tylko do zmiany medium (języka), ale ingeruje także w gatunkową tożsamość utworu. Zachodzące przy tym nieuniknione uproszczenie jest wyraźnie ukierunkowane na treść (w potocznym rozumieniu) przy ignorowaniu semantycznych implikacji formy graficznej.

Również na poziomie języka przekład rezygnuje z poliwalencji znaczeniowej i syntaktycznej. „[H]ejnały kształtu zamieszkiwania dotyku” oddane są w dwóch

osobnych liniijkach rozdzielonych przecinkiem (podobnie jak trzeci człon wyliczenia). Trzeba jednak zauważyć, że oddanie związku zachodzącego pomiędzy „kształtem” i „zamieszkiwaniem” wymagałoby użycia słówka *of*, co jednoznacznie przekreślałoby pierwszorzędną funkcję enumeracyjną ciągu. W drugiej połowie strofoidy domyślna pauza (przecinek, który można by wstawić po „Najniżej – ja”) zostaje w przekładzie zrealizowana jako kropka w klauzuli, wprowadzając tym samym wyraźną linię podziału. Podział ten nie narzuca się jeszcze w oryginale, zdaje się, że istnieje organiczny związek pomiędzy podmiotem a rzeczywistością. W końcu to z piersi bohatera wyrastają schody rzeczywistości. Graficzne wysunięcie określeń bohatera przed wyszczególnione punkty odniesienia negacji „Nie tylko nie jestem / którymś z testamentowych bohaterów” i dalej „ale gorzej niż flądra (domyślnie ja – T.Ł.) / przylepiona do dna na zdychanie” potwierdza brak odpowiedniości pomiędzy bohaterem a jego światem. W tłumaczeniu ten brak znika i, zaskakująco, grafia zaczyna stanowić semantyczny element scalający. Tym samym zatracą się dramaturgia końcowego wezwania podmiotu: „Uderz mnie / konstrukcja mojego świata!”. W oryginale uderzyć może masa (optyczna) tekstu odsuwającego od siebie przez podmiot, podczas gdy tłumaczenie odebrało całą potencjalną siłę tego ciosu poprzez graficzny zabieg unifikacyjny. Energia potencjalna tekstu oryginalnego może wyzwolić prawdziwą energię (zawalenie się konstrukcji świata). Tłumaczenie, w porównaniu do oryginału „Jakubów”, przypomina trochę wypchanego tygrysa w muzeum, który przestrasza tylko w momencie, w którym zapomnimy, gdzie jesteśmy. Ślady rozdźwięku pomiędzy bohaterem a jego światem graficznie podkreślone zostały w tłumaczeniu jedynie przez dodatkową kropkę w pierwszej strofoidzie, lecz taki rozdźwięk to chyba zbyt mało, aby uzasadnić „kosmiczną” katastrofę. Niejako przez przypadek udało się bohaterowi tłumaczonego tekstu uniknąć prawdziwej siły uderzenia.

Zanalizowane wyżej przykłady pokazują, jak inny w odczytaniu może być poeta nawet wtedy, gdy tłumaczenie nie zawiera jakichś poważnych usterek. Niektóre decyzje tłumacza mogą być określone jako mniej lub bardziej uzasadnione, ale trzeba przyznać, że tłumaczenie starało się podążać możliwie najbliżej za oryginałem (w potocznym rozumieniu), poświęcając jego eksperymentalność na rzecz klarowności. Można by się spodziewać odpowiedniości eksperymentu za eksperyment, ale korzyści z takiego zabiegu nie wydawały się tłumaczowi wystarczająco wyraźne. W zamian postarał się w miarę bezpiecznie oddać to, co w jego interpretacji stanowi esencję „białoszewkości”.