

**PRZEMYSŁAW POŻAR**

 <https://orcid.org/0000-0003-2437-4480>

Uniwersytet Warszawski

p.pozar@uw.edu.pl

## PANOWIE I PAŃSTWO NA SZEKSPIRZE: CZESŁAW MIŁOSZ I ROMAN BRANDSTAETTER JAKO TŁUMACZE SZEKSPIROWSKICH DZIEŁ W POLSKIEJ RZECZPOSPOLITEJ LUDOWEJ<sup>1</sup>

### Abstract

#### (State)holders of Shakespeare: Czesław Miłosz and Roman Brandstaetter as Translators of Shakespeare Dramas in the Polish People’s Republic

The paper aims to shed light on the relationship between Shakespeare, his translators, and the authorities of the Polish People’s Republic during the late 1940s and early 1950s. The case studies of Czesław Miłosz and Roman Brandstaetter will serve to illustrate both the artistic and supportive function of their translation endeavours completed under the patronage of the communist state. By delving into the rich archival material (published as well as unpublished), I would like to focus on the political and social circumstances that determined Miłosz’s and Brandstaetter’s routes towards translating Shakespeare.

**Keywords:** Shakespeare, Czesław Miłosz, Roman Brandstaetter, communist patronage, Translator Studies, archival research

**Słowa kluczowe:** Szekspir, Czesław Miłosz, Roman Brandstaetter, mecenat państwa komunistycznego, badania archiwalne, badania nad osobą tłumacza

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w oparciu o wyniki badań przeprowadzonych w ramach finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki projektu badawczego *Repozytorium polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare’a w XX i XXI wieku: zasoby, strategia i recepcja* (NCN Opus 14, 2017/27/B/HS2/00853).

## Państwo na Szekspirze

W 1986 roku w „Teatrze” ukazał się artykuł Pawła Konicy poświęcony Szekspirowskim przekładom Macieja Słomczyńskiego. Krakowski tłumacz był w owym czasie u szczytu popularności, jego wieloletni projekt przełożenia całego znanego wtedy dorobku angielskiego barda miał niebawem dobiec końca i zapewnić Słomczyńskiemu zaszczytne miejsce na kartach historii polskiej recepcji Szekspira. Pełen rewerencji tytuł artykułu Konicy, *Pan na Szekspirze*, oddawał roztaczaną wokół tłumacza atmosferę podziwu, był wyrazem hołdu dla Słomczyńskiego. Czytany dziś przywołuje jednak na myśl obraz hegemonia, który swoim sukcesem przyćmił wysiłki poprzedników, biorących udział w procesie retranslacji na długo zanim domena polskich przekładów Szekspira uległa choćby chwilowej stabilizacji.

Polskie przekłady sztuk Szekspira z okresu PRL, szczególnie zaś pierwsza fala tłumaczeń tużpowojennych, postrzegane są jako dzieło pokolenia tłumaczy-poetów, którzy odnowili XIX-wieczny kanon i zerwali z profesorską etosą przekładów międzywojnia (Gibińska 1999; Romanowska 2017: 65). Na powstanie nowego kanonu szekspirowskiego istotny wpływ miały jednak również skomplikowane relacje pomiędzy tłumaczami a władzami reżimu. Specyfika tych związków skłania do pogłębionej refleksji zarówno nad biografiami autorów przekładu, jak i ówczesnym systemem literatury.

Twórczy dialog z dziełami Szekspira, odbywający się także w przestrzeni przekładu, stanowił w owym czasie rodzaj intelektualnej przystani, w której równoległe toczyły się co najmniej dwa znaczące procesy: szacowanie strat upadłej moralnie cywilizacji europejskiej oraz próba wytyczenia nowego kulturalnego porządku w zgodzie z doktryną socjalizmu radzieckiego. Panowała jednak między tymi procesami wyraźna hierarchia: owoce tego pierwszego relegowane były w dużej mierze do kurczących się przestrzeni indywidualnego namysłu, podczas gdy negocjacje nowych wartości zajmowały naczelne miejsce w dyskursie krytycznym. Będąc częścią tych dyskusji reinterpretacja Szekspirowskich sztuk miała uczynić z Polski Ludowej sukcesorkę europejskiego dramatu i uprawomocnić tym samym systemowe przemiany. Stawką centralnie planowanych rozpraw poświęconych dziełom Szekspira było ukazanie prawdy o rzekomo zawartym w jego dramatach dialektycznym porządku dziejów. Przekład z kolei miał w tym układzie funkcjonować jako świadectwo czystego i dogłębnego zrozumienia ich wymowy,

a co za tym idzie – tłumacze i tłumaczki Szekspira zmuszeni byli sprostać określonym wymogom ideowym, stając się celem ideologicznych nacisków.

Teatr aluzji i towarzysząca mu poodwilżowa fala Szekspirowskich inscenizacji traktujących otwarcie o mechanizmach władzy, a także słynny „Wielki Mechanizm” Jana Kotta, były poprzedzone wieloletnimi próbami rekonstrukcji wizerunku Szekspira jako protosocjalisty, wydestylowania jednolitej ramy interpretacyjnej z wczesnonowożytnego amalgamatu poglądów właściwego dramatom Szekspira. Preparowanie określonego wizerunku pisarza i wymowy jego sztuk widoczne jest w prasie początkowego okresu Polski Ludowej, w pracach krytyków systemowych, stenogramach posiedzeń rad i związków czy wreszcie w rozdziałach przeznaczonej dla młodzieży literatury dydaktycznej.

Jeszcze w 1947 roku na łamach „Twórczości” ówczesny student łódzkiej PWST Zygmunt Kałużyński omawiał problem klasycznych tragedii jako gatunku stawiającego opór ideologicznemu przetworzeniu. Przyjawszy za przykład repertuar Szekspirowski, przestrzegał budowniczych nowego teatru przed zbyt zawłaszczającym podejściem:

[...] naginanie dramatu do dziejów gospodarczo-politycznych wprowadza jego temat na teren zbyt daleki od intencji autora; temat i interpretacja wymijają się, co daje efekt komiczny – gorliwość odnajdywania ideologii tam, gdzie jej nie ma. Może wyjątkowo *Hamlet* – dramat jakby celowo do różnorodnego interpretowania napisany – da się ocalić tą metodą; gorzej będzie z innymi tragediami Szekspira, który bynajmniej nie jest autorem „postępowym” – oczywiście w trywialnym znaczeniu tego słowa, tj. przy powierzchownym poszukiwaniu tonacji zgodnej z naszym dzisiejszym nastawieniem (Kałużyński 1947: 41).

Ze strony niezawiedzionych doktryną literaturoznawców płynęły z kolei przytomne wezwania do odnowienia tekstów sztuk, tak by mogły odpowiednio służyć reżyserom: na łamach „Teatru” podnoszono tę kwestię kilkakrotnie, choćby za sprawą znanej serii artykułów Wacława Borowego (1947: 18–25; 1948: 19–25) czy noty Mieczysława Rulikowskiego o Szekspirze na polskich scenach (1946: 3–15).

Jednocześnie obecne były już w prasie pierwsze próby sprzęgnięcia Szekspira z doktryną marksistowską, szczególnie widoczne w początkowych wydaniach „Teatru”. Józef Maśliński, pisząc o nadziejach związanych z ogłoszonym w 1946 roku Festiwałem Szekspirowskim, namawiał do wyrugowania metafizyki z Szekspirowskich dramatów i skupienia się na argumentach Marksa i Engelsa, którzy doceniali w Szekspirze „proporcję

abstrakcji i konkretności, przedziwną naturalność wyprowadzania typowości i ogólności z realiów” (Maśliński 1946: 28). Jednym z kluczowych zagadnień w toczonych wówczas dyskusjach była także próba umasowienia twórczości Stratfordczyka, o czym w 1948 roku, a więc rok po wspomnianym Festiwalu, pisał z optymizmem Włodzimierz Sokorski na łamach „Kuźnicy”:

Wbrew temu, co się zwykło mówić, robotnik rozumie Szekspira bez uprzedniej prelekcji, ponieważ transponuje, wyostrzonym i trafnym instynktem, samego siebie na tło dramatu rozgrywającego się na scenie. On patrzy na Szekspira historycznymi oczyma. On widzi go takim, jakim Szekspir był istotnie wówczas, kiedy żył i działał. On widzi go w jego głęboko ludzkim dramacie. W dramacie człowieka społeczeństwa klasowego, chociaż ten proces może niejednokrotnie nie jest w przeżyciach wzruszeniowych, przekładany na język polityczny (Sokorski 1948: 8).

W kontekście przywołanych tu debat na krótkie choćby przytoczenie zasługują także zachowane w Archiwum Akt Nowych rękopiśmienne materiały Witolda Chwalewika z 1950 roku, adresowane do Ministerstwa Kultury i Sztuki. Chwalewik w swoich pismach prowadził rozważania między innymi na temat językowych teorii Stalina i proponował reinterpretację Szekspirowskich dzieł w zgodzie z orientacją radzieckiego komunizmu, pisał także o nowym przekładzie, mającym pomóc w zrozumieniu „doktryny Szekspira”, która

[...] zgodna z poglądami Odrodzenia, nie była doktryną biernego, naturalistycznego obiektywizmu; esencją jej był pogląd, że realizm teatru powinien zawierać w sobie pewną naukę dla życia. Lecz żaden z istniejących przekładów nie poinformuje o tym czytelników, ani reżysera. Powyższa ilustracja niech wystarczy tu do udowodnienia tezy, że do nowej inscenizacji Szekspira potrzebne są nowe przekłady, których walor wyrastać ma nie z ozdoby literackiej, lecz z głębszego rozumienia oryginału (Chwalewik 1950: 14).

W atmosferze powojennej odbudowy Szekspirowski przekład stawał się niemalże częścią kolejnego planu gospodarczego. Chwalewik pytał:

Czy teatr może mieć takie przekłady na zawołanie? Nie, ale może je otrzymać w inny sposób: w razie wprowadzenia pewnej planowości do współpracy nauki, literatury i teatru. To może zapewnić lepszy poziom tłumaczeń, i to jest osiągalne. Szekspira będzie się polszczyć na nowo w latach najbliższych; jest to i dla teatru okazja do rozszerzenia kręgu zainteresowań i podjęcia nowych zadań, a zarazem do postawienia nowych wymagań tłumaczom (Chwalewik 1950: 14).

Chwalewik zwracał zatem uwagę na odgórny charakter nadzoru nad projektem i podkreślał jego zakładaną dalekosiężność, nakreślił także role przekładu i stojącego za nim tłumacza, winnego sprostać nowej „doktrynie Szekspira”.

W niniejszym szkicu chciałbym przedstawić momenty zetknięcia się z przekładami Szekspira dwóch, charakterystycznych w tym kontekście, literackich biografii. Przypadek Czesława Miłosza (1911–2004) to historia świadomego uczestnika gry o pozycję niezależnego literata na nowo kształtującym się polu literackim. Jak postaram się wykazać, krótkie dzieje Miłoszowskiego powojnia w Polsce Ludowej oraz związany z nimi udział w retranslacji Szekspirowskich sztuk świadczą o ideologicznym sfunkcjonalizowaniu zawodu tłumacza literackiego, zwłaszcza w wypadku tekstów o ukonstytuowanej wysokiej randze, jakimi były dramaty Szekspira. Z kolei powojenne losy Romana Brandstaettera (1906–1987) pozwalają myśleć o przekładzie Szekspira jako twórczej alternatywie dla pisarzy, których dzieła nie przystawały do literackiej rzeczywistości wczesnego PRL-u.

Choć twórczość przekładowa obu pisarzy była już analizowana – także w ujęciu szekspirologicznym (por. Heydel 2013; Romanowska 2017; Cetera-Włodarczyk 2020) – w niniejszym artykule chciałbym położyć akcent na relacje tłumaczy z władzą, tak by prześledzić wpływ reżimowej polityki kulturowej na ich wysiłki przekładowe. Interpretację zarysowanej w ten sposób sieci powiązań można z jednej strony osadzić w nurcie szkoły Translator Studies, postulującej wyodrębnienie stojących za tekstem przekładu twórców i ich motywacji (Chesterman 2009), z drugiej zaś – w wypracowanej przez André Lefevere’a (1992) metodologii analizy przekładu poprzez koncepcję mecenatu wraz z jego trzema kluczowymi obszarami oddziaływania: ideologicznym, ekonomicznym oraz kulturowym (związanym z prestiżem dzieła w środowisku docelowym). Wierzę, że wspomniane wyżej przekładowe szkoły metodologiczne należy stosować jednocześnie, tak by uczłowieczyć podejście zgoła systemowe i jednocześnie sfunkcjonalizować badanie jednostkowych przypadków.

Oba te biograficzne epizody pozwalają także na nowo podjąć – a być może i pogłębić – refleksję na temat dylematów ludzi pióra w dobie konsolidujących się wpływów Związku Radzieckiego w obszarze Europy Środkowo-Wschodniej. Opisane przez Annę Bikont i Joannę Szczęsną ([2006] 2021) liczne pisarskie życiorysy polskich twórców okresu wczesnego PRL-u skłaniają do namysłu pozbawionego polaryzujących gestów, wyrozumiałego wobec decyzji podejmowanych na przecięciu okoliczności

dziejowych i troski o codzienność. Biografie te łączą się przede wszystkim w doświadczeniu wojennej hekatombi i przymusowych przesiedleń, a przez to także w potrzebie odnalezienia nowego porządku, choćby w rzeczywistości mętnego powojnia.

## Relegowany pan na Szekspirze

Obszarem kontestacji systemowych recept na Szekspira i jego tłumaczy były prywatne zapiski pisarzy, rozmowy w kuluarach czy korespondencja z przyjaciółmi. Notatki i listy Romana Brandstaettera, zdeponowane w Archiwum Ossolińskich, korespondencja pisarza z Januszem Warneckim<sup>2</sup> (Kuraś 1999) czy Eugeniuszem Pauksztą<sup>3</sup> (Krawiecka 2016) dostarczają informacji o roli, jaką wówczas pełniła w biografiach pisarzy działalność przekładowa, mająca zapewnić im rodzaj twórczego *alter ego* i stworzyć szansę niezapośredniczonego ideologią obcowania z „wysoką” literaturą.

Brandstaettera pamiętamy dziś przede wszystkim jako pisarza o żydowskich korzeniach, później pisarza katolickiego, dramaturga czerpiącego z polskiej historii, poetę na wskroś klasycznego. Analiza archiwalnych materiałów pozwala jednak dodać do portretu artysty silnie nań oddziałujący Szekspirowski epizod, zakończony zresztą odsunięciem Brandstaettera od realizowanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy projektu tłumaczenia dzieł Stratfordczyka (por. Cetera-Włodarczyk 2020).

Nieznane są bezpośrednie powody, dla których Brandstaetter podjął pracę nad przekładem *Hamleta* jesienią 1949 roku. Można przypuszczać, że propozycja (lub sugestia) popłynęła ze strony Janusza Warneckiego, od którego Brandstaetter pożyczał wydania Szekspira i któremu później zdawał obszernie sprawozdania z postępów w pracy nad tłumaczeniem (zob. Kuraś 1999: 57–58). Przekład początkowo powstawał w Poznaniu, ukończony zaś

---

<sup>2</sup> Janusz Warnecki (1895–1970) – aktor, reżyser, po wojnie związany przez kilka lat ze Starym Teatrem w Krakowie, następnie działał w teatrach warszawskich, między innymi jako kierownik artystyczny. Przyjaźń z Brandstaetterem zacieśniła się po premierze sztuki *Powrót syna marnotrawnego* w 1947 roku, którą Warnecki wyreżyserował i w której zagrał główną rolę.

<sup>3</sup> Eugeniusz Pauksza (1916–1979) – pisarz, publicysta, autor młodzieżowej literatury, po wojnie związany z Poznaniem, w latach 1948–1950 sprawował funkcję kierownika Biura Wydawniczego Państwowego Instytutu Wydawniczego.

został w Zakopanem, dokąd pisarz przeniósł się wraz z żoną, by schronić się przed bezpieką (Bystrzycki 2002: 15).

Z listów Brandstaettera do żony wynika, że już latem 1950 roku – kiedy pierwsza wersja *Hamleta* była niemal gotowa – pracą tłumacza zainteresowali się Włodzimierz Sokorski, pełniący wówczas funkcję sekretarza Komisji Centralnej Związków Zawodowych, późniejszy minister kultury i sztuki, a także Wilam Horzyca, znany reżyser i dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu. Obaj – wedle relacji Brandstaettera – wypowiadali się z uznaniem o nowym przekładzie *Hamleta*:

Nie piszę Ci kochanie, o Hamlecie, o tym co mi Sok[orski] o tym przekładzie mówił, o wywiadzie Horzycy w prasie<sup>4</sup>, że marzył o tym, by wystawić *Hamleta* w moim doskonałym przekładzie, ale niestety *Hamlet* jeszcze nie jest gotowy. Byłem świadkiem rozmowy Horzycy z Sokorskim na temat *Hamleta* i mojego przekładu. To już ustnie opowiem (Brandstaetter 1950b: 437).

Pisarz mógł wiązać ze swoją pracą spore nadzieje, skoro przychylnie wyrażali się o nim wysoko postawieni działacze polityki i kultury Polski Ludowej. Wsparcie dla Brandstaettera jako tłumacza<sup>5</sup> nie było jednak równoznaczne z poparciem dla jego twórczości dramaturgicznej, stojącej w sprzeczności z propagowaną wtedy sztuką socrealistyczną. W maju 1948 roku pisał do żony: „[...] jestem przewidziany na twórcę polskiego dramatu realistycznego” (Brandstaetter 1948: 198)<sup>6</sup>. Prób wywarcia ideologicznej presji Brandstaetter doświadczył zresztą i w odniesieniu do przekładu *Hamleta*. Gdy pisarz spotkał się ze Stanisławem Balickim, by omówić efekty swojej pracy przekładowej, przyszły dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego próbował zapewne wysondować postawę tłumacza, kwestionując ideologiczny wydźwięk przekładu. Pewnego sobotniego ranka 1951 roku Brandstaetter składał żonie następującą relację:

---

<sup>4</sup> Chodzi tu zapewne o wywiad z Horzycą w „Głosie Wielkopolskim”, ówczesny dyrektor poznańskiego Teatru Polskiego na pytanie o nowości repertuarowe odpowiadał: „Przed wszystkim w Teatrze Polskim *Hamlet* Szekspira w tłumaczeniu Paszkowskiego. Istnieje bardzo dobry przekład Romana Brandstaettera, lecz niestety, przyszedł za późno, więc nie mogliśmy wnieść go na próby” (Horzyca 1950: 4).

<sup>5</sup> W przytoczonym wyżej liście Brandstaetter relacjonuje żonie toczące się negocjacje w sprawie posady kierownika Muzeum Chopinowskiego w Żelazowej Woli.

<sup>6</sup> W 1948 roku Brandstaetterowi zaproponowano napisanie socrealistycznej sztuki o Włodzimierzu Leninie, za co miał otrzymać dom w Szczecinie. Pisarz odrzucił tę propozycję (Zajączkowski 2017: 96).

Wczoraj przedpołudniem omawiałem z Balickim tłumaczenie moje „Hamleta” i związane z nim problemy. W przekładzie tym – zdaniem Balickiego – są pewne religianckie nastroje [...]. Wytłumaczyłem Balickiemu, że pretensje te powinny skierować pod adresem Szekspira, a nie moim – sam Balicki jest święcie przekonany, że Hamlet jest naprawdę bohaterem pozytywnym, postępowym i że walczy z reakcyjnym dworem królewskim (Brandstaetter 1951a: 29).

Interpretacja Balickiego była transpozycją radzieckiej „Hamletologii”, co do której wątpliwości zgłaszał Kałużyński. Analiza przekładu Brandstaettera pozwala skonstatować, że tłumacz nie poddał się podobnym naciskom: zachował w swoim przekładzie „religianckie nastroje”, nie rezygnując przy tym z uwspółcześniających kolokwializmów, w tym także wyrażen o dysydenckim zabarwieniu (por. Cetera-Włodarczyk 2020; Skucińska 1995). Co więcej, gdy w 1951 roku w PIW-ie przygotowywano *Hamleta* do druku, przekład zdawał się nie wzbudzać politycznych wątpliwości. Sprzymierzeńcem tłumacza okazał się piszący recenzję wewnętrzną Grzegorz Sinko<sup>7</sup>. Młody uczyony z aprobatą wyrażał się o tłumaczeniu Brandstaettera nie tylko jako filolog, lecz także – jako ideolog (por. Cetera-Włodarczyk, Pożar 2021). W ujęciu Sinki nowy *Hamlet*, „[w] szczęśliwy sposób łączy[ł] wysoki stopień wierności tekstowej z poprawną i gładką formą wiersza, spełniając przez to wymagania stawiane przekładowi, z którego studiująca młodzież, jak i szerokie masy mają się zaznajamiać z szekspirowskim dziełem” (Sinko 1951: 3).

Okres pracy Brandstaettera nad *Hamletem* zbiegł się w czasie z jego wyraźnymi poszukiwaniami własnego i niezagrożonego polityczną presją miejsca na scenie literackiej Polski Ludowej. Zapewne w tym właśnie kontekście artysta myślał o tłumaczeniach z Szekspira, skoro w trakcie „piłowania *Hamleta*” (Krawiecka 2016: 50) zdawał żonie szczegółowe sprawozdanie co do zarobionych na przekładzie pieniędzy i planów wydawniczych na kolejne lata. Po krótkiej wizycie w Warszawie i rozmowach z wydawnictwem w sierpniu 1950 roku pisał:

Otóż przede wszystkim złożyłem Kurylukowi<sup>8</sup> przekład Hamleta, co zostało przyjęte z wielkimi atencjami. Okazało się, że jestem pierwszym, który złożył

<sup>7</sup> Grzegorz Sinko (1923–2000) – historyk literatury, teatrolog, anglista, tłumacz. Na początku lat 50. ukazały się w Wydawnictwie Ossolineum dwa Szekspirowskie przekłady Józefa Paszkowskiego i Władysława Tarnawskiego pod redakcją naukową Sinki – *Makbet* (1951) oraz *Hamlet* (1953). Do 1953 Sinko związany był z Zakładem Filologii Angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

<sup>8</sup> Karol Kuryluk (1910–1967) – redaktor, wydawca, działacz kulturalny, w latach 1945–1947 redaktor naczelny „Odrodzenia”, następnie mianowany dyrektorem Państwowego



przekład Szekspira. Zaraz – Kuryluk i Glucksmann<sup>9</sup> – czytali fragmenty, zachwyty były wielkie. W tym tygodniu otrzymam do Zakopanego 100.000 zł reszty zaliczki za „Hamleta”. Poza tym dostanę 75.000 zł tytułem zaliczki za przekład następnego dramatu Szekspira. Równocześnie mają mi przesłać umowę do podpisu. Tłumaczyć będę „Ryszarda III” (to cośmy widzieli u Szczerbowskiego<sup>10</sup>, w tym strasznym wykonaniu, to jest wspaniały dramat). „Ryszarda III” mam dostarczyć do 1 maja 1951. Stypendium biegnie mechanicznie dalej. Kuryluk zobowiązał się załatwić u Csata<sup>11</sup> w Generalnej Dyrekcji, że Generalna Dyrekcja zakupuje u mnie Hamleta i tytułem tego kupna daje mi 120.000 zł [...], interesuje się bardzo Csato, który chce, by dramat ten w moim tłumaczeniu [był] wystawiony w wrocławskim teatrze Szletyńskiego<sup>12</sup>. Ze Szletyńskim już mówiłem i mu dałem jeden egzemplarz. Jeżeli dojdzie do skutku ta koncepcja wystawienia w Wrocławiu, to Hamleta będzie tam robił Wierciński! (Brandstaetter 1950b: 449)

Brandstaetter próbował zapewnić sobie także dodatkowy przychód w postaci państwowego stypendium. Sprawę konsultował z Jerzym Pańskim<sup>13</sup>, który obiecał Brandstaetterowi „stypendium na Szekspira”, mające płynąć z Sekcji Popierania Twórczości (Brandstaetter 1951b; por. także Kuraś 1999: 63). Z powodu coraz silniejszej presji ideologicznej wywieranej na pisarzy na początku lat 50. przekłady Szekspira musiały wydawać się Brandstaetterowi

---

Instytutu Wydawniczego (1949–1951). W kolejnych latach pełnił funkcję prezesa Centralnego Urzędu Wydawnictw (1951–1956), a później objął urząd ministra kultury i sztuki (1956–1958).

<sup>9</sup> Rafał Glücksman (1907–1962) – historyk sztuki, doktor filozofii, wydawca, zasłynął z opracowanego edytorsko albumu *Wit Stwos* (1951), w Państwowym Instytucie Wydawniczym był redaktorem naczelnym Komitetu Redakcyjnego Publikacji z Zakresu Wiedzy o Sztuce.

<sup>10</sup> Zbigniew Szczerbowski (1902–1979) – aktor i reżyser, po wojnie związany z Teatrem Nowym w Poznaniu i warszawskim Teatrem Domu Wojska Polskiego. We wspomnianej przez Brandstaettera inscenizacji *Ryszarda III* (reż. Emil Chaberski, Teatr Nowy, Poznań, prem. 5 lutego 1949 r.) Szczerbowski grał główną rolę.

<sup>11</sup> Edward Csato (1920–1968) – krytyk teatralny, teatrolog, od 1949 r. pełnił funkcję wicedyrektora Departamentu Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki, następnie mianowany wicedyrektorem Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii.

<sup>12</sup> Henryk Szletyński (1903–1996) – reżyser teatralny, aktor, w latach 1945–1949 dyrektor Teatru Miejskiego w Łodzi, w kolejnych latach pełnił funkcję pełnomocnika Ministerstwa Kultury i Sztuki ds. Teatrów Dolnośląskich we Wrocławiu, następnie został ich dyrektorem.

<sup>13</sup> Jerzy Pański (1900–1979) – tłumacz literatury francuskiej i rosyjskiej, krytyk literacki, w latach 1948–1950 prezes Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”.

najpewniejszym źródłem utrzymania i to na nich miała oprzeć się jego domowa ekonomia, gdy ściślejszym dozorem objęto jego autorską twórczość<sup>14</sup>.

Problemy Brandstaettera z władzami nasiliły się około 1954 roku, pisarz informował wówczas Warneckiego o komplikacjach związanych z wydaniem swoich *Wybranych dramatów* – Centralny Urząd Wydawnictw najpierw obniżył nakład książki do zaledwie tysiąca egzemplarzy, następnie – jak podejrzewał Brandstaetter, na skutek interwencji cenzury – książka w ogóle nie trafiła do księgarń. Jedynym możliwym wyjściem w tej sytuacji był powrót do Szekspira, o czym w sierpniu 1954 roku informował Warneckiego: „Do Warszawy przyjadę, by załatwić sobie przekłady Szekspira, do których znów na kilka lat wracam. Będę zapewne tłumaczył *Antoniusza i Kleopatę* i *Otella*. Od marca nic nie piszę i na przestrzeni najbliższych lat nic nie będę pisał. Nerwy tego nie wytrzymują” (Kuraś 1999: 158).

Brandstaetter nie porzucił jednak całkiem twórczości własnej, lata 50. przyniosły mu wiele dramatisarskich i teatralnych sukcesów, także zagranicznych<sup>15</sup>. Tym niemniej odzwierciedlone w listach żal i rozczarowanie pisarza realiami pracy twórczej, a także deklaracje dotyczące szukania ratunku w Szekspirze, świadczą o głębokim wewnętrznym konflikcie Brandstaettera, który pisarz najpewniej chciał rozładować, skupiając się na działalności przekładowej<sup>16</sup>. Z pozoru przezroczysta ideologicznie, a w wypadku Szekspira dodatkowo obwarowana odpowiednim aparatem krytycznym, w ujęciu Brandstaettera zyskała z czasem potencjał wywrotowy – tłumacz uczynił losy duńskiego księcia uniwersalnym scenariuszem, opowiadającym o doświadczeniach intelektualisty próbującego odnaleźć się w warunkach komunizmu (por. Cetera-Włodarczyk 2020; Świątkowska 2019). Rezultatem

---

<sup>14</sup> Por. list Brandstaettera do Jana Wiktora z 24 września 1950 r.: „W Operze już nie pracuję. Wyleli mnie stamtąd. Jestem z tego bardzo rad. Tymczasem żyję z przekładów Szekspira. Po rocznej pracy skończyłem *Hamleta*, a teraz podpisałem kolejną umowę z PIW-em na *Ryszarda III*. Gdyby nie te przekłady, nie miałbym z czego żyć” (Dużyk 1991: 195).

<sup>15</sup> Jak zaznacza Ryszard Zajączkowski (2017: 97), pisane wówczas przez Brandstaettera sztuki nawiązywały podjętą w nich tematyką do ideologicznego klimatu lat 50., zachowywały jednak odrębną poetykę. Do najważniejszych dramatów Brandstaettera z tamtego okresu należą między innymi *Król i aktor* (1952), *Wojna żaków z panami* (1954) oraz *Milczenie* (1957). Niektóre sztuki wystawiano za granicą, na przykład w wiedeńskim Burgtheater (Krawczyk 1965). Więcej na temat powiązań Brandstaettera z Wiedniem (zarówno intelektualnych, jak i towarzyskich), zob. Rosner 1995.

<sup>16</sup> Należy dodać, że z lektury zgromadzonych w Ossolineum archiwaliów Brandstaettera wynika, iż tuż po wojnie był on gorącym zwolennikiem powrotu do odbudowującego się po wojnie kraju. Wierzył także, że w komunistycznej Polsce nie będzie miejsca na antysemityzm.

uważnej lektury *Hamleta* był bowiem nie tylko przekład, lecz także twórczość poetycka i eseistyczna. W zdeponowanych w ossolińskim archiwum notatkach Brandstaettera znajduje się kilkanaście kart zapisków dotyczących jego interpretacji *Hamleta* (Brandstaetter 1949–1983). Na podstawie tych notatek Brandstaetter opublikował w przełomowym dla kultury Polski Ludowej 1956 roku dwa ważne artykuły – *Szpada i kij* (Brandstaetter 1956a) oraz *O Hamlecie i Fortynbrasie* (Brandstaetter 1956b).

Warto choćby na krótko zatrzymać się przy mniej znanym, drukowanym w „Teatrze” tekście *Szpada i kij* (1956a), w którym Brandstaetter wyrażał sprzeciw wobec dominujących wtedy w sztuce tendencji socrealistycznych. Jako patrona swoich rozważań przywoływał właśnie Szekspira, którego zaliczał do „wiekowej tradycji wielkich realistów” (Brandstaetter 1956a: 4), i to Szekspirowski realizm był wedle Brandstaettera receptą na niedostatki warsztatu peerelowskiego twórcy. Ten aspekt twórczości Szekspira, związany z pogłębionym portretem psychologicznym postaci, a także umiejętnym wydobywaniem z historii uniwersalnych ludzkich przeżyć, skłaniał Brandstaettera, by w centrum własnych krytycznych rozważań umieścić jako wzór *Hamleta*. W duchu hermeneutycznej egzegezy śladem przeżyć Szekspira Brandstaetter sprzeciwiał się zideologizowanemu i skompromiowanemu realizmowi:

Zagadnienie Hamleta powtarza się w większości szekspirowskich bohaterów. Brutus, Antoniusz, Makbet, Antonio z *Kupca weneckiego*, Romeo – to różne wariacje na temat Hamleta. [...] Czy zatem Hamlet był Duńczykiem? Czy Juliusz Cezar Rzymianinem? Czy Otello naprawdę jest Murzynem [sic!]? Czy Szajlok jest Żydem? Czy Lord Jim jest Polakiem czy Anglikiem? Przede wszystkim Hamlet jest Szekspirem, podobnie jak Szekspirem są Otello i Desdemona, Cezar i Brutus, Kleopatra i Antoniusz (Brandstaetter 1956a: 5).

Z kolei wytykając krytykom posługiwanie się ideologicznie nacechowanymi pojęciami („metafizyka”, „mystycyzm”) przy opisie twórczości odbiegającej od narzuconej poetyki socrealizmu, zarzucał im zawężanie pola twórczego, czego konsekwencją miała być dojmująca przewaga „stylu naszych dramatopisarzy, podobnych do siebie, jak Guildenstern do Rosencrantza” (Brandstaetter 1956a: 4).

## Niedoszły pan na Szekspirze

Konstelacje wspomnień Miłosza i szczegółowe analizy Miłoszowskiego dorobku (Heydel 2013; Kołodziejczyk 2015; Romanowska 2017) każą myśleć o spotkaniu pisarza z Szekspirem jako części formatywnego doświadczenia artystycznego. Tłumaczona w 1943 roku na zlecenie Podziemnej Rady Teatralnej komedia *Jak wam się podoba* miała w słowach samego Miłosza „walor samoleczniczy” (Miłosz 1998: 202). Praca ta, jak wskazywali Agnieszka Romanowska (2017: 65–88) i Andrzej Franaszek (2011: 321–322), pozwalała uciec od realiów okupowanej Warszawy do komediowej przestrzeni Lasu Ardeńskiego. Przekład powstał zapewne także pod wpływem przekonania co do poznawczych korzyści, jakie mogły płynąć z pracy nad kanonem dramaturgii europejskiej w kontekście budowania tożsamości artystycznej poety, mimo że, jak zauważają badaczki projektu przekładowego Miłosza, Szekspir nigdy nie był w centrum jego twórczych zainteresowań (Heydel 2013: 125–126).

W szerszej perspektywie relacja Miłosza z Szekspirem wpisuje się również w podjęte później przez poetę starania o stabilną pozycję w świecie literackim wczesnej Polski Ludowej. Przyglądając się okresowi 1945–1950, a więc latom pobytu pisarza na placówce dyplomatycznej w Stanach Zjednoczonych, możemy dostrzec, że przekłady Szekspira stawały się istotnym argumentem w dążeniu Miłosza do ukonstytuowania swojej pozycji jako jednego z głównych tłumaczy literatury angielskojęzycznej w kraju. Potwierdzenia tych zamiarów należy szukać w działaniach tużpowojennych pisarza, gdy w 1945 roku bezskutecznie starał się opublikować przekład *Jak wam się podoba* w Wydawnictwie „Czytelnik”<sup>17</sup>. Mimo zawarcia umowy z teatrem (Miłosz 2007: 157–158) sztuki nie udało się także wystawić inicjatorowi

---

<sup>17</sup> W Miłoszowskim archiwum w Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Box 141, Folder 2232, 2233) wraz z umową na przekład *Jak wam się podoba* zachował się niedatowany list poety do zarządu Wydawnictwa „Czytelnik”. Z treści wynika, że Miłosz przedstawił „Czytelnikowi” własną wersję kontraktu, w której wprowadzał zmiany co do zakresu dysponowania tłumaczeniem przez wydawnictwo w kolejnych latach: „Przedstawiając swoją propozycję umowy wydawniczej, nie chciałbym być fałszywie zrozumiany. Wprowadzone zmiany nie dotyczą bynajmniej pierwszego wydania, gdyż mam zaufanie do obecnych władz «Czytelnika» – zmierzają natomiast do pewnego zabezpieczenia autora na przyszłość – gdy na czele «Czytelnika» mogą znaleźć się ludzie inni [...]”. Być może to właśnie przezorność Miłosza zaprzepaściła szansę na pierwsze wydanie tłumaczenia. Za skan tych dokumentów podziękowania kieruję do Magdy Heydel.

przekładu Edmundowi Wiercińskiemu<sup>18</sup>, gdyż w 1946 roku został on usunięty z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi z przyczyn politycznych (Miłosz 2007: 183). Tłumaczenie Miłosza zostało również pominięte, gdy Iwo Gall<sup>19</sup> przygotowywał inscenizację *Jak wam się podoba* na Festiwal Szekspirowski w 1947 roku (Miłosz 2007: 183). W jednym z opracowanych przez Ewę Kołodziejczyk listów Miłosza do ówczesnego redaktora „Odrodzenia” Karola Kuryluka z 1947 roku odnajdujemy pisaną z niekrytym żalem krótką historię tych bezowocnych wysiłków i kolejną propozycję publikacji:

Chcę pana zapytać, czy „Odrodzenie” byłoby skłonne wydrukować mój przekład Szekspira *Jak wam się podoba*. Było mi przykro, że ten przekład w ogóle nie figurował w konkursie szekspirowskim, dlaczego, nie wiem, bo spotkał się z bardzo pochlebną oceną i zakupił ten przekład Teatr Wojska. Ale potem wszystko się poplątało, bo Teatr Poetycki w Łodzi (jako część Teatru Wojska) został zlikwidowany, Wierciński wyszedł, a Wierciński zastrzegł sobie pewnego rodzaju wyłączność na reżyserię tej sztuki w moim przekładzie. Ponieważ jestem daleko, jakoś to się rozlało, Zaiks proponował mi wytoczenie procesu Teatrowi Wojska za niedotrzymanie kontraktu, ale nie chciałem robić przykrości Schillerowi<sup>20</sup>, a potem po prostu wyleciało mi to z głowy. Zresztą Teatr Wojska zachował się jak świnię, w takich wypadkach przynajmniej trzeba się porozumieć z autorem (Kołodziejczyk 2013: 7).

Przywołując ten okres we wstępie do *Mowy wiązanej*, Miłosz pisał o swojej ówczesnej działalności przekładowej jako „misjonarskim zapale”, poczuciu, że odbudowującą się, a więc i otwartą na kolejne przeobrażenia polską literaturę należy zasilić nowymi tłumaczeniami. W tym sformułowaniu zawiera się jednak także wyraz radykalnej wiary w możliwość gruntownej przemiany. O niebagatelnej roli, jaką w tym procesie może odgrywać przekład, Miłosz pisał w 1947 roku na łamach „Odrodzenia”. W jednej z odsłon cyklu artykułów *Życie w USA* ukrywający się pod pseudonimem J.M. Nowak pisarz nawoływał do skupienia wysiłków kulturowych na działalności przekładowej, powołując się na dyskusje prowadzone w ramach organizacji

---

<sup>18</sup> Edmund Wierciński (1899–1955) – aktor, reżyser teatralny, po wojnie związany z licznymi teatrami w Polsce. Autor słynnej inscenizacji *Elektry* Jeana Giraudoux (1946) na Scenie Poetyckiej w Łodzi.

<sup>19</sup> Iwo Gall (1890–1959) – reżyser, absolwent ASP w Krakowie, założyciel trójmiejskiego Teatru Wybrzeże. W 1949 r. przeniesiony do Łodzi, gdzie po Leonie Schillerze objął dyrekturę Teatru Wojska Polskiego.

<sup>20</sup> Leon Schiller (1887–1954) – reżyser, historyk teatru, w kadencji 1947–1952 poseł na sejm, do 1949 r. pełnił funkcję dyrektora Państwowego Teatru Wojska Polskiego w Łodzi.

UNESCO czy obrad Pen Clubów (Miłosz 1947: 8). Sugerując jako jedną z możliwych dróg retranslację klasyków literatury anglosaskiej – projekt według Miłosza szalenie istotny, a zarazem osiągalny w dobie wciąż wybra-kowanej infrastruktury wydawniczej wczesnego powojnia – poruszał także problem przekładów z Szekspira:

Dramat angielski z czasów królowej Elżbiety i z czasów Restauracji jest u nas całkowicie nieznanymi. W dziewiętnastym wieku nie lubiono nim się zajmować. Było to zbyt dzikie, zbyt szydercze i zbyt nieprzyzwoite, a wtedy nawet tłumacze Szekspira łagodzili jego rozpasany i niewyparzony język, starając się dopasować wyrażenia do wrażliwości młodych pańienek. Gdyby zabrano się do przekładów, dopiero radość mieliby inscenizatorzy, dopiero radość mieliby literaci z „Kuźnicy”, smakując tę literaturę doskonałego demaskowania! (Miłosz 1947: 8)

Miłosz wrzucał tym samym kamień do krajowego ogródka literackich ideologów, ale pod warstwą ironii kryła się przecież także świadomość mechanizmu nośności politycznej klasycznych dzieł, mogącej zyskać dodatkowe wyostrzenia poprzez przekład.

Czy sam jednak wykorzystywał tę wiedzę, gdy nadawał kształt własnemu repertuarowi przekładów? Obok tłumaczeń otwierających rodzimą literaturę na płynące z zachodu nieznaną dotąd utwory poetyckie (dzieła poetów obu Ameryk czy poezja *negro spirituals*) pojawił się niebawem w twórczości przekładowej Miłosza kolejny dramat Szekspira, *Otello*. Po upływie kilku dekad pisarz powiadał o tym okresie:

Lata 1946–1950. [...] No i znowu Szekspir: mój przekład pierwszego aktu *Otella* uważam za dobrą robotę, o wiele lepszą niż przekład *Jak wam się podobą*, z którego cenię przede wszystkim piosenki. A wynikała ta robota z mego wycucia, że w sytuacji trudnej, w 1949 roku, kiedy coraz bardziej trzeba było zamykać sobie usta, Szekspir był jeszcze najbezpieczniejszy. Nie dokończyłem *Otella* i Szekspira wkrótce zarzuciłem (Miłosz 1986: 7).

Pierwszy akt *Otella* ukazał się w sierpniowym wydaniu „Twórczości” z 1950 roku. Jeszcze w styczniu w liście do Anny Kowalskiej<sup>21</sup> Miłosz donosił o twórczym impasie: „Niedobry to dla mnie rok, a serce moje jest ciężkie – mówiąc bezwstydnie. Tłumaczę *Otella*, a poza tym uczucie czło-

---

<sup>21</sup> Anna Kowalska (1903–1969) – powieściopisarka, nowelistka, współzałożycielka „Zeszytów Wrocławskich”.

wieka o związanych nogach i rękach” (Kołodziejczyk 2019: 357). Przekład Szekspira powstawałby więc w momencie zawodowych wahań, łagodząc jednocześnie udrękę i dając nadzieję na kolejne publikacje<sup>22</sup>. Jak wskazuje Ewa Kołodziejczyk (2015: 388), Szekspirowski dramat o weneckim Maurze był jednym z ostatnich przekładów poety przed powrotem ze służby dyplomatycznej do kraju, zyskuje on zatem także znaczenie w kontekście zapewnienia sobie zajęcia na pierwsze, przypuszczalnie niepewne ekonomicznie lata w Polsce Ludowej. Z listów Miłosza wynika także, że publikację w „Twórczości” poprzedziły studia pisarza nad dotychczasowymi polskimi przekładami Szekspira, przekładami Borysa Pasternaka oraz opinią uczonych dotyczącą retranslacji dramatów Szekspira zgodnie z potrzebami nowego teatru (Miłosz 2007: 105, 215–216, 231). O ukończeniu pierwszego aktu *Otella* pisarz donosił Jarosławowi Iwaszkiewiczowi<sup>23</sup> jesienią 1949 roku: „To sztuka, która zaczyna się wielkim bum-bum, od razu wirem akcji – co z dawnych polskich przekładów nie wynika, bo zresztą mają o 1/3 więcej tekstu niż Szekspir” (Miłosz 2007: 241). Ciekawy wątek dotyczący wyboru *Otella* pojawia się także w korespondencji z Pawłem Hertzem<sup>24</sup>. Miłosz, proponując publikację „Odrodzeniu”, tłumaczył swoją decyzję następująco: „Kochają Murzynów [sic!], [*Otello* jest popisową rolą Robesona] więc może to wezmą, mimo że Szekspir” (Miłosz 2007: 506). Warto w tym miejscu przypomnieć, że Miłosz jako dyplomata miał z pewnością pełne rozeznanie w polityce zagranicznej władz Polski Ludowej, musiał zatem zdawać sobie sprawę, że Komitet Centralny PZPR już w 1948 roku wspierał kraje kolonialne w antyimperialistycznej walce o suwerenność. Delegacje krajów afrykańskich były obecne na stołecznych kongresach Partii, a przedstawiciele

---

<sup>22</sup> W liście z 15 lutego 1950 r. Miłosz proponował Annie Kowalskiej (wówczas redaktorce „Zeszytów Wrocławskich”) publikację jednego aktu *Otella*, opatrując jednak prośbę krótkim zastrzeżeniem: „Nie jest to co prawda pisarz bardzo wybitny [mowa o Szekspirze – P.P.], a i babki miał nie w porządku” (Kołodziejczyk 2019: 361). Wśród propozycji dla „Zeszytów Wrocławskich” znalazł się także „szkic o Szekspirze – głównie analiza ekonomicznych przemian jego czasów i jego statusu życiowego – o tym u nas nie pisano prawie” (Kołodziejczyk 2019: 361).

<sup>23</sup> Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) – pisarz, poeta, po wojnie kierownik literacki Teatru Polskiego w Warszawie i członek Rady Teatralnej, także wieloletni prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich (potem ZLP).

<sup>24</sup> Paweł Hertz (1918–2001) – krytyk, tłumacz, eseista, po wojnie jeden z redaktorów „Kuźnicy”, w latach 1949–1952 kierownik redakcji klasycznej literatury rosyjskiej w Państwowym Instytucie Wydawniczym.

Związku Południowej Afryki, Algierii czy Maroka zaproszono na Kongres Młodzieży Pracującej w sierpniu 1948 roku (Codogni 2010).

Instrumentalizacja *Otella* jako dramatu traktującego o kwestiach nośnych politycznie dowodzi pośrednio o nieuniknionym wpływie „momentu gospodarczo-historycznego” na recepcję dzieła w kraju. Wiedza o tym, że Miłosz miał tę świadomość w 1949 roku, pomaga wnikać w jego późniejsze retrospektywne wyznania, z pomocą których kontekstualizował listy z tomu *Zaraz po wojnie*: „Planowałem w 1950 roku schronić się przed socrealizmem w tłumaczenie Szekspira i partyjni od kultury pochwalili ten mój zamiar” (Miłosz 2007: 270), a także:

W 1950 roku komuniści chcieli, bardzo humanitarnie, powierzyć mi tłumaczenie Szekspira i pewnie tym zajmowałbym się głównie. Ówczesny władca Związku Literatów, Jerzy Putrament, przyznawał, że szukano sposobu, jak skierować mój poetycki gejer w socjalistyczną rurę (Miłosz 2007: 415–416).

Ujawnia się w tych wyznaniach pewna sprzeczność, trudno bowiem dociec, po czyjej stronie stała inicjatywa powiązania Miłosza z Szekspirem. Pewne jest jednak, że jako rówieśnik decydentów działał on, opierając się na zawartych we wcześniejszych latach znajomościach, i traktowany był przez władze z pewnym szacunkiem dla swego dorobku. Na początku lat 50. nasiliły się jednak wymagania wobec postawy ideologicznej pisarza, pozyskanie Miłosza jako uczestnika odbudowy życia kulturalnego w ramach nowego systemu Polski Ludowej byłoby wartościowym PR-owym sukcesem władz, a powiązanie go z Szekspirem z pewnością spotęgowałoby ten efekt<sup>25</sup>.

Perspektywa tworzenia w okowach stalinizmu stała się dla Miłosza nie do zniesienia. Wystarawszy się o paszport u Zygmunta Modzelewskiego<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> Sprawę publikacji przekładu *Otella* Miłosz omawiał również z Karolem Kurylukiem. W piśmie w sierpniu 1949 r. liście do dyrektora PIW-u Miłosz otwarcie – choć dość lakonicznie – wspominał o wątpliwościach względem powiązania go z przekładami Szekspira: „Kto wie, czy nie wybiore *Otella*, choć nie wiem, w jakim stopniu tłumaczenie Szekspira da się pogodzić z moimi chęciami twórczości własnej” (Kraśniński 1982: 151). Sprawozdawczy ton kolejnego listu do Kuryluka i zawarte w nim kalkulacje odnośnie do charakteru tragedii pogłębiają wrażenie, jakoby Miłosz „wmusił” w siebie kolejny przekład z Szekspira: „Komunikuję, że zdecydowałem się, jaką sztukę Szekspira będę tłumaczyć – mianowicie *Otella*. Jest to sztuka o największym chyba napięciu dramatycznym ze wszystkich tragedii Szekspira. Odpowiada mi przez swoją surowość i małą ilość błazeństw, które właściwie u Szekspira są nieprzetłumaczalne – bo tylu dowcipom czas odjął ich ostrość i zapach” (Kraśniński 1982: 152).

<sup>26</sup> Zygmunt Modzelewski (1900–1954) – dyplomata, historyk, współzałożyciel Polskiej Akademii Nauk. Po wojnie przez krótki czas polski ambasador w ZSRR, następnie wiceminister i minister spraw zagranicznych PRL do 1951 r.



15 stycznia 1951 roku wyjechał do Paryża, by już z początkiem lutego ubiegać się u władz francuskich o azyl polityczny (Frasaszek 2011: 456–457). Prócz gwałtownie zerwanych kontaktów z rodziną, przyjaciółmi i kolegami po piórze, ucieczka oznaczała również koniec jego kariery jako tłumacza Szekspira. Podpisane na niedługo przed wyjazdem do Paryża umowy na przekłady *Otella* i *Jak wam się podoba* z Państwowym Instytutem Wydawniczym stanowiły zapewne rodzaj zasłony dymnej, ale być może także zabezpieczenie na wypadek niepowodzenia lub przymusowego powrotu do kraju. Miłosz zaangażowany był zresztą wtedy w zainicjowaną przez PIW wewnętrzną dyskusję między tłumaczami Szekspira, którzy mieli wzajemnie zaopiniować swoje przekłady. Jeszcze 23 stycznia 1951 roku ówczesny redaktor naczelny PIW-u Aleksander Leyfell pisał w liście do Romana Brandstaettera o opóźnieniach w druku *Hamleta*, spowodowanych nagłym wyjazdem Miłosza do Francji:

Proszę mi wybaczyć, że z pewnym opóźnieniem odpowiadam na dwa Pańskie listy w sprawie „Hamleta”. Powodem zwłoki nie była opieszałość moja. Chciałem Panu tylko dostarczyć możliwie najpełniejszy materiał i wydawało mi się, że pobyt Czesława Miłosza w kraju pozwoli mi to uczynić w czasie nie bardzo wykraczającym poza okres, w którym miał Pan prawo oczekiwać mojej odpowiedzi. Tymczasem okazało się, że Miłosz, który bardzo zapalił się do samej propozycji zapoznania się z Pańskim przekładem, nie mógł w końcu tego zrobić na miejscu i ostatecznie przyrzekł wypowiedzieć się w tej sprawie obszerniej z Paryża. Ponieważ na jego opinii mamy zamiar zamknąć tę „wewnętrzną dyskusję” nad przekładem, lepiej chyba będzie, jeśli natychmiast po otrzymaniu odpowiedzi Miłosza przysyłemy Panu cały materiał (Leyfell 1951: 15).

Przypadek Miłosza jako niedoszłego powojennego tłumacza Szekspira pozwala zatem dostrzec mechanizmy instrumentalnego wykorzystania sfery przekładu jako przestrzeni oddziaływania na twórcze zamiary pisarzy. Nie lekceważąc korzyści intelektualnych płynących z pracy przekładowej, relację Miłosza z Szekspirem należy także czytać z myślą o tych intelektualistach, którzy jako obcujący z klasykiem dramaturgii europejskiej mogliby liczyć na reżimową protekcję z uwagi na zawarty w Szekspirze kapitał kulturowy, mogący przysłużyć się propagandzie<sup>27</sup>. Wspominał zresztą o tym

<sup>27</sup> W liście do Józefa Wittlina z 18 czerwca 1951 r. Miłosz pisał: „Byłem typowany na wedetę I sortu, bo Tuwima uważa się za emeryta, Gałczyński się wykończył, Broniewski jest relikwia narodowa (zakonserwowana w alkoholu), a Jastrun i Ważyk są komuniści, więc trzeba było kogoś nowego, kto by głosił «Front Narodowy», kogoś niewytartego jeszcze odami i hymnami, kto by pokazał, że cały naród, jak jeden” (Miłosz 2011: 107).

sam poeta w opublikowanym na łamach „Kultury” artykule *Nie* z 1951 roku, obwieszczającym zerwanie stosunków z Polską Ludową:

Byłem cenionym polskim poetą i tłumaczem poetów innych narodów na język polski. [...] Szekspir w moim przekładzie grany był w polskich teatrach z wielkim powodzeniem<sup>28</sup>. Moje nazwisko literackie było wymawiane z szacunkiem, moja kariera literacka była zapewniona. I wtedy to – właśnie dostałem korekty *Jak wam się podoba* Szekspira i pracowałem nad trzecim aktem *Otella* – nagle przeciąłem, będąc w Paryżu, moje związki z polską demokracją ludową i stałem się emigrantem, świadomy tego, co to oznacza (Miłosz 1951: 3).

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że Miłosz lokował źródło literackiego prestiżu w Polsce Ludowej właśnie pomiędzy dwiema ściśle powiązаныmi z Szekspirem okolicznościami. Z jednej strony renomę przynosiła mu obecność jego przekładu *Jak wam się podoba* na scenach, z drugiej – zapowiedź ukazania się obu tłumaczeń drukiem w Państwowym Instytucie Wydawniczym miała zagwarantować wysoką pozycję na kolejne lata. Miłosz zdawał się podkreślać w ten sposób etyczny wymiar swojej decyzji, w takim ujęciu bowiem rezygnacja z Szekspira jawiła się niemal jako podarcie kart Faustowskiego paktu, zapewniającego dobrobyt i pożyteczne intelektualnie zajęcie.

Z punktu widzenia Miłosza możliwość zajęcia się Szekspirem była w Polsce Ludowej swego rodzaju towarem luksusowym; taki obraz jawił się z listu *Drodzy rodacy*, rozsyłanego niedługo przed publikacją *Nie* do ludzi pióra w Polsce i czytanego na antenie radia Voice of America:

Jeżeli będą wam mówić, że jestem zimnym estetą, który wolał wybrać wygodne życie na Zachodzie, chytrym lisem, który wprowadzał wszystkich w błąd, bo był łasy na rządowe pieniądze, nie wierzcie im. Moje serce jest gorące i jest w nim wielka miłość do ludzi. Moje życie na Zachodzie będzie dziesięć razy trudniejsze, niż byłoby w Warszawie, gdzie dostałbym piękne mieszkanie i tłumaczyłbym Szekspira (Kornat 2008: 735–736).

Wglądu w sprawę Miłosza i Szekspirowskich przekładów dostarcza także list ambasadora Kajetana Morawskiego przesłany w lipcu 1951 roku do przebywającego w Londynie Jana Starzewskiego:

---

<sup>28</sup> W momencie opublikowania artykułu *Nie* (maj 1951) *Jak wam się podoba* w tłumaczeniu Miłosza wystawiono już trzykrotnie: w 1948 r. w Teatrze Śląskim w Katowicach, w 1950 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie oraz w 1951 r. we wrocławskim Teatrze Dramatycznym.

Emigrantem być nie chciał i wcale z tym się nie ukrywa. W Polskiej Republice Ludowej działał mu się materialnie przez cały czas dobrze, moralnie stopniowo coraz gorzej. Gdyby mógł być się spodziewać, że pozwolą mu choćby tylko kontynuować rozpoczęte tłumaczenia Szekspira i nic więcej, nie byłby kraju opuszczał. Ale zostać pisarzem i nie być w służbie propagandy *régime'*owej stało się niemożliwym. Musiał więc zrezygnować z tego, o co najbardziej dbał, z kontaktu z szeroką publicznością polską (Kornat 2008: 738).

Przekłady z Szekspira musiały jednak leżeć Miłoszowi na sercu, bo choć możliwość ich publikacji w PIW-ie porzucił w sposób definitywny, to już jako twórca emigracyjny ubiegał się wraz ze środowiskiem paryskiej „Kultury” o status dysponenta praw do polskiego Szekspira, współtworząc zręby krytyki przekładu i podejmując działania, by przenieść centrum dyskusji wokół nowych przekładów właśnie do Paryża<sup>29</sup>. W październiku 1954 roku pisał do Jerzego Giedroycia świeżo po lekturze polskich Szekspirów, być może wciąż rozważając powrót do zarzuconych tłumaczeń:

Galczyński podniecił mnie do przekładania Szekspira<sup>30</sup>. To na ogół ładny przekład, ale wbrew pozorom, jemu Szekspir nie leży. Sztuka przekładu to rzecz osobna i dziś w Polsce jest tylko jeden, Brandstaetter, który zna angielski, jego *Hamlet* to nie arcydzieło, ale dobry. Nie znaczy to, że mam zamiar wymądrzać się jak Wittlin z Parandowskim, chodzi mi o Szekspira naprawdę (Kornat 2008: 189).

## Zakończenie

Szekspirowskie epizody w biografiach obu pisarzy-tłumaczy ukazują podwójną rolę przekładu tzw. literatury wysokiej w Polsce Ludowej. W przypadku Miłosza oferowana mu pozycja tłumacza Szekspira miała przytępić jego ambicje jako poety niezależnego, z kolei podejmowane przez Brandstaettera starania o przekłady sztuk Stratfordczyka wydawały się rekom-

---

<sup>29</sup> W 1954 r. Tymon Terlecki na łamach paryskiej „Kultury” dopisze kolejny wątek do rozpoczętej przez Waława Borowego dyskusji o przekładach Szekspira, zob. Terlecki 1954.

<sup>30</sup> Szansa na publikację przekładu w kraju pojawiła się jeszcze po Odwilży. Krzysztof Umiński (2022), opisując historię tłumaczki Joanny Guze, przybliżył okoliczności publikacji jej tłumaczenia *Człowieka zbuntowanego* Camusa w czasopiśmie „Europa”. Wśród planowanych do pierwszego numeru utworów miał znaleźć się fragment *Jak wam się podoba* Miłosza, jednak 2 listopada 1957 r. w wyniku decyzji Władysława Gomułki czasopismo zamknięto przed ukazaniem się pierwszego numeru (Umiński 2022: 92).

pensować pisarzowi trud podejmowanych walk o artystyczną integralność. Paradoksalnie momentem jednoczesnego przenikania się i drastycznego rozwidlenia obu tych pisarskich biografii wydaje się właśnie perspektywa na tłumaczenie Szekspirowskich dzieł – dla Miłosza zbyt ciasna i ostatecznie zapewne ograniczająca poetycki talent przyszęłego noblisty; dla Brandstaettera wystarczająco pojemna, by z czasem pomieścić w sobie zarówno sprzeciw wobec polityki kulturalnej PRL-u, jak i głęboki namysł nad losem intelektualisty w powojniu. Niezależnie od podjętych wyborów dla obu pisarzy okres ten okupiony był udręką i wykluczeniem z głównego nurtu życia literackiego.

Być może warto wrócić tu do słów Miłosza, który po latach mówił, że w początkowym okresie Polski Ludowej pozycja tłumacza Szekspira mogła zagwarantować mu ekonomiczne zaplecze oraz pracę z literaturą z dala od ideologicznych dysput. Listy Brandstaettera poświadczają, że i on początkowo żywił takie właśnie nadzieje. Późniejsze lata styczności Brandstaettera z przekładami Szekspira skłaniają nas już jednak do krytycznego osądu domniemanej gwarancji bezpieczeństwa. O ile Miłosz myślał o tych tłumaczeniach pod kątem zachowania pozycji literata w opresyjnym systemie politycznym, o tyle Brandstaetter – który do roku 1953 roku będzie miał w swoim dorobku przekłady *Hamleta*, *Ryszarda III* czy *Kupca weneckiego* – nie potrafił wyzbyć się bardzo osobistego stosunku do tych prac, a co za tym idzie jego Szekspir przestawał mieścić się w okowach ideologii. Użyty w odwilżowym teatrze aluzji końca lat 50. Szekspirowski przekład Brandstaettera przedzierzgnął się w obszar kontestacji zastanej rzeczywistości.

## Bibliografia

- Artwińska, Anna. 2009. *Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bikont, Anna, Szczęsna, Joanna. 2021. *Lawina i kamienie. Pisarze w drodze do i od komunizmu*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Borowy, Wacław. 1947. *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr” 12, s. 18–25.
- 1948. *Przekłady Shakespeare'a i teatr (II)*, „Teatr” 1–2, s. 19–25.
- Brandstaetter, Roman. 1948. *List do Reginy Brandstaetter, 31 maja*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy, rkps 18190/II, t. 1, k. 198.
- 1949–1983. *Dzienniki i raptularze z lat 1949–1983*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, rkps 18046/I.

- 1950a. *List do Reginy Brandstaetter, 21 sierpnia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy, rkps 18190/II, t. 1, k. 433–437.
- 1950b. *List do Reginy Brandstaetter, 29 sierpnia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy, rkps 18190/II, t. 1, k. 449–451.
- 1951a. *List do Reginy Brandstaetter* [brak daty], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy, rkps 18190/II, t. 2, k. 29–32.
- 1951b. *List do Reginy Brandstaetter* [brak daty], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy, rkps 18190/II, t. 2, k. 47–51.
- 1956a. *Szpada i kij*, „Teatr” 7, s. 4–6.
- 1956b. *O Hamlecie i Fortynbrasie*, „Dialog” 8, s. 128–135.
- Bystrzcki, Przemysław. 2002. *Szabasy z Brandstaetterem*, Zwierzyniec–Rzeszów: OS „Ostoja”.
- Cetera-Włodarczyk, Anna. 2020. “The Gates of the Day”: Shakespeare in the Post-Holocaust Poetry and Translation of Roman Brandstaetter, w: M. Nicolaescu et al. (red.), *Perspectives on Shakespeare in Europe’s Borderlands*, Bucharest: The University of Bucharest Press, s. 105–126.
- Cetera-Włodarczyk, Anna, Pożar, Przemysław. 2021. *Polish Translations of Restoration Comedy in Early Communist Period: The Cross-Section of Ideology and Academy*, „Theatralia” 24(1), s. 136–145.
- Chesterman, Andrew. 2009. *The Name and Nature of Translator Studies*, „HERMES – Journal of Language and Communication in Business” 22(42), s. 13–22, <https://tidsskrift.dk/her/article/view/96844/145601> [dostęp: 12.08.2022].
- Chwalewik, Witold. 1950. *O potrzebie nowej inscenizacji dramatów Szekspira*, w: W. Chwalewik, *Nowa inscenizacja dramatów Szekspira. Opracowanie*, Archiwum Akt Nowych, Warszawa, sygn. 2/366/0/1.5.3/1 712, s. 1–23.
- Codogni, Paulina. 2010. *Afrykańczycy w Warszawie w latach 1945–1975*, w: M. Diouf, P. Średziński (red.), *Afryka w Warszawie. Dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, Warszawa: Fundacja „Afryka Inaczej”, s. 114–130.
- Dużyk, Józef. 1991. *Listy Romana Brandstaettera do Jana Wiktora z lat 1927–1967*, „Pamiętnik Literacki” 82(1), s. 167–218.
- Franaszek, Andrzej. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Gibińska, Marta. 1999. *Polish Poets Read Shakespeare – Refashioning of the Tradition*, Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”.
- Heydel, Magda. 2013. „Gorliwość tłumacza”. *Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- 2020. *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*, w: J. Kita-Huber, R. Makarska (red.), *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatoologicznych*, Kraków: Universitas, s. 23–44.
- Horzyca, Wilam (wyw.). 1950. *Co wkrótce wystawią teatry w Poznaniu (z wizytą u dyr. W. Horzycy)*, „Głos Wielkopolski” 220, s. 4.

- Kaindl, Klaus, Kolb, Waltraud, Schlager, Daniela (red.). 2021. *Literary Translator Studies*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kałużński, Zygmunt. 1947. *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość” 10, s. 27–60.
- Kita-Huber, Jadwiga, Makarska, Renata (red.). 2020. *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*, Kraków: Universitas.
- Kołodziejczyk, Ewa (oprac.). 2013. *Listy Czesława Miłosza do Karola Kuryłuka*, „Nowa Dekada Krakowska” 1/2, [http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2013/11/NDK-2013-nr-1-2\\_Czesław-Miłosz.pdf](http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2013/11/NDK-2013-nr-1-2_Czesław-Miłosz.pdf) [dostęp: 12.08.2022].
- 2015. *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN.
- (oprac.). 2019. „Ale cóż ma począć poeta, jeśli nie może wyrażać litości i grozy?”. *Korespondencja Czesława Miłosza i Anny Kowalskiej z lat 1948–1950*, „Teksty Drugie” 3, s. 353–366, [https://rcin.org.pl/Content/121608/WA248\\_150426\\_P-1-2524\\_kolodziejczyk-ale-coz\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/121608/WA248_150426_P-1-2524_kolodziejczyk-ale-coz_o.pdf) [dostęp: 12.08.2022].
- Konica, Paweł. 1986. *Pan na Szekspirze*, „Teatr” 3, s. 10–12.
- Kornat, Marek (oprac.). 2008. *Jerzy Giedroyc, Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, Warszawa: Czytelnik.
- Kraśński, Edward. 1982. *Z archiwum: Miłosz i Shakespeare*, „Dialog” 1, s. 151–153.
- Krawczyk, Jerzy W. 1965. *Spotkanie z pisarzem. Roman Brandstaetter*, „Myśl Społeczna” 16, s. 6–7.
- Krawiecka, Ewa (oprac.). 2016. „Stęskniło mi się za Twoją litewską mordą, Drogi Eugeniuszu”. *Listy Romana Brandstaettera do Eugeniusza Paukszty, tzw. zakopiańskie z lat 1949–1957. Teksty i konteksty*, Poznań: Wydawnictwo PSP.
- Kujawińska-Courtney, Krystyna. 2002–2004. *Shakespeare in Poland*, w: *Shakespeare around the Globe*, University of Victoria, s. 8–9, <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/poland1/index.html> [dostęp: 17.08.2022].
- Kuraś, Marzena (oprac.). 1999. *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki. Listy 1947–1969*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Lefevre, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London–New York: Routledge.
- Leyfell, Aleksander. 1951. *List do Romana Brandstaettera, 23 stycznia*, Archiwum Państwowego Instytut Wydawniczego, Warszawa, teka wydawnicza 336 – Hamlet, W. Shakespeare 1949–1984 r., k. 14.
- Maśliński, Józef. 1946. *Gdy powracamy do Szekspira*, „Teatr” 4–5, s. 25–34.
- Miłosz, Czesław [J.M. Nowak]. 1947. *Życie w USA*, „Odrodzenie” 25, s. 8.
- Miłosz, Czesław. 1951. *Nie*, „Kultura” 5, s. 3–13.
- 1986. *Przedmowa*, w: C. Miłosz, *Mowa więziona*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5–8.
- 1998. *Ogród nauk*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- 2007. *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- 2011. *I książki mają swój los*, „Zeszyty Literackie” 1 [numer specjalny].

- Romanowska, Agnieszka. 2017. *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwazskiewicza, Miłosza i Galczyńskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rosner, Edmund. 1995. *Roman Brandstaetter a Austria*, „Pamiętnik Literacki” 20, s. 157–173.
- Rulikowski, Mieczysław. 1946. *Szekspir na scenach polskich*, „Teatr” 5, s. 3–15.
- Sinko, Grzegorz. 1951. *Opinia o przekładzie „Hamleta” Szekspira przez Romana Brandstaettera, 24 lipca*, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, Warszawa, teka wydawnicza 336 – Hamlet, W. Shakespeare, 1949–1984 r., k. 3–14.
- Skucińska, Anna. 1995. *Monolog Hamleta z drugiej sceny aktu pierwszego w przekładzie Romana Brandstaettera i Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec” 1, s. 119–123.
- Sokorski, Włodzimierz. 1948. *Teatr i widz*, „Kućnica” 27, s. 8–9.
- Świątkowska, Wanda. 2019. *Czy Jan Kott stworzył mit? Jeszcze raz o „Hamlecie” ‘56 Romana Zawistowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 19, s. 178–193.
- Terlecki, Tymon. 1954. *„Hamlet” polski i angielski*, „Kultura” 1–2, s. 61–79.
- Umiński, Krzysztof. 2022. *Trzy tłumaczki*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Walicki, Andrzej. 1985. *Spotkania z Miłoszem*, Londyn: „Aneks”.
- Zajączkowski, Ryszard. 2017. *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin: Wydawnictwo KUL.