

■ BRIGITTE SCHULTZE, BEATA WEINHAGEN

CZESŁAW MIŁOSZ – TŁUMACZ POETYKI GRAMATYKI I ASYMETRII JĘZYKOWYCH W WIERSZACH HERBERTA, RÓŻEWICZA I SZYMBORSKIEJ

Wstęp

Slawiści niemieckojęzyczni uważają asymetrie językowe za szczególnie fascynujące zjawisko występujące „między tekstami”, tzn. między tekstem literackim i jego przekładem na inny język. Przeważnie chodzi o asymetrie kategorii gramatycznych, przy czym z reguły jeden z języków: źródłowy lub docelowy, dopuszcza wybór pewnych składników gramatycznych, w drugim zaś tej cechy brakuje (Schultze, Matuschek 2005; por. Schultze, Matuschek 2006). W języku polskim istnieją, na przykład, dwie formy zwracania się do kogoś po imieniu: w mianowniku lub w wołaczu. Takiego wyboru nie ma w języku niemieckim i języku angielskim, w których mianownik i wołacz są identyczne. Jest to istotne zwłaszcza w tekstach poetyckich, kiedy tłumacz nie jest w stanie przekazać niuansów semantycznych wynikających z możliwości wyboru między mianownikiem i wołaczem. Odwrotnym przykładem jest rodzajnik: podczas gdy w języku polskim nie ma morfologicznej reprezentacji rodzajnika, język angielski i język niemiecki umożliwiają wybór między rodzajnikiem nieokreślonym, określonym i zerowym.

Język polski stwarza więcej okazji do dokonywania wyboru w zakresie gramatyki niż interesujący nas tu język angielski. Oczywiście, polscy poeci – czasami świadomie, czasami raczej instynktownie – korzystają z tego zasobu składników fakultatywnych. Wydaje się, że ten środek ar-

tystyczny występuje szczególnie często w poezji polskiej XX wieku. Spośród omawianych przez nas poetów¹ Tadeusz Różewicz prawdopodobnie korzysta najbardziej intensywnie z szeregu form fakultatywnych, nie tylko w poezji, ale również w dramatach i prozie (por. Schultze, Matuschek 2006: 221–223, 229–230). W poezji Szymborskiej gramatyczne składniki fakultatywne nie należą do najczęstszych i najbardziej typowych cech estetyki indywidualnej (Schultze 2008: 28–34), są jednak wiersze, w których pojedyncze składniki fakultatywne wpływają w znacznym stopniu na ów aspekt tekstu. W wierszach Herberta praca nad formami fakultatywnymi jest – można odnieść wrażenie – coraz rzadsza, lecz zdarzają się przykłady niezwykle wyraziste (por. Schultze, Matuschek 2005: 209–210; Schultze 2008: 23–27).

To zastanawiające, że całą poetykę gramatyki (por. np. Schultze, Matuschek 2006: 214, zwł. przypis 3) pomija się zwykle w analizach poezji Różewicza, Herberta i Szymborskiej oraz ich przekładów. Mniej dziwi to w wypadku tłumaczeń na języki słowiańskie, choćby język czeski (np. Kardyni-Pelikánová 2010: 138–139), który pod tym względem częściowo przypomina polszczyznę. Brak zainteresowania poetyką gramatyki można jednak zauważyć również w analizach przekładów polskiej poezji na język angielski, w którym poetycka aktualizacja form fakultatywnych natrafia na wyraziste asymetrie językowe.

Właśnie dlatego interesować nas tutaj będą przede wszystkim przykłady poetyki gramatyki w wybranych wierszach Różewicza, Herberta i Szymborskiej oraz w przekładach Miłosza. Oczywiście, trzeba brać pod uwagę to, że Miłosz rozpatrywał poezję swoich kolegów nie jako znawca lingwistyki porównawczej, lecz przeważnie jako poeta tłumacz, dla którego język angielski był jednym z języków obcych. Czasami, jak wiadomo, kompetencje poety tłumacza i filologa tłumacza się pokrywają. Tak było ze współpracownikiem Miłosza, Peterem Dale'em Scottem, *native speakerem* języka angielskiego, filologiem, profesorem filologii angielskiej i poetą². Warto tu wspomnieć o pierwotnym kontekście tłumaczeń

¹ Wybór Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Wisławy Szymborskiej wynika z niemieckiej perspektywy: obok Czesława Miłosza właśnie Różewicz, Herbert i Szymborska tworzą grupę poetów polskich drugiej połowy XX wieku, którzy są odbierani w Niemczech najbardziej intensywnie (por. Jekutsch 2002: 173). Podobnie w odniesieniu do literatury anglojęzycznej wypowiada się Ursula Philipps, mówiąc o faworyzowaniu poezji Różewicza, Herberta i Szymborskiej przez tłumaczy, odzwierciedlającym „istotne znaczenie owych poetów” (Philipps 2000b: 1095).

² Zob. <http://www.peterdalescott.net>; http://www.de.wikipedia.org/wiki/Peter_Dale_Scott

Miłosza. Ponieważ Miłosz wykorzystywał swoje przekłady podczas zajęć ze studentami amerykańskimi (Miłosz 1980: 112), nie jest wykluczone, że na początku uwzględnił w pracy tłumaczeniowej właśnie ten krąg odbiorców. Jak wiadomo, stosunkowo wcześniej „przekłady na angielski (...) konsultował z *native speakerami*” (Baran 1981: 56). Biorąc pod uwagę wypowiedzi Miłosza na temat twórczości Różewicza, Szymborskiej i Herberta (zob. niżej), można przypuszczać, że jego praca translatorska była przeważnie niezależna od kontekstu badawczego: od dokonywanych przez literaturoznawców analiz poetyki poszczególnych polskich poetów. Takie stanowisko odpowiada wewnętrznej niezależności typowej dla wielu poetów zajmujących się przekładem. Oczywiście nie zdołamy tu wyjaśnić ewentualnych kontekstów powstania analizowanych przekładów Miłosza na język angielski.

Zanim przejdziemy do omówienia przykładów poetyki gramatyki w tłumaczeniach Miłosza, warto wskazać interesujące nas tu główne formy asymetrii polsko-angielskich.

Polsko-angielskie asymetrie językowe

Z perspektywy języka polskiego chodzi tu o następujące asymetrie gramatyczne: rodzajnik (1), przydawkę przymiotnikową (2), *jest* w funkcjach łącznika i czasownika (3), zaimek osobowy (4), sens gramatyczny i treść znaczeniową aspektów czasownikowych (5), wołacz jako formę adresatywną (6) oraz podwójną negację (7).

W tłumaczeniu poetyki gramatyki szczegóły te odgrywają pewną rolę. Chociaż funkcje zastępcze i konteksty znaczeniowe najczęściej umożliwiają jednoznaczny wybór rodzajnika określonego, nieokreślonego i zerowego (Tabakowska 1993: 788; Schultze, Matuschek 2005: 204–205), czasami – zwłaszcza w poezji – powstają problemy przy przekładzie tak zwanych uniwersaliów i rzeczowników oderwanych, które w języku angielskim z reguły wymagają rodzajnika zerowego (Quirk 2008: 276–303 itd.). Problemy translatorskie z przydawką przymiotnikową powstają wtedy, gdy poeta wykorzystuje możliwości tego składnika, na przykład używając jakiegoś przymiotnika raz przed rzeczownikiem, jako charakteryzację, a raz po rzeczowniku, w funkcji klasyfikującej. Ze względu na to, że w języku angielskim przydawka przymiotnikowa zawsze poprzedza rzeczownik, takiej gry nie da się odtworzyć w przekładzie. I dalej, podczas gdy język

polSKI stosuje łącznik *jest* fakultatywnie, w języku angielskim opuszczenie łącznika jest prawie niemożliwe (Quirk 2008: 41–42, 46–47, 54, 81, 129, 149 itd.). Odtworzenie poetyki gramatyki opartej na tym składniku fakultatywnym wymaga zatem inwencji translatorskiej. Co więcej, zwłaszcza w tekstach poetyckich *jest* w funkcji łącznika często występuje (lub mogłoby wystąpić, ale zostało pominięte) obok *jest* w funkcji czasownika³. Stosowanie zaimka osobowego w języku polskim również jest fakultatywne, w angielskim natomiast prawie obowiązkowe (Quirk 2008: 333–361). Z tej asymetrii gramatycznej (oczywiście, znowu na płaszczyźnie *parole*) mogą wynikać istotne problemy translatorskie, np. kiedy podmiot liryczny identyfikuje siebie – rzadko, lecz celowo – jako *ja*. Tak zwany sens gramatyczny aspektów czasownika⁴ okazuje się problemem translatorskim choćby wtedy, gdy poeta używa aspektu wbrew doświadczeniu odbiorców, a zatem wbrew ich oczekiwaniom, na przykład stosując aspekt niedokonany w kontekście, w którym oczekiwaliby aspektu dokonanego. Polszczyzna pozwala zwracać się do osób za pomocą imienia w mianowniku lub wołacza (por. Schultze, Matuschek 2005: 228–230). Użycie wołacza niekiedy wskazuje na osobistą zażyłość, niekiedy na ironiczny dystans. Poetyka gramatyki może polegać na zastosowaniu form w mianowniku obok form w wołacza. Typowa dla poezji personifikacja powoduje, że podmiot liryczny zwraca się w wołacza nawet do roślin, zwierząt, przedmiotów i rzeczowników oderwanych. Na koniec, podwójna negacja, chociaż nie dająca możliwości wyboru, może stanowić wyzwanie w przekładzie na angielski.

Poniżej analizujemy poetykę gramatyki w jednym z kanonicznych wierszy każdego z trzech wybranych przez nas autorów: w utworach *W środku życia* Różewicza (1955), *Radość pisania* Szymborskiej (1967) i *Kamyk* Herberta (1961). Aby nieco poszerzyć spektrum typowych przykładów asymetrii gramatycznych i form poetyki gramatyki, uwzględnimy jeszcze kilka innych wierszy tych poetów w przekładzie Miłosza. Interesować nas będą głównie wyraźne przykłady poetyki gramatyki, a także zwykła asymetria polsko-angielska oraz sposób potraktowania jej przez Miłosza jako tłumacza.

³ Podobna sytuacja ma miejsce w tłumaczeniu poezji polskiej na język niemiecki (por. Schultze, Matuschek 2006: 220).

⁴ Hans-Jörg Schwenk (2009) problemom opozycji aspektów w języku polskim i niemieckim poświęca monografię *Die Semantik der Imperfektiv-Perfektiv-Opposition im Polnischen und ihr Niederschlag in polnisch-deutschen Wörterbüchern*.

Tadeusz Różewicz

Zacznijmy od wierszy Różewicza. Jak wiadomo (Majchrowski 2002: 107), Miłosz był „pierwszym”, który „tłumaczył debiutującego poetę [tzn. Różewicza] na angielski”⁵. Tytuł omawianego tu przykładu, *W środku życia* (Różewicz 1999: 152–154), nawiązuje zapewne do początku *Boskiej komedii* Dantego: *Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva obscura* („W środku wędrówki żywota naszego/ jak dziecko w ciemnym zgubiłem się lesie”, przeł. A. Kuciak; por. Lagercrantz 1997: 16). Różewicz, podobnie jak ów pielgrzym (czyli Dante; Lagercrantz 1997: 15, 167), miał w chwili powstania wiersza prawie trzydzieści pięć lat. Jednak, podczas gdy pielgrzym Dantego przemierza sfery, które „oczekują człowieka po śmierci” (Lagercrantz 1997: 15) – a zatem jest to wędrówka imaginacyjna – znajdujący się na realnej drodze życiowej podmiot liryczny Różewicza ma samopoczucie człowieka „po śmierci”. W tym wypadku realne doświadczenie drugiej wojny światowej powoduje percepcję „środku życia” jako chwili „po śmierci”. Odpowiadające wstępowi do *Boskiej komedii* pierwsze linijki brzmią:

Po końcu świata
po śmierci
znalazłem się w środku życia

Zasada kontrastu widoczna jest również w tym, że poemat Dantego przedstawia spotkanie pielgrzyma z całą kulturą europejską od starożytności aż do XIII stulecia, podczas gdy wiersz Różewicza, ukazujący sytuację po wojennym zniszczeniu kultury europejskiej, opowiada o zabiegach człowieka o odzyskanie orientacji w świecie, najpierw za pomocą „pewności” własnego ciała i przedmiotów życia codziennego, a potem za pomocą wspomnień z wczesnego dzieciństwa. Owa próba rzeczywistości ma pewne analogie w *Komedii* Dantego: pielgrzym kilka razy pyta o „rzeczywistość” własnego ciała i o konsystencję ciał umarłych, których spotyka na tamtym świecie (Lagercrantz 1997: 20, 23). W wierszu polskiego poety, zwłaszcza w jego jądrze znaczeniowym, występują przy tym różne formy poetyki gramatyki. Chodzi o możliwość wyboru w obrębie zaimka osobowego, o różne sposoby przedstawienia łącznika *jest*, sens gramatyczny aspektów czaso-

⁵ Wiadomo również (Majchrowski 2002: 108), że już w latach czterdziestych Różewicz „na tom wierszy Miłosza *Ocalenie*” odpowiedział „tomem *Niepokój*”.

wych i podwójną metodę wyrażenia wołacza. Oprócz tych jawnie celowych chwytów artystycznych tłumacz powinien wziąć pod uwagę asymetrie gramatyczne związane z rodzajnikiem w języku angielskim. Na przykład, ponieważ rzeczownik *życie* (*life*) w tytule wiersza ma znaczenie uniwersalne, tłumaczenie Miłosza – *In the Middle of Life* (Miłosz 1965: 62; 1983: 86) – z użyciem tzn. formy zerowej, jest słuszne. W stosunku do zaimka osobowego natomiast tłumacz nie ma możliwości identycznego oddania poetyki gramatyki. W tekście wyjściowym szukający orientacji podmiot liryczny najpierw konsekwentnie unika stosowania zaimka *ja*: *znalazłem się (...) stwarzałem siebie (...) budowałem* itd., a wreszcie wymawia zaimek tylko raz, po serii prób rzeczywistości: *to ja jestem*. Gest identyfikacji człowieka wygląda zatem inaczej niż identyfikacja przedmiotów. Zgodnie z opisem przedmiotów (*to jest stół, to jest okno*) tekst „powinien” bowiem brzmieć: *to jestem ja*. Zamiast wyrażenia nienacechowanego tekst proponuje wybór między dwiema możliwościami odczytania.

Podmiot liryczny tak identyfikuje samego siebie wobec wody: *dobra wodo! to ja jestem*. Przy braku znaków przestankowych deklarację tę można interpretować jako proste zwrócenie się podmiotu do wody – w sensie „to ja jestem = to ja”, lub w sensie „to ja, jestem = istnieję”. W drugim wypadku *jestem* byłoby czasownikiem. W języku angielskim, oczywiście, nie da się odtworzyć przejścia od zaimka jakby niewidzialnego – „znalazłem się”, do widzialnego – „ja jestem”. Zaimek osobowy kilka razy występuje tu na początku wersu: *I found myself (...) I created myself*. Niepewność podmiotu lirycznego co do własnej orientacji w świecie jest nieuchronnie nieco zredukowana. Udało się natomiast Miłoszowi odtworzyć nacechowany sposób zwracania się podmiotu lirycznego do wody. Zamiast zwykłego *this is me* (= *it's me*), które odpowiadałoby nienacechowanemu wyrażeniu „to jestem ja”, podmiot mówi *this is I*, a zatem podmiot jakby legitymuje się jako jednostka. W tekście docelowym w pewnym sensie występuje wtedy optyczny odpowiednik poetyki gramatyki: *I was stroking the waves (...)/ (...) water I said/ (...)/ this is I*. Mamy tu do czynienia, jak się wydaje, z optymalną decyzją translatorską.

W związku z problematyczną rzeczywistością łącznik *jest* ma w wierszu Różewicza charakter wyrażnie nacechowany. Zamiast zwykłych sformułowań typu „to stół”, „to okno”, w których zaimek *to* zastępuje łącznik (Schultze, Matuschek 2006: 220), powtarzają się wypowiedzi w rodzaju *to jest stół, to jest okno*, zawierające zapewnienie, że status przedmiotów nie może budzić wątpliwości. Inaczej wygląda identyfikacja ojca: *ten człowiek*

który zrywa jabłko/ to mój ojciec. Zaimek zastępuje tu łącznik. Ustalenie tożsamości ojca – człowieka – brzmi bardziej ostrożnie niż identyfikacja codziennych przedmiotów. Tutaj także poetyka gramatyki u Różewicza znajduje odpowiednik w przekładzie Miłosza: *this is the table (...) this is the window (...) is my father* (Miłosz 1965: 62). W późniejszych wydaniach tłumacz wybiera rodzajnik nieokreślony: *this is a table* (Miłosz 1983: 86). Orientacja w świecie przedmiotów dokonuje się przez to na innej płaszczyźnie, niezależnie od pierwotnych doświadczeń dziecka. Miłosz, bądź na skutek własnych rozważań, bądź pod wpływem porad kolegów⁶, starał się doskonalić swój przekład. Odbiorca anglojęzyczny, oczywiście, nie dowie się niczego o poetyce gramatyki w wierszu Różewicza. Będzie miał jednak pewne wyobrażenie o systemowości chwytów estetycznych w poezji polskiego autora.

Zasadnicze granice przetłumaczalności można natomiast dostrzec w wypadku wołacza i znaczenia gramatycznego aspektów czasownika. Podmiot liryczny zwraca się do wody w wołacz: *wodo mówiłem/ dobra wodo*. Angielszczyzna nie może odtworzyć osobistej bliskości wskazywanej przez podwójny wołacz – *wodo (...) wodo – water I said/ good water*. Jedyne ślad osobistej bliskości znajduje się w pierwiastku leksykalnym *good*.

Na początku wiersza dokonuje się aktualizacja całego spektrum znaczeń aspektu niedokonanego:

znalazłem się w środku życia
stwarzałem siebie
budowałem życie

Po referencji intertekstualnej do *Komedii* Dantego – *mi ritrovai/ znalazłem się* – w aspekcie dokonanym, dwa razy użyty jest aspekt niedokonany. Podmiot liryczny oznacza proces stwarzania siebie i proces budowania życia, nie dając żadnej informacji co do zakończenia lub skutków działania. Aspekt niedokonany zawiera również wskazówkę, że podmiot liryczny dokonuje próby stwarzania samego siebie i budowania życia. Przekład Miłosza brzmi następująco:

I found myself in the middle of life
I created myself
constructed life

⁶ Bogdan Baran (1981: 56) nadmienia, że Miłosz z reguły szukał rady *native speakerów* języka angielskiego.

Opuszczenie zaimka osobowego (bardzo rzadkie w tłumaczeniach polsko-angielskich) w formule *constructed life* pokazuje, że Miłosz doskonale orientował się w asymetriach polsko-angielskich. Interesujące jest tutaj przede wszystkim to, że ani *created*, ani *constructed* nie wskazują na próbę lub na akcję niezakończoną. Tłumaczenie nie odtwarza egzystencjalnej niepewności podmiotu lirycznego, którą w tekście wyjściowym wyraża aspekt niedokonany.

Okazuje się, że Miłosz jako tłumacz traktuje poetykę gramatyki w wierszu *W środku życia* ze szczególną uwagą. O ile to możliwe, stara się dać odbiorcy tekstu docelowego wyobrażenie o chwytach estetycznych użytych przez Różewicza. Oczywiście, pojedyncze składniki fakultatywne gramatyki języka polskiego stawiają tłumacza przed zjawiskiem nieprzetłumaczalności. Opuszczenie zaimka osobowego (*constructed life*) i mocne stwierdzenie *this is I* świadczą, że poeta tłumacz szuka rozwiązań problemów translatorskich w całym spektrum możliwości języka docelowego.

Stwierdzając, że „Różewicz tłumaczy się dość łatwo, co jest oczywiste wobec założeń jego poetyki”, Bogdan Baran (1981: 57) chyba nie wziął pod uwagę poetyki gramatyki⁷. Oczywiście są wiersze Różewicza, które pod względem leksyki i zrozumiałości są naprawdę „łatwe” do tłumaczenia. W odniesieniu do języka angielskiego są to na przykład wiersze, które zawierają zwykłe asymetrie językowe dotyczące rodzajnika, zaimka osobowego, fleksji nominalnej (przy czym tłumaczenie sensu polskich końcówek fleksyjnych wymaga różnych przyimków angielskich) itd. Specyficzna kompetencja translatorska uchwytana jest – jak nam się wydaje – w tym, że niektórzy tłumacze konsekwentnie reagują na takie systemowe różnice między językami: używając chwytu tłumaczenia kreatywnego.

Miłosz wyraźnie korzystał z tych możliwości. Jego tłumaczenie krótkiego wiersza *Głos* (Różewicz 1999: 30) dobrze unaocznia taką systemową (a zarazem transparentną) technikę przekładu. W wierszu *Głos* anonimowy mówca udziela ludziom napomnienia: ze względu na krótkość życia ludzkiego nasze relacje międzyludzkie świadczą o skrajnej głupocie i ciasnocie umysłowej. Tłumacząc tytuł, można wybrać rodzajnik określony lub nieokreślony. Miłosz słusznie zdecydował się na rodzajnik nieokreślony, *A Voice* (Miłosz 1965: 67; 1983: 91). Głos ostrzegający każdego człowieka i całą ludzkość (jakby głos wołającego na pustyni) pozostaje aż do końca

⁷ Baran na pewno też nie uwzględnił mnóstwa słów i wyrażeń wieloznacznych, aluzji intertekstualnych, znaczeniowo ekstremalnie wzbogaconych sformułowań i innych chwytów estetycznych w niektórych wierszach Różewicza.

anonimowy. Tłumaczenie pierwszych wersów wymaga zaimka osobowego i przyimka. Oryginał zaczyna się od słów:

Kaleczą się i dręczą
milczeniem i słowami

Przekład Miłosza brzmi następująco:

They mutilate they torment each other
With silences with words

Możliwy byłby nienacechowany przekład zachowujący spójnik *i*: *They mutilate and torment each other/ with silences and words*. Rezygnując z *and* (*i*), Miłosz powtarza zaimek osobowy: *They (...) they*, tworzący razem z następnymi zaimkami: *they do so/ as if they had forgotten/ (...) they are*, gęstą sieć zaimków osobowych, nieobecnych w oryginale. Powstaje więc jakby gest wskazujący, także niewystępujący w tekście wyjściowym⁸. Podobnie w drugim wersie tłumacz rezygnuje ze spójnika, a powtarza przyimek *with*, podkreślając instrumentację (Quirk 2008: 700–701): *with (...) with* – milczenie i słowa stosowane w celu dręczenia innych ludzi. Z takiego systemowego użycia polsko-angielskich asymetrii językowych wynika cecha tłumaczenia kreatywnego⁹.

Podobnie jak *with*, przyimek *by* powtarza się w ostatnich wersach przekładu Miłosza. W wierszu Różewicza czytamy:

Może ich zabić słowo
uśmiech spojrzenie

Przekład jest następujący:

they can be killed by a word
by a smile by a look

Powtarzanie przyimka *by* kompensuje tutaj stratę sylab w języku angielskim. Typową dla angielskiego dużą liczbę sylab jednozgłaskowych (Gačečiladze 1988: 93) równoważy szereg przyimków, z których tylko jeden jest konieczny. Możliwe byłoby też tłumaczenie *by a word a smile*

⁸ Z rozmów z Różewiczem wiem, że ten poeta bardzo ceni takie pomnażanie sensu estetycznego w tłumaczeniach swoich wierszy.

⁹ Na przykład w tłumaczeniu Karla Dedeciusa (*Stimme*, Różewicz 1999: 31) nie ma takiego systemowego użycia asymetrii polsko-niemieckich. Pierwsze wersy brzmią: *Sie verletzen und quälen sich/ durch schweigen und worte*.

a look. Miłosz na pewno świadomie używa polsko-angielskich asymetrii językowych. Odbiorcy znający język polski i język angielski dostrzegą w przekładzie Miłosza ślady tej pary językowej. W pewnym sensie Miłosz kreuje tu własny typ poetyki translatorskiej.

Wisława Szymborska

Wydaje się, że odnośnie do tłumaczenia poezji Szymborskiej na język angielski Miłosz również był prekursorem szeregu innych tłumaczy albo zespołów tłumaczy z kompetencją językową w obu językach (Phillips 2000c: 1364). Sam przełożył jedynie osiem wierszy Szymborskiej na język angielski, ale uważnie obserwował rozwój jej twórczości poetyckiej i eseistycznej, wypowiadał się o miejscu jej poezji w literaturze polskiej i europejskiej (Miłosz 1996: 32–34; 2002: 2–4) oraz zaznaczał niektóre cechy jej indywidualnej poetyki (Miłosz 1996; Phillips 2000c: 1364).

W kontekście naszych analiz porównawczych interesująca jest wzmianka Miłosza o „egzystencjalnej medytacji” (Miłosz 1996: 34), bo egzystencjalna (ontologiczna) medytacja wymaga niekiedy użycia *jest* w funkcji czasownika. Jeszcze istotniejsze są wnioski Miłosza co do zaimka osobowego *ja* u Szymborskiej: „Szymborska mówi *ja*, ale jest to *ja* ascetyczne, oczyszczone z wszelkiej ochoty do wyznań i właściwie z cech indywidualnych, natomiast sprzęgnięte z innymi *ja* w jednej i tej samej kondycji ludzkiej, która staje się przedmiotem litości i współczucia” (Miłosz 1996: 32). Wypowiedź ta, bez wątplenia dotycząca „etyki pisanego” (Görner 2010: 3) Szymborskiej, również trafia w jądro poetyki gramatyki. Okazuje się, że podmiot liryczny w poezji Szymborskiej stosunkowo rzadko – chyba ze skromności osobistej i skromności poznawczej – wymawia *ja*; zaimek ten przeważnie zawiera się w czasownikach i słowach posiłkowych (*jestem*, *mam*). Widoczne jest funkcjonalne stosowanie przez poetkę tego i innych systemów fakultatywnych (Schultze 2002: 201, 227). Poetyka gramatyki jest zatem obecna w zaimkach osobowych, w myśleniu kategoriami nieistniejącego w języku polskim rodzajnika i w fakultatywnym użyciu łącznika *jest*. Do indywidualnej poetyki Szymborskiej należą również różne formy negacji, m.in. polska (tzn. słowiańska) podwójna negacja. Ze względu na to, że w języku angielskim podwójna negacja występuje przeważnie w języku niestandardowym (Quirk 2008: 787) lub w skrajnie ograniczonym zakresie języka standardowego (Quirk 2008: 798–799), mamy tu do

czynienia z kolejnym przykładem asymetrii polsko-angielskiej. Negacja podwójna, często związana ze sceptycyzmem poznawczym Szyborskiej, należy do większego systemu (kompleksu) kreacji sensu estetycznego: są tutaj rozmaite zdania pytające, jest mnóstwo partykuł pytających¹⁰, partykuł negacji (Schultze 2002: 200, zwł. przypis 12), przedrostków *nie-* itd. Zgodnie z obserwacją Miłosza, mimo takich tekstur językowych Szyborska „oferuje nam świat, w którym można oddychać” i w którym „odbywa się gra dająca nam poczucie (...) ludzkiego istnienia” (Miłosz 1996: 34). Zwłaszcza w autotematycznym wierszu *Radość pisania* (Szyborska 1997: 10–13) gra z oznaczeniami negacji (*nie/nie-*) – obok rodzajnika lub funkcji rodzajnika, zaimka osobowego *ja*, przydawki przymiotnikowej oraz łącznika *jest* – stanowi wyzwanie dla tłumaczy, którzy starają się możliwie adekwatnie przełożyć ten utwór na język angielski.

Radość pisania ma status tekstu klasycznego, możemy więc tu zrezygnować z analizy i interpretacji¹¹. Wystarczy chyba przypomnieć, że w tym autotematycznym wierszu podmiot liryczny rozważa warunki, radość, nawet tryumf kreacji autonomicznego świata poetyckiego – i to wraz z ograniczeniami i zagrożeniami owego *świata z liter*. Jest tutaj zawarty także niezbędny u Szyborskiej element etyki pisania. W odróżnieniu od tłumaczeń wierszy Różewicza, w przekładach poezji Szyborskiej Miłosz podejmuje decyzje translatorskie, które trzeba kwestionować¹². Czasami występują prawdziwe niepoprawności translatorskie, czasami zaś decyzje, które zachęcają do dyskusji. Wątpliwości budzi na przykład wybór rodzajników. Chociaż tytuł wiersza całkiem słusznie oddano jako *The Joy of Writing* (Miłosz 1983: 112–113), w samym wierszu pojawia się przeważnie rodzajnik nieokreślony zamiast trafniejszego rodzajnika określonego. Z wyrażen tekstowych: *napisany las, jak kalka, nad białą kartką, w kropli atramentu*, powstaje powtórzenie rodzajników nieokreślonych: *a written forest, like a carbon, a white page, in a drop of ink*. W pierwszej linijce nawet zaimek wskazujący *ta* w *ta napisana sarna* (*the/that written doe/deer*), przetłumaczony jest jako *a written deer*. Chodzi więc tutaj o pojedynczy wypadek tworzenia lasu, sarny itd. na papierze.

¹⁰ Monografia niemieckiego germanisty Gerharda Bauera (2004) o poezji Szyborskiej nosi tytuł *Frage-Kunst* – „sztuka pytania”.

¹¹ Obszerna analiza znajduje się m.in. w monografii Dörte Lütvogt (1998: 25–47); zob. też analizę Brigitty Schultze (2002: 202–207).

¹² Niewykluczone, że Ursula Phillips (2000c: 1394) miała na myśli takie niepoprawności, pisząc: *in the collections by Miłosz (...) though they vary in tone and precision* („w zbiorach przygotowanych przez Miłosza (...), chociaż różnią się tonem i precyzją”).

Oczekiwalibyśmy natomiast rodzajnika określonego. W sposób rzucający się w oczy Miłosz wybiera rodzajnik nieokreślony nawet tam, gdzie jawnie występuje typowa dla tego wiersza kombinacja płaszczyzny języka przedmiotowego (*objektsprachliche Ebene*) i płaszczyzny języka przenośnego (*metasprachliche Ebene*; Lütvogt 1998: 30–38; Schultze 2002: 204, 209, 213): *pod kropką kopyta*, a w przekładzie: *under a dot of a hoof*. Nie ma więc znaku przestankowego (graficznego) kopyta. Podmiot liryczny tylko wyobraża sobie analogię odbicia kopyta i kropki na papierze. Trafniejsze pewnie byłoby: *under the dot of the hoof*¹³. W ostatnich wersach rodzajnik nieokreślony ogranicza pewność manifestacji autotematycznej. Oto ostatnia, najkrótsza strofa wiersza Szymborskiej:

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

Przekład brzmi następująco:

The joy of writing.
A chance to make things stay.
A revenge of a mortal hand¹⁴.

Na skutek takich decyzji translatorskich cały wydzźwięk autotematyczny jest mniej stanowczy niż w tekście wyjściowym.

Asymetria językowa związana z zaimkiem osobowym nie pozwala na dokonywanie podobnych translatorskich interpretacji jak przy funkcji rodzajnika. W wierszu Szymborskiej zastanawia, że podmiot liryczny nawet w rozważaniach autotematycznych nigdy nie używa morfologicznie wyrażonego zaimka osobowego *ja*. Nie widać tu poetyki gramatyki. Zaimek zawiera się zawsze w formie czasowników: *jak zechcę, jeśli każę* itd. Obecność podmiotu lirycznego przejawia się ponadto w zaimkach dzierżawczych: *bez mojej woli, na mój rozkaz*. W tym wypadku tłumaczenie Miłosza w pełni odpowiada warunkom asymetrii językowej: *I de-*

¹³ Inni tłumacze bez wyjątku używają rodzajnika określonego. Na przykład w tłumaczeniu Magnusa J. Krynskiego i Roberta A. Maguire'a czytamy: *under the full stop*, a u Karla Dedeciusa: *unter dem Punkt* (Schultze 2002: 213).

¹⁴ Aby w pełni wydobyć pointę owego manifestu autotematycznego, inni tłumacze, na przykład Krynski i Maguire, wybierają rodzajnik określony. Ostatnie wersy zaczynają się tonem bardzo stanowczym: *The joy (...)/ The power (...)/ The revenge* (Schultze 2002: 213, 216).

sire, I command itd. Tłumacz, oczywiście, nie może całkowicie uniknąć utraty sensu estetycznego, który wynika z fakultatywnego zaimka osobowego.

Podczas gdy zaimek osobowy jakby narzuca pewne decyzje translatorskie, łącznik *jest* okazuje się kolejnym wyzwaniem dla tłumaczy. Łącznik ten występuje trzy razy w drugiej połowie utworu Szymborskiej – i to dwukrotnie w miejscu eksponowanym na początku wersu oraz w bardzo wyrazistej formie inwersji, co stanowi dużą trudność w przekładzie ze względu na ograniczone możliwości używania inwersji w języku angielskim (Quirk 2008: 1379–1383). Tekst zawierający łącznik *jest* wygląda następująco:

Jest w kropli atramentu (...)
Zapominają, że tu nie jest życie.
(...)
Jest więc taki świat.
(...)

W pierwszych wersach podkreślono sam łącznik fakultatywny: w kropli atramentu naprawdę znajduje się spory *zapas/ myśliwych*; życie na papierze (*tu*) nie jest życiem empirycznym, prawdziwym. W trzecim wersie natomiast chodzi o *jest* w funkcji czasownika, przy czym czasownik ma znaczenie ontologiczne (Schultze 2002: 209).

W przekładzie Miłosza ta tekstura znaczeniowa traci – częściowo z powodu asymetrii językowej, lecz nie tylko – na wyrazistości. Trzykrotne *jest* znika na skutek użycia jednego z łączników w liczbie mnogiej: *In a drop of ink there are*. Drugi łącznik zastosowano w sposób bardzo zbliżony do tekstu wyjściowego: *They forget that this is not life here. Jest* w funkcji czasownika o sensie ontologicznym natomiast wypada w tłumaczeniu znacznie słabiej niż w oryginale: *And so there is such a world/ on which I impose an autonomous Fate?* Możliwe byłoby tu nawet umieszczenie *jest* ontologicznego na początku wersu: *Is there then*¹⁵. Dzięki temu różnica między łącznikiem *jest* i *jest* w funkcji czasownika byłaby wyraźnie zaznaczona.

Nie wiemy, dlaczego Miłosz zrezygnował z takiego oznakowania sensu ontologicznego oraz oznakowania poetyki gramatyki. Podobnie jak w wypadku rodzajnika nieokreślonego, mamy tu do czynienia z mniej stanowczym sposobem mówienia podmiotu lirycznego niż w tekście wyj-

¹⁵ Tak proponują inni tłumacze (Schultze 2002: 216).

ściowym. Podmiot liryczny stosuje ponadto tonację narracyjną, nieobecną w oryginale. Ta (trzeba przyznać, słabo zauważalna) tendencja translatorska zapowiada sposób odczytania poezji Szymborskiej przez Miłosza, a mianowicie dostrzeżenie w niej cechy eseistyczności.

Kolejna asymetria językowa: przydawka przymiotnikowa po rzeczowniku, znajduje się na samym końcu wiersza: *ręki śmiertelnej*. Tłumacz nie ma możliwości zaznaczenia, że ręka w tekście wyjściowym reprezentuje pewną kategorię rąk. Pointa na końcu wiersza jest zatem słabsza od tekstu wyjściowego: *a mortal hand* (Schultze 2002: 207).

Ostatni typ asymetrii językowej, podwójna negacja i szereg dalszych zaznaczeń negacji, zmusza tłumacza do szukania zastępstwa dla środków językowych nieobecnych w języku angielskim. Podwójna negacja, za pomocą której podmiot liryczny objawia swoją wszechmoc w sferze poezji, brzmi: *nic się tu nie stanie*, z optyczno-akustycznym powtórzeniem składnika *nie* w formie czasu przyszłego: *stanie*. Kolejne czasowniki: *nie spadnie*, *nie ugnie*, oraz dwa przymiotniki i jeden rzeczownik: *niezależny*, *istnienie*, *nieustanne*, tworzą sieć połączoną elementem *nie*. Niektóre składniki potwierdzają sceptycyzm poznawczy Szymborskiej, inne – zdolność poetki do gry, którą Miłosz tak ceni. Miłosz, jak się wydaje, w tłumaczeniu starał się z jednej strony o wzmocnienie negacji: *nothing here will happen ever*, *Not even*, z drugiej o zaznaczenie chwytu powtórzenia: *will happen*, *will fall*. Gra materiałem słownym nie pozwala się odtworzyć w tekście docelowym.

Analiza innych przekładów Szymborskiej dokonanych przez Miłosza pokazuje, że Miłosz czasami nawet wzmocnia wątek negacji. W wierszu *Wielka liczba* (Szymborska 1977: 185; *A Great Number*) tekst wyjściowy zawiera wyliczenie o znaczeniu negatywnym: *reszta w prześlepienie idzie, / w niepomysłenie, w nieodżałowanie*. Miłosz tłumaczy: *the rest stay unheeded, / unthought of, unlamented* (Miłosz 1983: 111). Taka inwencja translatorska może służyć jako substytucja nieuniknionych strat materiału poetyckiego w innych partiach wiersza. W każdym razie mamy tu do czynienia z przemyślaną strategią translatorską.

Zbigniew Herbert

Tłumaczenie poezji Herberta na język angielski różni się z wielu powodów od przekładu poezji Różewicza i Szymborskiej. Podczas gdy liczba przekładów tych dwojga poetów jest niewysoka, Miłosz przetłumaczył dosyć dużo wierszy Herberta¹⁶ – niekiedy sam, niekiedy we współpracy z Peterem Dale'em Scottem. Wiadomo, że każdy z tłumaczy wykonał jakąś liczbę przekładów samodzielnie (Philipps 2002: 633), nie mamy natomiast pewności, które z nich są „pierwotnie” autorstwa Miłosza, a które Scotta. Szczególną cechą tego procesu tłumaczenia jest to, że otrzymujemy stosunkowo wiele informacji o wymaganiach, jakie poezja Herberta stawia tłumaczom (Miłosz, Scott 1985: 16–18). I jeszcze jedno: ponieważ wzajemny „dialog twórczy” Herberta i Miłosza (por. Fiut 2003: 225–247) był bardzo intensywny, można założyć specyficzną dostępność poezji Herberta po stronie Miłosza.

W kontekście naszych badań porównawczych poezja Herberta jest nietypowa, dlatego że fakultatywne formy języka polskiego odgrywają w niej znacznie mniejszą rolę niż w poezji Różewicza i Szymborskiej. Poetyka gramatyki u Herberta koncentruje się przeważnie wokół przydawki przymiotnikowej i funkcji rodzajnika. Nic dziwnego zatem, że jej ślady są na ogół ignorowane przez badaczy poezji Herberta i przekładów jego wierszy na inne języki. Miłosz i Scott, na przykład, formułują następujące wnioski na podstawie swojej pracy przekładowej:

„Herbert is easier to translate than those poets who experiment with syntax and metre (...). We are aware of how much is lost from his careful handling of Polish idioms. (...) We also think of the wit of Herbert's word order, whenever a surprise was held back **for the end of the passage**” (Miłosz, Scott 1985: 17).
[„Herberta łatwiej tłumaczyć niż tych poetów, którzy eksperymentują ze składnią i metrum (...). Zdajemy sobie sprawę, w jakim stopniu staranne wykorzystanie przez niego polskich idiomów przepada w tłumaczeniu. (...) Myślimy także o przemyślności Herbertowskiego szyku wyrazów, ilekroć niespodzianka zostaje zachowana **na koniec wypowiedzi**”; wyróżnienie B.S., B.W.].

Miejsce sygnału estetycznego – początek bądź koniec strofy lub wersu – ewidentnie gra jakąś rolę w poetyce Herberta (Schultze 2010). W na-

¹⁶ Wybór przekładów zestawiony przez Alisę Valles (Herbert 2007) zawiera 143 teksty Miłosza lub tandemu: Czesław Miłosz i Peter Dale Scott. Przekładów samego Miłosza lub Miłosza i Scotta jest jednak więcej.

stępujących przekładach przydawki przymiotnikowe występują na końcu wersu.

Oprócz kolejnych anglojęzycznych wersji wiersza *Kamyk* (Herbert 1998: 280) – z drobnymi, ale istotnymi dla sensu estetycznego zmianami – interesować nas tu będzie *Miasto nagie*, także pochodzące ze zbioru *Studium przedmiotu* (Herbert 1998: 267–268)¹⁷. Ponieważ pierwszy przekład *Kamyka* i pierwszy przekład *Miasta nagiego* ukazały się już w antologii *Postwar Polish Poetry* wydanej w 1965 roku (Miłosz 1965: 100, 109), możemy przypuszczać, że są to tłumaczenia samego Miłosza.

W odniesieniu do *Kamyka* interpretacja jest oczywiście zbyt cenna (zob. np. Nasiłowska 1991: 69, 72, 73, 77–78). Jeśli chodzi o funkcję rodzajnika, interesujące są kolejne przekłady tytułu wiersza. W pierwszej wersji angielskiej tytuł brzmiał *The Stone* (Miłosz 1965: 100). *Stone*, „kamień”, na pewno ma „kamienny sens”, ale niekoniecznie wykazuje typowe cechy *kamyka*: gładkość i okrągłość. Późniejsze wersje noszą tytuł *The Pebble* (Miłosz 1983: 131) i taki wybór translatorski należałoby uznać za słuszny. Zastanawia natomiast to, że w ostatnim przekładzie wiersza, zamieszczonym w zbiorze Alissy Valles, tytuł nie zawiera rodzajnika: *Pebble* (Miłosz 2007: 197)¹⁸. Zgodnie z podręcznikiem gramatyki Randolpha Quirka, w ostatniej wersji translatorskiej *kamyk* definiowany jest jako przedstawiciel klasy „considered as an *undifferentiated whole*” (Quirk 2008: 282; „rozumianej jako *niezróżnicowana całość*”; kursywa Quirka, B.S., B.W.); Quirk podkreśla przy tym specyficzne użycie rzeczownika *man* (= *mankind*, „ludzkość”) bez rodzajnika: „When it has the meaning of the ‘human race’ (...) *man* and its synonym *mankind* are used generically without the article (...): *Man* is a social animal” (Quirk 2008: 282; „kiedy rzeczownik ten ma znaczenie „ludzkość” [...], *man* i jego synonim *mankind* są używane w sensie ogólnym bez rodzajnika [...]: Człowiek jest istotą społeczną”). W wierszu Herberta znajdujemy definicję: *Kamyk jest stworzeniem/ doskonałym*. Wydaje się, że ostatnia wersja tytułu z formą zerową rodzajnika w sposób idealny odpowiada sensowi estetycznemu utworu Herberta. Posiłkując się gramatyką w interpretacji *Kamyka*, można twierdzić, że w odróżnieniu od człowieka, istoty społecznej, *kamyk* (*pebble*) jest istotą niespołeczną, a więc zupełnie niezależną. Oczywiście, Quirk

¹⁷ W odróżnieniu od *Kamyka* wiersz *Miasto nagie* nie znajduje się w zbiorze zestawionym przez Alisę Valles.

¹⁸ Nie wiemy, kto zainicjował ostatnią zmianę. W przekładzie Karla Dedeciusa znajdujemy również rodzajnik zerowy: *Kiesel* (Schultze, Matuschek 2006: 218).

nie przewiduje ogólnego użycia rodzajnika zerowego (2008: 282) w odniesieniu do kamyka (choć odnosi go do *rabbit* – do królika)¹⁹. Nasza próba może chyba ilustrować hermeneutyczny pożytek płynący z analizy porównawczej tłumaczeń polsko-angielskich. Gramatyka angielska pomaga nam tutaj ująć wyraźniej to, czego Herbert dokonuje w wierszu *Kamyk*, mianowicie odrzucenie tradycyjnego antropocentryzmu. Trzecia, ostatnia angielska wersja *Kamyka*, jakby wystawiająca na próbę gramatykę języka angielskiego, trafia w sedno sensu estetycznego i filozoficznego. Mamy tu zatem do czynienia z przekładem optymalnym.

Podczas gdy ostatnia wersja angielskiego tytułu wiersza dowodzi możliwości przekładu pod każdym względem udanego, wspomniana już przydawka przymiotnikowa w pierwszym i drugim wersie raz jeszcze ilustruje granicę tłumaczenia polsko-angielskiego – granicę nie do pokonania: *stworzeniem/ doskonałym*. Mamy tu podkreślony status przymiotnika relacyjnego, bo możliwe również byłoby wyrażenie: *doskonałym stworzeniem*. Chwył poetyki gramatyki uwidacznia się w tym, że w innych wersach – w miejscach mniej wyeksponowanych – poeta stosuje przymiotniki jakościowe: *kamiennym sensem, fałszywe ciepło*; znajdujemy też jeszcze jeden wariant przydawki relacyjnej, a mianowicie *ciało jego szlachetne*.

We wszystkich dokonanych przez Miłosza przekładach *Kamyka* składnik znaczeniowy *stworzeniem/ doskonałym* brzmi *a perfect creature* (Miłosz 1965: 100; 1983: 131, 2007: 197). W tłumaczeniu przydawka relacyjna zmienia się nieuchronnie w przydawkę jakościową, a przez to oferta estetyczna tekstu docelowego jest jakby słabsza²⁰.

Podobne osłabienie oznaczenia estetycznego ma miejsce w wierszu *Miasto nagie*, przy czym, jak się zdaje, następstwa dla sensu całego utworu są jeszcze poważniejsze. W *Mieście nagim* oprócz szeregu przydawk przymiotnikowych typu jakościowego – *żółtej fali, na rudej trawie, z białą ścianą* itd. – występują przydawki przymiotnikowe charakteru relacyjnego. Szczególne znaczenie mają tytuł *Miasto nagie* oraz wyeksponowane anadiplozą i nawiasem wyrażenie *poeci milczący: (...) Czy są tam poeci (poeci milczący)*.

¹⁹ Gramatyka oznacza granicę porównania człowieka ze zwierzęciem: „the following is unacceptable except in technical, scientific use: **Rabbit* displays similar features to *man*” („następująca wypowiedź jest nie do przyjęcia poza zastosowaniem naukowym: **Królik* wykazuje cechy podobne do *człowieka*”).

²⁰ Przekłady *Kamyka* na język hiszpański mogą, jak się wydaje, oddać poetykę gramatyki (Potok 2005: 156).

Podczas gdy tytuł wiersza jakby wprowadza kategorię „miast nagich”, sformułowanie *poeci milczący* wskazuje na rodzaj poetów, którzy – na przykład z powodów politycznych – są pozbawieni możliwości mówienia lub nie odważają się mówić (pisać). W obu wypadkach niuans znaczeniowy relacyjnej przydawki przymiotnikowej jest w przekładzie Miłosza utracony. Czytamy: *A Naked Town* (1)²¹, *Are there poets there (silent poets)* (2, Miłosz 1983: 138–139; kursywa, B.S., B.W.). Można oczywiście przypuszczać, że zarówno tytuł wiersza, jak i sformułowanie *silent poets* wywołują w odbiorcach tekstu docelowego wiele skojarzeń.

Zacytowany wers, podobnie jak przekład *Głosu* Różewicza, świadczy o pewnej cesze Miłosza jako tłumacza, mianowicie skłonności do tworzenia struktur rytmicznych za pomocą materiału leksykalnego, który nie pojawia się zupełnie lub pojawia się z inną częstotliwością w tekście wyjściowym. Tu chodzi nam o powtarzanie przysłówka *there* w celu rytmizacji:

(...) *Are there poets there (silent poets)*
there are troops (...)
 (...) *there are as well (...)*
 (...) *there are also dogs (...)*
 (...) *and who lives there (...).*

Przysłówek *there* częściowo – i zupełnie słusznie – zastępuje tutaj polskie słowa posiłkowe (*sq* – *there are*) oraz przysłówek *tam*, częściowo zaś jest dodatkiem ze strony tłumacza.

Okazuje się, że Miłosz, tłumacząc Herberta – podobnie jak w przekładach Różewicza i Szymborskiej – nie jest w stanie zachować niuansów znaczeniowych związanych z systemem fakultatywnym przydawek przymiotnikowych, funkcja rodzajnika natomiast pozwala mu na przekład możliwie optymalny. Proces translatorski kończy się wyborem najlepszym²².

²¹ W pierwszym wydaniu antologii tytuł wiersza brzmiał *A Naked Town* (Miłosz 1965: 109).

²² Niektórzy badacze zwracają uwagę na inne optymalne decyzje translatorskie Miłosza lub zespołu Miłosz/Scott (Potok 2005: 157, 159).

Zakończenie

Ze względu na stosunkowo ograniczony wgląd w dorobek translatorski Miłosza podsumowanie wyników naszego badania będzie tymczasowe i bardzo ostrożne.

Porównawcze analizy tłumaczeń polsko-angielskich i polsko-niemieckich wskazują, że poeci tłumacze – w odróżnieniu od filologów tłumaczy – skłonni są albo ignorować asymetrie językowe i związaną z nimi poetykę gramatyki, albo preferować inne cechy estetyczno-znaczeniowe tekstu wyjściowego²³. Takie – uwidaczniające się przynajmniej z grubsza – różnice w upodobaniach translatorskich poetów i filologów nie znaczą oczywiście, że któraś z tych metod jest lepsza. Z reguły przekłady wykonane z wykorzystaniem różnych kompetencji uzupełniają się wzajemnie. Istotniejsza jest zasadnicza postawa wobec pracy translatorskiej: to, czy tłumacz chce stworzyć możliwie adekwatny przekład czy opracowanie (adaptację)²⁴. Trudno wątpić, że Miłosz dążył do uzyskania przekładu, nie adaptacji. Ze względu na to, że sporo poetów tłumaczy woli różne warianty adaptacji, możemy ocenić, że Miłosz traktował wiersze swoich kolegów w sposób bezinteresowny i „skromny”.

Z wypowiedzi na temat twórczości Różewicza i Szymborskiej wynika, że Miłosz z jednej strony szukał wspólnych intencji i postaw etycznych wśród głównych przedstawicieli poezji polskiej XX wieku²⁵, a z drugiej obserwował indywidualną poetykę poszczególnych kolegów. Wyniki naszej analizy przekładów Szymborskiej wskazują, że Miłosz nie całkiem uchwycił stanowczość w wypowiedziach podmiotu lirycznego poetki²⁶.

²³ Z rozmów z Henrykiem Bereską, który pisał wiersze w języku niemieckim i polskim, tłumaczył z jednego języka na drugi i był filologiem (studiował slawistykę i teatrologię), wiem, że tworzył on przekłady polsko-niemieckie „przeważnie z perspektywy poety, nie filologa” (B.S.).

²⁴ Filolog tłumaczka Jutta Janke, na przykład, chociaż wspaniale orientuje się w asymetriach językowych, stworzyła z wiersza *Radość pisania* adaptację (*Nachdichtung*), w sposób zaskakujący ignorując indywidualną poetykę Szymborskiej (Schultze 2002: 210–213).

²⁵ O poezji Różewicza Miłosz w 1996 roku wyraził się następująco: „Jego poezja natomiast towarzyszy moim rozmyśleniom o powołaniu poety, który (...) będzie zawsze «paste-rzem bytu»” (Majchrowski 2002: 251).

²⁶ Kiedy Miłosz (1996: 35) pisze: „Szymborska jest (...) poetką, która używa właściwie formy niemalże eseju”, trzeba wziąć pod uwagę, że niektóre wiersze Szymborskiej przełożone przez Miłosza, np. *Wielka liczba*, są nieco zbliżone do toku argumentacji eseistycznej. Poetyka eseju nie przewiduje jednak oszczędności języka, tak typowej dla poezji Szymborskiej.

Badając asymetrię polsko-angielskie i związaną z nimi poetykę gramatyki można uznać, że niuanse znaczeniowe form wołacza, przydawki przymiotnikowej i sensu gramatycznego aspektów czasownika zostają w przekładach Miłosza utracone – podobnie jak w przekładach innych tłumaczy. Funkcje rodzajnika natomiast są wyraźnie użyte dla celów poznawczych. W świetle założeń gramatyki Quirka okazuje się, że w ostatniej wersji *Kamyka* (*Pebble*) Miłosz jakby poddaje próbie, a może nawet przekracza, normę języka angielskiego. Rola asymetrii w tłumaczeniu poezji zależy oczywiście od tego, w jakim stopniu asymetrię dotyczą sensu estetycznego całości utworu.

Na marginesie naszej analizy zauważyliśmy i inne cechy przekładów Miłosza. Należy do nich sztuka tworzenia struktur rytmicznych za pomocą materiału leksykalnego. Można by wymienić wiele następnych, specyficznie poetyckich właściwości tych przekładów (Schultze 2002: 214–215). Chodzi oczywiście o właściwości zasługujące na odrębne badania. Jednym z pytań, które warto sobie postawić, jest zapewne to, czy istnieją związki między indywidualną poetyką Miłosza²⁷ a jego chwytami (predylekcjami)²⁸ translatorskimi.

Bibliografia

- Herbert Z. 1998. *Poezje*, wydanie drugie, poszerzone, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2007. *The Collected Poems. 1956–1998*, translated and edited by A. Valles, with additional translations by Cz. Miłosz and P.D. Scott, New York: HarperCollins Publishers.
- Miłosz Cz. 1965. *Postwar Polish Poetry. An Anthology*, selected and translated by Czesław Miłosz, Garden City, New York: Doubleday & Co.
- 1983. *Postwar Polish Poetry. An Anthology*, selected and edited by Czesław Miłosz, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Różewicz T. 1999. *Niepokój. Formen der Unruhe*, przeł. K. Dedecius, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Szyborska W. 1964. *Wiersze wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1977. *Poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

²⁷ Ze względu na częstotliwość *jest* stosowanego w sensie egzystencjalnym w poezji Miłosza (Rybka 2002: 80–81) można zakładać, że Miłosz jako tłumacz będzie identyfikował takie formy poetyki gramatyki. Nasze analizy potwierdzają te przypuszczenie.

²⁸ Jeśli chodzi o predylekcje i pryncypia wyboru tekstów Miłosza jako tłumacza, zob. Skubalanka 2007: 21, 31–32 (por. przypis 25 w naszym artykule).

- 1997. *Sto wierszy – Sto pociech. Hundert Gedichte – Hundert Freuden*, ausgewählt, übertragen und mit einem Nachwort von Karl Dedecius, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2001. *Miracle Fair. Selected Poems of Wisława Szymborska*, translated by J. Trzeciak, New York – London: W.W. Norton & Co.
- Balbus S. 1996. *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Baran B. 1981. *Miłosz jako tłumacz współczesnej poezji polskiej na język angielski*, „Poezja” 16/7 (Opisanie Miłosa II), s. 56–61.
- Bauer G. 2004. *Frage-Kunst. Szymborskas Gedichte*, Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Nexus.
- Dedecius K. 1980. *Zeichen im Dunkel*, w: Cz. Miłosz, *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 7–28.
- Fiut A. 2003. *W stronę Miłosa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gačečiladze G.P. 1988. *Stichosloženie i poétičeskij perevod*, w: S.F. Gončarenko (red.), *Poëtika perevoda. Sbornik statej*, Moskwa: Raduga, s. 88–99.
- Görner R. 2010. „Was hat der Mathematiker für ein Verhältnis zum Gewissen?” *Goethes Wissen schaffende Ethik: Befund und Ausblick*, „Forschung & Lehre” 5, s. 3–18.
- Jekutsch U. 2002. *Die Übersetzung eines Klassikers: Zbigniew Herbert in deutscher und englischer Rezeption*, w: U. Jekutsch, A. Sulikowski (red.), *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, Szczecin: PPH Zapol Dmochowski, Sobczyk, s. 173–195.
- Kardyni-Pelikánová K. 2010. *Przegląd zagraniczny. Czechy*, „Twórczość” 66/3, s. 137–140.
- Lagercrantz O. 1997. *Dante und die Göttliche Komödie*, aus dem Schwedischen von G. Jänicke, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag.
- Lütvogt D. 1998. *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Majchrowski Z. 2002. *Różewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Miłosz Cz. 1980. *Ein Schriftsteller im Exil*”, przeł. E. Rattenberg, w: Cz. Miłosz, *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 111–116.
- 1996. *Poezja jako świadomość*, w: *Radość pisania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. St. Balbus, D. Wojda, Kraków: Znak, s. 32–34.
- 2002. *Foreword*, w: W. Szymborska, *Miracle Fair. Selected Poems of Wisława Szymborska*, translated by J. Trzeciak, New York–London: W.W. Norton & Co.
- Miłosz Cz., Scott P.D. 1985. *Translators’ Note*, w: Zb. Herbert, *Selected Poems*, Exeter: Carcanet, s. 16–18.
- Nasiłowska A. 1991. *Kamienie*, „Twórczość” 3, s. 68–81.
- Philipps U. 2000a. *Zbigniew Herbert 1924–1998. Polish Poet*, w: O. Classe (red.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, t. I: A–L, London–Chicago: Fitzroy Dearborn, s. 632–633.

- 2000b. *Polish Literary Translation into English*, w: O. Classe (red.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, t. II: M–Z, London–Chicago: Fitzroy Dearborn, s. 1094–1097.
- 2000c. *Wisława Szymborska. Polish Poet*, w: O. Classe (red.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, t. II: M–Z, London–Chicago: Fitzroy Dearborn, 1364–1365.
- Potok M. 2005. *Herbertowski Kamyk w hiszpańskim ogródku – o dwóch przekładach wiersza Herberta*, „Przekładaniec” 15, s. 150–160.
- Quirk R. i in. 2008. *A Comprehensive Grammar of the English Language*, wyd. 22, Edinburgh Gate, Harlow: Longman.
- Rybka M. 2002. *Zamieszkać w zdaniu. O składni tekstów poetyckich Czesława Miłosza*, Poznań: Wydawnictwo WiS.
- Schultze B. 2002. *Autothematik übersetzt: Wisława Szymborskas Radość pisania deutsch, englisch, französisch und russisch*, w: U. Jekutsch, A. Sulikowski (red.), *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, Szczecin: PPH Zapol Dmochowski, Sobczyk, s. 197–228.
- 2005. *The Poetics of Grammar as Challenge and Chance in Literary Translations*, „Studia Anglica Posnaniensia” 41, s. 269–288.
- 2008. *Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen*, w: M. Krysztofiak (red.), *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*, Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 9–37.
- 2010. *Niektóre aspekty estetyki indywidualnej Zbigniewa Herberta w przekładach niemieckich i angielskich*, w: M. Heydel i in. (red.), *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Schultze B., Matuschek H. 2005. *Asymetrie językowe jako przedmiot badań w analizach tłumaczeń literatury polskiej na język niemiecki*, „Przekładaniec” 15/2, s. 200–234.
- 2006. *Sprachliche Asymmetrien als Beobachtungsort polnisch-deutscher Übersetzungen*, „Zeitschrift für Slawistik”, 51/2, s. 212–239.
- Schwenk H.-J. 2009. *Die Semantik der Imperfektiv-Perfektiv-Opposition im Polnischen und ihr Niederschlag in polnisch-deutschen Wörterbüchern. Versuch einer aspektologisch-aspektographischen Neuorientierung*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Skubalanka T. 2007. *Sztuka poetycka Czesława Miłosza*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Tabakowska E. 1993. *Articles in Translation: An Exercise in Cognitive Linguistics*, w: R.A. Geiger, B. Rudzka-Ostyn (red.), *Conceptualizations and Mental Processing in Language*, Berlin–New York: Mouton de Gruyter, s. 785–800.
- Volynska-Bogert R., Zalewski W. 1980. *Czesław Miłosz. An International Bibliography 1930–1980*, Ann Arbor: The University of Michigan.
- <http://www.peterdalescott.net>
- http://www.de.wikipedia.org/wiki/Peter_Dale_Scott

Słowa kluczowe: Miłosz, poetyka gramatyki, asymetrie językowe, przekłady Różewicza, Herberta, Szymborskiej na język angielski

CZESŁAW MIŁOSZ AS A TRANSLATOR OF THE POETICS OF GRAMMAR AND LANGUAGE ASYMMETRIES IN THE WRITINGS OF ZBIGNIEW HERBERT, TADEUSZ RÓŻEWICZ AND WISŁAWA SZYMBORSKA

This article discusses Czesław Miłosz as a poet-translator of the poetry of his younger colleagues: Herbert, Różewicz and Szymborska. The comparative analysis focuses on such features largely neglected in translation studies as Polish-English linguistic asymmetries and the poetics of grammar, that is, the functions of definite, indefinite and zero articles, verbs and their aspects, personal pronouns as well as the auxiliary verb *jest/is*. Whereas some of these items cannot be translated adequately, because they cause an aesthetic loss in any translation, others allow for adequate, sometimes even “optimal,” translation.

Key words: Miłosz, poetics of grammar, language asymmetries, translation of Różewicz, Herbert, Szymborska into English