

KATARZYNA JAKUBIAK ■

OSZUSTWO PRZEKŁADU. CZESŁAW MIŁOSZ I *NEGRO SPIRITUALS*

Powojenny pobyt na placówce dyplomatycznej w Waszyngtonie w latach 1946–1950 był dla Czesława Miłosza okresem najbardziej chyba intensywniej twórczości przekładowej. Miłosz dokonał wówczas przekładów ponad trzydziestu autorów, głównie z kręgów poezji anglojęzycznej, hiszpańskojęzycznej i chińskiej, z czego większość publikował na bieżąco w polskich pismach literackich, a w 1958 roku włączył do książki *Kontynenty*. Tom powojennej korespondencji Miłosza z pisarzami, *Zaraz po wojnie*, interesująco naświetla przyczyny, dla których poeta tak bardzo zaangażował się w rolę tłumacza właśnie w tamtym okresie. Pośród korespondentów Miłosza znajdowali się redaktorzy wiodących wówczas pism literackich – „Twórczości” (Kazimierz Wyka), „Nowin Literackich” (Jarosław Iwaszkiewicz), „Odrodzenia” (Karol Kuryluk) i „Kuźnicy” (Ryszard Matuszewski). Pomimo ich wielokrotnych próśb o nowe wiersze Miłosz uporczywie przysyłał im przekłady, wymawiając się chwilową „niechęcią do drukowania”. W liście do Iwaszkiewicza z października 1947 roku wyjaśniał to następująco: *Mam dużo swoich wierszy, ale cierpię na dziwną chorobę, tj. niechęć do drukowania, co wynika nie tyle z pychy, ile z rosnących skrupułów i obaw przed pułapkami popularności, która jest rzeczą niesłychanie niebezpieczną (...)* (Miłosz 2007: 184). Można przypuszczać, że „pułapki popularności” to peryfrazą, swoisty szyfr, za którym kryje się niechęć poety do schlebienia strukturalizmowi nowego systemu politycznego w Polsce, przede wszystkim propagowanej coraz natrętniej estetyce socrealizmu (por. Miłosz 2007: 150). Obawa przed cenzurą, której podlegała również korespondencja, nie pozwalała Miłoszowi pisać otwarcie o tych sprawach w listach. Jednak w późniejszych komentarzach zawartych w *Zaraz po*

wojnie Miłosz jasno przedstawia strategiczną rolę, jaką odgrywało dla niego tłumaczenie w obliczu ideologicznych ograniczeń narzuconych jego własnej poezji. We wstępie do korespondencji z Ireną i Tadeuszem Krońskimi Miłosz przypomina, że *planowa[ł] w 1950 roku schronić się przed socrealizmem w tłumaczeniu Szekspira (...)* (Miłosz 2007: 270). W podobnym tonie pisze o powodach tłumaczenia Pabla Nerudy, skarżąc się na stan polskiej poezji, która „nijaczyła się” pod wpływem „przystrzygania” *na modłę sowiecką* (Miłosz 2007: 412). Także w rozmowie z Renatą Górczyńską, zamieszczonej w *Podróżnym świecie*, Miłosz przyznaje, że w pracy tłumacza kierowało nim *poczucie obowiązku: Musiałem coś zrobić, żeby przeciwdziałać tej szarości w Polsce. Ponieważ jestem poetą, to mogłem wprowadzić zastrzyk koloru* (Miłosz, Górczyńska 1992: 74).

Powyższe wypowiedzi Miłosza pokazują, że praca tłumacza, w której autor *Kontynentów* „schronił” się w latach 1946–1950, była dla niego ważna co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, umożliwiała mu zachowanie aktywności twórczej i ciągłości poetyckich publikacji w Polsce, bez konieczności ideologicznego kompromisu. Po drugie, była formą sprzeciwu wobec oficjalnie forsowanej estetyki, którą w powojennych listach Miłosz określał kolejnymi słowami szyframi: *nuda* i *szarość*. Warto jednak zapytać, czy oprócz wprowadzania do polskiej kultury bardziej „barwnej” poetyki poezja tłumaczona pozwalała Miłoszowi także na wyrażanie pewnych politycznych treści, które poza „ochronnym” polem przekładu nie byłyby tolerowane. Interesującą odpowiedzią na to pytanie daje analiza przekładów *negro spirituals*, tradycyjnych religijnych pieśni afroamerykańskich, których oryginalne konteksty polityczne w Stanach Zjednoczonych w złożony sposób współgrają z kontekstami ich publikacji w języku polskim. W sumie Miłosz ogłosił drukiem przekłady jedenastu *spirituals*. Po raz pierwszy cztery z nich, opatrzone obszernym wstępem tłumacza, ukazały się w 1948 roku w „Nowinach Literackich”; były to: *Zejdź Mojżesz (Go Down, Moses)*, *Kiedy złote trąby zagrają*¹, *Widzę, księżyc wschodzi (I Know Moon-rise)* i *O, chciałbym mieć orle skrzydła (I Wish I Have Had an Eagle Wing)*. Ostatnie trzy oraz sześć innych przekładów – *Bóg będzie ogniem spalać ten świat (God's Goin' to Set This World on Fire)*, *Jerycho (Joshua Fit the Battle of Jericho)*, *Mój wojenny strój tutaj złożę (Going to Pull My War-Clothes)*, *To ja, o Panie ('Tis Me, O Lord)*, *Niczyjej tutaj mod-*

¹ Prawdopodobnie jest to dość swobodny przekład pieśni *Where Shall I Be When the First Trumpet Sounds*.

litwy nie słyszę (*Couldn't Hear Nobody Pray*) i *Czasem ja jestem*² – znalazły się w książce *Kontynenty* (Miłosz 1958). Przekład jednej jeszcze pieśni, *Leć niżej, słodki Rydwanie* (*Swing Low, Sweet Chariot*), wszedł w skład pierwszego (emigracyjnego) wydania tomu poezji Miłosza *Światło dżienne* w 1953 roku. Z korespondencji z Jarosławem Iwaszkiewiczem wynika jednak, że Miłosz pragnął opublikować wszystkie przekłady *spirituals* razem już w „Nowinach Literackich” (Miłosz 2007: 200). Niestety, podczas nieobecności redaktora naczelnego przesyłkę Miłosza podzielono na dwie porcje i chociaż Iwaszkiewicz sugerował w liście, że druga część zostanie opublikowana wkrótce, nigdy do tego nie doszło (Miłosz 2007: 206–207). Miłosz – jak sam to określił – był tak wściekły na „Nowiny Literackie” za to niedopatrzenie, że skarżył się później Ryszardowi Matuszewskiemu, iż redakcja *zabiła* jego przekłady (Miłosz 2007: 445).

„Wściekłość” Miłosza wynikała zapewne z czegoś więcej niż tylko poczucia zmarnowanej pracy; okrojenie wyboru, o ile nie „zabiło”, to z pewnością osłabiło polityczne przesłanie tych pieśni, które w zawoalowany sposób można było odnieść także do rzeczywistości polskiej tamtego okresu. Polityczna geneza *negro spirituals* jest szczególna: stworzyły je grupy czarnych niewolników w Stanach Zjednoczonych, nakładając na rytmy przemyconej z Afryki muzyki i obrzędów teksty zainspirowane Biblią i rytuałem chrześcijańskim. We wstępie zamieszczonym w „Nowinach Literackich” Miłosz dostrzega w *spirituals* między innymi świadectwo tego, *jakie formy dało [chrześcijaństwo] rozpacz i nadziei*. W brutalnym i bezwzględnym systemie niewolnictwa, jaki do 1863 roku istniał na południu Stanów Zjednoczonych, chrześcijaństwo rzeczywiście było dla Afroamerykanów jedną z niewielu akceptowanych form kontemplacji własnego doświadczenia. Utożsamiając się z cierpieniem prześladowanych przez faraona Izraelitów i znajdując pocieszenie w wyobrażeniach raju, czarni niewolnicy śpiewali o tym, wykorzystując przekazywane z pokolenia na pokolenie afrykańskie melodie. Jednocześnie *spirituals* były formą kontestacji: szyfrem, którym posługiwali się niewolnicy, aby przechrzyć i wykić niewtajemniczonych panów. Kiedy panowie cieszyli się z religijnej gorliwości swoich podwładnych, która miała nakłonić ich do posłuszeństwa (na przykład raj miał być nagrodą za dobrą służbę za życia), niewolnicy pielegnowali w sobie siłę charakteru umożliwiającą im zachowanie wewnętrznej wolności, a czasem nawet stawianie czynnego oporu (Johnson 1925: 20; Lovell 1972: 220–374; DuBois 1994: 155–164; Cone

² Problemy z oryginałem tej pieśni wyjaśniam w dalszej części artykułu.

1991: 29–30; Burnim, Maultsby 2006: 587–588). Śpiewając o wolności w niebie, niewolnicy tak naprawdę śpiewali o wolności w świecie doczesnym; opiewając drogę do ziemi obiecanej Canaan, myśleli o *underground railroad*, podziemnym szlaku ucieczki na Północ (White, White 2005: 115–116). Najlepszym przykładem takiego podwójnego znaczenia *spirituals* jest pieśń *Wykraść się do Jezusa* (*Steal Away to Jesus*), o której Miłosz pisze w swoim wstępie (choć jej nie tłumaczy). Tytułowe „wykradanie” często było w niej umownym sygnałem do wyjścia na zakazane zebranie, na którym planowano ucieczkę (Miłosz 1948a: 4; Lovell 1972: 191, 228). Według badacza afroamerykańskiego folkloru Johna Lovella, tą właśnie pieśnią Nat Turner, przywódca największego w historii USA powstania niewolników, zwoływał swoich współkonspiratorów (Lovell 1972: 196).

Pełny wybór *spirituals* dokonany przez Miłosza daje dość dobre pojęcie o różnorodności metafor składających się na ambiwalentnie kontestacyjny system znaczeń stworzonych przez te pieśni. W wyborze Miłosza znalazły się więc dwie pieśni niemal otwarcie wyrażające pragnienie wolności: *Zejdź Mojżeszu*, której refren *Ludowi memu odejść daj!* brzmi jak żądanie abolicji niewolnictwa, oraz *Bóg będzie ogniem spalać ten świat*, której rewolucyjny ton (ostrzeżenie: *Niedługo już!*) i apokaliptyczna wizja ognia wyraźnie zapowiadają rychłą zmianę istniejącego porządku (Miłosz 1948a: 4; Miłosz 2005: 122; por. Curtis-Burlin 2001: 14–21; Sandburg 1927: 478–479). Bardziej subtelne są dwie inne metaforycznie powiązane pieśni, *O, chciałbym mieć orle skrzydło* i *Czasem ja jestem*, w których pojawia się tzw. motyw lotu (*flight motif*) – „ulatywania nad ziemią” i „lotu prosto do Raju” – obrazy bezbłędnie rozpoznawane przez niewolników jako symbole ucieczki (Miłosz 2005: 123, 128; por. Diton 1928: 6–7; Johnson 1925: 41–42). Te dwa *spirituals* zaliczają się też do dużej grupy pieśni zawierających obietnicę nieba, interpretowaną zwykle jako wezwanie do „lepszego świata”, czyli wolnych od uprzedzeń rasowych miejsc na ziemi – najczęściej Północy lub Kanady (DuBois 1994: 162). Takie miejsce opiewa większość tłumaczonych przez Miłosza pieśni, między innymi *Mój wojenny strój tutaj złożę*, która opisuje chwilę ponownego spotkania z rodziną, obraz niezwykle znaczący dla ludzi nieustannie oddzielanych od małżonków, dzieci i rodziców na aukcjach niewolników (Miłosz 2005: 124–125; por. Diton 1928: 24). Na przeciwnym biegunie można umieścić *spiritual To ja, o Panie*, w którym podmiot liryczny podkreśla swój indywidualizm – celowo odróżniając siebie od członków rodziny:

'Tis not my Mudder but it's me, O Lord,
Standin' in the need of prayer –

(...)

'Tis not my Sister but it's me, O Lord,
Standin' in the need of prayer –

(Lomax 1947: 50–56)

To nie moja matka, ale ja, o Panie,
Czekający modlitwy stoję –

(...)

To nie moja siostra, ale ja, o Panie,
Czekający modlitwy stoję –

(Miłosz 2005: 125–126)

Porównując tę pieśń do słynnego eseju Emersona *Poleganie na sobie*, Lovell zaznacza, że indywidualizm nie był cechą pożądaną u niewolnika, dlatego tak silna ekspresja indywidualnej tożsamości sama w sobie stanowiła akt dywersji (Lovell 1972: 236). Inną ciekawą symbolikę umożliwiającą niewolnikowi kształtowanie siły charakteru znajdujemy w pieśni *Jerycho* (Miłosz 2005: 123–124; Lomax 1947: 374–374); reprezentuje ona swoisty gatunek *spirituals* oparty na starotestamentowych historiach, w których słabszy przeciwnik pokonuje silniejszego (Lovell 1972: 229). Opowieść o Jozuem, któremu udało się zburzyć warowne mury Jerycha, dawała niewolnikom wiarę, że i oni mogą kiedyś pokonać właścicieli plantacji, a w połączeniu z rytualnym tańcem, tzw. *ring shout*, stawała się symboliczną realizacją tej myśli. Według naocznych świadków widok niewolników kroczących w kręgu przy śpiewaniu tej pieśni naprawdę nasuwał skojarzenie z armią Jozuego, która lada chwila dokona podboju Jerycha (Burnim, Maultsby 2006: 590).

Wybór dokonany przez Miłosza pokazuje więc wyraźnie, że *spirituals* były narzędziem walki o osobistą wolność Afroamerykanów w sytuacji całkowitego ubezwłasnowolnienia, a jednocześnie umożliwiały zachowanie pozorów akceptacji istniejących warunków. Jak twierdzi badacz tej tematyki James H. Cone, w tworzenie i wykonywanie *spirituals*, jak zresztą w całą postawę niewolnika w tym systemie, wpisany był szczególny rodzaj etyki, której ważnym składnikiem było oszustwo (*deception*):

Aby przeżyć w społeczeństwie zniewolonym, konieczna jest umiejętność przechytrzenia ciemniejszych tak, by myśleli, że jesteś tym, kim **wiesz**, że nie jesteś. Trzeba sprawić, by wierzyli, że akceptujesz ich definicje bieli i czerni. (...)

Zdolność oszukiwania pana była często jedyną drogą do wolności (...) (Cone 1991: 26)³.

Śpiewając *spirituals*, niewolnicy wyrażali swoje pragnienie wolności i sprzeciw wobec okrutnego systemu, a jednocześnie przywdziewali maski dobrych chrześcijan; co więcej, sprawiali wrażenie szczęśliwych poddanych swojego pana, którzy wolne od pracy chwile spędzają na śpiewie i tańcach⁴. Miłośników twórczości Miłosza nie trzeba chyba przekonywać o podobieństwie pomiędzy taką taktyką przetrwania w systemie niewolniczym a wewnętrznymi konfliktami, jakich doświadczył poeta wobec komunizmu i sowieckich wpływów w Polsce⁵. Opisując swoją pracę dyplomaty rządu, którego ideologii nie mógł w pełni zaakceptować, w przedmowie do *Zniewolonego umysłu* Miłosz posługuje się nawet metaforą nasuwającą skojarzenia z plantacją niewolników: *Przez te lata miałem uczucie człowieka, który może poruszać się dość swobodnie, ale wlecze za sobą wszędzie długi łańcuch przykuwający go do jednego miejsca* (Miłosz 1980: 13). Nieco dalej Miłosz przyznaje się do gry, którą w tamtym okresie wypracował, bliźniaczo podobnej do strategii „oszustwa” opisanej przez Cone’a: *gry ustępstw i zewnętrznych oświadczeń lojalności, podstępów i zawitych posunięć w obronie pewnych walorów* (Miłosz 1980: 14). Ta gra, uprawiana przez Miłosza do 1951 roku (kiedy to zerwał z rządem PRL i poprosił we Francji o azyl polityczny), zainspirowała go oczywiście do napisania *Zniewolonego umysłu*, w którym określił ją zapożyczonym od Gobineau terminem *Ketman*. Cytowane przez Miłosza fragmenty *Religions et Philosophies dans l’Asie Centrale* pokazują, że cel Ketmanu, jak i „etyki oszustwa” w systemie niewolniczym był ten sam: obie strategie miały odwrócić hierarchię władzy pomiędzy ciemniejszym a uciemionym:

Ketman napelnia dumą tego, kto go praktykuje. Wierzący dzięki temu osiąga stan trwałej wyższości nad tym, którego oszukał, chociażby ten ostatni był

³ Wszystkie tłumaczenia z opracowań krytycznych i teoretycznych w tym artykule są mojego autorstwa.

⁴ Oczywiście, nie wszyscy właściciele niewolników dawali się w ten sposób oszukać. Dlatego na niektórych plantacjach wprowadzono zakaz religijnych zgromadzeń niewolników i śpiewania pieśni ich „własnego autorstwa” (Miłosz 1948: 4; White, White 2005: 55–71).

⁵ Pomimo lewicowych poglądów Miłosz od samego początku czuł się źle w powojennej sytuacji politycznej. Udowadnia to Andrzej Franaszek w rozdziale szóstym biografii Miłosza, m.in. przytaczając wypowiedzi poety na ten temat adresowane do Melchiora Wańkowi-cza i Renaty Gorczyńskiej (Franaszek 2011: 384).

ministrem czy potężnym królem; dla człowieka, który stosuje wobec niego Ketman, jest on przede wszystkim biednym ślepcem (...); natomiast ty, obdarty i przymierający głodem, z pozoru drżący u stóp zręcznie zmyłonej potęgi, masz oczy pełne światła; kroczysz w blasku przed twymi nieprzyjaciółmi. Szydzisz z nieinteligentnej istoty; rozbrajasz niebezpieczną bestię (Miłosz 1980: 67).

Zasadnicza różnica pomiędzy podstępami czarnych niewolników a Ketmanem polega na tym, że podczas gdy „oszustwa” – takie jak dwuznaczność religijnych pieśni i rytuałów – umożliwiały niewolnikom zachowanie osobistej godności i wolności wewnętrznej, Ketman według opisu Miłosza prowadzi do *ścisłego zrośnięcia się z rolą* (Miłosz 1980: 64). Różnica ta jest jednak tylko pozorna; badacze kultury afroamerykańskiej zauważają, że ciągle przybieranie masek, przytakiwanie panom i udawanie posłuszeństwa przez czarnych niewolników niosło w sobie ryzyko internalizacji wartości ciemniźcyela, wyrażającej się w różnych formach poniżania własnej rasy i w przyjmowaniu postawy „wuja Toma” (Cone 1991: 27). Co więcej, Miłosz w swoich wywodach o Ketmanie jedną jego formę nazywa *zasadniczo wolną od fałszu*; jest to *Ketman pracy zawodowej*, realizujący się między innymi w twórczości artystycznej, do której można przecież zaliczyć *spirituals* (Miłosz 1980: 76–78).

Można powiedzieć, że poprzez przekłady *spirituals* Miłosz sam uprawiał *Ketman pracy zawodowej*. Zdawał sobie sprawę, że ze względu na wartość propagandową w polityce zimnej wojny wszelkie utwory naświetlające dyskryminację „Murzynów” w USA były mile widziane w krajach komunistycznych (por. Dudziak 2000; Baldwin 2002; von Eschen 2004). Mimo że Miłosz częściowo korzystał z tej koniunktury, by tłumaczyć utwory, które ceniał (por. Miłosz 1958: 349–350), unikał bezpośredniego angażowania się w propagandę. Nie był obojętny wobec przejawów rasizmu w Ameryce⁶, ale przesyłając przekłady *spirituals* Iwaszkiewiczowi, prosił jasno, aby ten nie zamieszczał wraz z nimi *fotografii o Murzynach*, ponieważ nie chce używać swojej pracy *do żadnej propagandy* (Miłosz 2007: 200)⁷. Biorąc pod uwagę politycznie ambiwalentną rolę *spirituals*, można

⁶ Poglądy Miłosza w tej kwestii przeszły znaczną ewolucję w przeciągu roku 1947, o czym świadczy cykl felietonów *Życie w USA*, które Miłosz publikował w „Odrodzeniu” pod pseudonimem Jan M. Nowak. Podczas gdy w numerze 7 Miłosz sugeruje, że *sprawa murzyńska* nie powinna stanowić politycznego priorytetu w USA, w numerze 31 z dużym zaangażowaniem pisze o wadze tego problemu.

⁷ Prośba ta podyktowana była zapewne tym, że w jednym z poprzednich numerów „Nowiny Literackie” opublikowały obszerny, ilustrowany szkocującymi fotografiami artykuł

więc zaryzykować stwierdzenie, że tłumacząc te pieśni, Miłosz świadomie powtarzał strategię ich czarnych autorów: udając posłuszeństwo wobec dominujących trendów kulturowych i politycznych, przemycił w swoich przekładach treści dywersyjne, zdolne natchnąć odbiorców pragnieniem wolności. O prawdziwości tej tezy może świadczyć to, że według planów Miłosza żywot tych przekładów nie miał zakończyć się na publikacji w „Nowinach Literackich”. W korespondencji z Iwaszkiewiczem i Matuszewskim Miłosz nadmienia, że poza włączeniem tych tekstów do *antologii poezji różnych narodów*⁸ zamierza stworzyć z nich także *kantatę murzyńską*, do której muzykę miał skomponować mieszkający w USA Tadeusz Kassern (Miłosz 2007: 200, 422). Mimo że planowany utwór muzyczny nigdy nie powstał (prawdopodobnie z powodu choroby Kasserna), Miłosz musiał początkowo myśleć o nim bardzo poważnie, skoro publikację w „Nowinach Literackich” opatrzył klauzulą: *Wszystkie prawa adaptacji muzycznej tekstów zastrzeżone przez tłumacza*. Kiedy Matuszewski wyraził w liście brak entuzjazmu dla „próbek” *negro spirituals*, Miłosz w odpowiedzi podkreślił, że należy traktować te przekłady jako *teksty do muzyki* (Miłosz 2007: 443, 445).

Zamiar stworzenia nowej kompozycji muzycznej z tekstów, które od ponad stu lat miały już swoją znaną na arenie międzynarodowej muzykę⁹, a co więcej, zastrzeganie praw do adaptacji muzycznej tych tekstów może budzić zdziwienie, chyba że relację pomiędzy *negro spirituals* a ich spolszczeniem przez Miłosza przestaniemy postrzegać w kategoriach „oryginału” i wynikającego z niego „przekładu”, a zaczniemy traktować jako relację współzależności i symbiozy pomiędzy równoprawnymi utworami literackimi. Takie podejście do tłumaczeń Miłosza umożliwia dekonstrukcjonistyczna teoria przekładu, która odwraca tradycyjną hierarchię nadającą prymat oryginałowi i podważa samo istnienie stabilnego oryginału dającego się wiernie „odtworzyć” w przekładzie (por. Bukowski, Heydel 2009: 33). Lawrence Venuti, kontynuator myśli dekonstrukcjonistycznej z kręgu *translation studies*, zauważa, że w świetle teorii różnicy (*différance*) sformułowanej przez Jacques’a Derridę zarówno obcy tekst, jak i jego przekład są derywatywne (*derivative*):

o linczach w USA tuż obok wiersza *Kołysanka dla murzyńskiego dziecka* urugwajskiego poety Idefonso Peredy Valdesa w przekładzie Miłosza („Nowiny Literackie” 1948/ 1).

⁸ Mowa tu o *Kontynentach*, gdzie znalazło się dziewięć z jedenastu przekładów *negro spirituals*.

⁹ Inspirował się nimi m.in. Antonín Dvořák.

(...) oba teksty składają się z różnorodnych językowych i kulturowych elementów, których autorem nie jest ani obcojęzyczny pisarz, ani tłumacz, a które destabilizują proces znaczenia (...). W rezultacie obcy tekst jest polem wielu różnych możliwości semantycznych, które dany przekład utrwała tylko prowizorycznie, na podstawie zmiennych kulturowych założeń i wyborów interpretacyjnych, w konkretnych sytuacjach społecznych, w różnych okresach historycznych (Venuti 1995: 17–18; por. Derrida 1985).

Użyteczność tej teorii widać najlepiej w odniesieniu do przekładu tekstów z gruntu improwizacyjnych, jakimi są właśnie *negro spirituals* (a także część wyrosłej z nich tradycji poezji afroamerykańskiej). Sam Miłosz we wstępie do publikacji w „Nowinach Literackich” wspomina o ich improwizacyjnym charakterze:

Pieśni te (...) przechowywały się w formie ustnej do czasu, gdy zaczęto je spisywać, tj. do końca ubiegłego wieku. Zapisanie ich nie oznacza jednak, że proces ich dalszego rozwoju został zakończony. Stale śpiewane przez ludność murzyńską wzbogacają się o nowe wersje, poza tym powstają nowe pieśni. Jak się zdaje, sposób ich tworzenia jest ten sam co dawniej – tj. opiera się na współpracy „przodownika” – właściwego poety czy minstrela – i gromady (religijnej kongregacji), która podchwytuje i przerabia podsuwane przez niego motywy (Miłosz 1948a: 4; por. Johnson 1925: 21).

Shane White i Graham White w szerszym opracowaniu dotyczącym pieśni czarnych niewolników zauważają nawet, że *negro spirituals*, a także pieśni przy pracy (tzw. *work songs*) nigdy nie miały stabilnego tekstu ani niezmiennej melodii; były tylko ramą, którą pieśniarze wypełniali w zależności od potrzeb w danej chwili (White, White 2005: 59). White i White cytują wspomnienia naocznego świadka z około 1840 roku, który tak opisuje zasłyszane na Południu pieśni: „Czarni (...) opuszczają zwrotki i dowolnie zastępują je nowymi (...) Podróżując z Wirginii do Luizjany można sto razy usłyszeć tę samą melodię, ale rzadko będą jej towarzyszyły te same słowa” (White, White 2005: 60). Zapisy i publikacja *spirituals* w zbiorowych opracowaniach stabilizują ich teksty tylko pozornie; źródła¹⁰, które Miłosz wskazuje jako podstawę swoich przekładów, zawierają często po kilka wersji wybranych przez niego pieśni.

¹⁰ Te źródła to *The Book of American Negro Spirituals* pod redakcją Jamesa Weldona Johnsona, *Negro Folk Songs* Natalie Curtis-Burlin, *The American Songbag* Carla Sandburga, *Folk Song: U.S.A* Johna i Alana Lomaxów i *Thirty Six South Carolina Spirituals* Carla Ditona (Miłosz 1948a: 4).

W tym kontekście, wobec faktycznego braku stabilnego oryginału, Miłosz przyjmuje rolę nie tyle tłumacza i odtwórcy angielskich wersji pieśni, ile raczej członka opisywanej przez siebie *gromady*, która *podchwytuje i przerabia* podsuwane przez *przodownika* motywy, współuczestnicząc w stale otwartym procesie tworzenia tekstu. W tej dynamice zaciera się więc granica pomiędzy „autorem” i „tłumaczem”. Venuti zauważa, że w świetle prawa autorskiego tłumacz zarazem „jest i nie jest autorem” (Venuti 1998: 8–10). Podobnie w tym przypadku Miłosz zarazem jest i nie jest autorem, mającym możliwość „zastrzeżenia praw” adaptacji muzycznej tekstu. W rezultacie ten szczególny projekt translatorski Miłosza można zinterpretować jako próbę prawdziwie mistrzowskiego „oszustwa”: świadomie czy też nieświadomie Miłosz znalazł w *negro spirituals* nie tylko schronienie przed socrealizmem, lecz również sposobność, żeby być, a zarazem nie być autorem tekstów, które w kontekście zniewolenia wyrażają zarówno indywidualne, jak i zbiorowe pragnienie wolności.

Spośród Miłoszowego wyboru *spirituals* przekłady trzech pieśni w szczególności odzwierciedlają jego rolę „autora i nie-autora” tekstu, wyrażającą się w semantycznych decyzjach uwarunkowanych konkretną sytuacją historyczną. Pieśń *Bóg będzie ogniem spalać ten świat* w śpiewniku Carla Sandburga, z którego korzystał Miłosz, zapisany jest w dwóch wersjach: cztero- i dwuzwrotkowej:

Wersja A

God's goin' to set this world on fire,
 God's goin' to set this world on fire,
 One o' these days!
 God's goin' to set this world on fire,
 One o' these days!

I'm goin' to walk an' talk with Jesus,
 I'm goin' to walk an' talk with Jesus,
 One o' these days!
 I'm goin' to walk an' talk with Jesus,
 One o' these days!

I'm goin' to climb up Jacob's ladder,
 I'm goin' to climb up Jacob's ladder,
 One o' these days!
 (...)

All you sinners gonna turn up missing,
 All you sinners gonna turn up missing,
 One o'these days!
 (...)

Wersja B

God don't want no coward soldiers,
 God don't want no coward soldiers,
 Some o'these days.
 He wants valiant hearted soldiers,
 Some o'these days.

We are climbin' Jacob's ladder,
 We are climbin' Jacob's ladder,
 Some o'these days.
 Every round goes higher and higher,
 Some o'these days.

(Sandburg 1927: 479)

Przekład Miłosza jest kompilacją pierwszych dwóch zwrotek z wersji A oraz dwóch zwrotek z wersji B (Miłosz 2005: 122). Taka kompozycja wzmacnia rewolucyjny charakter utworu: obok obrazu ognia, którym Bóg będzie *spalać ten świat*, pojawia się bowiem również bojowe wezwanie:

Trwożnych żołnierzy Bóg nie chce mieć.
 (...)
 Dzielnego serca żołnierzy chce mieć,
 (...)

(Miłosz 2005: 122)

Duże znaczenie ma też wybór zbiorowego podmiotu – *Idziemy w górę drabiną Jakuba! Niedługo już!* – który w kontekście historycznym można odczytać jako próbę wyrażenia głosu całego narodu i kolektywnego pragnienia zmiany. Paradoksalnie, według komentarzy Sandburga ten *spiritual* śpiewany był jeszcze w latach dwudziestych XX wieku podczas demonstracji robotników, którzy pod hasłem zjednoczenia białych i czarnych związkowców, nosili transparenty „*Solidarity*” – „Solidarność” (Sandburg 1927: 478). Choć z oczywistych przyczyn nie można szukać tu bezpośrednich powiązań z późniejszym polskim ruchem „Solidarności”, komentarz Sandburga znów wskazuje na podobieństwo polskich doświadczeń i doświadczeń afroamerykańskich, które stały się podstawą *spirituals*.

Drugi szczególnie znaczący *spiritual*: *Mój wojenny strój tutaj złożę*, pojawia się aż w dwóch cytowanych przez Miłosza źródłach, ale w bardzo odmiennych wersjach:

Going to pull my war-clothes,
down by the river side,
down by the river side,
down by the river side.
Going to pull my war-clothes,
down by the river side,
Study war no more.
Yes, I'm going to study war no more,
Study war no more,
Study war no more.

Going to meet my brethern
down by the river side,
(...)
Study war no more.
Yes, I'm going to study war no more,
Study war no more,
Study war no more.

Going to meet my sister
down by the river side,
(...)

(Diton 1928: 24)

I'm go'n' to lay down my sword and shield, I'm go'n' to lay down my sword
and shield,
Down by de ribber-side, down by de ribber-side, I'm go'n' to lay down my
sword and shield.

I ain' go'n' to study war no mo', I ain' go'n' to study war no mo',
I ain' go'n' to study war no mo', I ain' go'n' to study war no mo'.

I'm go'n' to ride on a milk white horse, I'm go'n' to ride on a milk white horse,
Down by de ribber-side, down by de ribber-side, I'm go'n' to ride on a milk
white horse,

(...)

I'm go'n' to wear a starry crown, I'm go'n' to wear a starry crown,
(...)

(Sandburg 1927: 481)

Wprawdzie przekład Miłosza opiera się wyraźnie na wersji Ditona (zawiera ten sam układ wersów i zwrotki o braciach i siostrze), widać w nim jednak też zapożyczenie od Sandburga:

Mój wojenny strój tutaj złożę
Na brzegu rzeki,
(...)
Nie będę więcej uczyć się wojny.
Nie, nie będę już więcej uczyć się wojny,
Nigdy już wojny,
Nigdy już wojny.

(Miłosz 2005: 124)

Czasownik *złożyć* w pierwszym wersie bliższy jest angielskiemu *lay down* u Sandburga niż *pull* („ściągnę”) u Ditona. W rezultacie wersję Miłosza znów czyta się jak kompilację różnych „oryginałów”, w której wybory semantyczne uwarunkowane są historycznym kontekstem tłumaczenia. Obraz złożenia wojennego stroju silniej konotuje zakończenie wojny niż obraz jego ściągnięcia. Ta konotacja współgra też z ostatnim wersem, którego właściwie nie ma w żadnej z tych „oryginalnych” wersji, a który nadaje pieśni jeszcze mocniejszy antywojenny ton: nie jest to tylko wezwanie do nieuczenia się wojny, ale wprost do tego, aby już nigdy wojny nie było. Z drugiej strony, wybór frazy *strój wojenny* jako odpowiednika *war-clothes*, zamiast „miecza i tarczy” jako odpowiednika *sword and shield*, jest wyborem na rzecz konotacji bardziej współczesnych. Można sobie wyobrazić, że trzy lata po zakończeniu drugiej wojny światowej i w obliczu globalnych konfliktów ideologicznych, które groziły kolejną wojną, właśnie te semantyczne wybory najlepiej pozwalały Miłoszowi wyrazić także polskie doświadczenie.

Wreszcie, przekład pieśni *Czasem ja jestem* to fascynujący przykład relacji „autorstwa”, jaka łączy Miłosza jako tłumacza z „oryginałami” *spirituals*. Warto tu zacytować cały tekst przekładu:

Czasem ja jestem jak orzeł na niebie
Świat taki czysty i piękny jaśnieje,
Złożę ja teraz moje ciężkie brzemie,
Skrzydła rozwinę, ulecę nad ziemię.
Możesz pochować mnie na zachodzie,
Możesz pochować mnie na wschodzie,
Ale dźwięk trąby ja usłyszę
Tego poranka.

(Miłosz 2005: 128)

W tradycyjnym sensie oryginał tego przekładu nie istnieje; „niestabilność” tekstu nie jest tu tylko kwestią różnych wersji, jak w wyżej omawianych pieśniach. Miłosz nie zaczerpnął tego tekstu z żadnego ze śpiewników, ale ze wstępu Johnsona, który cytuje te zwrotki pośród przykładów różnych form liryzmu *spirituals* (Johnson 1925: 41–42). Zmylony podziałem strony, Miłosz prawdopodobnie nie zauważył, że tekst, który przetłumaczył jako jedną pieśń, składa się ze zwrotek zwykle przypisywanych dwóm różnym *spirituals*: pierwsze cztery wersy należą do rzadkiej wersji pieśni *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, a ostatnie wersy są początkiem pieśni *You May Bury Me in de East*. „Pomyłka” Miłosza nie kłóci się jednak z pierwotnym duchem *spirituals*. White i White twierdzą, że zgodnie z improwizacyjnym charakterem tej muzycznej tradycji dowolne zestawianie zwrotek różnych pieśni było powszechne: „Wersy, kuplety i zwrotki w tym zbiorze tekstów nie należały do poszczególnych pieśni, lecz dryfowały swobodnie i mogły potencjalnie stać się częścią wielu z nich” (White, White 2005: 60). White i White porównują proces tworzenia i „odtworzenia” *spirituals* do dzisiejszego „samplowania”: ostateczna kombinacja wersów i zwrotek zależała od kreatywności i potrzeb poszczególnych wykonawców (White, White 2005: 34, 60). *Czasem ja jestem* można więc odczytać w tych współczesnych kategoriach. Nawet jeśli Miłosz nie zestawiał „sampli” tych dwóch *spirituals* świadomie, ich wybór jest aktem twórczym, wyraża bowiem treści, które odpowiadają potrzebom polskiego odbiorcy w danej sytuacji historycznej.

Znany pisarz afroamerykański W.E.B. DuBois nazwał początkowe wersy pieśni *You May Bury Me in de East* (wersy 5 i 6 u Miłosza) „głosem wygnania”, opowieścią o braku stałego miejsca w świecie doczesnym (DuBois 1994: 158). W dalszej części tej pieśni obraz wygnania zestawiony jest z motywem lotu, popularnym symbolem wolności. W tradycyjnej wersji motyw ten pojawia się jednak w zbiorowym kontekście wspólnoty chrześcijańskiej:

Good ole Christians in dat day
Dey'll take wings an' fly away

[Starzy, dobrzy chrześcijanie w tym dniu
Wzbijają się w przestworza i odlecają]
(Johnson 1925: 182)

U Miłosza obraz orła na niebie zapożyczony z innego *spiritual* nadaje tej pieśni wymiar bardziej laicki i indywidualny. Nie bez znaczenia pozostaje

staje też to, że triumfalny obraz orła, dla którego świat jest *czysty i piękny*, znajduje się na początku tej wersji. W ten sposób na pierwszy plan wysuwa się obietnica indywidualnej wolności, a dopiero później mamy wzmiankę o wygnaniu, które może być ceną za wolność. Takie zestawienie obrazów – indywidualnego wygnania i pragnienia wolności – doskonale wpisuje się w doświadczenie historyczne samego Miłosza i jego pokolenia; przywołuje na myśl przeżycia wojenne oraz wewnętrzne konflikty dotyczące emigracji, którą Miłosz już wówczas rozważał (por. Miłosz, Górczyńska 1992: 69; Franaszek, 2011: 384).

Jeżeli spojrzymy na *spirituals* w kategoriach współczesnego „samplowania”, zdamy sobie sprawę, że pod względem relacji autorstwa niewiele różni *Czasem ja jestem* od „własnego” wiersza, który ogłosił Miłosz w „Odrodzeniu” na kilka miesięcy przed publikacją *negro spirituals* w „Nowinach Literackich”:

Pieśń murzyńska

*Czerwona rzeka Perry
Czerwona rzeka Perry*

*Księżyc nad wodą wschodzi
Księżyc nad wodą wschodzi*

Osypuje się pył bawełny pył na liściach akacjowych drzew ptak
wyśmiewacz gorący zmierzch dnie i noce nie ma dla nas wytchnienia.

Czerwona rzeka Perry

*Śniło mi się, że jak orzeł miałem skrzydła
I wzniosłem się w obszar błękitu
Śniło mi się, że rozpostarłem skrzydła
I leciałem nad wielką równiną*

Księżyc nad wodą wschodzi

Drzewo szeptu drzewo boleści w pyle zmierzchu w pętlicy dróg
w pyle bawełny drzewo przerażenia.

*I zrzuciłem ciężar swój
I głos trąby nawoływał mnie
I wchodziłem nieruchomą stopą
Na złocistą drabinę obłoków
Gwiazdy niebios przywitały mnie*

Czerwona rzeka Perry
Czerwona rzeka Perry

Księżyc nad wodą wschodzi
Księżyc nad wodą wschodzi
(Miłosz 1948b: 7)¹¹

Pieśń murzyńska posiada wszystkie cechy *spirituals*: ma tę samą charakterystyczną strukturę „zawołań i odpowiedzi” (*call-and-response*) i związanych z nimi powtórzeń; można w niej wyróżnić głos „przodownika” i odpowiadającego mu chóru; jest też oczywistym przykładem „samplinga”; stanowi kompilację charakterystycznych motywów i symboli pojawiających się w tłumaczonych przez Miłosza pieśniach – zrzucania ciężaru, lotu orła, głosu trąby, Jakubowej drabiny, wschodzącego księżyca, rajy itd. Jednak w ten tradycyjny krajobraz *spirituals* wkradają się też nietypowe obrazy: akacja, która pomimo amerykańskiego pochodzenia rzadko pojawia się w afroamerykańskich pieśniach, ale często występuje w polskiej literaturze, oraz *czerwona rzeka Perry*, której nie ma na mapie Stanów Zjednoczonych¹². Można, oczywiście, przypisać te elementy licencji poetyckiej, ale można też uznać je za kolejne świadectwo tego, że w *spirituals* Miłosz znalazł liryczny dyskurs pozwalający mu przemycić dywersyjne polityczne treści. Jako tekst sytuujący się na pograniczu autorstwa i nieautorstwa, *Pieśń murzyńska* jest doskonałym dowodem „oszustwa”, którego Miłosz próbował dokonać poprzez przekład. Skoro w „oryginalnych” *spirituals* los biblijnych Izraelitów spleta się często z losem czarnych niewolników, polska akacja w *Pieśni murzyńskiej* może być przecież znakiem łączności pomiędzy polskim i afroamerykańskim doświadczeniem zniewolenia. Kolor *czerwonej rzeki* w ówczesnym kontekście politycznym również trudno uznać za neutralny. Kiedy w pierwotnej wersji *Piosenki o porcelanie* Miłosz użył zwrotu *czerwona farba*, Tadeusz Kroński zwrócił mu uwagę na kłopotliwe polityczne konotacje tego wyrażenia (Miłosz 2007: 352). *Pieśń murzyńską* natomiast Kroński uznał bez zastrzeżeń za „zachwycającą”, mimo że *czerwoną rzekę* w tym wierszu łatwo zinterpretować jako symbol politycznej siły, która jest przyczyną *boleści* i *przerażenia* podmiotu lirycznego.

¹¹ Tę wersję wiersza podaje według sprostowania, które wydrukowano w „Odrodzeniu” w numerze 8/1948. Pierwotna wersja w numerze 2 była błędna, jak podaje Miłosz.

¹² Dopływ rzeki Mississippi przepływający przez Texas, Oklahomę, Arkansas i Luizjanę (dawne stany niewolnicze) nazywany jest co prawda „czerwoną rzeką” ze względu na barwę koryta na tym obszarze, ale żaden jego odcinek nie nosi nazwy Perry.

Reakcję Krońskiego warto umieścić w kontekście współczesnej teorii kultury, w której obecnie toczy się debata na temat zbieżności pomiędzy doświadczeniem postkolonialnym a doświadczeniem postsowieckim (por. Chernetsky, Spivak, Ram 2006; Thompson 2000; Janion 2006). Jak twierdzi teoretyk David Ghioni Moore, niechęć do łączenia tych dwóch dziedzin wywodzi się z dyskursywnej linii podziału między „Orientem” a „Zachodem”, która każe mieszkańcom Europy Wschodniej i Centralnej wierzyć, że coś „radikalnego” – postrzeganego jako synonim „rasowego” (*radically/racially*) – odróżnia ich od mieszkańców krajów postkolonialnych (Moore 2005: 522). Ta dyskursywna linia, zbieżna z podziałem rasowym, spowodowała zapewne, że Kroński odczytał *Pieśń murzyńską* jako „uroczy przykład wizji poetyckiej” (Miłosz 2007: 333), nie zauważając jej politycznych podtekstów. Linia dyskursu rasowego nie ograniczała jednak Miłosza. W okresie powojennym poeta przełamywał ją kilkakrotnie, nie tylko w przekładach *spirituals* i w *Pieśni murzyńskiej*. W *Traktacie moralnym*, jedynym jawnie politycznym wierszu, który udało mu się po wojnie wydrukować w „Twórczości”, Miłosz otwarcie porównał sowiecką władzę w Polsce do sytuacji kolonialnej:

Przed nami jest

– „Jądro ciemności”.
(Miłosz 1953: 97)¹³

Również w pierwszym, emigracyjnym, wydaniu tomu *Światło dzienne* Miłosz podkreślił to ponadrasowe pokrewieństwo doświadczeń, umieszczając obok swoich wierszy pięć przekładów z *poezji murzyńskiej*, w tym *spiritual Leć niżej, słodki Rydwanie* (Miłosz 1953: 70–73)¹⁴. We wstępie Miłosz wyjaśnił, że chociaż rozważał też zamieszczenie w książce innych przekładów, to właśnie *murzyńskie* wiersze *łatwiej niż inne* pasowały do *układu całości* (Miłosz 1953: 5). W *Świetle dziennym* pieśń *Leć niżej, słodki Rydwanie* otrzymała więc od Miłosza tę samą sygnaturę „autorstwa” co *Traktat moralny* i inne wiersze, których poeta *nie mógł w Polsce opublikować* (Miłosz 1953: 5). Trudno o wyrazistszy dowód ambiwalentnego

¹³ Przychyłam się tu do antystalinowskiej interpretacji *Traktatu moralnego*, którą popierają m.in. Aleksander Fiut i Łukasz Tischner (Fiut 2008: 175, 178; Tischner 2008: 190). Zdaję sobie jednak sprawę, że wymowa utworu nie jest całkowicie jednoznaczna, jak zauważył Henryk Markiewicz w „Tekstach Drugich” (Markiewicz 2006).

¹⁴ Pozostałe cztery przekłady to *Dla mego ludu* Margaret Walker, *Nianigo w niebie* Luisa Palësa Matosa, *Jaszczurka* K.E. Ingrama i *Doświadczenie* Bruce’a McM. Wrighta.

stosunku do „autorstwa” w przekładzie i ponadrasowego postrzegania ludzkiego doświadczenia – dwóch elementów, które stanowią klucz do zrozumienia politycznych wymiarów Miłoszowego przekładu *spirituals*.

W „oryginalnym” kontekście amerykańskim linię podziału rasowego w twórczości artystycznej odzwierciedlał też język *spirituals*: afroamerykańska odmiana języka angielskiego znana w lingwistyce jako *African American Vernacular English (AAVE)*, którą Miłosz w swoim wstępie nazwał *dialektem* (Miłosz 1948a: 4). Wyjaśniając, że język ten nie ma w polskim odpowiednika (Miłosz 1948a: 4), Miłosz wybrał dla wszystkich przekładów standardową odmianę języka polskiego ze sporadyczną stylizacją ludową (na przykład w wersji *Czasem ja jestem*, gdzie „nadprogramowy” zaimek *ja* przywołuje na myśl polską pieśń ludową *Gdybym to ja miała*). Być może to właśnie ta zasadniczo pozbawiona śladów obcości polszczyzna w przekładach Miłosza ostatecznie zdecydowała o tym, że redakcja „Nowin Literackich”, tak jak sam Miłosz, odczytała *spirituals* poza paradygmatem dyskursu rasowego. Niewykluczone przecież, że mimo zapewnień Iwaszkiewicza o przypadkowym „rozbiciu” tych pieśni, redakcja dostrzegła w pełnej prezentacji *spirituals* zagęszczenie tematyki wolnościowej, która mogła być niewygodna dla ówczesnego systemu. Ani *Leć niżej, słodki Rydwanie*, ani żaden z trzech omówionych przeze mnie *spirituals*, w których „autorstwo” Miłosza jest szczególnie widoczne, nie znalazł się w „Nowinach Literackich”. Niestety, pomimo potencjału „oszustwa” gra, w którą Miłosz zaangażował się przy tych przekładach, nie powiodła się. *Wściekłość* tłumacza była więc w tym przypadku w pełni uzasadniona: „Nowiny Literackie” być może z premedytacją *zabiły* to, co stworzył.

Bibliografia

- Baldwin K.A. 2002. *Beyond the Color Line and the Iron Curtain. Reading Encounters Between Black and Red, 1922–1963*, Durham–London: Duke University Press.
- Bukowski P., Heydel M. 2009. *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak.
- Burnim M.V., Maultsby P.K. 2006. *African American Music. An Introduction*, New York: Routledge.
- Chernetsky V., Spivak G.C., Ram H. 2006. *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space*, „PMLA” 121/3, s. 828–836.
- Cone J.H. 1991 [1972]. *The Spirituals and the Blues*, New York: Orbis Books.
- Curtis-Burlin N. (red.) 2001 [1918–1919]. *Negro Folk Songs*, New York: Dover Publications.

- Derrida J. 1985. *Des Tours de Babel*, w: Joseph Graham (red.), *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press, s. 165–207.
- Diton C. (red.) 1928. *Thirty-Six South Carolina Spirituals*, New York: G. Schirmer.
- DuBois W.E.B. 1994 [1903]. *The Souls of Black Folk*, New York: Dover Publications.
- Dudziak M. L. 2000. *Cold War Civil Rights*, Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Eschen, P.M. von. 2004. *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fiut A. 2008. *Panu Profesorowi Henrykowi Markiewiczowi – w odpowiedzi*, „Teksty Drugie” 5, s. 175–179.
- Franaszek A. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Znak.
- Janion M. 2006. *Niesamowita słowiańszczyzna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Johnson J.W. (red.). 1925. *The Book of American Negro Spirituals*, New York: Viking Press.
- Lomax A., Lomax J.A. (red.). 1947. *Folk Song. USA*, New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Lovell J. Jr. 1972. *Black Song. The Forge and the Flame*, London: Macmillan.
- Markiewicz H. 2006. *Czego nie rozumiem w Traktacie moralnym?* „Teksty Drugie” 5, s. 205–212.
- Miłosz C. 1948a. *Negro spirituals*, „Nowiny Literackie” 26, s. 4.
- 1948b. *Wiersze*, „Odrodzenie” 2, s. 3.
- 1953. *Światło dzienne*, Paryż: Instytut Literacki.
- 1958. *Kontynenty*, Paryż: Instytut Literacki.
- 1980 [1953]. *Zniewolony umysł*, Paryż: Instytut Literacki.
- 2005. *Przekłady poetyckie*, Kraków: Znak.
- 2007. *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami*, Kraków: Znak.
- Miłosz Cz., Górczyńska R. 1992 [1982]. *Podróżny świata*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Moore G.D. 2005 [2001]. *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?*, w: *Post-colonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*, New Brunswick: Rutgers University Press, s. 514–538.
- Sandburg C. (red.). 1927. *The American Songbag*, New York: Hartcourt, Brace & Co.
- Thompson E. 2000. *Trubadurzy Imperium. Literatura Rosyjska i Kolonializm*, Kraków: Universitas.
- Tischner Ł. 2008. *Glosa do artykułu prof. Henryka Markiewicza Czego nie rozumiem w Traktacie moralnym?*, „Teksty Drugie” 5, s. 188–193.
- White S., White G. 2005. *The Sounds of Slavery*, Boston: Beacon Press.
- Venuti L. 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London and New York: Routledge.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, *negro spirituals*, przekład

TRANSLATION'S DECEIT: CZESŁAW MIŁOSZ AND NEGRO SPIRITUALS

This article discusses the politics of translation of eleven negro spirituals, which Czesław Miłosz produced in 1948, while working as a cultural attaché of the Polish embassy in Washington, D.C. Initially, Miłosz intended to publish all of these translations in the Polish literary weekly *Nowiny Literackie* (Literary News). Although only a small portion of these translations appeared in print at the time, the article proposes that Miłosz's project played a role in opposing the cultural and political Soviet domination in Poland after World War II. Drawing parallels between research on slavery and Miłosz's analysis of power structures in post-war Poland described in *The Captive Mind*, the article argues that Miłosz's translations were driven by the "ethics of deception" akin to resistance strategies inscribed in the original contexts of production of negro spirituals. The article uses theories of translation developed by deconstruction to question the traditional hierarchies between "translation" and the "original" and, consequently, to complicate Miłosz's position as a "translator" of spirituals. Since spirituals are improvisational by origin, specific examples of Miłosz's choices demonstrate that his role in the translation process was participatory and creative rather than imitative. Therefore, the article argues that the translation of spirituals enabled Miłosz both to be and not to be the author of these texts, a subversive move in the Soviet-dominated system, in which direct expressions of longing for freedom (only implicitly voiced in the spirituals) may not have been welcome. This interpretation is consistent with Miłosz's other early works which outline similarities between Polish post-war and slavery/colonial experiences, and, as such, adds to current debates on the possible convergences between post-Soviet and postcolonial conditions.

Key words: Czeslaw Milosz, negro spirituals, translation