

AGNIESZKA ROMANOWSKA  
Instytut Filologii Angielskiej  
Uniwersytet Jagielloński

## SZEKSPIR CZESŁAWA MIŁOSZA

### Wprowadzenie

Szekspir w przekładzie polskich poetów to ogromny teren w obrębie badań nad literacką i teatralną recepcją angielskiego dramaturga w polskiej kulturze. Złożoność zjawiska, jakim jest polski Szekspir, zasadza się w dużej mierze na fakcie, że większość jego tłumaczy to uznani poeci oryginalni. Nie da się rzetelnie przedstawić funkcjonowania twórczości stratfordczyka w polskiej kulturze bez zrozumienia, w jaki sposób osobowość poetycka tłumacza oraz okoliczności powstania przekładu wpisane w szerszy kontekst twórczości literackiej odciskają się na przekładzie. Pomimo że poeta-tłumacz jawi się w badaniach przekładowych jako osobna i wymykająca się prostemu opisowi kategoria, polska szekspirologia o nachyleniu przekładoznawczym nie poświęciła mu jak dotąd należytej uwagi<sup>1</sup>. Jednocześnie wielu badaczy, praktyków teatru, a także widzów zgodzi się zapewne z wypowiedzią Jana Kotta, który swego czasu mówił, że „tekst Shakespeare’a w tłumaczeniu staje się wielkim tętniącym tekstem, kiedy się zarazi współczesną poezją”<sup>2</sup>. Na czym jednak owo „zarażanie się” polega? Jaka jest relacja między poetyką przekładu a jego funkcjonalnością teatralną? Do jakiego stopnia potrafimy opisać procesy, które zachodzą w trakcie tłumaczenia materii

<sup>1</sup> Wydaje się wręcz, że badacze pomijają kwestię, czy tłumacz jest, czy też nie jest poetą. Takiego kryterium nie wymienia na przykład Stefania Skwarczyńska, chociaż w swojej pochodzącej z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku próbie kategoryzacji przekładów Szekspira dzieli polskie tłumaczenia między innymi na „naukowe” i „filologiczno-literackie”. Zob. S. Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej* [w:] S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław 1973, s. 287–330. Jeżeli już badacze poruszają kwestię twórczości własnej tłumacza, czynią to w sposób ogólnikowy. Stanisław Helsztyński na przykład mówi o poetach-tłumaczach tylko tyle, że „wykorzystują własne doświadczenie twórcze”, „ukazują bogactwo inwencji i talentu poetyckiego” oraz „wykazują subtelną swobodę wobec Szekspirowskiego tekstu”. Zob. S. Helsztyński, *Polish Translations of Shakespeare in the Past and Today*, „Shakespeare Jahrbuch” 1965, nr 100–101, s. 274–293 (288).

<sup>2</sup> J. Kott, *Rozmowy. Shakespeare współczesny*, „Dialog” 1991, nr 1, s. 99.

poetyckiej Szekspira przez innego poetę? Czy możemy wykazać, co – poza skrótem myślowym – kryje się pod hasłem „*Sen nocy letniej* Gałczyńskiego”, „*Jak wam się podoba* Miłosza” czy „*Hamlet* Iwaszkiewicza”?

„Dyskusja o Szekspirze po polsku musi się (...) zaczynać nie od krytyki prac przekładowych wyraźnie wadliwych, ale tych, które zasługują na szczerzy szacunek”, pisał Miłosz przy okazji swoich wypowiedzi na temat przekładów Szekspira dokonanych przez Gałczyńskiego<sup>3</sup>. W języku polskim mamy bardzo dużo dobrych tłumaczeń i sporą liczbę prac na ich temat. Andrzej Żurowski zajmował się najwcześniejszymi scenariuszami szekspirowskimi z przełomu XVIII i XIX wieku, które były adaptacjami niemieckich i francuskich przeróbek. O przekładach dziewiętnastowiecznych pisali w ubiegłym wieku między innymi Władysław Tarnawski, Stanisław Helsztyński i Stefania Skwarczyńska. Na temat tłumaczeń z pierwszej połowy XX wieku wypowiadał się, oprócz Helsztyńskiego i Skwarczyńskiej, Waław Borowy. Wiele miejsca poświęcono tłumaczom sonetów – głównie w rozproszonych artykułach i recenzjach<sup>4</sup>. Przez ponad 20 ostatnich lat uwagę polskich badaczy i recenzentów teatralnych zdominowały dwa tytaniczne przedsięwzięcia przekładowe, najpierw Słomczyńskiego, a wkrótce potem Barańczaka. Literaturoznawcy, teatrologi, aktorzy i reżyserzy wydali na ich temat dziesiątki wzajemnie się wykluczających opinii i z perspektywy czasu można bez przesady powiedzieć, że nie ma zgody, co do oceny ich dorobku. Słomczyńskiego, który w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przetłumaczył cały kanon Szekspira dla Wydawnictwa Literackiego, nieustannie chwalił i propagował Juliusz Kydryński w zamieszczanych w każdym tomie posłowiach. Paradoksem jest, że chociaż pierwszy przekład w tej serii powstał na zamówienie Konrada Swinarskiego, tłumaczenia Słomczyńskiego nigdy nie zyskały w pełni poparcia ludzi teatru, a sam tłumacz ogłosił, że Szekspir interesuje go wyłącznie jako tekst do czytania<sup>5</sup>. Przekłady Słomczyńskiego były więc grane w teatrze stosunkowo krótko i przyjęły się w kulturze polskiej raczej jako kanon literacki, co potwierdza najnowsze ich wydanie, *Dzieła wszystkie* Wydawnictwa Zielona Sowa z 2004 roku. Teatr polubił natomiast Barańczaka, którego przekłady zdecydowanie zdominowały polskie przedstawienia Szekspira w ostatnich piętnastu latach. Oprócz niekwestionowanego geniuszu poetyckiego Barańczaka do sukcesu jego przekładów przyczyniła się niewątpliwie żyłka polemisty pozwalająca mu z jednej stro-

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Przekłady i Gałczyński* [w:] *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 364.

<sup>4</sup> W. Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Kraków 1914; W. Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr* [w:] *Studia i rozprawy*, t. 2, Wrocław 1952; S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, Warszawa 1954; S. Skwarczyńska, op. cit.; A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976. Na temat przekładów poszczególnych sztuk powstały niedawno książki A. Romanowskiej („*Hamlet*” po polsku, Kraków 2005) i A. Ceterę (*Enter Lear. The Translator's Part in Performance*, Warszawa 2008). Tom *Klamliwe posłanie. Lektury sonetów Shakespeare'a*, pod redakcją M. Gibińskiej i A. Pokojkiej, zawiera zbiór esejów poświęconych przekładom sonetów.

<sup>5</sup> Na ten temat zob. P. Konic, *Pan na Szekspirze i Kto się boi Słomczyńskiego?*, „Teatr” 1986, nr 3, s. 10–13.

ny konstruktywnie krytykować dokonania innych, a drugiej skutecznie odierać zarzuty wobec własnych przekładów<sup>6</sup>.

Jak dotąd uwagę badaczy przyciągali najczęściej tłumacze, którzy Szekspirem zajmowali się przez długi czas i przełożyli wiele jego utworów. Tymczasem w pierwszej połowie ubiegłego wieku kilku wybitnych poetów sporadycznie zajmowało się tłumaczeniem Szekspira. Zarówno same teksty przekładów, jak i okoliczności ich powstania są jak na razie opisane tylko powierzchownie i wrywkowo, pomimo że stanowią cenne źródło wiedzy zarówno na temat dziejów szekspirowskiej recepcji w Polsce, jak i na temat sylwetek samych poetów-tłumaczy. Interesuje mnie szczególnie okres od drugiej połowy lat dwudziestych do późnych lat pięćdziesiątych, kiedy to swoją przygodę z Szekspirem przeżyli Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz i Konstanty Ildefons Gałczyński. Nieprzypadkowo używam nieco frywolnego określenia „przygoda z Szekspirem”<sup>7</sup>, twórców tych łączy bowiem fakt, że z angielskiego dramaturga tłumaczyli niewiele, przekładając najwyżej dwie sztuki lub fragmenty dramatów. Ze względu na czasową bliskość przekłady te tworzą dla siebie nawzajem istotny kontekst.

Miłosz jest autorem bardzo wielu przekładów, zarówno na język polski (między innymi z litewskiego, francuskiego, hiszpańskiego, hebrajskiego i angielskiego), jak i z polskiego na angielski (przetłumaczył między innymi Wata, Herberta, Różewicza oraz utwory własne). Co stanowi dla Miłosza istotę przekładu? W przedmowie do *Mowy wiązanej* poeta mówi o „radości odkrywcy”, którą odczuwał jako czytelnik obcych literatur i którą pragnął podzielić się z innymi za pośrednictwem przekładu, a także o swoistej lekcji czytania, jaką tłumaczenie ze sobą niesie: „(...) tłumacząc, musimy zdobyć się na akt najzupełniejszej uwagi, (...) wtedy nasza lektura jest taka, jaka być powinna”<sup>8</sup>. W *Ogrodzie nauk* pisze o odpowiedzialności tłumacza spowodowanej tym, że przekład „zostaje w historii języka i wpływa na język nie mniej, czasem nawet więcej, niż utwory mające prawo pierworództwa”, zarazem jednak zwraca uwagę na konieczność przeciwstawienia się paraliżującej skrupulatności i zastrzega twórcom prawo do „higien[y] pracy umysłowej, która wymaga pewnej beztroski i zmysłu hazardu”<sup>9</sup>. Celowo użyłam w tym kontekście określenia „twórca”, a nie „tłumacz”, gdyż wypowiedzi Miłosza na temat przekładu świadczą o tym, że czytelnictwo, twórczość oryginalną oraz tłumaczenie postrzega jako czynności ściśle się zazębiające. Potwierdza to także esej *O przekładach*, który Miłosz rozpoczyna zabawnym porównaniem czytelnika literatury światowej z małą myszą uczującą we wnętrzu ogromnego sera. Samotne ucztowanie nie sprawia jednak przyjemności i mysz przemienia się w tłumacza<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Wydana trzy lata temu książka Ewy Rajewskiej zawiera bogatą bibliografię prac na temat twórczości przekładowej Barańczaka, w tym także przekładów Szekspira, chociaż sama autorka tych akurat przekładów nie analizuje, zob. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.

<sup>7</sup> Użył go zresztą sam Miłosz w esej *Gorliwość tłumacza* zawierającym skomentowane przez poetę przekłady z różnych autorów ([w:] *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 175).

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Mowa wiązana*, Warszawa 1986, s. 5.

<sup>9</sup> Idem, *Gorliwość tłumacza* [w:] *Ogród nauk*, s. 175.

<sup>10</sup> Idem, *O przekładach* [w:] *Kontynenty*, s. 150.

Z Szekspira przełożył Miłosz w całości komedię *Jak wam się podoba* oraz pierwszy i prawie cały drugi akt tragedii *Otello*. Poniżej przedstawię okoliczności powstania tych przekładów oraz najważniejsze fakty dotyczące ich recepcji literackiej i teatralnej. U podstaw mojego omówienia leży przekonanie, że dla głębszego zrozumienia miejsca i funkcji twórczości przekładowej w dziele poety konieczne jest postrzeganie tłumaczenia jako integralnej części pracy twórczej, zarówno na poziomie tekstowym (oddziaływanie poetyki własnej na wybory translatorskie – aspekt, który zostanie poniżej jedynie zasygnalizowany), jak i pozatekstowym (motywacje i okoliczności powstania przekładu, jego dalsze życie w kulturze docelowej oraz stosunek poety do przełożonego tekstu).

### Żałobnik w lesie ardeńskim

Miłosz przełożył *Jak wam się podoba* w 1943 roku na zlecenie Podziemnej Rady Teatralnej. Jak wspomina aktorka Danuta Szaflarska, Teatr Podziemny powstał z inicjatywy Bohdana Korzeniewskiego, delegata rządu polskiego w Londynie odpowiadającego za sprawy kultury. Kierowali nim Leon Schiller i Edmund Wierciński, którzy realizowali między innymi zadanie przygotowania repertuaru dla teatrów do grania zaraz po zakończeniu wojny<sup>11</sup>. Piotr Mitzner zwracał niedawno uwagę na to, że polska literatura okupacyjna stanowi nadal nie do końca przebadane pole eksploracji, głównie ze względu na tradycyjny, wybiórczy kanon tekstów, jak i na zaniedbanie badań nad obcojęzycznymi lekturami twórców tamtego okresu. „Przecież to właśnie wtedy Miłosz tłumaczył Szekspira, Milтона, Blake’a i *Ziemię jałową* Eliota, zastanawiając się, jak rozwinęłaby się kultura europejska, gdyby była oparta nie na kanonie francuskim, a na anglosaskim”<sup>12</sup>. Poszukiwanie języka zdolnego opisać okupacyjne doświadczenia było wspólne dla Miłosza i innych twórców tamtego okresu. Nieprzystawalność świata przedstawionego komedii Szekspira i rzeczywistości, w jakiej przyszło Miłoszowi poruszać się i tworzyć, najlepiej oddają jego własne słowa, gdy o *As You Like It* mówił, że tę komedię trzeba by właściwie tłumaczyć, tańcząc<sup>13</sup>.

Dramatyczne okoliczności podjęcia się przekładu wskazują na złożony charakter motywacji, jaka kierowała poetą. Można ją próbować opisać w trzech aspektach: patriotycznym, kulturotwórczym i psychologicznym. „Przetłumaczyłem *Jak wam się podoba* Szekspira na zamówienie. Sam bym nigdy tego nie zrobił, ale ponieważ Wierciński (...). To są moje związki ze światem teatralnym”, opowiadał Miłosz Aleksandrowi Fiutowi<sup>14</sup>. Światem teatralnym – podkreślmy – podziemnym, który jako tajna organizacja aktorów miał, jak wspomina Miłosz,

<sup>11</sup> *Życie jest cudem*, rozmowa Jana Bończy-Szablowskiego z Danutą Szaflarską, „Rzeczpospolita” 2002, 11 października.

<sup>12</sup> *Czego warto jeszcze szukać w literaturze okupacyjnej*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2007, nr 52, cyt. za: <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr52/mitzner52.htm>, 15 lutego 2009.

<sup>13</sup> A. Staniewska, *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*, „Puls” 1983, nr 3, cyt. za: <http://www.serwistlumacza.com/content/view/25/32>, 20 lutego 2009.

<sup>14</sup> A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 104–105.

„potężne plany” zreformowania polskiego teatru po zakończeniu wojny. W ramach tych właśnie planów Wierciński zamawiał nowe tłumaczenia sztuk.

Aspekt kulturotwórczy jest związany z fazą intensywnego zainteresowania Miłosza literaturą anglojęzyczną. O swojej ówczesnej znajomości języka angielskiego Miłosz pisał w *Abecadle* oraz *Spizarni literackiej*, wspominając swoich nauczycieli – Mary Skryżalin i Jerzego Toeplitza. Przed wojną zaczął uczyć się angielskiego z samouczków i książek dwujęzycznych, a w okupacyjnej Warszawie doskonalił jego znajomość w czasie prywatnych lekcji, których wynik podsumowuje krótko: „(...) zarówno pani Skryżalin, jak i Tuś przygotowali mnie nieźle, skoro ośmieliłem się tłumaczyć *Jak wam się podoba* Szekspira dla Edmunda Wiercińskiego (...)”<sup>15</sup>. Zainteresowanie Miłosza poezją anglojęzyczną sięga późnych lat trzydziestych, a w okresie wojny znalazło swoją kulminację w przygotowywanej w 1945 roku dla Czytelnika antologii. Książka ta nigdy się nie ukazała w zamierzonym pierwotnie kształcie, ale przekłady przygotowane wtedy przez Miłosza zostały wiele lat później włączone do trzypiętomowej antologii *Poeci języka angielskiego*, wydawanej przez PIW pod redakcją Henryka Krzeczковского, Jerzego Sity i Juliusza Żuławskiego w latach 1968–1974. Wiemy z *Autoportretu przekornego*, a także z *Ogrodu nauk*, że w latach późniejszych Miłosz postrzegał tę fazę jako definitywnie zamkniętą i o swoich ówczesnych fascynacjach poezją angielską mówił z dystansem<sup>16</sup>, co – notabene – pozostaje zresztą w sprzeczności z jego amerykańską spuścizną krytyczną i przekładową. Miłosz postrzegał twórczość przekładową także jako działanie w kierunku ubogacenia własnego języka i literatury, „(...) nauczyłem się angielskiego i zważywszy na słabe związki poezji polskiej z poezją krajów anglosaskich, postanowiłem wypełnić niektóre luki”<sup>17</sup>. Jeszcze w 1958 roku w Paryżu – a więc ponad 10 lat po wojnie – Miłosz pisał: „Kiedy się pomyśli, co w Polsce ma do zrobienia tłumacz-humanista, ręce opadają i nie wiadomo, od czego zacząć”<sup>18</sup>. Oczywiście przekładanie Szekspira nie było wypełnianiem luki w sensie dosłownym, ale – jak najczęściej dzieje się w stosunku do tekstów dramatycznych – stanowiło odpowiedź na zapotrzebowanie ze strony teatru w szczególnym historycznoliterackim kontekście. Wpisywało się także w pracę Miłosza nad kształtem polskiego języka poetyckiego, prowadzoną za pośrednictwem tłumaczenia, która zwłaszcza później, w latach siedemdziesiątych, zaowocowała niezwykle cenionymi przekładami tekstów biblijnych<sup>19</sup>.

O aspekcie psychologicznym Miłosz pisze w *Ogrodzie nauk*, przypominając, że wyborowi *As You Like It* towarzyszyło przekonanie o aktualności tej komedii po wygranej wojnie. Prosta interpretacja ilustrująca owo przekonanie przedstawia się następująco:

<sup>15</sup> Cz. Miłosz, *Spizarnia literacka*, Kraków 2004, s. 144–147 (145).

<sup>16</sup> Ibidem, s. 34–35, Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 175.

<sup>17</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 175.

<sup>18</sup> Cz. Miłosz, *Kontynenty*, s. 150.

<sup>19</sup> O tym, że tłumaczenie stanowiło dla Miłosza swoiste laboratorium poetyckie, pisze Jan Błoński w eseju *Zdanie* [w:] *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 199–214.

(...) poetyczny Las Ardeński, do którego chroni się prawowicie władający księżę, jest miejscem wygnania, ale i cudownych spotkań tudzież odnalezień, a wszystko kończy się jak najlepiej – klęską uzurpatorów. Praca nad tym przekładem miała w ówczesnych warunkach duży walor samolecznicy, poza tym Wierciński płacił honoraria<sup>20</sup>.

I tak sam poeta mimochodem wskazuje na przyziemny, ale trudny do wyeliminowania, czynnik materialny – pisanie dla Rady Teatralnej pozwalało połączyć pracę twórczą ze zdobywaniem w okupowanym mieście środków do życia. W czasie okupacji Miłosz pracował przez jakiś czas w bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego jako magazynier. Z jednej strony „zajęcie dla zupki w południe i Ausweisu”, jak o tej pracy pisał, wspominając Bohdana Korzeniewskiego<sup>21</sup>, nie przynosiło wystarczających dochodów, z drugiej jednak poeta bardzo sobie cenił względnie swobodny dostęp do książek<sup>22</sup>.

Najciekawszym wszakże zagadnieniem związanym z okupacyjnym Szekspirem Miłosza są relacje, jakie łączą twórczość przekładową z ówczesną twórczością poetycką przyszłego noblisty. W rozmowach przeprowadzonych przez Renatę Gorczyńską Miłosz wspomina okres wczesnych lat czterdziestych jako czas poszukiwań „nowego głosu” i wymienia rok 1943 jako swoistą cezurę: „(...) miałem uczucie, że coś mi się otwiera. To tak, jakby przedwojenna epoka trwała dla mnie jeszcze, niby się skończyła, a jednakże nie mogła się przesilić. (...) Dopiero wtedy miałem poczucie nowego początku”<sup>23</sup>. W 1943 roku Miłosz napisał utwory tak ważne, jak wiersze *Campo di Fiori*, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* oraz cykl *Świat (poema naiwne)* i *Głosy biednych ludzi*, które zostały później włączone do tomu *Ocalenie*, wydane w Krakowie w 1945 roku. Właśnie tom *Ocalenie*, zawierający utwory z lat trzydziestych oraz twórczość okupacyjną, stanowi istotny kontekst dla przekładu *Jak wam się podoba*. Na temat cyklu *Świat* poeta mówił, że jest to utwór o tym, jaki świat powinien być, oraz że w okropnych okolicznościach wojny – „Warszawa 1943 to było dno”<sup>24</sup> – posłużył się „magicznym aktem” poezji, aby pisać na przekór rzeczywistości. Ta próba ocalenia świata przez napisanie *Świata* – żeby posłużyć się słowami Gorczyńskiej – jest spójna z poglądem na temat poezji wyrażonym przez Miłosza w słynnym pytaniu z wiersza *Przedmowa*: „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”<sup>25</sup> Paradoxs kruchości i zarazem trwania poezji wobec ogromu i nędzy przemijania jest źródłem zadumy poety w wierszu *Książka z ruin*. Podniesiona z pyłu zrujnowanej biblioteki książka ujawnia mitologiczną opowieść pełną życia i chociaż strony przebite są odłamkiem granatu, bohaterowie pozostają nietknięci katastrofą zniszczenia:

Więc tak to jest, że drobne piersi twoje, Chloe,  
Przebił pocisk i gaje spłonęły dębowe,

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 176.

<sup>21</sup> Idem, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 81–84 (85).

<sup>22</sup> A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 32–33.

<sup>23</sup> R. Gorczyńska, *Podróży świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992, rozmowa piąta O „Świecie” i „Głosach biednych ludzi”, s. 56.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>25</sup> Ten i następane cytaty z tego tomu podaję według wydania: Cz. Miłosz, *Ocalenie*, Kraków 1945.

A ty, nie dbając, lasem betonów i maszyn  
 Biegniesz, i czarem wabisz, i echem straszysz?  
 Jeżeli taka wieczność jest, choćby nietrwała,  
 To może dosyć jest.

*Książka z ruin, Ocalenie, s. 77.*

Od pasterskiej miłości Dafnisa i Chloe niedaleka droga do kochanków i pasterzy z lasu ardeńskiego – jeżeli poezja gwarantuje przetrwanie, choćby chwilowe, czemu nie zanurzyć się w niej, nie uciec od koszmaru rzeczywistości? Ale oto okazuje się, że w realiach, z którymi przychodzi się poecie zmagać, „kraina poezji” nie jest Arkadią:

Wybudowana gdzieś na zgasłych tonach,  
 Pożar ognistym mieczem wejścia strzeże,  
 (...)  
 Do tej krainy przyjmij zaproszenie,  
 Nie pytaj, jak się dziś ona nazywa,  
 Wiesz, przez jak gorzkie tam idzie się cienie.  
 Czy jest szczęśliwa? Nie wiem, czy szczęśliwa.

*Kraina poezji, Ocalenie, s. 89.*

I niemożliwe do spełnienia staje się marzenie z *Pieśni obywatela*:

Tego chciałem i więcej niczego. W starości  
 Jak stary Goethe stanąć przed obliczem ziemi  
 I rozpoznać ją, i pogodzić ją  
 Z dziełem (...)

*Pieśń obywatela, Ocalenie, s. 129.*

Jakże ma bowiem poeta pogodzić oblicze ziemi z dziełem, skoro

Pierwszy ruch jest śpiewanie,  
 Swobodny głos napętniający góry i doliny.  
 Pierwszy ruch jest radość,  
 Ale radość zostaje odjęta.

*Biedny poeta, Ocalenie, s. 130.*

Radość tworzenia zostaje odjęta, bo słodki zapach ukwieconego drzewa, które wyrasta spod pióra, „jest jak zniewaga / Wyrządzona cierpiącym ludziom”. I jeszcze jeden punkt odniesienia – wiersz *W Warszawie* napisany już wiosną 1945 roku. Utwór ten zawiera syntezę rozdzierającego przeżycia, jakie stało się udziałem poety zmuszonego do zweryfikowania swoich deklaracji twórczych. Mimo wszystko broni on przekonania o ocalającej funkcji poezji:

Co czynisz na gruzach katedry  
 Świętego Jana, poeto,  
 W ten ciepły, wiosenny dzień?  
 Co myślisz tutaj, gdzie wiatr  
 Od Wisły wiejąc rozwiewa  
 Czerwony pył rumowiska?  
 Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz  
 Płaczką żalobną.  
 (...)

Ale ten płacz Antygony,  
 Co szuka swojego brata,  
 To jest zaiste nad miarę  
 Wytrzymałości.  
 (...)
   
 Czyż na to jestem stworzony,  
 By zostać płaczką żałobną?  
 Ja chcę opiewać festyny,  
 Radosne gaje, do których  
 Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie  
 Poetom chwilę radości,  
 Bo zginie wasz świat.  
 (...)

*W Warszawie, Ocalenie*, s. 153–154.

Okupacyjna poezja Miłosza pozwala postrzegać pracę przekładową nad *As You Like It* na zasadzie analogii do cyklu *Świat*, czyli jako uzupełnienie twórczości własnej. W tej ostatniej – wbrew pragnieniu poety – nie mogło być miejsca na radosne gaje, gdzie kwitnie spontaniczna i beztroska miłość. Baśniowe lasy, „bukoliczny Szekspir”<sup>26</sup> są światem, w którym poeta może odmówić założenia kostiumu „żałobnej płaczki”, narzucanego mu przez okoliczności wojny. Las ardeński, chociaż posiada cechy arkadyjskie, nie jest jednak rajem, lecz miejscem wygnania, gdzie trudne doświadczenie banicji odkrywa wygnańcom nowe nieznanne dotąd oblicza samych siebie. Jest azylem, miejscem ucieczki od złego świata, ale nie miejscem zapomnienia o nim. W tym kontekście można postrzegać pracę przekładową jako słodkie wygnanie, ucieczkę, odtrutkę – poeta wymyka się do ardeńskiego lasu, aby wykraść z niego dające natchnienie chwile radości, gdyż przeczuwa, że bez nich „zginie świat”. Co więcej, tak jak las ardeński jest miejscem, z którego wygnańcy pragną powrócić do odmienionej na lepsze rzeczywistości, tak twórczość przekładowa staje się wygnaniem, któremu towarzyszy nadzieja na powrót do normalnego świata, nadzieja mająca kształt konkretnych planów dotyczących powojennego repertuaru<sup>27</sup>.

Po latach Miłosz oceniał swój przekład surowo. Pytany o tamto tłumaczenie niezmiennie powtarzał, że nie uważa go za udane, z wyjątkiem piosenek<sup>28</sup>, do których rzeczywiście musiał mieć sentyment, skoro za jego sprawą ożyły poza samym tekstem dramatu: „W tej pracy udały mi się najlepiej piosenki i ich śpiewanie cieszyło nas i naszych przyjaciół”<sup>29</sup>. Trzy piosenki, oprócz słynnego monologu Jakuba *All the world's a stage* i fragmentu grafomańskich wierszy zako-

<sup>26</sup> „Ten bukoliczny Szekspir okazał się w niewolnictwie pierwszorzędnym zabiegiem samolecznym”, wspominał Miłosz w *Rodzinnej Europie* (Warszawa 1990, s. 252).

<sup>27</sup> Jacek Bolewski przywołuje wiersz *W Warszawie* w kontekście swoich rozważań nad tragedią *Romeo i Julia*, zob. J. Bolewski, *Objawienie Szekspira*, Warszawa 2002, s. 200–203.

<sup>28</sup> Czytając eseje i korespondencję Miłosza, tylko raz natknęłam się na jego pozytywną wypowiedź na temat tego przekładu. W liście do Jarosława Iwaszkiewicza z końca 1947 roku poeta skarży się, że z powodu jego nieobecności w kraju *Jak wam się podoba* leży bezużytecznie i że szkoda mu pracy, którą włożył w tłumaczenie. Miłosz pisze: „Czytałem teraz przekład: jest bardzo śmieszny i dowcipny” (*Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007, s. 190).

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, s. 36.



chanego Orlanda, zostały włączone do zbioru przekładów poezji *Mowa wiązana*, wydanego po raz pierwszy w 1986 roku. Jedną z nich, *It was a lover and his lass*, Miłosz przypomniał raz jeszcze w *Spiżarni literackiej*, dedykując ją pamięci swojej nauczycielki angielskiego, Mary Skrzyżalin<sup>30</sup>. W *Kontynentach* pisał o własnym przekładzie „to i owo dziś bym chętnie zmienił”<sup>31</sup>, a trzydzieści lat później w rozmowie z Aleksandrem Fiutem otwarcie wyznał „[j]a nie lubię tego tłumaczenia. Przestałem lubić tę sztukę w ogóle”<sup>32</sup>. Stosunek Miłosza do twórczości Szekspira jest aspektem, którego nie sposób pominąć w opisie szekspirowskiego epizodu polskiego noblisty. O *Jak wam się podoba* pisał tak:

Dzisiaj nie umiem wykrzesać z siebie sympatii do tej sztuki, która wydaje mi się (jak wiele u Szekspira) głupawa, może dlatego, że oglądałem ją kilka razy w teatrze i z jednym wyjątkiem (...) były to płaskie i nudne spektakle. Dialog, pewnie zabawny dla współczesnych Szekspirowi, jakoś wcale nas nie śmieszy i nie wydaje mi się, żeby moja wersja zdołała temu zaradzić, tak że choć była grana kilka razy w Polsce, sam zachowałbym z niej chyba tylko piosenki<sup>33</sup>.

Z kolei uzasadniając swój wybór *Otella*, pisał, że sztuka ta odpowiada mu „przez swoją surowość i małą ilość błazeństw, które właściwie u Szekspira są nieprzetłumaczalne – bo tyłu dowcipom czas odjął ich ostrość i zapach”<sup>34</sup>. Jest to podejście najzupełniej niezwykle na tle wszystkich bez wyjątku znanych mi tłumaczy Szekspira wypowiadających się o nim niezmiennie z największym podziwem, szacunkiem i entuzjazmem. Polska recepcja jego dzieł – począwszy od 1782 roku, kiedy to Franciszek Zabłocki na podstawie francuskiej przeróbki skomponował pierwszy polski scenariusz szekspirowski, aż do dziś – ma formę kultu i jest katalogiem zachwyków poprzedzających pokorne próby przeniesienia dzieła geniusza na teren języka polskiego. Miłosz przyznaje, że jest innego zdania – nie ukrywa dystansu, znudzenia, zniechęcenia.

Cokolwiek złego powiedziałby o swoim Szekspirze sam poeta, krytycy i badacze literatury mieli własne zdanie. Redaktor Anna Staniewska, która Miłoszowi przekład przygotowywała do druku po raz pierwszy w latach czterdziestych, tak o nim pisała w 1983 roku:

Czesława Miłosza (...) przekład *Jak wam się podoba* był moją pierwszą pracą w PIW-ie; kiedy miałam go już cały zredagowany i gotowy (niewiele tam było do „redagowania”, mimo że słyszałam, iż Miłosz uważa ten przekład za pracę nieledwie „debiutancką”, robioną w czasie wojny, i podobno nie chce, by go wydano), Miłosz wyjechał i wszystko zostało wstrzymane. Porażające piękno języka Miłosza jest tym, co obok fascynującej strony filozoficzno-refleksyjnej najbardziej uderza czytelnika jego późniejszych utworów i pozwala ocenić bezmiar zniszczenia, splugawienia, „zbylejaczania” polszczyzny w tym koszmarnym systemie – i dlatego wywołuje uczucie takiego smutku, towarzyszące zachwyto<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Idem, *Spiżarnia literacka*, s. 147.

<sup>31</sup> Idem, *Kontynenty*, s. 152.

<sup>32</sup> A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 105.

<sup>33</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 176.

<sup>34</sup> E. Krasiński, *Z archiwum: Miłosz i Shakespeare*, „Dialog” 1982, nr 1, s. 151–153 (152).

<sup>35</sup> A. Staniewska, *Maciej Slomczyński vs. William Shakespeare*, cyt. za: <http://www.serwistlumacza.com/content/view/25/32>, 3 marca 2009.

Trzeba przypomnieć, że Staniewska pisała te słowa w kontekście niezwykle krytycznego rozliczenia z kilkuletniej – i w końcu przerwanej na jej życzenie – pracy nad redagowaniem dla Wydawnictwa Literackiego tłumaczeń Słomczyńskiego. Polski Szekspir ma wiele twarzy – dla Staniewskiej niewątpliwie Szekspir Miłosza i Szekspir Słomczyńskiego to dwa nieprzystawalne światy. W jej słowach powraca intuicja Kotta o „zarażaniu się” współczesną poezją, gdyż przecież – jak wiemy – Słomczyński nie był poetą: „Bieda w tym, że Słomczyński nie czuje i nie zdaje sobie sprawy z tego, że tu, w Polsce, Szekspir jest także... poetą polskim – i dlatego nigdy go dobrze nie przetłumaczy”<sup>36</sup>. Wierna swemu zachwyceniu językiem Miłosza Staniewska doprowadziła po wielu dekadach, gdyż dopiero w 1999 roku, do opublikowania tego przekładu, włączając go do trzytomowego wydania *Dwunastu dramatów*<sup>37</sup>. Wydania o tyle interesującego, że mającego na celu przypomnienie czytelnikom i reżyserom o istnieniu świetnych przekładów Szekspira albo zapomnianych (jak *Hamlet* Iwaszkiewicza czy *Wieczór Trzech Króli* Dygata) albo wręcz nieznanymi (jak *Burza* Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego). Staniewska podkreśla w posłowniu, że wszystkie zaprezentowane w nim przekłady łączy dbałość o piękną polszczyznę. O tym, że nie były to jedynie czcze deklaracje, niech poświadczy króciutki fragment z Miłoszowego przekładu słynnego monologu wygnanego Księcia:

I cóż powiecie, drodzy towarzysze?  
 (...)  
 Czyż nie bezpieczniej wśród zielonych lasów,  
 Niż na zawistnym, pełnym intryg dworze?  
 Nie darmo gnębi nas Adama kara,  
 Zmienność pór roku: kiedy chłodu zęb  
 Szarpie mi ciało i wiatry zimowe  
 Z urągającym ujadaniem wieją –  
 Chociażbym z zimna drżał, śmiejąc się mówię:  
 „To nie pochlebstwo. Dobrzy to doradcy,  
 Którzy dobitnie uczą mnie, czym jestem”.

Mamy tu niewysilony potoczny jedenastozgłoskowiec, jasność przekazu, celność metafory, melodię asonansu. Także partie dialogowe, wbrew obawom Miłosza, prezentują się dobrze. Chociażby potencjał komediowy sceny, w której Celia – drocząc się z Rozalindą – wyjawia jej obecność Orlanda w Lesie Ardeńskim:

#### ROZALINDA

Nie, błagam ciebie, umieram z ciekawości, powiedz mi, kto to?

#### CELIA

Och, cudowne, cudowne, najcudowniej cudowne i jeszcze raz cudowne, a poza tym trudne do wyrażenia.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> W. Shakespeare, *Dwanaście dramatów*, przypisami i posłowiem opatrzyła A. Staniewska, Warszawa 1999.

## ROZALINDA

Na mój rumieniec! Czy myślisz, że skoro jestem ubrana jak mężczyzna – i mój charakter nosi kurtkę i spodnie? Chwila zwłoki dłuższa jest dla mnie niż podróż po południowych morzach. (...)

## CELIA

Orlando.

## ROZALINDA

Och, och, co ja pocznę teraz z moją kurtką i spodniami? Co robił? Kiedyś go widziała? Co powiedział? Jak wyglądał? Jak był ubrany? Dlaczego jest tutaj? Czy pytał o mnie? Gdzie mieszka? Jak rozstaliście się? Kiedy go znowu zobaczysz? Odpowiedz w jednym słowie<sup>38</sup>.

Dbałość o jakość języka przekładu prowadzi do kolejnego ważnego wątku związanego z funkcjonowaniem Szekspira w kulturze polskiej i z Miłoszem jako jego tłumaczem. Wobec powszechnie znanego i nieuchronnego faktu krótkiego życia każdego tłumaczenia dla teatru co kilka lat podnoszą się głosy przypominające o konieczności powstawania nowych przekładów, zwłaszcza repertuaru klasycznego. W latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku – zanim głód Szekspira, który przemawiałby współczesnym językiem, został chwilowo zaspokojony przez Barańczaka – wiele dyskutowano o tym, jaki powinien być język Szekspirowskich przekładów<sup>39</sup>. Kiedy w tym samym czasie, począwszy od 1979 roku, Miłosz zaczyna publikować swoje tłumaczenia Biblii, wśród ludzi teatru odzywają się takie oto głosy:

Miłosz dla swoich przekładów ksiąg Biblii – specjalnie *Psałmów* – stworzył wręcz jakby odrębny język, współczesny literacko, ale (...) dostojnie spatynowany, (...) leksykalnie i składniowo wolny od archaizacji. Czy można sobie wyobrazić podobną modelową robotę literacką, równie kreacyjną, w dziedzinie polskiego Shakespeare'a?<sup>40</sup>

Staniewska napisała w 1983 roku, że piękno języka Miłoszowych przekładów Biblii stanowi dla niej swoistą odtrutkę na bardzo krytycznie przez nią oceniane tłumaczenia Słomczyńskiego. Nadzieja na to, że Miłosz mógłby ze świetnym skutkiem kontynuować swoje dzieło tłumaczenia Szekspira musiała w latach osiemdziesiątych być duża, ponieważ właśnie z tego okresu pochodzi wypowiedź poety: „[n]iedawno namawiano mnie, żebym kontynuował, ale przyznam, że nie

<sup>38</sup> Oba cytaty podaję za W. Shakespeare, *Dwanaście dramatów*, Warszawa 1999, t. 2, s. (odpowiednio) 176 i 211–212.

<sup>39</sup> Zob. na przykład dyskusję panelową pt. „Polski Szekspir” z udziałem między innymi Krystyny Berwińskiej, Adama Hanuszkiewicza, Andrzeja Żurowskiego, Jana Kulczyńskiego [w:] J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Od Shakespeare'a do Szekspira*, Gdańsk 1993, s. 77–92, a także wypowiedzi aktorów zanotowane przez Włodzimierza Szturca (*O przekładach Barańczaka*, „Teatr” 1990, nr 12, s. 18).

<sup>40</sup> Stefan Traugutt w dyskusji poświęconej współczesnym przekładom Szekspira *O przekładaniu Shakespeare'a*, „Dialog” 1988, nr 8, s. 103.

mam ochoty wracać do Szekspira”<sup>41</sup>. Jednoznaczna odmowa, której źródeł należy szukać w dziele Miłosza.

O zaletach i żywotności Miłoszowego przekładu świadczy także jego powojenna recepcja teatralna. Już sama geneza przekładu przypomina, że stawką była giętkość języka w kontekście konieczności jego uwspółcześnienia. W *Rodzinnej Europie* Miłosz tak wspomina argumenty Wiercińskiego: „Dotychczasowe przekłady tej sztuki były, zdaniem Edmunda, trudne do mówienia na scenie”<sup>42</sup>. Powyżej cytowałam już wypowiedź Miłosza świadczącą o dużym dystansie wobec Szekspirowskiego humoru, a widać, że i pochwały aktorów traktował podejrzliwie: „Aktorzy uważali, że to jest bardzo dobre tłumaczenie. Nie wiem”<sup>43</sup>. Jednak autorzy recenzji teatralnych, jeżeli w ogóle wypowiadają się na temat przekładu – a niestety nie było to nigdy i nie jest do dzisiaj regułą – prześcigają się w superlatywach. W ramach niniejszego artykułu przypomnę jedynie najważniejsze wątki z teatralnej recepcji Miłoszowego *Jak wam się podoba* bezpośrednio po wojnie oraz w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to fakt przyznania Miłoszowi Nagrody Nobla umożliwił mu ponowne publikowanie w Polsce oraz ożywił zainteresowanie jego twórczością, także w kręgach teatralnych.

Ponieważ łódzka Scena Poetycka prowadzona przez Wiercińskiego, do której repertuaru planowano włączyć *Jak wam się podoba*, została rozwiązana w czerwcu 1946 roku na polecenie nowych władz, wystawienie komedii przez tego reżysera przeciągnęło się aż do 1951 roku. Już w grudniu 1948 roku przekładem Miłosza posłużył się jednak Władysław Krasnowiecki w Państwowym Teatrze Śląskim w Katowicach. Recenzentka „Dziennika Literackiego” chwali scenografię Zenobiusza Strzeleckiego za podkreślenie poetyckości i teatralności komedii. Oba walory inscenizacji wydobywa tekst – jak pisze Kuliczowska: „[d]oskonale przekład Miłosza odtwarza kongenialnie poetyckość oryginału”<sup>44</sup>. Ten sam reżyser wystawił *Jak wam się podoba* w przekładzie Miłosza we wrześniu 1950 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Oto fragment recenzji z listopadowego numeru „Twórczości”:

Przekład Miłosza *Jak wam się podoba* jest tak (...) przepiękny, tak jest żywy i wyrazisty przy zachowaniu w głęboki sposób stylu epoki, że może ubiegać się chyba o tytuł najlepszego szekspirowskiego przekładu polskiego. (...) To odnowienie celnego, bezpośredniego języka szekspirowskiego (...) pogłębia nam w sposób bardzo wyraźny charakter i sceniczność tekstu<sup>45</sup>.

Recenzja ta, autorstwa Juliusza Żuławskiego, jest ideologicznie zaangażowanym omówieniem inscenizacji Krasnowieckiego, krytykującym niedostatki w ukazaniu „wielkiego społecznego teatru Szekspira w jego prawdziwych treściach (...). A przecież zbliżamy się dziś do Szekspira uzbrojeni w nową ideę artystyczną i w nową wiedzę o świecie!”<sup>46</sup> Trudno nie dostrzec wielkiej ironii losu w tym, że

<sup>41</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 176.

<sup>42</sup> Idem, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 252.

<sup>43</sup> A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 105.

<sup>44</sup> „Dziennik Literacki” 1949, nr 4, s. 6.

<sup>45</sup> J. Żuławski, *Na scenach warszawskich*, „Twórczość” 1950, nr 11, s. 179.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 180.

premiera długo planowanego przedstawienia Wiercińskiego (3 marca 1951 roku) zbiegła się w czasie z decyzją Miłosza o porzuceniu stanowiska w służbie dyplomatycznej PRL-u i ubieganiu się o azyl polityczny we Francji. Tak więc Miłosz przekładał Szekspira w tragicznych okolicznościach okupacji hitlerowskiej w ramach podziemnej działalności kulturalnej i praca nad tym przekładem nabrała znaczenia symbolu – niosła nadzieję na powrót wolnego świata. Tymczasem zamiast oczekiwanej wolności nastąpiło po wojnie nowe zniewolenie, a że Wierciński konsekwentnie przeciwstawiał się wprzęgnięciu jego działalności teatralnej w tryby nowej kultury, został ukarany zamknięciem swojego teatru. Kiedy wystawiano wojenny przekład komedii, Szekspir został już wciągnięty w machinę realizmu socjalistycznego<sup>47</sup>.

Najważniejszą inscenizacją *Jak wam się podoba* na początku lat osiemdziesiątych było przedstawienie w reżyserii Krystyny Skuszanki w Teatrze Narodowym w Warszawie (premiera styczeń 1984). Niestety, bardzo niewiele omówień tego przedstawienia komentuje bezpośrednio przekład. W jednej z recenzji czytamy: „Jak zwykle w realizacjach scenicznych Krystyny Skuszanki dopracowany jest każdy szczegół (...), a przede wszystkim Słowo. Słucha się więc prawdziwego Szekspira (przekład Miłosza), w prawdziwie pięknym wydaniu”<sup>48</sup>. Szkoda, że wybitny badacz teatralnej recepcji Szekspira, Andrzej Żurowski, w swoim wnikliwym omówieniu opublikowanym w „Teatrze”<sup>49</sup> nie odnosi swoich pochwał reżyserii i scenografii oraz krytyki gry aktorów do języka, jakim przyszło się im posługiwać w tym przedstawieniu.

### Stracona szansa *Otella*

Miłosz powrócił na krótko do tłumaczenia Szekspira w 1949 roku, kiedy jako attaché kulturalny przebywał w Waszyngtonie. W przedmowie do *Mowy wiązanej* wspomina tamten okres jako czas intensywnej pracy przekładowej, kiedy to „ożywiony niemal misjonarskim zapałem” tłumaczył wiersze z języka angielskiego, ale też poezję chińską i poezję Ameryki Łacińskiej za pośrednictwem wersji angielskich. Z tej przedmowy przytoczę znamienne słowa na temat tłumaczenia *Otella*: „(...) wynikła ta robota z mego wycucia, że w sytuacji trudnej, w 1949 roku, kiedy coraz bardziej trzeba było zamykać sobie usta, Szekspir był jeszcze najbezpieczniejszy”<sup>50</sup>. W *Ogrodzie nauk* Miłosz pisał *explicite*: „Po wojnie,

<sup>47</sup> Innym przykładem może być recenzja pierwszej inscenizacji Krasnowieckiego, w której czytamy na temat rozpisane go wówczas konkursu szekspirowskiego: „konkurs ten, stanowiąc przełom w historii dramatu szekspirowskiego na naszych scenach, odegra ważną rolę w walce z mieszczańskim stylem naszego teatru. (...) gdy chodzi o przedstawienie utworu Shakespeare’a, musi [ono] mieć w teatrze epoki nadchodzącej inny sens, niż miało na scenie opierającej się na tradycji lat minionych”, R.Sz., *Przegląd prasy*, „Teatr” 1949, nr 4, s. 28. Podobne przykłady można by oczywiście mnożyć.

<sup>48</sup> „Perspektywy” 1984, nr 11, s. 25, brak tytułu, brak autora.

<sup>49</sup> A. Żurowski, *Drogi ucieczki donikąd, czyli palenie Lasu Ardeńskiego*, „Teatr” 1984, nr 3, s. 15–16.

<sup>50</sup> Cz. Miłosz, *Mowa wiązana*, s. 7.

zwłaszcza w okolicach 1949 roku, wyglądało na to, że będę skazany przez socrealizm na pracę tłumacza”<sup>51</sup>. W lecie 1948 roku udało mu się niemal cudem wydać jeszcze u Kazimierza Wyki *Traktat moralny*, w ostatniej chwili przed oficjalną proklamacją socrealizmu. Poeta miał dramatyczne poczucie, że praca przekładowa nad Szekspirem – względnie „bezpieczna” z punktu widzenia cenzury – jest wymuszona przez okoliczności zewnętrzne. Komentując tamten okres z perspektywy lat, Miłosz wpada w ton ironiczny: „W 1950 roku komuniści chcieli, bardzo humanitarnie, powierzyć mi tłumaczenie Szekspira i pewnie tym zajmowałbym się głównie”<sup>52</sup>.

Praca nad *Otellem* przypada więc na kolejny, po okupacji, dramatyczny okres w życiu poety. Jeszcze funkcjonuje jako urzędnik w służbie dyplomatycznej PRL-u, starając się „być możliwie poza zasięgiem cenzury w Polsce, ale równocześnie publikować tam (...), żeby utrzymywać kontakt z Polską”<sup>53</sup>. Odczuwa już jednak narastający kryzys, który podczas wizyty w Warszawie w lecie 1949 roku osiągnie apogeum – „[w]tedy zdałem sobie sprawę, w czym biorę udział”<sup>54</sup>, prowadząc Miłosza ostatecznie do decyzji o emigracji. Jak dowiadujemy się z listów napisanych w sierpniu i wrześniu 1949 roku do Karola Kuryluka, rozmyślając o wyborze najlepszej strategii przekładowej, Miłosz czyta przekłady Borysa Pasternaka i prosi o wysłanie mu do Stanów polskich wydań oraz słowników. Już wtedy dochodzą do głosu wątpliwości na temat możliwości oddania Szekspirowskiego humoru, powracające później w komentarzach na temat okupacyjnego przekładu *As You Like It*:

Szekspira traktuję poważnie – może zbyt, co może mi utrudnić tłumaczenie. Zastanawiałem się ostatnio nad wyborem sztuki, ale jeszcze nie wiem. Ostatnio czytałem przekłady Borysa Pasternaka (...) – świetna robota!! Chociaż w polskim trzeba stosować chyba nieco odmienną metodę – Pasternak w „uwspółcześnianiu” języka idzie bardzo daleko, tak daleko, że wszelkie dowcipy i wyrażenia mające już dzisiaj wartość raczej historyczną, zastępuje wyrażeniami współczesnymi. Raczej trzeba chyba iść drogą pośrednią, nie tak daleko<sup>55</sup>.

Pod koniec sierpnia 1949 roku Miłosz jeszcze się waha co do wyboru sztuki, ale podnosi także kwestię bardziej zasadniczą: „Kto wie, czy nie wybiorę *Otella*, choć nie wiem, w jakim stopniu tłumaczenie Szekspira da się pogodzić z moimi chęciami własnej twórczości”<sup>56</sup>. Wspomniane wyżej listy, które Edward Kłosiński w 1982 roku przytoczył w „Dialogu”, ukazują istotny kontekst podjęcia się tego przekładu, ale i rzucają światło na możliwe powody ostatecznego porzucenia pracy nad Szekspirem. We wrześniu, kiedy Miłosz podjął już decyzję o wyborze sztuki, jego prośby o dostarczenie z Polski potrzebnych materiałów stają się usilne:

<sup>51</sup> Idem, *Ogród nauk*, s. 176. Zob. także idem, *Zaraz po wojnie...*, s. 270.

<sup>52</sup> Idem, *Zaraz po wojnie...*, s. 415.

<sup>53</sup> R. Górczyńska, *Podróżny świata*, rozmowa dwudziesta szósta: „O okolicznościach azyłu”, s. 235.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> E. Kłosiński, op. cit., s. 151.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 151.

Czy nie mógłby Pan coś zrobić, żeby jakiś Szekspir się znalazł. (...) Sądzę, że jednak tłumacz ma obowiązek zapoznać się z pracą swoich poprzedników. Zasluga przekładu nie polega na oryginalności, ale na pięknie i przydatności – jeżeli dawny tłumacz trafił na jakieś celne słowo (...), nie ma powodu wysilać mózgu po to tylko, żeby być oryginalnym: stare przekłady mają akurat taką wartość, jaką mają słowniki języka polskiego<sup>57</sup>.

Pierwszy akt *Otella* ukazał się w roku 1950 w „Twórczości”, drugiego poeta nie ukończył i do Szekspira nigdy już nie wrócił. Pod koniec tego roku Miłoszowi odebrano paszport, po którego odzyskaniu w styczniu 1951 roku poprosił o azyl polityczny we Francji. Żelazna kurtyna szczelnie odgradziła „wyklętego” pisarza od kontaktów z rodzimą kulturą i przyczyniła się do tego, że straciliśmy szansę na świetnego Szekspira po polsku.

Aby zilustrować tę stratę krótkim przykładem, podam cytat z samego początku tragedii. Otwierająca sztukę pełna emocji wymiana zdań między Rodrygiem i Jagonem jest potoczna, pełna werwy, jednolita w tonie, słowem – przekonująca:

RODRYGO

Dość. Ani słowa. Tego już za wiele.  
Dałem pieniędzy ileś tylko chciał  
A ty mi, Jago, nie doniosłeś o tym.

JAGO

Kiedy ty nie chcesz słuchać. Niechaj zginę,  
Jeżeli o tym cokolwiek wiedziałem.

RODRYGO

Tyle mi plotłeś, że go nienawidzisz.  
Jago: Jeżeli kłamię, nazwij mnie łajdakiem<sup>58</sup>.

Dla porównania wersja Słomczyńskiego:

RODERIGO

Zamilcz, nie w mówisz mi tego. Jak mogłeś,  
Sakiewką moją rządząc jak swą własną,  
Tak mnie pokrzywdzić, Jago, wiedząc o tym.

JAGO

Na Krew Najświętszą, nie chcesz mnie wysłuchać.  
Jeśli przyśniła mi się choć rzecz taka,  
Wzgardź mną.

RODERIGO

Wmawiałeś we mnie, że go nienawidzisz.  
Jago: Brzydź się mną, jeśli nie jest tak<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>58</sup> Cyt. z tekstu opublikowanego w „Twórczości” 1950, nr 7, s. 127.

<sup>59</sup> W. Shakespeare, *Dziela wszystkie*, t. V, Kraków 2004, s. 501.

Widać wyraźnie, że słowom tym brakuje rozpędu, który u Miłosza tak dobrze oddaje pretensje Rodryga. Tekst Słomczyńskiego jest o prawie trzydzieści lat młodszy, a jednak wydaje się starszy, ponieważ naznaczyła go próba archaizacji – w moim odczuciu nieudana, bo przeprowadzona kosztem żywiołowości tej rozmowy. Gdzie u Miłosza jest potoczność, u Słomczyńskiego jest kostium i kouturn – porównajmy „Dość” i „Zamilcz”, „Dałem (...) ileś tylko chciał” i „Sakiewką moją rządząc”, „ty nie chcesz słuchać” i „nie chcesz mnie wysłuchać” czy „Tyle mi plotłeś” i „Wmawiałeś we mnie”. Nawet na przykładzie tak krótkiego fragmentu widać potwierdzone w praktyce poszukiwanie przez Miłosza złotego środka między uwspółcześnianiem, które raziło go u Pasternaka, i archaizacją.

Tę zasadę umiaru stosuje także w stosunku do zawsze dla tłumaczy trudnych przekleństw, takich jak „Sblood” (*God's blood*) czy „Zounds” (*God's wounds*). W omawianym dialogu zdecydował się po prostu je opuścić, wychodząc ze słusznego założenia, że samą składnią i doborem słów wyrazi zniecierpliwienie Jagona, który zaklina się, że jest niewinny: „Kiedy ty nie chcesz słuchać”. Dzięki temu zabiegowi ton dialogu jest jednolity, inaczej niż u Słomczyńskiego: „Na Krew Najświętszą, nie chcesz mnie wysłuchać” czy u Berwińskiej: „Na rany Chrysta...”. I Słomczyński, i Berwińska trzymają się zresztą uparcie takich zwrotów, niepotrzebnie podnoszących ton wypowiedzi – dalej mamy „Na Boga”, „Na rany”, „Na rany boskie” – co najbardziej razi, kiedy kilka chwil później Jago w typowy dla siebie perfidny, perwersyjny i prymitywny sposób (a w dodatku prozą!) odmalowuje przez ojcem Desdemony obraz jej fizycznej zażyłości z Otelem. Cytuję Berwińską:

#### JAGO

Na rany Chrysta, panie, jesteście widać z tych, co to zaparliby się Boga, gdyby diabeł kazał im się modlić. Chcemy ci się przysłużyć, a ty bierzesz nas za łotrzyków! Dobrze. Córki twojej dosiędzie berberyjski ogier. Wnuki będą cię rżeniem witać. Rumaki i dzianety będą ci krewniakami<sup>60</sup>.

U Miłosza mamy świetnie brzmiące w ustach żołnierza: „Do stu piorunów! Pan by nawet Bogu nie uwierzył (...)”, a w innym miejscu „Diabli!” zamiast „Na Boga!” albo „O rany boskie! Prędeż! Grabią pana” zamiast „Na rany boskie, okradziono ciebie”. Szereg tego typu drobnych decyzji w zakresie słownictwa w połączeniu z prostotą składni sprawia, że tłumaczenie Miłosza byłoby świetnym tekstem teatralnym, tekstem przyjaznym aktorom, „nierosnącym w ustach”, niestawiającym oporu, naturalnym.

#### Podsumowanie

Czesława Miłosza przygoda z Szekspirem – a właściwie dwie odrębne przygody – wystąpiły w najtrudniejszych okresach życia i twórczości naszego noblisty. W przypadku *Jak wam się podoba* można postrzegać przekładanie Szekspira

<sup>60</sup> W. Shakespeare, *Dwanaście dramatów*, t. 3, Warszawa 1999, s. 14.



po pierwsze jako symbol nadziei na przyszłość w dramatycznych, ale – dzięki sile ducha, jaką dawało między innymi uprawianie sztuki – nie beznadziejnych okolicznościach wojny. Nieprzypadkowo zresztą właśnie w eseju *Gorliwość tłumacza* Miłosz przypomina dobrze znany w historii literatury fakt, że „praca nad przekładem poetyckim niejednemu nie tylko wypełniała wolne chwile, chroniła także przed upadkiem ducha wśród przeciwności”<sup>61</sup>. Po drugie można ówczesne przekładanie Szekspira traktować jako ilustrację postulatów artystycznych poety, który odczuwał potrzebę działania niejako na przekór czasom i oczekiwaniom. W przypadku *Otella* była to próba utrzymania kontaktu twórczego z rodzimą kulturą w okresie politycznej nagonki i brutalnego zamykania ust. Oba epizody zaowocowały pięknymi, pełnymi życia tekstami.

Powyższe rozważania stanowią próbę rozpoznania terenu badań nad sylwetkami poetów-tłumaczy, którzy dołożyli kostki niezwyklej urody do misternej mozaiki, jaką stanowią polskie przekłady Szekspira. Nieco przekornie wybrałam dla celów tego rozpoznania twórcę, którego spośród imponującego grona przekładowców angielskiego barda wyróżnia duży dystans zarówno wobec przedmiotu własnej pracy translatorskiej, jak i wobec samego rezultatu tej pracy. Podsumowując, pragnę zwrócić uwagę na wątki przewijające się w powyższym szkicu, a wymagające namysłu w szerszym kontekście historycznoliterackim i dalszych badań nad twórczością poetów-tłumaczy. Okoliczności i motywy podjęcia się przekładu przez polskich poetów stanowią cenne źródło informacji na temat funkcjonowania Szekspira w kulturowej i politycznej sytuacji kraju. Stosunek poety do twórczości Szekspira, a także poglądy na temat twórczości przekładowej w ogóle rzutują na decyzje dotyczące wyboru tekstów oraz na (deklarowane) strategie przekładowe. Publikacja przekładów oraz ich życie teatralne to dwie odrębne ścieżki recepcji, często niekompatybilne w wymiarze diachronicznym. Wreszcie fakt, że oddziaływanie między twórczością oryginalną i twórczością przekładową jest wzajemne. O szekspirowskich inspiracjach w poezji Różewicza, Brandstaettera, Herberta i Szymborskiej pisała Marta Gibińska, dowodząc, że nie sprowadzają się one w żaden sposób do powierzchownych związków intertekstualnych, lecz przybrały formę głębokiego intelektualnego przywłaszczenia, przenikają całą ich twórczość<sup>62</sup>. Odcisnięcie poetyckiej osobowości tłumacza oraz przypisanego mu kontekstu historyczno-kulturowego w materii przekładanego tekstu jest jednym z czynników integrujących twórczość oryginalną i twórczość przekładową. Integracja ta otwiera możliwość pogłębionej interpretacji znaczeń, jakich nabierają przełożone teksty w kulturze przyjmującej. Konieczność szczegółowej analizy przełożonego dzieła w kontekście poetyki poety-tłumacza jest zatem oczywista i wymaga poświęcenia jej odrębnego tekstu.

---

<sup>61</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 177.

<sup>62</sup> M. Gibińska, *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*, Kraków 1999.

## Summary

### Czesław Miłosz's Shakespeare

Czesław Miłosz translated only one play by Shakespeare, *As You Like It*, and the first two acts of *Othello*. Both „Shakespearean episodes” by this otherwise prolific translator took place at the time of dramatic circumstances that were heavily affecting Miłosz's life and work. The task of translating *As You Like It* was commissioned by the Polish Underground Theatre Board in 1943. The attempt at translating *Othello* had been undertaken just before the poet emigrated to France as a political refugee in 1951.

The paper focuses on some of the areas of interest that the case of Miłosz's Shakespeare opens for historico-literary analysis: the aims and conditions of Miłosz's translation of Shakespeare marked by the extreme extra-textual conditions; Miłosz's poetry about the Nazi occupied Warsaw vis-a-vis his artistic, intellectual and political involvement in translating *As You Like It*; the translated texts' literary and theatrical reception versus the poet's initial aims and his low opinion about his rendition; Miłosz's decision to give up *Othello* in the face of the growing isolation from his homeland. The presented analysis highlights the position of translation within the wider context of Miłosz's creative work as poet-translator.

