

Aleksandra Wilkus-Wyrwa
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
aleksandra.wilkus@amu.edu.pl

Czesław Miłosz po norwesku czy Paal Brekke po Miłoszowsku? Dwaj poeci, dwie estetyki i jeden przekład

Powiedzieć o jakimś przekładzie, że jest dobry, niekoniecznie oznacza, że jest wierny. W przypadku literatury pięknej, a w szczególności poezji, kryterium to nie stanowi właściwie żadnego pryncypium, ponieważ to nie na całkowitej ekwiwalencji opiera się całościowa wartość dzieła. Idąc jeszcze dalej, z punktu widzenia literaturoznawstwa lub/i przekładoznawstwa, nawet ocena kategorii czysto estetycznych tekstu może okazać się niepełna. Współczesne badania nad przekładem postulują mianowicie analizowanie dzieła przełożonego z wielu perspektyw, także tych pozaliterackich, by w rezultacie opierać się nie na czym innym, jak tylko na komparatystyce. Zasadność tego typu zabiegów interpretacyjnych, związanych przede wszystkim z krytyką, ale również poziomem recepcyjnym utworu, jest wielka. Niezwykle trafnej uwagi dokonał austriacki komparatysta Peter V. Zima, który w roku 1992 podkreślał, że działania translatorskie, będące nieodłącznymi elementami recepcji oraz interpretacji, zawsze prowadzą do powstania nowych konstrukcji czy form estetycznych¹. Nadto sama przyczyzna stworzenia porównawczych studiów literaturoznawczych wskazuje na silną potrzebę sięgania do badań historycznoliterackich, socjologicznych, filozoficznych, antropologicznych, psychologicznych oraz pokrewnych, by uprawomocnić fakt wielopłaszczyznowych kontaktów między różnymi literaturami i kulturami mających dalej kluczowe znaczenie dla

¹ P. V. Zima, *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992, s. 199.

przekładu². Komparatystyka wprost nazywana jest nauką pomocniczą *Translation Studies*, o czym wspominają m.in. Susan Bassnett, Brigitte Schultze, Maria Krysztofiak, Bożena Tokarz³.

Nie dziwi zatem chęć doszukiwania się w przełożonym dziele wszelakich pozajęzykowych elementów, które obok intencjonalnych (nierzadko podyktowanych teorią) strategii tłumaczeniowych, wyraźnie przyczyniły się do ostatecznego wyglądu tłumaczonego dzieła. Tekst docelowy zdaje się zatem być wypadkową kontekstów wyjściowych, nadanych oryginalnie przez autora, a także tych, które zostają nań nadbudowane w procesie tłumaczenia – bez względu na obecnie panujące w języku normy estetyczne, wizję końcową dzieła czy wreszcie osobiste inklinacje drugiego autora.

Pod pojęciem drugiego autora należy na dobrą sprawę rozumieć każdą osobę, która podjęła się przełożenia dzieła literackiego⁴. Choć z pozoru postulat ten wydaje się być nader daleko idącym uogólnieniem, zwrócenie baczej uwagi na postać tłumacza oraz jego rolę w procesie transferu kultur odgrywa w interpretacji opartej o komparatystykę kluczową rolę. Nietrudno bowiem odnieść wrażenie, że nazwisko drugiego autora jest w dzisiejszych czasach marginalizowane nie tylko ze względu na brutalną politykę rynku wydawniczego, ale też odchodzące do historii wielkie nazwiska tłumaczy literatury z najwyższych półek (choćby zmarły w zeszłym roku Stanisław Barańczak), z których dorobkiem trudno dziś konkurować. Nadziei na zmianę tego stanu rzeczy Jerzy Jarniewicz upatruje z kolei w tzw. *comming outie* tłumaczy, przyglądając się okładkom polskich książek, na których coraz częściej widnieją (mimo małej czcionki) nazwiska tych, którzy podjęli się karkołomnego, by nie powiedzieć niemożliwego zadania, jakim jest dekodowanie znaków językowo-kulturowych zawartych w oryginale⁵.

Powyższe uwagi nie są jednak wywodami czysto teoretycznymi, choć na to wskazywać może tytuł niniejszych rozważań. Okazuje się bowiem, że już tacy twórcy, jak Johan Gottfried Herder czy Johan Wolfgang von Goethe upatrywali równowagi między oryginałem a przekładem właśnie w osobie tłumacza. Obaj stawiali na indywidualizowanie obu stron „konfliktu», zwłaszcza że przekładem zajmowali się przede wszystkim literaci. Zdaniem Goethego dobry przekład opiera się w istocie na przekazaniu elementu

² B. Tokarz, „Światło” między językami, czyli o potrzebie komparatystyki, [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, K. Żemła, Katowice 2000, s. 7; P. Bukowski, M. Heydel, *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków 2009, s. 5.

³ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie - studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 6–21.

⁴ Określenia tego używa m.in. Anna Legeżyńska w znamienitym kompendium pt. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999. W pełni świadomie unikam tutaj ponadto określenia „tekst”, by nie wchodzić w paradygmat takich badań tekstów użytkowych.

⁵ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 7–14.

obcego w sposób interesujący i dostępny (dostosowany do danego kręgu kulturowego) dla przeciętnego odbiorcy, ale przy, paradoksalnie, jednoczesnym zachowaniu wyjątkowości twórcy tłumaczenia.

W tym miejscu dochodzimy do komentarzy istotnych dla istnienia poezji Miłosza na gruncie norweskim. Biorąc pod uwagę, że Paal Brekke był jednym z najważniejszych pisarzy i poetów współczesnej literatury norweskojęzycznej, należy spodziewać się starcia dwóch twórców naznaczonych własnymi kontekstami. Brigitte Schultze wprowadza do dyskursu przekładoznawczego pojęcie kontekstów, które uzależnia od gustu tłumacza, panującej epoki, hermetycznego grona odbiorców itd.⁶ Nazywa je wręcz nieodłącznymi elementami indywidualnej estetyki każdego tłumacza, objawiającej się przede wszystkim w konkretnych konstrukcjach tekstowych, tj. zarówno na poziomie semantycznym, jak i stylistycznym. Pamiętając, że sam język jest odzwierciedleniem sfer pozatekstowych: kulturowych, społecznych, historycznych, opiera się on zatem na doświadczeniu mentalnym jednostki osadzonej w zbiorowości komunikacyjnej. Różnice, z jakimi więc boryka się przekład, to – by powtórzyć za Walterem Benjaminem⁷ – nie przedmiot myślenia, a sposób myślenia, „bo ludzi łączą zdolności mentalne, lecz różnicuje doświadczenie mentalne”⁸.

Patrząc zatem na tłumacza jak na indywidualnego twórcę, drugiego autora wchodzącego w dialog z drugą kulturą oraz rozkodowującego doświadczenia mentalne, zostaje nam jedynie zapytać o sens tych działań, a mianowicie o przekładalność oryginału. Odwieczny spór na ten temat jest w tym miejscu o tyle nieistotny, że przecież literaturę się tłumaczyło, tłumaczy i będzie tłumaczyć. Jedynym, co faktycznie może wpłynąć na interpretację i szeroko pojętą krytykę przekładu, jest stopień tegoż zabiegu. Sam Miłosz wspomina wszak o niepełnej ekwiwalencji wyjściowej ekspresji dzieła, by w ten sposób niejako chronić swoją tożsamość⁹, a głosy mówiące o nieuchronnej stracie bądź „przepadaniu” części oryginału w procesie tłumaczenia są całkiem powszechne. To, co jednak jawi się jako dość kompromisowe rozwiązanie powyższego sporu, to po prostu odpowiedni dobór terminologii z zakresu stopnia ingerencji w tekst wyjściowy. Podziałów tego rodzaju dokonało wielu badaczy, m.in. John Dryden i Antoine Berman¹⁰,

⁶ B. Schultze, *No Kontexte in der literarischen Übersetzung*, [w:] *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, red. H. Kittel, A. P. Frank, Berlin 2005, s. 867.

⁷ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, red. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 296–298.

⁸ B. Tokarz, „Światło” między językami, czyli o potrzebie komparatystyki, dz. cyt., s. 10.

⁹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 25–26.

¹⁰ M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*, Kraków 2014.

ale najbardziej przejrzysta i adekwatna do norweskiego studium zdaje się być propozycja Karla Dedeciusa, który wprowadza do obiegu kategorie tłumaczenia, przekładu i naśladowania¹¹. Ostatnia z nich niesie ze sobą największe ryzyko przeinaczeń oraz błędnych interpretacji, ponieważ prym wiodą w niej gry poetyckie, a nie tylko walory artystyczne oryginału. Jest to również koncept niezwykle istotny w recepcji, gdyż świadomy czytelnik jest wtedy w stanie dostosować swoje oczekiwania co do ewentualnych zaburzeń w przekazaniu doświadczeń mentalnych, a co za tym idzie sięgnąć do większej ilości źródeł, by skonfrontować efekt pracy tłumacza z dziełem wyjściowym. Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia przy norweskich wierszach Miłosza, gdzie już na okładce zasygnalizowano, że odbiorca trzyma w rękę antologię dzieł wybranych w wolnym przekładzie Paala Brekkego¹².

Gjendiktning, najbardziej odpowiadające Dedeciusowskiemu naśladowaniu i polskiemu spolszczeniu lub wolnemu przekładowi, to pojęcie trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Henning Hagerup podkreśla, że fenomen ten znany jest jedynie Norwegom, ale w gruncie rzeczy opisuje ono po prostu niesprecyzowane przyzwolenie tłumaczowi na swobodne odkodowanie tekstu wyjściowego, by odbudować go na nowo przy pomocy własnych środków wyrazu, zależnych od indywidualnych preferencji drugiego autora: „*Gjendiktning* sugeruje, że napisany został nowy wiersz. Oryginał zmartwychwstaje lub wynurza się w języku tłumacza, choć mowa tu raczej o dość wypłowiałych zjawach¹³”.

Wstępna uwaga wydawnictwa pozwala nam zatem przypuszczać, że obraz liryki Czesława Miłosza został w mniejszym bądź większym stopniu zmodyfikowany przez tłumacza o silnie zindywidualizowanej estetyce, a jednocześnie mocnej pozycji na norweskim rynku literackim, czego nie można powiedzieć o recepcji twórczości polskiego noblisty. Poniższe studium, co także należy wyraźnie zaakcentować, nie jest jednakże próbą oceny czy skategoryzowania zabiegów Brekkego do pojęć *dobrze/złe*, ale służy ukazaniu tego, jak realizuje się potencjał znaczeń lub/i doświadczeń mentalnych wybranych wierszy w języku i kulturze docelowej.

¹¹ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokop, I. Naganowska i E. Naganowski, Warszawa 1988, s. 53.

¹² Cz. Miłosz, *I løsdens æra*, tłum. P. Brekke, Oslo 1981.

¹³ H. Hagerup, *Som feiere til støvet gåv. Gjendiktning, oversettelse, imitasjon, destruksjon*, „Vagant” 3/2005.

Zarys obecności literatury polskiej w Norwegii

Posiłkując się komparatystycznym ujęciem krytyki przekładu, należałoby zacząć od gruntu, na którym zasiane zostaje słowo Miłosza, mianowicie od ustalenia, jaką świadomość polskiej literatury pięknej odzwierciedlają norweskie teksty krytyczne, a także z jaką ilością dzieł przełożonych mamy właściwie do czynienia. Kontakty literackie między Polską i Norwegią nigdy nie były i nie będą tak intensywne jak choćby te z kulturą niemiecką, które rozwinął i ugruntował Karl Dedecius, ani nawet te, jakie zaistniały w Szwecji. Od wieku XVII docierały do nas sygnały o filologicznej wymianie doświadczeń najpierw ze szwedzkimi, później duńskimi i na końcu norweskimi slawistami¹⁴. Szwedzi wiodą prym, jeśli chodzi o powiązania z literaturą i językiem polskim zasadniczo od początku XX wieku, kiedy Skandynawia, zainspirowana działalnością niepodległościową Polski, bacznie śledziła zmiany zachodzące po drugiej stronie Bałtyku. Okupowana Norwegia pozostała jednak w tyle podczas II wojny światowej, kiedy wraz z zamknięciem Uniwersytetu w Oslo Katedra Sławistyki przerwała swoją działalność. W tym samym czasie w Szwecji pisano nawet językoznawcze rozprawy doktorskie poświęcone językowi polskiemu, nie wspominając o sferze literackiej.

Najobszerniejszym przeglądem norweskich przekładów z polskiego nadal pozostaje bibliografia sporządzona w 1991 roku przez jednego z trzech najważniejszych znawców literatury i języka polskiego, Ole Michaela Selberga (ur. 1938)¹⁵. To właśnie z niej dowiadujemy się, że przed latami 70. XX wieku największą popularnością wśród Norwegów cieszył się Henryk Sienkiewicz. Punktem zwrotnym w recepcji polskiej prozy okazał się rok 1972, gdy Selberg przygotował tom opowiadań *Polske Noveller*, a 10 lat później wydał antologię *Tiden er knapp. Du skal vitne (Brakujący czas. Będziesz świadkiem)*, popularyzując przy tym nazwiska najważniejszych ówczesnych poetów. Co ważne, krytycy wyrazili się bardzo pochlebnie o polskim dorobku literackim, podkreślając jego klasę i zawarte w nim głębokie zrozumienie człowieka¹⁶. W tym samym roku na rynku pojawił się jedyny zbiór liryki Czesława Miłosza *I løssildens æra (W erze pożogi)*, choć do Selberga należała jedynie selekcja i dobór tekstów. Jeśli zaś chodzi o samego Miłosza, to przyznana mu literacka Nagroda Nobla z roku 1980 sprawiła, że nazwisko to stało się Norwegom znane, ale jak podkreśla sam Selberg, fakt ten nie przy-

¹⁴ T. Cieślak, *Polska – Skandynawia w XIX i XX wieku*, Warszawa 1973.

¹⁵ O. M. Selberg, *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*, Oslo 1991.

¹⁶ J. Januszewska-Skreiber, *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*, Inowrocław 2011, s. 198–243.

czynił się szczególnie do większego zainteresowania jego twórczością mimo pozytywnych recenzji w norweskiej prasie. W roku 1989 Miłosz przyjeżdża do Oslo, by odebrać najwyższą dotychczas przyznaną nagrodę Funduszu Pomocy Polskiej Literaturze Niezależnej przez norweską fundację Fritt Ord. Na wręczeniu lauru zjawili się także tłumacze literatury polskiej Ole Michael Selberg i Ivar Lunde (1908–1992), obaj zajmujący się także przekładem tekstów Miłosza. Ten ważny sygnał dla wymiany kulturowej, a jednocześnie wezwanie do wspierania Polski w czasach przełomu ustrojowego, nie znalazły jednak większego oddźwięku pośród południowych autorów. To również kolejny argument mówiący za tym, że transfer literatury polskiej był i nadal jest marginalny w porównaniu do innych sfer wzajemnych polsko-norweskich doświadczeń. Przy okazji wspomnieć należy nazwisko Jana Brodala (ur. 1939) wraz z jego wybitnym dziełem *Polen forteller (Polska opowiada, 1991)*, antologią tekstów zawierającą utwory literackie od Jana Potockiego do pisarzy współczesnych, uznawaną za kompendium wiedzy nt. literatury polskiej.

Tło biograficzne i historyczno-literackie kluczem do zrozumienia?

Ponieważ ostateczny kształt Miłoszowego zbioru *W erze pożogi* nadał Paal Brekke, należy w pierwszej kolejności zarysować twórczość tego norweskiego pisarza, ponieważ epoka i ramy społeczne, w jakich przyszło mu żyć, niewątpliwie wpłynęły na jego sposób postrzegania polskich oryginałów. Brekke (1923–1993) to autor zupełnie Polakom nieznan, a informacje o nim znajdujemy jedynie w opracowaniach historii literatury norweskiej, mimo że w swojej ojczyźnie uznawany jest za prekursora myśli modernistycznej. Brekke był nie tylko pisarzem i poetą, ale także krytykiem literackim oraz tłumaczem. To on jako pierwszy przełożył w 1949 roku poemat *The Waste Land [Ziemia Jałowa]* T.S. Eliota: *Det golde landet, 1922*, czym zapoczątkował modernistyczną myśl literacką w świadomości Norwegów¹⁷. Zaraz obok dobrze znanego polskim czytelnikom Terjei Vesaasa i Erlinga Christi wymienia się go jako pioniera w stosowaniu nowych środków wyrazu.

Choć z pozoru twórczość Miłosza znacznie różni się od pisarstwa norweskiego kolegi, to łączy ich jeden decydujący o postrzeganiu świata element – doświadczenie wojny. Obaj byli również zmuszeni do opuszczenia ojczyzny z powodów politycznych: Miłosz wybrał emigrację w 1951 roku, natomiast Brekke wyjechał do Szwecji podczas drugiej wojny światowej,

¹⁷ P.T. Andersen, *Norsk li eraturhistorie. 2. utgave*, Oslo 2012, s. 443–444; E.B. Halvorsen, I. Jemterud, I.M. Semmen, *Tekst og tanke*, Oslo 2001, s. 531.

by zetknąć się tam po raz pierwszy z inspirującym dlań modernizmem. W okresie wojennym przyszedł noblista znajdował się w samym sercu działań okupanta, co opisał z pozycji poety-obszwaratora w swoich lirykach. Brekke nigdy nie pogodził się z faktem, że w czasie gdy jego koledzy walczyli na froncie o wolność Norwegii, on mógł jedynie opisywać swoją niemoc i ból wygnania z sąsiedniego kraju. Zarówno Miłosz, jak i Brekke musieli w konsekwencji znaleźć sposób rozliczenia się z traumą, czy tzw. *nullpunkt-fornemmelse* (poczucie punktu zerowego)¹⁸. U Brekkego przerodziło się to w typowe dla tego okresu wrażenie chaosu, utraty sensu oraz kryzysu tożsamościowego w formie cynicznej maski pogardy wobec rzeczywistości¹⁹. U Miłosza dostrzegamy podobną potrzebę znalezienia odpowiednich środków wyrazu, by uporządkować powojenny świat, choć priorytetem nie było w tym przypadku odcięcie się od konkretnego prądu literackiego. Noblista od samego początku dał się poznać dzięki indywidualnemu głosowi poety-mędrca, pozornie zdystansowanego obszwaratora i medium. Jego zdaniem w wierszu można było pomieścić wszystko – od banalnych, codziennych zdarzeń aż po poważne, ogólnoludzkie problemy²⁰. Brekke, odcinając się swoją modernistyczną myślą literacką od dawnych tradycji, budował estetykę na nowych filarach, podczas gdy Miłosz świadomie wchodził w dialog z historią, zachowując w swojej liryce elementy romantycznego postrzegania instancji poety, czego nie znajdziemy u Norwega. Brekke zarzucił z czasem obrazy unikalnego podmiotu lirycznego na rzecz podmiotu kolektywnego, pisząc liryki zaangażowane w opozycji do jednostki i szczególnej roli samego twórcy. Miłosz, mimo swej dialogicznej krytyki romantyzmu (którą uważał wszak za konieczną do kontynuowania tradycji), nie przekreślił jeszcze jednej kluczowej dlań kwestii: siły umysłu²¹.

Poeto, kim jesteś?

Opisane powyżej z konieczności dość pobieżnie, różnice oraz podobieństwa między obu autorami, znajdują odzwierciedlenie w ich poezji. Trzydzieści wierszy ułożonych przez Selberga w kolejności chronologicznej to książka o jasno sprecyzowanej tematyce – przede wszystkim wojennej, czy raczej związanej z Europą stojącą w ogniu. Obecne w nich doświadczenia mentalne zahaczające o strach, niepewność, a także sytuujące jednostkę

¹⁸ Pojęcie używane przez norweskich historyków literatury dla opisanego przełomu literatur wojennej i powojennej.

¹⁹ S.H. Rossel, *Skandinavische Literatur 1870–1970*. Stuttgart 1973, s. 194.

²⁰ Cz. Miłosz, Paryż 1985, s. 17.

²¹ Tamże, s. 14.

pomiędzy bolesną przeszłością a terażniejszością, nakierowują Brekkego w sposób jednoznaczny na nastrój panujący w utworach, choć ilustrując najistotniejsze przesunięcia semantyczne w translacji, warto sięgnąć po dwa utwory: *Campo di Fiori* oraz *Przedmowę* (Tilegnelse). Trzeba sobie uświadomić już na wstępie, że Norweg był dostatecznie dobrze zaznajomiony z twórczością Miłosza, ponieważ jako ceniony tłumacz i teoretyk niejednokrotnie podkreślał konieczność gruntownego poznania dzieła wraz z krytyką go dotyczącą, by móc rozpocząć pracę nad przekładem. Ponadto samo przetłumaczenie poezji z jednego języka na drugi jest możliwe, natomiast już owo *gjendiktning* – twórcze budowanie oryginału na własnych kontekstach, jest zadaniem niezwykle trudnym, ale wartym zachodu²².

Oryginalny tekst *Campo di Fiori* to wiersz oparty na kontrastach, unaoczniających się przede wszystkim przy zestawieniu ludności Rzymu i Warszawy z ofiarami – posądzonym o herezję Giordano Bruno oraz mieszkańcami warszawskiego getta z okresu drugiej wojny światowej. Miłosz wzmacnia dodatkowo wrażenie zróżnicowania obrazów za sprawą podmiotu lirycznego. Dystans rozumiany jako szczególny środek wyrazu w *Campo di Fiori* problematyzuje w swoim artykule Wołk, podkreślając jednocześnie kluczowe znaczenie takiej postawy dla istnienia wiersza²³, by nie powiedzieć zobojętnienie, wypukła dychotomię witalnej radości życia i emfaticznie opisanej śmierci. Jego człowieczeństwo opiera się natomiast na opowiedzeniu zdarzeń, którym się przyglądał, by ocalić je od zapomnienia. Tak skonstruowane ja liryczne to świadomy wybór – reakcja na traumę i próba poradzenia sobie z doświadczeniem dotychczas zupełnie obcym. Brekke już od samego początku rozkłada punkty ciężkości utworu w inny sposób. Jego ingerencje w oryginał są efektem własnego percypowania wojennej rzeczywistości. U Miłosza czytamy mianowicie:

Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów²⁴

W tekście docelowym obraz ten zostaje wzmocniony o słowo „krew”:

avbrukne blomster på brostein
stenket med vin og **blod**

(dośł. „powyrywane kwiaty na bruku / opryskanym winem i krwią”)

²² P. Brekke, *Om å oversette/gjendikte fremmed poesi*, [w:] *Det umuliges kunst. Om å oversette*, red. P. Qvale, Oslo 1991, s. 172.

²³ M. Wołk, *Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych Campo di Fiori*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, 1–2, s. 21–32.

²⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze I*, Kraków 1985, s. 114.

Zmiana ta nie tylko wpływa na złamanie idyllicznego obrazu pierwszej strofy, który w tym wypadku sugeruje nadchodzącą tragedię, ale też sprawia, że utwór od samego początku staje się bardziej dosłowny.

Z drugiej jednak strony wzmocnienie to ukazuje bardziej zaangażowany w sytuację liryczny podmiot, jak później zauważymy, wręcz identyfikujący się z ofiarami. Miłosz z kolei skłania się w tym fragmencie ku mimetycznemu pojmowaniu rzeczywistości, kreując tę imitację w sposób konstruktywny²⁵.

W przekładzie zauważamy również, że ja liryczne posługuje się o wiele bardziej ekspresyjnym językiem, utożsamia się z opisywanymi zdarzeniami, ale nade wszystko nazywa pewne zjawiska wprost. Tam, gdzie Miłosz świadomie pozostawia odbiorcy obrazy peryfrastyczne, Brekke albo jednoznacznie mówi o śmierci:

For min del tenkte jeg på (...)
på dette at da Giordano steg trinnene opp for å dø

(dosł. z mojej strony myślałem/ o tym, że gdy Giordano/ wspinał się po stopniach, by umrzeć)

Miłosz:

Ja jednak wtedy myślałem (...)
O tym, że kiedy Giordano wstępował na rusztowanie

albo posługuje się sugestywnym wykrzyknieniem:

Bak muren om ghettoens høstes **skudd! skudd!** men alt
dempet bak markedsløsters lyder,
som steg og falt.

(dosł. „za murów getta słyszano/ strzał! strzał! ale wszystko/
przytłumione wiejącymi od rynku dźwiękami,
które wznosiły się i opadały”)

Oryginał Miłosza zawiera ponadto fragment opisujący beztrioskie pary, czego nie znajdujemy w norweskim tłumaczeniu:

Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wzlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo

²⁵ J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 83.

Najwyraźniej Brekke dokonał przesunięcia znaczeniowego, wysuwając na pierwszy plan doznania zmysłowe (dźwięki), a nie opis ludzi. Ta translatorska strategia odwołuje się do postulatów modernistycznych, które norweski pisarz wzięł sobie do serca. Znanca twórczości Brekkego, Thomas Seiler, uznaje nadto precyzyjny i adekwatny uzus językowy za typowe cechy estetyki tego poety²⁶. Najważniejsze było dla niego poruszenie czytelnika za sprawą odnalezienia poetyckości w rzeczowych opisach, a nie budowanie atmosfery przy pomocy czarującego doboru słów, co faktycznie daje się zauważyć w norweskim przekładzie *Campo di Fiori*.

Istotne, choć już nie tak wyraźne różnice ujawniają się także w *Przedmowie* do tomu *Ocalenie* (1945). Umieszczenie tego tekstu na końcu książki nie pozostaje bez znaczenia dla polskiej recepcji dzieła, o co jednak trudno w przypadku antologii *I løsilidens æra*. Wydzwięk tekstu wyjściowego jest więc wzmocniony, ponieważ rozliczenie z przeszłością i podsumowanie dotychczasowego życia oraz roli poezji nabiera w tym wypadku podwójnego znaczenia.

Już w pierwszych wersach Brekke wprowadza ja liryczne, które w porównaniu do oryginału sprawia wrażenie bardziej zwyczajnego i bezpośredniego poety:

Vil du lytte til meg, forstå meg?
Du som jeg ikke kunne redde

(dosł. „Chcesz mnie wysłuchać, zrozumieć?/
Ty, którego nie mogłem ocalić”)

Poniższa wersja Miłosza, rozpoczynająca się od imperatywu, brzmi zdecydowanie, a wręcz podniosło:

Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.

Ingerencja w kolejność wersów u Brekkego zdaje się nadawać wypowiedzi bardziej dialogiczny charakter, bezpośrednio zapraszając adresata do rozmowy. Zestawienie tekstu wyjściowego z docelowym zarysowuje zatem różnicę w postawie podmiotu-poety. Skrócenie sztucznego, jak się może wydawać, dystansu zauważalnego u Miłosza, następuje jednak także w dalszych strofach:

²⁶ T. Seiler, *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*, Bazylea i Frankfurt nad Menem 1993, s. 20–69.

I most ogromny
 Idący w białą mgłę. Oto miasto złamane I wiatr skwirami mew obrzuca
 twój grób,
 Kiedy rozmawiam z tobą. Sypano na mogiły proso albo mak. [...]

W przełożonym przez Brekkego wierszu widzimy wyraźną tendencję do dynamizowania wypowiedzi, w tym fragmencie za sprawą dodanych czasowników „widzieć”, „pytać” i „pamiętać”:

Se den mektige
 broen fortapes i skodde. Se de raserte byene. Vinden kaster måkeskrik over
 graven din
 nå, mens jeg taler til deg **og spør**
 [...]

Jeg husker: de strødde hirse- og valmuefrø på gravene

(dosł. „Spójrz na wielki most/ zatopiony we mgle. Zobacz zburzone miasta. Wiatr rozrzuca krzyki mew nad twoim grobem/ teraz, gdy mówię do ciebie i pytam/ [...]/ Pamiętam: rozsypane na grobach proso i mak”).

Norweskie tłumaczenie traci również możliwość rozpoznania intertekstualnej gry Miłosza, w której autor nawiązuje do *Dziadów II* (1822) Adama Mickiewicza, zwracając tym samym uwagę nie tylko na swoje wschodnie korzenie, ale także ważną dla niego tradycję romantyczną. Podmiot u Brekkego „pamięta” proso i mak, a zatem odnosi się jedynie do aspektu ojczyźnianego ze szkodą dla metaliterackiego dialogu.

Pozorny chłód, jaki wytwarza podmiot wyjściowy, zanika w wersji norweskiej także dlatego, że od lat 60. XX wieku literatura norweska była coraz silniej ukierunkowana na czytelnika, a znaczną popularnością cieszył się wzrost literackich debat dotyczących roli odbiorcy w procesie twórczym²⁷.

Innym ważnym powodem, dla którego Brekke dokonał wyraźnych zmian w estetyce wyjściowej, jest odmienna od tradycyjnej, Miłoszowska misja poety. Kierując się modernistycznymi postulatami mówiącymi o stąpieniu literatury z terażniejszością, twórca miał być przede wszystkim głosem swojej generacji, świata, w którym żyje tu i teraz²⁸. Najdobitniej tłumacz podążył tą drogą w ostatniej strofie *Campo di Fiori*, całkowicie zmieniając doświadczenie mentalne Miłosza. Oryginalna wersja tego fragmentu brzmi:

²⁷ A. Aarseth, *Norsk 60- og 70- talls litteratur: virkelighet og medium*, Frankfurt nad Menem 1987.

²⁸ U. Groenke, *Arbeiten zur Skandinavistik. 7. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebietes: 4.8-10.8.1985 in Skjoberg/Norwegen*, Frankfurt am Main 1987, s. 5-17.

I wtedy po wielu latach
 Na nowym Campo di Fiori
 Bunt wzniesi słowo poety.

U Brekkego czytamy natomiast:

[...]. Og på
 et annet Campo di Fiori tenner et ord. Og vi vet.

(dosł. „A na/ innym Campo di Fiori zdarzy się słowo. I wiemy”)

Unikając różnicy temporalnej z wersji wyjściowej, tłumacz pozostaje wierny swoim wyobrażeniom literatury: „Każde słowo zapisane jest w jakiejś teraźniejszości. Lecz także to, co nazywamy wiecznością [...] znajduje się w nas samych, istnieje jednocześnie z nami²⁹”.

Mamy zatem do czynienia z wyraźnym przesunięciem dyskursu i sprowadzeniem go do czasów współczesnych czytelnikowi, ale, co ważniejsze, Brekke porzuca jednostkowość na rzecz podmiotu kolektywnego „my”.

Różnica widoczna w przedstawieniu podmiotu u Miłosza, będącego duchowym przewodnikiem narodu o wieszczym charakterze, wyraźnie sięga swymi korzeniami do romantyzmu³⁰, natomiast społecznie zaangażowany głos Brekkego ma swoje konsekwencje w recepcji poezji polskiego noblisty na gruncie norweskim. Brekke opowiedział się za tymi literackimi postulatami, do których jego rodacy byli przywiązani. Odsunięcie indywidualium z centrum zapewne umożliwiło czytelnikom silniejszą identyfikację z przetransponowanymi treściami, jak również współreagowanie na problematykę zawartą w wierszach Miłosza. Sam Brekke bardzo dobitnie eksponował siłę kolektywu, mówiąc wszak o pisarstwie jako o „funkcji społeczeństwa”³¹.

Nie sposób znaleźć jednej przyczyny tak nikłej popularności twórczości Czesława Miłosza, w szczególności jego poezji, wśród norweskich czytelników. Przyznana mu w 1980 roku Nagroda Nobla zaowocowała wprawdzie przełożeniem jednego zbioru poezji oraz kilku tekstów prozatorskich, co jednak nie wzbudziło większego zainteresowania u odbiorców. Duński poeta Niels Hav, entuzjastycznie nastawiony do twórczości Miłosza, próbował odpowiedzieć na to pytanie, a wnioski do jakich doszedł, wymownie podsumowują skandynawską rzeczywistość:

²⁹ P. Brekke, *Å skrive dikt i dag*, „Vinduet” 1967, 2, s. 8.

³⁰ E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa 2001; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, dz. cyt., s. 37.

³¹ P. Brekke, *Å skrive dikt i dag*, „Vinduet” 1967, 2, s. 137.

Główne nurty duńskiej poezji mają odmienne style i języki. Miłosz posługuje się zwartą dykcją, bogatą w kulturowe odniesienia. Jego poezja często odsyła czytelnika do zagadnień i pytań, które na dobre zniknęły ze współczesnej świadomości duńskiej³².

Dodatkową wadą polskiego twórcy są, według Hava, jego religijność i przepełnione metafizycznym duchem rozważania o kondycji człowieka w świecie, a przecież takie pojęcia jak dobro i zło, odpowiedzialność, grzech... na dobre znikają z duńskiej literatury³³.

Istotnie, poezja, która ocala (w przekładzie Brekke dosłownie „służy” – norw. *tjene*), poeta, będący sumieniem narodu i powiernikiem historii, to kategorie obce współczesnym norweskim odbiorcom. Wprowadzone przez Brekkego zmiany semantyczne w obrębie przełożonych wierszy zdają się więc być ukłonem w stronę kultury docelowej, czego nie należy traktować w kategoriach zarzutu. Tłumacz, a szczególnie poeta-tłumacz, zaznaczający na dodatek, że dokonał *gjendiktning*, ma prawo interpretować Miłosza w taki sposób. Boli jednak brak możliwości porównania poezji noblisty z innymi norweskojęzycznymi tłumaczeniami, które niewątpliwie rzuciłyby nowe światło na recepcję tej twórczości w krainie fiordów.

Komparatystyczna lektura przekładów Brekkego dała nam możliwość zrozumienia choćby części mechanizmów, jakie w 1982 roku zaszyły w obrębie tekstów wyjściowych i docelowych. Ponieważ pokrewieństwo uwarunkowane sytuacją geopolityczną nie jest ekwiwalentne z podobieństwem np. kręgu kulturowego, należy pamiętać, że obaj autorzy mieli wspólny przedmiot, ale nie reprezentowali tego samego sposobu myślenia i ekspresji językowej, bo te zawsze są pochodną oddziaływań czynników zewnętrznych. Przekład wszak nie musi być – jak podkreślał Walter Benjamin – tożsamy z reprodukcją³⁴.

³² N. Hav, *Miłosz w Kopenhadze*. tłum. E. Wójcik-Leese, „Przekładaniec” 2011, 25, s. 336.

³³ W pełni świadomie posłużyłam się tu przykładem duńskim, a są ku temu dwie przesłanki. Po pierwsze podobne uwagi formułował już wcześniej Ole Michael Selberg, a po drugie mentalność duńska jest w tej dziedzinie na tyle zbliżona do norweskiej, że śmiało ryzykuję tu użycie tych argumentów również do kręgu norweskiego.

³⁴ B. Tokarz, „Światło” między językami, czyli..., s. 10.

Aleksandra Wilkus-Wyrwa

**Czesław Miłosz in Norwegian or Paal Brekke in „Miłoszian”?
Two poets, two esthetics and one translation**

The purpose of this paper is to compare original poems *Campo di Fiori* and *Przedmowa (Tilegnelse)* by Czesław Miłosz and its' translated versions by Paal Brekke. To discuss differences within Brekke's translation, as well as images of the poetry and the poet in both poems, the comparative translation theory is applied. Poets' literary background is brought into focus. In the next step, such issues as the translator's figure and his influence on the text are addressed. This paper concludes that Brekke's literary work alters Miłosz's original poetics.

Keywords: translation, Czesław Miłosz, Paal Brekke, *gjendiktning*, comparative literature, translation studies, poetry

Słowa kluczowe: przekład, Miłosz, Brekke, *gjendiktning* (wolny przekład, parafraza), komparatystyka, studia przekładu, poezja