

„Traktat poetycki” Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności.

Magda Heydel

Magda HEYDEL

Traktat poetycki Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności

„Nie można przeoczyć tego czytelniczego przeżycia i tekstowego wydarzenia. Miłosz napisał jeden z wielkich poematów naszego stulecia. Szkoda, że musieliśmy czekać pięćdziesiąt lat na jego pełny angielski przekład, który wyrównuje wreszcie poważny deficyt w wymianie kulturowej pomiędzy Polską i światem języka angielskiego. To zupełnie jakby *Hamleta* czy *Otella* dopiero teraz przełożono na polski” – przeczytałam w internetowej recenzji¹ wydanego w kwietniu 2001 w Stanach Zjednoczonych *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza w przekładzie autora i jego wieloletniego współtłumacza, Roberta Hassa. Podobnie entuzjastyczny ton i równie obrazowe porównania spotykałam też w innych wypowiedziach poświęconych Miłoszowemu poematowi. Kalifornijska poetka, Jane Hirshfield, którą zapytałam, w jakim stopniu czytelny wydaje się jej *Traktat*, pozbawiony historyczno-politycznego kontekstu, odpowiedziała pytaniem: „A na ile czytelna jest *Komedia* Dantego?” Helen Vendler swój duży esej poświęcony głównie przekładowi *Traktatu*² otwiera passusem o arcydziełach przekraczających bariery i granice, w ramach których powstały, w liczbę tych arcydzieł włączając, rzecz jasna, utwór Miłosza. *Traktat* porównuje krytyczka (podobnie jak autor cytowanej recenzji) – na jego korzyść – z *Ziemią jałową* Eliota. Trzeba jednak uczciwie dodać w tym miejscu, że recenzji czy krytycznych omówień poematu nie jest wcale dużo. Rezultatem moich internetowych poszukiwań, prócz wspomnianych wyżej tekstów, jest jeszcze dość ogólny i skupiony bardziej na relacji i anegdocie niż na próbie inter-

¹ Według: www.amazon.com. Przekład cytatu MH.

² *A Lament in Three Voices*, „The New York Review of Books”, May 31, 2001, pp. 27-31. Po polsku w przekładzie M. Heydel *Trójgłosowy lament*, „+ Plus –Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, nr 52 (29-30 grudnia 2001) i 53 (5-6 stycznia 2002).

Heydel *Traktat* poetycki Czesława Miłosza po angielsku...

pretacji, szkic Cynthii Haven w „Stanford Magazine” oraz notatki w „The New York Times Review of Books” oraz w „Chicago Tribune”.

Okazuje się więc, iż nie bez racji we wstępie do najnowszej polskiej edycji *Traktatu*³ Miłosz wyraża równocześnie wątpliwość co do możliwości funkcjonowania tego tekstu w przekładzie na angielski oraz zdziwienie faktem, że mimo wszystko istnieją świadectwa jego wnikliwego odbioru:

Jest to utwór trudny i, wydaje mi się, trudniejszy dla dzisiejszego polskiego czytelnika niż dla czytelnika z lat pięćdziesiątych, kiedy stanowił część szerszego procesu odzyskiwania świadomości historycznej. Nie przychodziło mi oczywiście na myśl, że poemat mógłby przemówić do niepolskiego czytelnika. Niespodzianką był dla mnie przekład na rosyjski pióra Natalii Gorbaniewskiej [...] *Traktat* jest obcy tradycjom poezji rosyjskiej, niemniej, w znacznym stopniu, dzięki pewnym analogiom historycznym może być zrozumiały. Co jednak z czytelnikami języka angielskiego? [...] Ku mojemu zdumieniu, poemat o zawiłościach polskiej historii i nie mniejszych zawiłościach polskiej poezji znalazł wśród Amerykanów wiernych i niekiedy entuzjastycznych odbiorców.

W kontekście podkreślonej przez autora trudności poematu, a przede wszystkim specyfiki jego tematu, nasuwa się pytanie o przekład i przekładalność tego utworu, tak bardzo zanurzonego w swój kontekst: historię i literaturę polską, zawiłane dzieje nie tylko narodu, ale także poszczególnych, konkretnych ludzi, ich dorobek literacki i życiowe wybory, jak również toczące się w latach pięćdziesiątych w Polsce (a nierzadko trwające do dziś⁴) spory światopoglądowe i historyczne. Utwór Miłosza nie tylko opowiada i z określonego punktu widzenia ocenia dzieje polskiej inteligencji od czasów *Belle Epoque* do lat pięćdziesiątych, ale na domiar (dla tłumacza) złego robi to, posługując się cytacjami funkcjonujących w polskiej świadomości czytelniczej tekstów oraz aluzjami do nich. Mamy do czynienia z utworem napisanym szczególnego rodzaju szyfrem, silnie eksponującym swój intertekstualny charakter, zarówno w szerokim sensie związku ze stylami, stereotypami i systemami kulturowymi przywoływanymi poprzez aluzje umieszczone na różnych poziomach organizacji tekstu oraz rzeczywistością pozatekstową, jak i w sensie węższym, czyli związku tekstu z innymi, konkretnymi tekstami, których fragmenty lub parafrazy spotykamy nieustannie.

Każdy przekład jest – jeśli wolno mi tu przywołać tytułowy stereotyp – kłeską, czy, mówiąc nieco łagodniej, kompromisem, którego ważny wymiar stanowi przekształcenie układu powiązań międzytekstowych. Ma to szczególne znaczenie, jeśli – jak w *Traktacie* – intertekstualność stanowi fundamentalną warstwę sensów

^{3/} C. Miłosz *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.

^{4/} Myślę np. o dyskusji na temat pokolenia „Sztuki i Narodu” toczącej się jesienią 2001 na łamach „Gazety Wyborczej”. Por teksty: Elżbiety Janickiej (1 września 2001), Pawła Rodaka (4 września 2001), Czesława Miłosza (30 września 2001), Barbary Toruńczyk (30 października 2001).

utworu. Istniejące w oryginale miejsca natężenia sensów poetyckich wynikające z napięć intertekstualnych w przekładzie najczęściej pozostają nieme; utwór na tłumaczeniu traci, ubożeje, a w efekcie wcale nierzadko uznany zostanie za nieprzekładalny, co niekoniecznie oznacza, że się z dokonania jego przekładu rezygnuje.

Biorąc pod uwagę kwestie powyższe oraz fakt, że dokonany przez Miłosza i Hassa przekład *Traktatu poetyckiego* funkcjonuje (z pewnością nie powszechnie, ale jednak pisała o nim Vendler, a więc jeden z najważniejszych amerykańskich krytyków) w odbiorze amerykańskim jako dzieło wybitne i wielce znaczące, potraktuję ten z konieczności pobieżny i wyrwykowy rzut oka na wybrane fragmenty poematu jako praktyczne ćwiczenie z zakresu stereotypowego przypadku (nie)przekładalności.

Zacząć mi zatem warto od poręcznego przykładu takich odczytań *Traktatu* przez czytelników amerykańskich, które z punktu widzenia polskiego kontekstu są błędne: to najprostszy chyba test na praktyczny wymiar przekładalności. Wspomniana Helen Vendler, relacjonując poświęconą latom międzywojennym część drugą *Traktatu*, w której narrator przedstawia i krytykuje kolejno twórczość ówczesnych pisarzy, powiada:

Od poszczególnych autorów przechodzi Miłosz do przedstawiania grup poetyckich. Z Awangardą rozprawia się szybko jako z grupą, która uległa dekadence i zniechęcającej doktrynie sztuki dla sztuki zabarwionej wstecznym nacjonalizmem.

Jest to komentarz do słów Miłosza:

<p>Awangardiści raczej się mylili. Wskrzyszali stary krakowski obrządek, Więcej powagi przypisując słowom, Niż słowa mogą unieść bez śmieszności. Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem⁵ I że wybiegiem załężnionej sztuki Jest ich marzenie o ludowej sile. (41)⁶</p>	<p><i>And the avant-garde made the usual mistake. They renovated the old Krakówian rite: Ascribing to language more importance Than it could, without ridicule, sustain. They must have known that from clenched jaws Their voice issued in a strange falsetto And that their dream of folkish strength Was subterfuge of a frightened art. (19)⁷</i></p>
--	--

Bezpośrednio po tych wersach, oddających krytyczny stosunek Miłosza do Awangardy krakowskiej, przede wszystkim jeśli chodzi o język poetycki, jak również do jej programu ideowego, w *Traktacie* następuje pewien zwrot tematyczny:

^{5/} Z braku miejsca muszę niestety pominąć takie smaczne dla krytyka przekładu kąski, jak ten, że po angielsku głos awangardzistów to falset.

^{6/} Wszystkie cytaty z *Traktatu poetyckiego* wg Cz. Miłosz *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001. Liczba w nawiasie oznacza stronę.

^{7/} Wszystkie cytaty z *A Treatise on Poetry* wg Cz. Miłosz *A Treatise on Poetry*, transl. by the Author and Robert Hass, New York 2001. Liczba w nawiasie oznacza stronę.

Heydel *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku...

Sięgnijmy głębiej. Był czas wielkiej schizmy.	<i>Let us reach deeper. This was a time of schism.</i>
„Bóg i Ojczyzna” już nęcić przestało.	<i>„God and country” had ceased to be a lure.</i>
I nienawidził poeta ułana	<i>A poet despised a cavalry officer more</i>
Mocniej niż kiedyś bohema filistra.	<i>Than bohemian had once despised a banker.</i>
Drwił ze sztandarów, gardził amarantem.	<i>He mocked national banners and a show of</i>
(41-2)	<i>flag, (20)</i>

Dla polskiego czytelnika, obznajmionego, choćby pobieżnie, z rzeczywistością i literaturą międzywojenną, jasne jest, że „Bóg i ojczyzna”, „ułan” i „amarant” nie mogą odnosić się do ideowego i poetyckiego programu „Zwrotnicy”. Miłosz zarzuca peiperystom i przybosioidom zupełnie co innego – „stary krakowski obrządek” nie dotyczy wartości narodowowyzwoleńczych, lecz idiomu: solennego i – podobnie jak młodopolszczyzna – wierzącego we własną moc. A owo „sięgnięcie głębiej” to nie ruch ku dokładniejszej definicji programu Awangardy, a ku, stanowiącemu najważniejszy motyw całej tej części poematu, opisaniu świadomości ówczesnego młodego pokolenia, które skamandrytów „polubiło w miarę”, u których Broniewski „nie znalazł laski”, którzy „by chcieli nowego Whitmana”. Awangardziści także zawiedli owych młodych czytelników-poetów. Bardzo ważne w odczytaniu *Traktatu*, a sądzę, że tej części szczególnie, jest uświadomienie sobie kształtującej powstający obraz pozycji narratora: to nie jest przecież obraz podręcznikowy, z ambicją obiektywizmu, ale rekonstrukcja doświadczenia tego ucznia, który z wypożyczalni niesie „Puszczę wodną w lesie”, który po latach, dyżurując w noc poprzedzającą wybuch wojny zobaczy, „małą kurewkę i robotnika z Tamki”, by na „dnie i wieki” zachować ich wspomnienie w wierszu. Wyrazistość tej narratorskiej pozycji w odbiorze czytelnika spoza polskiej kultury musi ulec zatarciu.

Wracając do omawianego przykładu: kiedy Miłosz powiada dalej «Bo jest poeta w Polsce barometrem./ Drukując nawet w „Linii” czy „Kwadrzędze»» (42), także i u awangardowych twórców tropi ślady powstawania nowej świadomości, polegającej na tym, iż pęka „kolektywny walor” ułańsko-amarantowej polskości, łączącej się z budzącym w narratorsze poematu odrazę antysemityzmem. Narrator identyfikuje się wszak z poetą, który spluwa „kiedy wrzeszcząc rój młodzieży/ Gonił z laskami za kupcem w chałacie” (42) i otwarcie wyraża znaną świetnie swoim czytelnikom niechęć do prawicowości i nacjonalizmu, przed którymi w latach trzydziestych albo padano na kolana, albo uciekano w ironię. Skrótowna notatka Vendler na temat stosunku Miłosza do Awangardy – tym bardziej charakterystyczna, że w kolejnym zdaniu jej eseju mowa już o Szenwaldzie, z pominięciem omówienia ważnych z punktu widzenia kompletności strof o Gałczyńskim, ONR-ze i o Czechowiczu – całkowicie mija się w tym miejscu nie tylko z historycznym stanem rzeczy, ale i z wewnętrzną perspektywą tekstu.

Wyjaśnienia powyższe dla idealnego odbiorcy oryginału byłyby zbędne, dlatego też nie ma ich w tekście poematu, a stąd nie ma ich również i w przekładzie, gdzie, jak się okazuje, brak ów prowadzi do powstania wykrzywionej interpreta-

cji. Być może nie jest to przypadek nieprzekładalności, a raczej po prostu błąd krytyczki (wszak żadna awangarda, nie tylko krakowska, nie była nacjonalistyczna), wynika on jednak z nieobecności w angielskiej wersji utworu „ścieżki dostępu” do pewnego pozatekstowego kontekstu w oczywisty sposób otwartego w oryginale. Przykład ten zwraca również uwagę na problemy związane z pewnym szczególnym typem recepcji poematu Miłosza w Ameryce. Otóż autor *Traktatu* jest tam postrzegany między innymi jako nauczyciel akademicki i twórca podręcznika do historii literatury polskiej. *Traktat poetycki* ma wszelkie szanse na zostanie swojego rodzaju uzupełnieniem tego podręcznika, głosem do dziejów literatury polskiej w dwudziestym wieku, tym bardziej że autor opatrzył go bardzo obszernymi przypisami i objaśnieniami. Jeśli tak będzie, to dzięki filtrowi przekładu nałożonemu na tekst, powstanie w Stanach Zjednoczonych nowa – inna – historia literatury tego czasu.

Odmienne są powody interpretacyjnych nieścisłości dotyczących zakończenia części trzeciej, fragmentu bardzo ważnego zarówno dla samego poematu, jak i dla rekonstrukcji zawartego w nim zapisu procesu rozwojowego polskiej poezji w latach czterdziestych, w którym postawa Miłosza – także w *Traktacie* zapisana – odegrała istotną rolę.

Jak pamiętamy, po opisie rzeczywistości wojennej oraz po kontrapunktowanym ironiczną piosenką o trawie, co „będzie na nas rosła”, lamencie po zagładzie warszawskiego getta, następuje w *Traktacie* niespodziewanie taki oto obraz:

Kisną ogórki w zapotniałym słoju	<i>Pickled cucumbers in a sweating jar.</i>
Z badyłem kopru. Ogórki są wieczne.	<i>A sprig of dill. Cucumbers are eternal.</i>
I trzaska rano chrust na palenisku.	<i>Early morning twigs crackle on the hearth.</i>
W misie drewniane łyżki i polewka.	<i>In a clay bowl wooden spoons and gruel.</i>
Koszów i motyk szuka się pod ścianą	<i>At the door baskets and hoes where hens roost.</i>
W sieni, gdzie kokosz stroszy się na grzędzie.	<i>And the dead-strait farm track, fields without limit.</i>
I miedzą, miedzą. Ni widu ni kresu.	<i>Plains, empty and misty, to Skierniewice.</i>
Mglisto i płasko do samych Skierniewic.	<i>Plains, empty and misty, to the Ural Mountains.</i>
Mglisto i płasko dalej, do Uralu.	<i>Hey, don't rest yet. Noon is a long way off. (40)</i>
Ej, nie ustawaj, nieprędko południe. (74)	

Równocześnie pojawiają się liczne cytaty z Mickiewicza: od razu po tych słowach – na zasadzie kontrastu – zostaje zacytowana dosłownie strofa z *Zimy miejskiej* przywołana potem także w aluzyjnej parafrazie, podobnie *Dziady*, pojawia się również wers z *Grażyny* oraz liczne aluzjo-cytaty z *Pana Tadeusza*. Fragment ten jest dosłownie pisany Mickiewiczem: do bezpośrednich przytoczeń Miłosz dopisuje niejako własne dalsze ciągi, których sens – w jedenastozgłoskowcu dzielonym przez *Traktat poetycki* z *Zimą miejską* i *Grażyną*, ale i z *Konradem Wallenrodem*, *Switezia* czy *Do Matki Polki* – powstaje właśnie na tej niewidocznej linii spojenia dzieła obu poetów. Konstrukcji tej zostają następnie przeciwstawione fragmenty stylizowanych na twórczość naiwną pastorałek Tytusa Czyżewskiego:

Heydel *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku...

Ho la ho la
pastyrze łode pola
du dy u dy
pastyrze łode budy
idźcie do stayenki
do świętej Panienki
i Grzegorz karbowy
pisarz prowentowy (77-8)

Ho la ho la
Lambs bleat baa baa
Shephards run to see
Come to the stable
As soon as you're able
Ho la ho la
Even Jack with his stutter
Sings to the Mother
The Holy Mother
Ho la (42)

i tak dalej.

Ten pełen cytatów fragment Vendler opatruje następującym komentarzem:

Autor *Traktatu poetyckiego* widzi, że literatura jego narodu leży w gruzach, a młodzi poeci zostali zabici [...] Literatura znika, tak jak znika Polska, a ostatnim znakiem życia, jaki od niej do nas dociera, jest gest powrotu do źródeł – do dźwięcznego bełkotu ludowej pieśni i wiejskich instrumentów. „Grała nam w święto – powiada wyrafinowany, a wyczerpany wojną narrator – muzyka nie taka” [...] Któżby się spodziewał podobnego wiersza [mowa o Czyżewskim] jako stylistycznej przeciwwagi dla unicestwienia Warszawy? W tym miejscu metoda poetycka Miłosza przypomina tę, jaką posłużył się w swoim słynnym, blake’owskim cyklu *Świat* napisanym w roku 1943 i pomyślanym jako proste i czyste przeciwieństwo dla koszmaru zniszczonej Warszawy.

Dokonane tu zrównanie powstałego w 1943 roku cyklu *Świat. Poema naiwne* z cytatami z Czyżewskiego, a więc pośrednio z, przywołanym także w opisie chaty z kisanymi ogórkami, kurami i wspólną miską polewki, chłopskim prymitywem, to jednak nieporozumienie. Poema *Świat* są niezwykle ironiczne i blake’owskie w charakterze⁸ dzięki kontekstowi, w którym powstają, ale właśnie ów kontekst nadaje im równocześnie walor re-kreacji świętego ładu świata, w którym to dziele na poprzednika wybiera sobie Miłosz właśnie Mickiewicza. W *Traktacie* kołęda Czyżewskiego zostaje przeciwstawiona Mickiewiczowi, który – wielokrotnie wcześniej cytowany, stanowiący intertekstualną podstawę tego fragmentu poematu – okazuje się po wojnie, a więc po śmierci kultury, „za trudny dla nas chyba”, bo „gdzież nam do pańskiej, żydowskiej nauki”. Przecież, powiadają chłopi, „grała nam w święto muzyka nie taka” (77), jak u Mickiewicza (pańsko-żydowska, bo Jan-kiel we dworze grał na cymbałach Mazurka Dąbrowskiego), ale taka, jaką za chłopskim głosem proponuje Czyżewski. Nie da się, konstatuje narrator *Traktatu*, wrócić do „pagórków leśnych, jasnych wód” (76); zaśpiew „du dy u dy” to rozpaczliwy (Miłosz sam używa tego słowa w komentarzu do cytatu z Czyżewskiego) powrót ku jakiegokolwiek tradycji, choćby była to pierwotność rozumiana tu jako pry-

^{8/} W swojej książce *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła* (Kraków 2001), Łukasz Tischner rozdział poświęcony cyklowi *Świat* oraz *Dolinie Issy* tytułuje właśnie *Księgi niewinności*.

Opinie

mitów, chaos instynktu, brak kultury. Być może jest to jedyny ocalały strzęp tradycji. Podobny sens ma myśl narratora, że na miejscu jest raczej sięgnięcie po krzesiwo i hubkę, jako że w świecie, w którym towarzyszami rozmyślań są kartofle, nawet zapalki są zbyt wyrafinowane.

„Wiał wiatr. Siedziałem na miedzy w południe / Myśląc i myśląc, a przy mnie kartofle” (79) – w takiej sytuacji zostawiamy po wojnie narratora poematu, naszego przewodnika po Młodej Polsce, znawcę zawikłanych losów Dwudziestolecia i poetę-nowatora, podejmującego się opisu tego, co nieopisywalne. Podobna degradacja świata i człowieka jest motywem pojawiającym się w wojennej i wczesnej wojennej twórczości Miłosza często, na przykład w cyklu *Głosy biednych ludzi*, stanowiącym opis życia podnoszącego się z martwych, ale nie w chwale odrodzenia, lecz jako nędzna duszyczka, opar krwi unoszący się nad miastem-mogiłą. Jeden z najbardziej znanych wierszy tego cyklu, *Przedmieście*, kończy się obrazem, pomimo wszelkich różnic, analogicznym do omawianej sceny *Traktatu*:

Weź mandolinę, na mandolinie
Wygrasz to wszystko
Ech palcem w struny.
Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szkłanka wypita,
Więcej nie trzeba.

Patrz, idzie drogą wesola dziwa,
Pantofle z korka, czub fryzowany,
Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.
Jałowe pole,
Zachodzi słońce.⁹

Buczeniu, bzyczeniu i piskaniu prymitywnych pastorałek z *Traktatu* dużo jest bliżej do wygrywanej na mandolinie pięknej piosenki z jałowego przedmieścia – w wielu słynnych interpretacjach tego wiersza przywoływanej wszak jako symbol zdegradowanej, a jednak jakoś trwającej sztuki, jako głos „biednego poety” biednych czasów – niż do harmonijnej rzeczywistości wiary, nadziei i miłości opisanej w *Świecie*. Narrator *Ducha dziejów* też jest powojennym biednym człowiekiem, biednym poetą.

Wracając po tej przydługiej wycieczce do lektury przekładu *Traktatu poetyckiego* trzeba stwierdzić, że „mickiewiczowski” fragment części trzeciej jest tak bardzo nasycony znaczeniami wynikającymi ze swego intertekstualnego zakorzenienia, że w angielskiej wersji pozwala jedynie na relację z tak zwanej treści, z obrazów. Co jednak one znaczą, to rzecz inna. Tu oczywiście otwiera się „za trudne dla mnie chyba”, bo wymagające kompetencji dwukulturowości, zagadnienie ich konotacji,

^{9/} Cyt. wg C. Miłosz *Wiersze*, Kraków 1987, t. I, s. 137.

Heydel *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku...

choćby związanych z pejzażem. Próbuje szkicować: „I miedzą, miedzą” oddane jako „*The dead-strait farm track*” – angielskie obrazy z mazowieckich równin przenoszą nas gdzieś w bezkresne pola rolniczych obszarów Stanów Zjednoczonych, perspektywa poszerza się, droga (już nie miedza) wydłuża, staje się (przez epitet „*dead-strait*”) ową amerykańską uciekającą autostradą, hipnotyzującą, wciągającą w podróż bez końca; „mglisto i pusto” to „*plains, empty and misty*” – przez takie pozerzenie bardziej jeszcze niknie człowiek, bo „pusto i mglisto” jest dla kogoś, kto patrzy w ową siną dal; „*plains, empty and misty*” to synteza, obraz „wiedziany”, zdefiniowany (znaczenie ma tu także inna niż w oryginale kolejność elementów tego mikroopisu: najpierw co, a potem jakie, a więc obiekt przed wrażeniem), a nie widziany, naoczny i istniejący tylko dla patrzącego; „bo kiedy pusty ogarnie horyzont, / Ze stoi w środku nigdy nie uwierzy” – „*When he studies the void of horizon, / The idea of a center slowly fades*”: bohater przekładu nie jest już podmiotem wiary czy niewiary w swą centralną pozycję wśród stworzenia (a więc w kształt rządzonego przez Boga wszechświata), lecz elementem pejzażu, w którym brak idei środka, widzianym z góry, z zewnątrz. Zupełnie pozatekstowym elementem znaczenia tego obrazu jest oczywisty w polskim tekście, a nieobecny w przekładzie, emocjonalny kontrast między wzgórzami Litwy i płaską przestrzennością Mazowsza.

Nieco dalej – i jakby spójnie z wyłaniającą się z tekstu przekładu odmienioną wizją – w obrazach doszukać się można skojarzeń z obłądną podróżą Eliotowskiego wędrowca przez ziemię jałową: wersy „Tak jak się w tłumie cudzoziemskich twarzy / Ściga twarz jedną, kiedyś ukochaną”, które po polsku brzmią niemal jakby napisał je Mickiewicz, w wersji angielskiej „*As one scans the faces in a crowd of strangers / For that one face, uniquely and ardently loved*”, przywodzą na myśl tłum płynący przez Most Londyński i rozpoznanego w nim Stetsona, twarz „kiedyś ukochaną”, a teraz twarz trupa¹⁰. Zarówno nowe odniesienia skojarzeniowe obrazów, jak i potencjalnie otwierające się nawiązania intertekstualne, współtworzą w odbiorze przekładu warstwę znaczeń nieobecnych w oryginale, powstającą jednak kosztem strat wynikających z naszej stereotypowej nieprzekładalności.

Równocześnie autor dostarcza nam dowodu na to, że warstwa owych nieprzekładalnych oryginalnych związków intertekstualnych ma dla utworu duże znaczenie, opatrując poemat licznymi przypisami. I one jednak paradoksalnie podkreślają nieprzekładalność. Oto przykład: wers „z greckich i rzymskich ziół ciągnione treści” (a więc przerobiony cytat z *Zimy miejskiej* Mickiewicza) po angielsku brzmi „*By essences distilled from classical herbs*” i zachowuje ogólne metaforyczne znaczenie tej linijki, które dodatkowo objaśnia w przypisie autor: „pierwszym warunkiem uprawiania poezji było klasyczne wykształcenie” (*nb.*, jako drugi wymienia Miłosz „odpowiednią geografie” mając na myśli, oczywiście, łączące go z Mickiewiczem w nostalgii za utraconym rajem pagórki leśne i jasne wody Litwy, któ-

^{10/} We fragmencie tym usłyszeć by można także echo Baudelaire’a (którego słowa kończą zresztą przywołaną scenę w *Ziemii jałowej*), a wtedy relacja intertekstualna przenosi się w obszar w dużo większym stopniu znany potencjalnemu anglojęzycznemu czytelnikowi Miłosza. Uwagę tę zawdzięczam prof. Ryszardowi Nyczowi.

rych opisy w przekładzie brzmią niemal jak deklaracja ekologiczna: „*What we need are forests, clear waters*”. Nie będzie tu od rzeczy zaznaczyć, że Robert Hass jest bardzo zaangażowany w działalność ekologiczną). No tak, ale nie ma już w angielskiej wersji konkretnego obrazu, umyka picie herbaty i towarzysząca mu atmosfera luksusu, zbytku i próżniactwa, a więc wszystko to, co w *Traktacie* tęsknotę czy nostalgię za bezpowrotnie minioną postacią świata i dzieła, zabarwia nutką znaczącej ironii, a zatem bardziej jeszcze podważa trafność przywoływanego wyżej odczytania tego fragmentu poematu przez Vendler.

Istota rzeczy – i nie myślę tu o ważnej w poprzednim przykładzie kwestii wierności pewnym pozatekstowym realiom, ale o esencji rozważanego przez Miłosza problemu – zawarta nie tyle w warstwie słów czy obrazów, ile w ukrytych w tekście echach niosących głosy innych poetów oraz wierszy samego Miłosza z lat czterdziestych, nieodwracalnie umyka. Dowodem na jej nieprzekładalność jest tu – sterczący tylko niczym czubek góry lodowej znad powierzchni recepcji przekładu – komentarz Helen Vendler.

Inaczej przedstawia się – pozornie trudna, a w istocie o wiele łatwiejsza – kwestia cytatów z pastorałek Czyżewskiego. Tłumaczenie nie zachowuje obrazów, słusznie uznając je za drugorzędne w stosunku do muzycznej ikoniczności tekstu: onomatopiecznych głosów zwierząt i instrumentów, prostych rymów i rytmów. Przekład oferuje zatem Nidowskie ekwiwalenty dynamiczne¹¹ czy Barańczakowskie rekonstrukcje dominanty semantycznej¹², które, rzecz jasna, nie stanowią pełnego przeniesienia sensów, lecz udaną paralelę nawiązującą delikatnie do tradycji *nursery rhymes* (np. wers „*Lambs bleat baa baa*” ma w sobie echo piosenki „*Baa baa black sheep*”), a zarazem odmienną od nich i tematycznie, i rytmicznie. Polski tekst pastorałek jest w oczywisty i prosty sposób nieprzekładalny, ale świetnie poddaje się twórczej transpozycji dając tłumaczowi pole do językowej inwencji.

Powyzsze analizy stanowią potwierdzenie stereotypu nieprzekładalności, szczególnie w odniesieniu do poezji. Jednak konstatacja niemożności nie wystarcza jako kryterium opisu, szczególnie, że przekład *Triaktatu* jednak istnieje i generuje znaczenia. Przedstawiając dynamikę wymiany wartości w akcie przekładu, George Steiner posługuje się metaforą zwierciadła, które nie tylko mniej lub bardziej dokładnie odbija oryginał, ale zarazem staje się źródłem światła oświetlającego go na nowo, nadającego mu nowy blask¹³. Powstały na skutek agresji wobec oryginału – wyrwania go z macierzystego kontekstu, rozerwania jego korzeni – tekst przekładu nie pozostaje jedynie lupem, którego wydarcie pozostawiło bliźny; przekład nie jest, jak powiada Steiner, wyłącznie aktem gwałtu, rabunku niszczącego strukturę oryginalnych znaczeń, jako że w końcowym efekcie wnosi

^{11/} Por. E. Nida *Principles of Equivalence*, w: *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London New York, 2000, s. 126.

^{12/} Por. S. Barańczak *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatołogiczny*, w: tegoż, *Ocalone w przekładzie*, Poznań 1992, s. 13.

^{13/} Por. G. Steiner *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1975, s. 301.

Heydel *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku...

w tekst oryginalny nowe sensory, ujawnia jego niewidoczne dotąd aspekty, których dostrzeżenie czy zrozumienie możliwe było tylko dzięki niezwykle dokładnej i systematycznej analizie poprzedzającej dokonanie przekładu oraz dzięki przyjęciu odmiennej niż zaprojektowana w oryginale perspektywy, dzięki konfrontacji tekstu z innym systemem postrzegania i pojmowania świata. Ta swoista rekompensata nie może być rozumiana w kategoriach, żeby tak powiedzieć, czysto handlowych, więc jej ślady odkrywa się w nieoczekiwanych miejscach.

Odkryć takich dokonuje na nasz użytek powoływana tu wielokrotnie na świadka obrony Helen Vendler. Komentując szmuglerską scenę z początku *Ducha dziejów* krytyczka uwypukla na przykład marginalny lub niezauważalny dla polskich odczytań aspekt niezwykle połączenia opisu wojennego koszmaru z nieprzerwaną poetycką obserwacją estetycznego detalu:

Warto zatrzymać się na chwilę nad [...] Miłoszowskim ujęciem momentu, w którym psychiczne opanowanie własnego świata okazuje się już niemożliwe – aby zobaczyć, w jaki sposób poeta ów chaos oddaje. Przedmiotem opisu są najzwyklejsze przedmioty: kurczęta, gęsi, łozina, dzwony. [...] Zapisany zostaje także nieustający u poety zachwyty nad pięknem chwili: rzeka „żwiru kłębi tocząc się szeroko”, kiedy przepływa przez trzciny. Ale pośród wszystkich tych znanych okoliczności, umysł zmuszony jest do zaakceptowania obecności nowych, straszliwych wydarzeń [...] Wciąż jednak w poruszający sposób działa nie osłabione przyzwyczajenie do zapisywania estetycznego detalu: wygląd „suchego śladu” kuli – to, czego się przedtem nigdy nie widziało – musi znaleźć jakąś formę słowną.

Dzięki silnemu kontekstowi poetyki imagistów, których pierwszym przykazaniem było bezpośrednie traktowanie przedmiotu opisu¹⁴ w lekturze dokonywanej z amerykańskiej perspektywy elementy Miłoszowskiego opisu nabierają większej autonomii, niechętnie dają się zaprząć do służby symbolowi i hardo bronią się przed wykorzystaniem ich w charakterze nastrojowego tła. „Szara jest Wisła, obmywa łoziny / I żwiru kłębi tocząc się szeroko” to dla nas przecież – upraszczam – tylko podwarszawski pejzaż, a zarazem aż rzeka historii przepływająca przez Europę, Polskę, Warszawę, życie wojennego pokolenia. Kłębi żwiru, tak jak historia kłębi ludzkie losy, miele bezlitośnie i beznamiętnie, jest ślepa, straszliwą siłą, której z zachwytem przygląda się w poemacie Miłosza poświstujący Duch Dziejów, bo „lubi te kraje obmyte potopem, / Bezkształtne otąd i otąd gotowe”. Te same wersy o rzece po angielsku brzmią: „*The Vistula is gray, it washes through osiers / And fashions fans of gravel in the shallows*”. Zmienione zostają szczegóły konstrukcji obrazu: na pierwszym planie mamy nie szarość wody, ale nazwę rzeki, inaczej więc rozkładają się akcenty logiczne, żwir (a nie nacechowane jednak po polsku żwiru) nie jest tu toczony, tylko na płycznach tworzy wachlarze. Powstaje zatem nie wizja ruchu groźnego żywiołu, ale plastyczny czy, w imagistowskim sensie, poetycki (także dlatego, że czyniący użytek z ikonizacji muzycznej języka przez nagromadzenie dźwięków [f],

¹⁴ Por. E. Pound *A Retrospect*, w: *Literary Essays of Ezra Pound*, red. T.S. Eliot, New York, 1968, s. 3.

[sz] i [s]) opis rzeki. Opis taki istnieje oczywiście także w tekście oryginalnym, ale jest do pewnego stopnia stłumiony, nie dopuszczony do głosu.

Podobnie rzecz ma się ze wspomnianym przez Vendler „suchym śladem” kuli, domagającym się od poety opisu nowym detalem świata. Wersy po polsku brzmią: „I żłobi w miastach kula suchy ślad / Na płytach, koło woreczków z tytoniem”. Okolicznik „w miastach”, w połączeniu z nacechowaną inwersyjną składnią zdania, jest na tyle nieprecyzyjny, że znów zachęca do traktowania go jako abstrakcji, symbolu. Przekład tymczasem daje nam taki obraz: „*In the town, a bullet is carving a dry trace / In the sidewalk near bags of homegrown tobacco*”. Mowa więc – podpowiada to na przykład użyty rodzajnik określony, ale i liczba pojedyncza „*in the town*” – o konkretnym, znanym mówiącemu i jego rozmówcy mieście, o tym, wiadomym, chodniku, na którym handlowano na czarno tytoniem. Konkretność sytuacji buduje także użyty tu czas ciągły: kula żłobi swój suchy ślad teraz, w tym momencie, w momencie narracji, zatem wers w dużo wyższym niż w oryginale stopniu staje się naocznym zapisem wydarzenia. Potwierdza to sam autor w przypisie, gdzie powiada: „Poemat czerpie z doświadczeń autora”.

Ciekawy komentarz do powyższej analizy zawdzięczam książce Bożeny Karwowskiej *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*¹⁵. Autorka przytacza tam następujący fragment *Zniewolonego umysłu*:

Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne zjawisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża – to kule uderzając o ich krawędzie poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. [...] Obserwacja kostek bruku jest czymś bez wątpienia realnym i poezją, która by opierała się na podobnie nagim doświadczeniu, zdolna byłaby przetrwać zwycięsko ów dzień potępienia iluzji, którymi skłonni są karmić się ludzie.

Fragment ów, stanowiący dodatkowe potwierdzenie naoczności czy raczej „na-własno-skrórności” zanotowanego później w *Traktacie* doświadczenia, zrobił, jak dowodzi Karwowska, duże wrażenie na anglojęzycznych poetach i krytykach, i był wielokrotnie cytowany w dyskusjach nad wpływem literatury wschodnioeuropejskiej na anglosaską jako przykład praktycznego testu na przydatność i wartość poezji we współczesnym świecie. Komentując w dalszym ciągu swojego eseju omawiane wersy o suchym śladzie kuli, Helen Vendler pyta: „Poświęcanie uwagi urodzie Wisły czy też dziwnemu śladowi, jaki pocisk pozostawia «koło woreczków tytoniu» może, pośród wystrzałów i trupów, wydawać się irracjonalne. A jednak, w jaki sposób może pisarz pozostać wierny wojennej rzeczywistości [...]?” Paradoksalnie okazuje się, że w tym miejscu przekład i jego krytyczna lektura pozostają bliżej sformułowanego przez Miłosza programu poezji „opartej na nagim doświadczeniu” i dzięki temu zdolnej przetrwać moment sądu ostatecznego nad iluzją, niż jego własna twórczość. Wersy oryginalne skłaniając się ku pewnej abstrakcyjności dalsze są tu owej „wojennej rzeczywistości” niż ich anglojęzyczna wersja.

^{15/} B. Karwowska *Miłosz i Brodski...*, Warszawa 2000, s. 25.

Heydel *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku...

Osobnym zagadnieniem jest, na ile to właśnie Miłosz i inni poeci Europy Środkowej i Wschodniej nauczyli twórców języka angielskiego posługiwać się takimi kryteriami zarówno w pisaniu, jak i w czytaniu literatury. Z pewnością jednak to dzięki przekładowi możliwe jest postawienie oryginałowi pytań o zachowanie owych kryteriów, a więc spojrzenie nań w nowym świetle. Przekład – wbrew stereotypowi – nie musi zatem zawsze i wyłącznie oznaczać utratę, może oznaczać poszerzenie horyzontu otwierających się pytań, a więc interpretacyjny zysk.

Jednak kwestia zbieżności czy rozbieżności utworu i jego przekładu z Miłoszowską wizją roli i zadań liryki ma jeszcze inny aspekt. Otóż tłumacząc własny poemat po bez mała pięćdziesięciu latach od jego powstania i na użytek czytelników, dla których niewiele, jeśli nie nic zgoła, będzie w nim oczywiste, Miłosz dokonuje swoistej egzegezy *Traktatu*. Dzięki „unii personalnej” autora i tłumacza wzmacnia się nowy, hermeneutyczny aspekt tego tekstu. W pewnym przerysowaniu stwierdzić by można, że oto w przekładzie sam autor (a właściwie nie sam, bo w towarzystwie amerykańskiego poety) mówi nam, co „chciał” w wierszu oryginalnym powiedzieć, a równocześnie – co dziś uważa za ważne i znaczące w poemacie. Jest to egzegeza wielopiętrowa: tworzona zarówno w samym tekście przekładu poprzez translatorskie wybory, konkretyzacje czy opuszczenia, jak również w dołączonych do tekstu i zajmujących objętość niemal co do strony równą samemu poematowi, autorskich przypisach do utworu. „Ludziom nie wiedzącym nic o polskich dziejowych przygodach i nie znającym nazwisk polskich pisarzy – powiada autor – należał się komentarz, i to inny niż ten, którym zaopatrywano polskie wydania” (6).

Na komentarz składają się zarówno w miarę klasyczne przypisy do pojawiających się w wierszu nazwisk, nazw czy wydarzeń, jak również mini-eseje rozwijające pewne wątki, myśli czy obrazy. Amerykańska książka jest zatem poniekąd przekładem podwójnym: interlingwalnym, z polskiego na angielski oraz – jeśli można tak powiedzieć – interdyskursywnym: z języka poetyckiego skrótu czy syntezy (w recenzjach pojawia się określenie: *poetic shorthand* – „stenografia poetycka”) na wyjaśniający dyskurs historyczno-interpretacyjny. Autonomia tego pierwszego przekładu zostaje tym sposobem częściowo zanegowana, jako że – a potwierdza to nie tylko sam autor, ale także jego amerykańscy czytelnicy – jest on w warstwie świata przedstawionego zależny od tego drugiego (choć, jak widać w przytoczonych przykładach, nie ma pewności, że wystarcza jako podstawa odczytania¹⁶).

¹⁶ Dodatkową pomocą w rekonstrukcji intertekstualnych i kontekstowych znaczeń poematu Miłosza jest dla jego anglojęzycznych czytelników wydana w USA niemal równocześnie książka pod tytułem *Milosz's ABC's* złożona z wybranych fragmentów obu polskich tomów *Abecadeł* noblisty w przekładzie Madelaine Levine. Ton i styl komentarzy do *Traktatu*, a także rodzaj podejmowanych w nich zagadnień, świetnie współgra z tonem i stylem „abecadlowych” mini-esejów, które określone zostają jako gatunek oryginalnie polski – to, nawiasem mówiąc, kolejny argument za stereotypem nieprzekładalności. I komentarze, i „abecadła” są autorską wyprawą w przeszłość własną i literatury swojego języka, autoportretem na tle swoich czasów.

Kolejną komplikacją w tym polsko-angielskim (nie)przekładańcu jest fakt, że przypisy do amerykańskiego *Traktatu* zostały przez autora przetłumaczone na polski i wydane w tomiku zatytułowanym *Traktat poetycki z moim komentarzem*¹⁷. Oznacza to, że autor uznał je za coś więcej niż tylko za objaśniające notki potrzebne amerykańskim czytelnikom do przedarcia się przez pefen aluzji i cytatów utwor – uznał je za tekst o wartości ponadsytuacyjnej, tak, jak wartość ponadsytuacyjną ma – skoro się go przekłada na język obcy – i sam poemat. O ile klasyczne przypisy rzeczywiście nie zawsze są dla polskiego czytelnika konieczne (choć właściwie *Traktat* jest utworem, który powinien koniecznie być opatrzone wyjaśnieniami), o tyle komentarze-szkice w najmniejszym stopniu nie wydają się zbędne ani dziwne. Podejmują one zagadnienia nieoczywiste, są interpretacjami, elementami egzegezy poematu stanowiącego – z kolei – zapis egzegezy pewnej rzeczywistości historycznej, wciąż będącej przedmiotem prowadzonych w Polsce zasadniczych dyskusji światopoglądowych, w których stanowisko Miłosza jest znaczące i wyraziste. Dołączenie komentarzy do polskiego tekstu powoduje wyostrenie, ukierunkowanie czy swoistą kontekstualizację jego znaczeń, znów będącą „zasługą” przekładu, snopem nowego światła rzuconym na polski tekst.

Nawet jeśli tekstu komentarza nie uznawać za integralną część dzieła, nie da się już czytać poematu bez świadomości owej dodatkowej warstwy znaczeń, treści i interpretacji, które weszły w orbitę utworu nie tylko poprzez metonimiczne sąsiedztwo obu porządków dyskursu, ale także przez łączącą je, metaforyczną w charakterze, ekwiwalencję. Przykładem na to, w jaki sposób uwagi Miłosza rozszerzają horyzont odczytań, może być przypis do pochodzącego z czwartej części utworu wiersza „Czemuż wołać, / Że historyczność niszczy nam substancję” (88). Pisze Miłosz:

Kiedy spostrzegamy, że upływ czasu niszczy nasze pewniki, ukazując ich względną tylko wartość, naszą pierwszą reakcją jest wycofać się do fortecy Bytu, do wiecznych i jakby urzeczowionych idei Dobra, Prawdy i Piękna [...] W trzecim rozdziale poematu narrator mówi o przeciwieństwie pomiędzy *etre* i *devenir* [...] co prowadzi do wniosku, że trzymać z *etre* (z politycznymi implikacjami) to skazywać się na przegraną wcześniej czy później. Filozoficzna postawa narratora jest w pewnej mierze bliska pragmatyzmowi Richarda Rorty’ego, jakkolwiek poemat był napisany na długo przed ukazaniem się książek Rorty’ego.

Dzięki tej uwadze w interpretację poematu włączony zostaje kontekst postmodernistycznej interpretacji filozoficznego pragmatyzmu, co umożliwi skierowanie dyskusji nad omawianymi przez poetę kwestiami historii, polityki i obowiązków poety we współczesnym świecie w stronę równie interesującą, co nieoczekiwaną. Ważniejszy jeszcze jest tu zysk, żeby tak powiedzieć, metodologiczny: ko-

^{17/} Ciekawe, że powstało nieporozumienie co do języka „oryginałów” tych przypisów: sam autor we wstępie do polskiej edycji, tłumacząc oczywistość niektórych komentarzy wyjaśnia, że powstały one na użytek nieznającego kontekstu czytelnika amerykańskiego, tymczasem Hass we wstępie do amerykańskiego wydania *Traktatu* pisze, że noty powstały z okazji nowego polskiego wydania tekstu i Miłosz przełożył je na angielski, a za Hassem podaje tę informację Vendler.

Heydel *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku...

mentarz do przekładu potwierdza, że interpretacja nie ma nigdy charakteru statycznego, bo stanowi podążanie za takimi tropami, jakie ujawnią się space-rującym po „lesie fikcji”. Stereotyp niszczenia i gubienia znaczeń oryginału przez przekład – potwierdzony wyżej w analizie aspektów nieprzekładalności poematu Miłosza – zostaje dzięki autorskim przypisom do tekstu, po raz kolejny podważony i zaprzeczony, co może prowadzić do podania w wątpliwość innego stereotypu badawczego i krytycznego, a mianowicie przeświadczenia, że wartość przekładu należy mierzyć w odniesieniu do oryginału.

Na koniec, do tego rachunku realnych i urojonych strat i zysków dorzucę bardzo skrótowo jeszcze jeden aspekt. Wiadomo, że *Traktat poetycki* jest jednym z najważniejszych utworów Miłosza powstałym w kręgu jego wojennych i tuż powojennych fascynacji literaturą języka angielskiego, jego świadomych i dla polskiej poezji przełomowych, poszukiwań nowej dykcji wykraczającej poza „kredowe koło” postmłodopolskiej manieri oraz wzorców francuskich¹⁸ – poszukiwania te stanowią zresztą jeden z wielkich tematów *Traktatu*. W utworze znaleźć można oczywiście nawiązania do traktatowej poezji Karla Shapiro, a także liczne ślady dialogu z Eliotem, zarówno na płaszczyźnie ideologicznej, jak i poetyckiej. Tymczasem (eksploatowana tu przeze mnie bezlitośnie) Vendler wygłasza między wyrazami wielkiego uznania dla uniwersalnego znaczenia dzieła polskiego poety, taką również uwagę:

zasadniczy aspekt zmiany, jaka dzięki Miłoszowi (czyt. dzięki przekładom jego wierszy) właśnie nastąpiła w poezji, polega na tym, iż żarty łączą się w niej z martyrologią, ironia z patosem, dowcip z potępieniem. Obserwując rzeczywistość dwudziestego wieku, poeta wynalazł w poezji metodę filmowego montażu, którą zwiemy teraz Miłoszowską metodą pisania.

No cóż, w latach czterdziestych autor *Traktatu* pisał niemal dokładnie to samo na temat Eliota, a także Audena i Karla Shapiro. Okazuje się zatem, że polsko-angielska intertekstualna historia poezji współczesnej zatacza w tym miejscu koło.

^{18/} Pisze o tym sam Miłosz np. w *Rodzinnej Europie*, a także m.in. E. Kiślak *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 72 i Ł. Tischner *Sekrety...*, s. 144.