



Marta Skwara

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-4082-332X

Rzeczy i natura a (nadto) mówiące ja. Przekłady a wiersze Miłosza

Czesław Miłosz jest wyjątkowym – zwłaszcza w polskiej kulturze literackiej – przykładem wielowymiarowych związków autorsko-translatorsko-interpretacyjnych. Zbiorę podstawowe fakty: Miłosz był poetą, przede wszystkim języka polskiego, z nielicznymi wyjątkami wierszy pisanych po angielsku, prozaikiem (piszącym głównie po polsku, francuskie *Zdobycie władzy* było tłumaczone przez Jeanne Hersch), eseistą (a spora część jego esejów dotyczyła interpretacji poezji) piszącym i po polsku, i po angielsku. Miłosz także współtłumaczył swoje wiersze na język angielski (i często trudno znaleźć miarę tego udziału), a także wiersze innych autorów polskich na angielski (prezentował je w kompilowanych przez siebie antologiach, ale i w osobnych tomach – np. Zbigniewa Herberta, Anny Świerszczyńskiej [Ann Swir] czy Aleksandra Wata), wreszcie przekładał poetów światowych na język polski (z angielskich i francuskich oryginałów, reszta świata dostawała się nam w wersji Miłosza sporządzonej przede wszystkim na podstawie tych dwóch języków). W przypadku literatury polskiej był też historykiem literatury, a jego anglojęzyczna historia literatury polskiej ilustrowana była często własnymi przekładami. Wreszcie nie tylko był interpretatorem, krytykiem literackim (często zażartym, wystarczy wspomnieć jego opinie o poezji Philipa Larkina czy Tadeusza Różewicza, wsparte dość kąśliwymi autorskimi portretami poetyckimi, zob. Skwara, 2014), ale i antologistą. Mam na myśli zwłaszcza

polską i angielską wersję antologii poezji „realistycznej” – *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994) i *A Book of Luminous Things* (1996). Był więc Miłosz tłumaczem świadomym funkcjonowania przekładu na rynku literackim – nie tylko „nadzorował” przekłady własnych wierszy, w tym podejmując decyzje, które z nich są nieprzetłumaczalne, np. *Traktat Moralny*, ale i pojedyncze wiersze, jak choćby ten poświęcony Witkacemu (któremu jednocześnie poświęcił anglojęzyczny esej nieco inaczej profilujący jego postać), a także opatrywał przekładane wiersze komentarzami, układał je w antologie, a antologie te rozmaicie promował i rozmaicie „prze-pisywał” – by użyć spolszczonego terminu André Lefevere’a (*rewriting*). Był więc też i sprawnym „rewriterem”. Porównując dwie wersje antologii poezji światowej, można także zasadnie twierdzić, że miał spore poczucie różnic kulturowych i rynkowych rządzących „światową republiką literatury”, by zapożyczyć pojęcie Pascal Casanovy (aż żal, że taki dobry przykład jak Miłosz w ogóle się w jej studium nie pojawia, choć oczywiście przeczyłby tezie, że w ostatnich dekadach XX wieku światowa republika literatury swe centrum miała ciągle jeszcze w Paryżu).

Nie bardzo miał chyba tylko wyczucie Miłosz – wbrew rozmaitym deklaracjom – różnic w kształtowaniu tradycji literackiej, swojej i obcej, swojego a obcego języka, innej postawy wobec „swojego” a „obcego” poety. Jego własny literacki portret kreowany przez pokolenie debiutujące w latach 80. po obu stronach oceanu nie przestawał go dziwić, tzn. mniej zapewne dziwił go ten amerykański, zwykle pochlebny, którego symbolem mógłby być na przykład wiersz *Czesław Miłosz’s glasses* Roberta Cordinga – zakończony taką oto pointą: „I kept his old glasses in my desk drawer,/ and take them out at times when I Begin/ a poem. Not for inspiration, but for correction”¹ – niż ten bruLionowy, autorstwa Krzysztofa Jaworskiego „tę już zrobiliśmy dla tej biednej poezji/ a Brodski cofnął ja fatalnie./ Murzyni też wyrządzają jej krzywdę. I Czesław” (Jaworski: 8). Wydaje się, że obsypywany nagrodami i rozmaitymi hołdami, zwłaszcza ponoblowymi w Ameryce i w świecie, a potem poprzyjazdowymi w latach 90. w Polsce, Miłosz nie mógł zrozumieć odrzucenia, zwłaszcza „temperatury” tego odrzucenia przez najmłodsze (wtedy) pokolenie poetów polskich, nieco na wyrost zwanych O’Harystami. Zbyt chyba czuł się gospodarzem polskiej poezji, by docenić nie tylko kontynuację, ale i zgrzyt, i odrzucenie ojców,

¹ Cały wiersz w oryginale i przekładzie analizuję w: Skwara, 2016: 499–503.

a czasem i ojcobójstwo. Zwłaszcza nie rozumiał siebie w roli zabijanego ojca. W roku 1990 pisał:

Poezja każdego języka jest jedynym gospodarstwem, w którym spadkobiercy uprawiają grunt przygotowany przez ich ojców. Nieświadomie lub świadomie kontynuują dzieło zaczęte kilka wieków temu.

(Miłosz, 1997: 126)

Zacytowałam fragment eseju *Postscriptum*, opublikowany najpierw w „Tekstach Drugich” (1990, 5/6), potem w *Życiu na wyspach* (1997 i w kolejnych wydaniach), z paru powodów. Po pierwsze, by zaakcentować fakt świadomości wagi języka w poezji. Wydaje się to oczywiste, ale to, co było oczywiste dla Miłosza-poety, interpretatora poezji własnego języka, nie było już tak oczywiste dla Miłosza-tłumacza, co będę analizować. Ten esej ma jednak dla mnie też inną wartość – dopowiada w nim Miłosz swoje rozumienie wiersza Wallace’a Stevensa *Study of Two Pears*, a jego interpretacja (także przekładowa) z kolei znalazła znaczący oddźwięk w polskiej szkole rozumienia poezji światowej. Badacze, w przeciwieństwie do poetów, często Miłoszowi ufali.

W *Wypisach z ksiąg użytecznych* Miłosz wprowadza wiersz Stevensa tak:

Jeszcze gorzej jest z następnym wierszem Stevensa [...] próbuje opisać gruszkę, jakby mieszkańcowi Marsa. Nie może się to udać, bo wkracza mnóstwo skojarzeń ziemskich, okazuje się też, że gruszka, może dla nas oczywista jako smak i zapach, analitycznie jest niemożliwa do opisania.

(Miłosz, 1994: 87)

A główny zarzut Miłosza wobec Stevensa sformułowany przy wcześniej cytowanym „lepszym wierszu” brzmi: „[poeta] z pozoru pisze o rzeczywistości, a naprawdę jest to wiersz autotematyczny” (Miłosz, 1994: 45). Na razie zawieszam dyskusję nad „lepszym” wierszem Stevensa, ale do niej powrócę, bo interpretacja Miłosza wprowadza istotny dla jego wywodów wątek – zdrady rzeczywistości. Na początek jednak zwracam uwagę na pewną karykaturalną stronę interpretacji Miłoszowej – dalibóg nigdzie w tekście *Study of Two Pears*, ani angielskim, ani polskim (w przekładzie Miłosza), nie znajdziemy sugestii, iż może to być opis dla Marsjanina sporządzony i że poeta mógł chcieć uniknąć skojarzeń ziemskich (a jakie inne skojarzenia mógłby mieć?). Wreszcie zwraca uwagę jednoznaczna konkluzja podkreślająca fiasko przedsięwzięcia – gruszka „analitycznie niemożliwa jest do

opisania”. Tylko czy jest to fiasko poetyckie i czy wiersz ten, jak dowiadujemy się z eseju *Postscriptum* rozwijającego interpretację Miłosza, to jedynie nieudane ćwiczenie poetyckiego opisu, po którym poecie amerykańskiemu pozostał tylko odwrót od rzeczy i powrót „do samo-nawijającego się kokonu wyobraźni”? (Miłosz, 1997: 113–114). Oto oryginał i przekład Miłosza:

Wallace Stevens
Study of Two Pears

I
Opusculum paedagogum.
The pears are not viols,
Nudes or bottles.
They resemble nothing else.

II
They are yellow forms
Composed of curves
Bulging toward the base.
They are touched red.

III
They are not flat surfaces
Having curved outlines.
They are round
Tapering toward the top.

IV
In the way they are modelled
There are bits of blue.
A hard dry leaf hangs
From the stem.

V
The yellow glistens.
It glistens with various yellows,
Citrons, oranges and greens
Flowering over the skin.

VI
The shadows of the pears
Are blobs on the green cloth.
The pears are not seen
As the observer wills.

1938 (Stevens, 2015: 208–209)

Wallace Stevens
Studium dwóch gruszek

I
Opusculum paedagogicum
Gruszki nie są skrzypcami,
Aktami na płótnie, ani butelkami.
Są niepodobne do niczego.

II
Są to formy żółte,
Złożone z linii krzywych
Zaokrąglających się u podstawy.
Mają w sobie trochę czerwieni.

III
Nie są płaskimi powierzchniami,
Bo mają kształt wygięty
Są okrągłe,
Zwężające się u góry.

IV
Modelując je
Dodano kroplę błękitu.
Twardy suchy listek
Wisi przy ogonku.

V
Żółtość ich świeci
Różnymi rodzajami żółtości,
Cytryn, pomarańcz, zielenizn,
Kwitnących na ich skórce.

VI
Cienie gruszek
To kleksy na zielonym suknie
Gruszek nie można widzieć,
Jak chce obserwator.

(Miłosz, 1994: 87–88)

Miłosz nie odwołuje się do oryginału w żadnym miejscu swojej interpretacji, choć np. „akty na płótnie” w miejsce *nudes* i parę innych miejsc domagałoby się komentarza (co zadziwiające, nawet w obszerniejszym komentarzu w eseju *Postscriptum* wyjaśnienia filologiczne się nie pojawiają). Myślę jednak, że problem z Miłoszową interpretacją tego wiersza Stevensa sięga głębiej niż dobór poszczególnych polskich odpowiedników. Jak każda interpretacja, i jak każdy przekład, jest to tylko jedna z możliwych wersji, której raczej należałoby się dyskusja niż przyjęcie przez akłamację – a tak oceniam użycie przekładu Miłosza i sposobu rozumienia tego wiersza przez Miłosza w eseju wstępnym do *Kulturowej Teorii Literatury* przez Ryszarda Nycza. Cytat literacki wygląda tam tak (Nycz: 7):

1.
Opusculum paedagogicum
Gruszki nie są skrzypcami,
Aktami na płótnie, ani butelkami.
Są niepodobne do niczego.

2.
Są to formy żółte,
Złożone z linii krzywych
Zaokrąglających się u podstawy.
Mają w sobie trochę czerwieni.
[.....]

6.
Cienie gruszek
To kleksy na zielonym suknie
Gruszek nie można widzieć,
Jak chce obserwator.

(Stevens [!] 1994)

Pomijając już zabawną w kontekście przekładu atrybucję wynikającą z przyjęcia niezbyt szczęśliwej konwencji adnotacji źródła, to wyraźnie widać, że polski interpretator po prostu (ze skrótami) przepisuje wersję Miłosza, nie zauważając nawet błędu w wyrażeniu łacińskim (Miłosz wydaje się je „poprawiać”, w żadnej dostępnej wersji wiersza Stevensa nie ma formy „paedagogicum”). Choć wnikliwy badacz literatury wzmiankuje istnienie licznych interpretacji tego wiersza w kulturze oryginału, zostaje jednak przy Miłoszowej i wyprowadza z niej pierwszy model stosunku poety do rzeczy: „poszukując esencji (istoty

przedmiotu czy rzeczywistości) poeta/poezja „kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie” (Nycz: 10).

W roku 2003 Kacper Bartczak podał – delikatnie – w wątpliwość interpretację Miłosza, wskazując oczywiste dość argumenty: czy poeta musi wierzyć lub taką wiarę sugerować w metafizykę, by być dobrym poetą? Bartczak odnosi się do epifanijnego wymiaru opisu rzeczywistości, którego brak budzi „niechęć” Miłosza, stąd jego gorzka ocena wierszy Stevensa. Według gustów polskiego poety wgląd w inny świat jest w poezji ważny, ale są to przecież tylko gusta. Nie wydaje mi się też, by linia podziału między dwoma nurtami w poezji przebiegała według granicy wyznaczonej przez Nycza na podstawie przekładu i interpretacji Miłosza, tzn. albo mamy wiersze (czy szerzej literaturę), która poszukując esencji, „istoty przedmiotu czy rzeczywistości”, kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie, albo taką, która dążąc do uchwycenia

„całej” rzeczywistości w jej niepowtarzalnej jednostkowości, kończy na pielęgnowaniu i pieczołowitym utrwalaniu wszelkich nawet najbłahszych przejawów „wielowarstwowych konkretów” (to określenie Miłosza), z których składa się ludzkie doświadczenie realności.

(Nycz: 10)

Ale ta opozycja została dość złudnie wykreowana przez Miłosza, i to *post factum* – o czym (także) przekonywać może przywoływana przez polskich interpretatorów część 6 poematu *Po ziemi naszej* (1961) dotycząca gruszek w ich różnorodności:

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
Krażyłem dookoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz oddalało się.
Więc ja do cukrówki – wtedy kął ogrodu,
Złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
Krzak dereni i szelest przemienionych ludzi.
Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole
Za tym, nie innym płotem, ruczaj, okolica.
Więc ja do ulegalki, do bery i do bergamoty.
Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje.
I tak już będę żyć, zaczarowany.

(Miłosz, 1984: 99).

Zarówno Aleksander Fiut (1998: 320), jak i Ryszard Nycz, interpretując wiersz Stevensa (w przekładzie Miłosza), podkreślają różnicę w kreacji poetyckiego (nie) opisu gruszek, która przecież w dużej mierze została *ex post* wykreowana przez Miłosza właśnie, tzn. autor wiersza o poszczególności gruszek nie bez powodu zainteresował się wierszem, który pozwolił mu – głównie w oczach odbiorców rodzimych – umocnić własną pozycję w gospodarstwie poezji światowej (w końcu mógł wybrać wiele innych „opisowych” wierszy/ekfraz Stevensa). Oś sporu o dwa modele poezji tak oto rekonstruuje Nycz: przechodzimy z

fikcji „niewinnego oka” (biorącego w nawias wcześniejszą wiedzę) i opisującego niejako od początku nieznaną sobie przedmiot – na fikcję „niehumanistycznego” obserwatora w ogrodzie rzeczywistości, któremu poznanie [...] przesłaniają obrazy konkretnych egzemplarzy [...] w konkretnej czasoprzestrzeni.

(Nycz: 9)

„Nie ma gruszki samej w sobie, zdaje się mówić Miłosz”, a za Miłoszem powtarza Nycz, ale czy Stevens zdaje się mówić, że jest? I czy, co ważniejsze, naprawdę jest wyrazicielem „sceptycznej rezygnacji” „odsądzającej poezję od rzeczywistości”, by użyć słów Nycza (Nycz, 2001: 8) w gruncie rzeczy streszczającego poglądy Miłosza?

Wskażę tylko parę miejsc w tekście oryginału, które otwierają ten tekst na inną lekturę, której Miłosz najwyraźniej nie dostrzegał (nie chciał dostrzec? – umknąłby mu wtedy taki czarno-biały, „marsjański” przykład?). Niech tym rozważaniom patronuje cytat z *Agadiów* Stevensa: *Nothing itself is taken alone. Things are because of interrelations or interactions* (Stevens, 1989: 189). Bart Eeckhout zauważa, że jednym ze sposobów rozumienia tego, zapewne opartego na wierszu Emersona *Each and All*, aforyzmu jest *no thing is „the thing itself”* (Eeckhout: 3). Zdaniem Eeckhouta rzecz sama w sobie działa w wierszach Stevensa jak konieczna iluzja, nie po to jednak, by obnażyć rzeczywistość czy odzegnać się od niej, ale by ją zintensyfikować. W swoim studium gruszek Stevens działa w przebraniu malarza po to, by zdestabilizować malarskie próby reprezentowania rzeczy samej w sobie, a w rezultacie karze nam postrzegać gruszkę tak, jakby była tworzona na naszych oczach i specjalnie dla nas, widziana po raz pierwszy. W jednym ze swych listów Stevens pisał: „[...] I pay as much attention to painters as I do to writers, because, except technically, their problems are the

same”² (Stevens, 1966: 593). Wtedy jednak, gdy, jak Miłosz, przełożymy *nudes*, słowo, które oznacza nagie postacie także jako przedmioty sztuki (*a nude person; a representation of a nude human figure in painting, sculpture, etc.* według np. *Collins English Dictionary*), jako sztukę gotową („akty na płótnie”³), problemy znikają – malarz po prostu umie namalować nagie kobiety⁴, a więc zapewne i gruszki, „nie umie” tylko poeta.

W wierszu tym zresztą nie tylko do sztuki malarskiej mamy odwołania (w końcu cały wiersz można traktować jako ekfrazę, co niełatwo zgadnąć w przekładzie Miłosza, tłumaczącego np. *In the way they are modelled / There are bits of blue* jako „Modelując je/ Dodano kroplę błękitu”; Miłosz-interpretator przesuwa więc zdarzenia z tych dziejących się na naszych oczach w przeszłość, podkreślając zarazem możliwość odczytania metafizycznego), są tam i elementy muzyczne, począwszy od inicjalnych skrzypiec po oryginalny rytm wiersza, zapewne nie do odtworzenia w przekładzie. Metafory, zwłaszcza dwie metafory wprowadzone przez dwie imiesłowowe formy czasowników: *bulging* („zaokrąglające się” w przekładzie Miłosza; a np. *pęczniejące* nadałoby dynamiki opisowi procesu „stawania się gruszki”), *flowering* („kwitnące” u Miłosza, tu także można by pokusić się o bardziej dynamiczny odpowiednik – np. „rozkwitające”) wprowadzają też dodatkowe supozycje widzenia. Jak ujął to Charles Altieri:

As the pear becomes most fully itself before the eye, it must become something else: the fruit must act as a flower does if the mind is to appreciate fully its appearance as a fruit [...] The flowering is also a process of the mind’s own blossoming within a world formerly perceived only from a distance. The painting brush, the writer’s recasting, and the observer’s attention all here flower, suggesting that when mind

² Zwracam taką samą uwagę na malarzy, jak i pisarzy, ponieważ, poza różnicami technicznymi, ich problemy są takie same. Tłum. M.S.

³ Tak samo w przekładzie Jacka Gutorowa, zastanawiam się, na ile zdecydowała o tym tradycja przekładu Miłosza, w końcu nawet jeśli uznać znaczenie „akt” jako prymarne wobec znaczenia „naga postać”, to płótno jest tylko jednym z możliwych sposobów prezentacji aktu, w końcu malarze malowali i na desce, i rysowali na kartonach, o rzeźbie i fotografii nie zapominając. Płótno pojawi się jeszcze w zakończeniu przekładu Gutorowa też całkiem poza oryginałem: „Cienie gruszek/ To plamy na zielonym płótnie”, co sugeruje bardziej obraz niż cień na obrusie na przykład (*cloth* to raczej sukno niż płótno, na którym można malować).

⁴ A pokrewieństwo gruszki, podobnie jak w polszczyźnie rodzaju żeńskiego, do kobiecego ciała podkreślone jest zarówno przez skojarzenie nazwy kształtu ciała istniejące w angielszczyźnie (*pear shaped woman*), jak i określenia często do ciał kobiet stosowane *curves/curved*.

too becomes fully itself it must at the same time become other, must take on an identity that no perception qua perception can register⁵.

(Altieri: 98)

W tej interpretacji więc rozkwitamy razem z obrazem gruszki w naszym umyśle, stajemy się obserwowaną rzeczą, przybieramy jej kształt. Interpretując zakończenie wiersza, Altieri zauważa, że fraza *As the observer wills* może odnosić się do konkretnego aspektu czasowego i wtedy najlepszy byłby polski zaimek względny „kiedy” – postrzeganie może nie zachodzić w tym samym czasie, co chęć obserwowania. Ale może też mieć aspekt modalny, wyrażony przez zaimek względny „jak” – obserwowanie (zawsze) nie może być poddane dyktatowi woli (Altieri: 99). Oczywiście przykład Miłosza wyraża tylko ten drugi aspekt⁶, potęgując wrażenie modelowości całego przedsięwzięcia. Filozoficzną konkluzją wiersza Stevensa, „dziełka”, studium quasi malarskiego, poetyckiego, ale i filozoficznego, jest więc, jak ujął to Lee Edelman, przekonanie, że „jest [is] – jest dla nas osiągalne tylko jako kiedy, jak [as]” (Edelman: 141). Można by tu posłużyć się innym aforyzmem Stevensa: *Things seen are things as seen* (Eeckhout: 188).

Jednym słowem nie tylko gruszki nie mogą być widziane tak, jak chcemy/ kiedy chcemy, ale także gruszki nie mogą zostać zobaczone, dopóki czegoś od nich chcemy, tzn. dopóki nie chcemy zamienić się np. w zwierciadło. Z jednej więc strony *a pear is a pear is a pear*, jak zauważa Eeckhout, parafrazując słynną modernistyczną tautologię Gertrudy Stein, ale jednocześnie gruszka nie jest gruszką, bo widzenie jest zawsze kategorią relacyjną, widzenie nie może być zawarte w postrzeganym obiekcie. To obserwator kreuje za każdym razem na nowo obraz rzeczy, także po to, by zintensyfikować doznanie świata, a nie po to, jak chce Miłosz w swej interpretacji, by świat odrzucić na rzecz „sztuki czystejszej”. W tym znaczeniu Stevens mówi to samo, co Miłosz o niedościgłości bergamotek

⁵ Ponieważ gruszka staje się w pełni sobą na oczach obserwatora, musi się stać czymś innym: owoc musi działać jak kwiat, jeśli umysł ma w pełni docenić jego wygląd jako owocu [...] To rozkwitanie jest także procesem rozkwitania umysłu obserwatora wewnątrz świata wcześniej obserwowanego jedynie z dystansu. Pędzel malarza, przekształcenie pisarza i uwaga obserwatora – wszystkie rozkwitają, co sugeruje, że także umysł, kiedy staje się w pełni sobą, musi jednocześnie stać się innym, musi przyjąć tożsamość, której nie może zarejestrować żadna percepcja jako percepcja. Tłum. M.S.

⁶ Tu inne rozwiązanie wybrał Jacek Gutorow, łącząc możliwe odczytanie modalne i temporalne: „Gruszki wyglądają inaczej/ Niżby chciał patrzący”.

i innych gruszek⁷, robi to jednak inaczej, nie emocjonalnie, nie lamentując nad rzeczami nie do uchwycenia okiem, pędzlem, dźwiękiem, doświadczeniem. I chyba tu tkwi podstawowa różnica. Wszak nawet u zdeklarowanego „obiektywisty” Miłosz szukał emocji i podmiotu je przeżywającego – „ciepła i współczucia zaledwie zasygnalizowanych” w „słynnym” wierszu Williama *Czerwone taczki*, jak to ujął w anglojęzycznej wersji *Wypisów* (Miłosz, 1996: 66). W polskiej wersji takiej uwagi i samego wiersza w antologii nie ma. Pojawia się tylko wzmianka o „słynnym wierszu” Williama ze „szkoły obiektywistów” skupiających uwagę na przedmiocie (Miłosz, 1994: 15). Wierszu nie przypadkiem odrzuconym przez „młodego poetę” Jakuba Winiarskiego, który w trzy lata po wydaniu *Wypisów* używa w swoim własnym wierszu pojęć ze wstępu do polskiej wersji Miłoszowej antologii („słynny wiersz Williama”, „obiektywiści” – choć ta nazwa niewiele mówi polskiemu czytelnikowi i w pierwszym rzędzie kojarzy się z byciem „obiektywnym” niż ze skupieniem uwagi na przedmiocie [*object*]), by ostatecznie odrzucić wiersz Williama jako „zimny” (zob. Skwara, 2010: 358–364). Nie wydaje mi się, żeby było to jedynie odczytanie wiersza Williama, raczej jest to kolejna odsłona sporu młodych z Miłoszem, w tym z jego polskimi odczytaniami poezji światowej, co nam najczęściej umyka.

Właściwą odpowiedź na swoją polemikę ze Stevenssem i jego studium gruszek dał Miłosz nie tyle w przydługim artykule tego wiersza dotyczącym (rozwija tam jedynie swoje poglądy, nie próbując dyskutować niuansów oryginału), ale, moim zdaniem, np. w krótkim wierszu „starego poety” z tomiku *To*. Brzmi on tak:

O!
O, szczęście! Widzieć irys.
Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

⁷ A robi to także np. w wierszu poświęconym różom (*Bouquet of Roses in Sunlight*, „Bukiet róż w świetle słońca”), zawierającym i takie słowa (cytuję przekład Gutorowa): „Nasze odczucie tych rzeczy zmienia się, zmieniają się rzeczy,/ Nie jak w metaforze, ale w naszym odczuciu/ Rzeczy. Tak właśnie odczucie przekracza każdą metaforę. [...] My dwoje używamy tych róż tak, jak je widzimy/ I jak jesteśmy. Dzięki temu wydają się być/ Nie tknięte muśnięciem retoryki”.

O jaki bełkot żeby opisać irys,
Który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
I żadnych naszych królestw
I żadnych krajów.

(Miłosz, 2005: 34)

Podobnie jak gruszki, irys umyka opisowi, i nie jest też dostępny przez doświadczenie, które tylko podsuwa ulotne obrazy i skojarzenia. Czym więc tak naprawdę różni się poetycki zabieg Miłosza od zabiegu Stevensa? Stevens nie pozwalał sobie nawet na ironiczny autotematyczny „bełkot” i nie lamentował nad nieuchwytnym, raczej pokazywał, że każde widzenie może być tworzeniem/przeżywaniem rzeczy/rzeczywistości na nowo. I czytelnik Stevensa, i czytelnik Miłosza nigdy już zapewne niewinnie nie popatrzy na gruszkę, ale w jednym przypadku oszczędzone mu będą emocje podważającego obraz gruszki (iryisa) – w drugim nie. Finalną różnicę ujęłabym tak: jak użyć rzeczy, by opowiedzieć o sobie i swoim doświadczeniu, prezentowanym jako doświadczenia nas wszystkich – to przypadek Miłosza; jak użyć rzeczy, by powiedzieć coś o sztuce, pisarskiej i malarskiej, i o złudności (ale i kreatywności) naszego postrzegania – to Stevens. W końcu każdy używa rzeczy nie dla nich samych, ale po to, by posłużyć się nimi w jakimś własnym celu – i nie jest to nieolejalne wobec rzeczy, jak zarzucał Miłosz Stevensowi, ale w istocie jedyne, co możemy z rzeczami w języku zrobić.

Efekt, choć maskowany, roli „uczucia” (emocji, zaangażowania) w poezji, widać także w „nieco lepszym wierszu Stevensa”, ja go użyję jako miernika innego problemu – podmiotu i jego miejsca w przekładzie i w twórczości własnej Miłosza. W końcu cały projekt Miłosza, poezji skupionej na rzeczy, oparty jest na „zniknięciu podmiotu”. Miłosz kończy swój esej *Postscriptum* propozycją poezji, „w której podmiot znikałby na chwilę w przedmiocie”, co ma być „obroną na poziomie praktycznym, warsztatowym, pewnych rzeczywistych przeżyć ludzkich negowanych przez zwolenników tezy, że «głębokie intuicje» są złudzeniem” (Miłosz, 1997: 123). A w takiej roli właśnie obsadzał Stevensa. Negowanie „intuicji” nie jest jednak negowaniem przeżyć. „Lepszy wiersz” Stevensa rozpoczyna strofa, która w całości jest opisem, a podmiot znika w niej zupełnie, tzn. znika jego werbalna obecność w wierszu.

Wiersze z naszego klimatu

I
Czysta woda w lśniącej misie,
Różowe i białe goździki. Światło
W tym pokoju bardziej jak śnieżne
powietrze
Odbijające śnieg. Świeżo spadły Śnieg.
Przy końcu zimy, kiedy znów są
popołudnia.
[.....]

(Miłosz, 1994: 45)

The Poems of Our Climate

I
Clear water in a brilliant bowl,
Pink and white carnations. The light
In the room more like
a snowy air,
Reflecting snow. A newly-fallen snow
At the end of winter when afternoons
return.
[.....]

(Stevens, 2015: 205)

Wiersz kończy jednak refleksja o „czasie niedokonanym tak mocno tkwiącym w nas”, co w interpretacji Miłosza zasługuje na krytykę za „nieołojalność wobec rzeczy”, za posługiwanie się nimi do mówienia o sobie, a więc o ...przeżyciach. Jest tu pewna niekonsekwencja, którą może zrozumiemy lepiej w innym kontekście Miłoszowych interpretacji poezji światowej.

Zapewne stosunek do rzeczy był jednym z magnesów przyciągających Miłosza do poezji chińskiej. Analizuję to dokładnie gdzie indziej (Skwara, 2024), tu więc posłużę się tylko jednym przykładem, pokazującym, w moim przekonaniu, jak Miłosz nie potrafił pozbyć się podmiotu (na rzecz rzeczy), a często i bezpośredniego wyrażania uczuć nawet tam, gdzie istniała doskonała konwencja takie zabiegi kodyfikująca. Mam na myśli poezję chińską wieku złotego, 8 wieku n.e., z takimi tłumaczonymi przez Miłosza mistrzami jak Wang Wei czy Du (Tu) Fu, a zwłaszcza jeden jej gatunek: czterowersowy utwór, składający się z dwudziestu znaków, po pięć w każdym wersie (co oczywiście wymagało maestrii wersyfikacyjnej i dźwiękowej). Przypomnę tu tylko, że każdy znak w języku chińskim wymaga dointerpretowania kontekstualnego: czasownik występuje zawsze w bezokoliczniku, osoba (osoby) są nieokreślone, podobnie jak i czas zdarzeń; liczba rzeczownika jest także nieokreślona, a jeden znak odpowiadający przymiotnikowi może oznaczać np. trzy różne kolory. Nadto najczęściej brakuje znaku oznaczającego „ja”, co podkopuje łatwość konstruowania podmiotu mówiącego typowego dla poezji europejskiej. Z takiego to surowego materiału buduje się w interpretacji całość zgodnie z wiedzą filologiczną i znajomością konwencji epoki, których, co oczywiste, czytelnikom z zewnątrz brakuje. Zwłaszcza czytelnikom przywiązanim do podmiotu lirycznego, który

w tego typu wierszu ma znacznie węższą rację bytu. W najlepszych wierszach złotego wieku poezji chińskiej nie idzie o to, by wyeksponować uczucia, ani nawet myśli, czy stanowisko podmiotu mówiącego, ale by je ukryć za opisem pejzażu na przykład czy za wyrafinowanymi aluzjami do pojęć buddyjskich. Te ostatnie giną najczęściej, odsyłam tu do swoich wcześniejszych analiz np. wiersza Wang Wei tłumaczonego przez Miłosza (Skwara, 2024).

Nie domyślilibyśmy się całego tego skomplikowania z wiersza Tu Fu, *Znowu wiosna*, w przekładzie Miłosza dokonany z angielskiego przekładu Kennetha Rexrotha – Miłosz we wstępie do swej antologii nie ukrywa, że nigdy nawet nie próbował dociec niuansów chińskich oryginałów, mimo że na gruncie „swojej” poezji prezentował się jako zamiłowany filolog, jak choćby w eseju *Pochwała filologii* (Miłosz, 1997: 37). Co więcej, tak kulturowo odmienny wiersz wprowadza przez złudne podobieństwo:

Wygnanie, specjalność poezji Europy Środkowej i Wschodniej, występuje też w poezji starochińskiej. Jeden z wielu wierszy o tym. Krótki!

Tu Fu

Znowu wiosna

Białe ptaki nad szarą rzeką.
Szkarłatne kwiaty na zielonych górach.
Przyglądam się, jak wiosna postępuje
I myślę, czy kiedykolwiek wrócę do domu.

(Miłosz, 1994: 145)

Gdy przeczytamy przekład Rexrotha, nie dostrzeżemy żadnego istotnego przesunięcia znaczeniowego:

ANOTHER SPRING
White birds over the grey river.
Scarlet flowers on the green hills.
I watch the Spring go by and wonder
If I shall ever return home.

Tu Fu (Rexroth: 24)

Kolejny jednak przekład angielski wskazuje inną możliwość odczytania tego, co w takiej formie poetyckiej najistotniejsze – wycofania podmiotu, który zdaje się znikać, a przynajmniej nie zamęcza czytelnika swoimi uczuciami:

Another Spring by Tu Fu
Over the blue river, the birds seem whiter;
On the green mountains, flowers catch fire.
Another spring comes and goes
Far from home.

(translated by Stanton Hager 2018⁸)

W przekładzie polskim mogłoby to brzmieć tak:

Nad błękitną rzeką ptaki wydają się bielsze,
Na tle zielonych gór kwiaty płoną ogniem.
Jeszcze jedna wiosna przychodzi i odchodzi
Z daleka od domu.

Całe skomplikowanie przekładu i interpretacji tego wiersza dostrzegamy dopiero wówczas, gdy uświadomimy sobie, że jak surowego materiału (surowego w sensie znaczeń, nie dźwięków i brzmień doprowadzonych do perfekcji) taka interpretacja musi powstać. Posłużę się tu uproszczoną (bo transkrybowaną i ograniczającą każdy znak do jednego znaczenia) filologiczną wersją oryginału:

jiāng bì niǎo yú bái
shān qīng huā yù rán
jīn chūn kàn yòu guò
hé rì shì guī nián

(Du Fu: 376)

river emerald bird(s) more white
mountains green flower(s) wish burn
now spring see again pass
what day be homecoming year⁹

Czyli po polsku mniej więcej tak: rzeka szmaragdowy ptak(i) bardziej biały(e) / góry zielony kwiat(y) chcieć płonąć / teraz wiosna widzieć znowu mijać / jaki dzień być powrót do domu rok.

⁸ Allpoetry.com. <https://allpoetry.com/poem/14048695-Another-Spring-by-Tu-Fu-by-Du-Fu> (dostęp 1.02. 2024).

⁹ Profesorowi Andersowi Petterssonowi dziękuję serdecznie za pomoc w stworzeniu filologicznego przekładu znaków wiersza Du Fu.

Klasyyczny tłumacz Du Fu, Stephen Owen, autor sześciotomowego wydania jego dzieł, wstawił podmiot w wersie ostatnim swojej anglojęzycznej wersji¹⁰, zwracając jednocześnie uwagę we wstępie na specyfikę wiersza chińskiego, która musi być dostosowana do wymagań angielszczyzny, a ta – dodajmy – częściej wymaga podmiotu niż język polski (ponieważ Miłosz tłumaczył wiersze chińskie z angielskiego, potencjalna bezpodmiotowa wersja polska zapewne umykała jego uwadze skupionej na translacji wersji anglojęzycznej) Tłumacz wskazuje także, że przedostatni znak ostatniego wersu – *guī* – powszechnie używany do opisu odchodzenia wiosny oznacza w tradycji chińskiej także powrót do domu (Du Fu: 377), a więc związek między odchodzącą wiosną a nostalgicznym wspomnieniem domu mógł być sugerowany inaczej niż przez bezpośrednie wyznaczenie ja mówiącego wiersza.

Wydaje mi się więc, że deklarowana przez Miłosza tęsknota do „poezji rzeczy”, w której podmiot „znikałby na chwilę”, w gruncie rzeczy była nielojalna wobec własnego stosunku do podmiotu. Ten w wierszach Miłosza nie znika nigdy, a rzeczy (dzieła natury) służą do mniej lub bardziej zawołowanego wyrażania intuicji, uczuć i rozmaitych przeżyć tegoż podmiotu właśnie. Nie wydaje się to „nielojalnością” wobec rzeczy lepszą niż „nielojalność” Stevensa, tylko po prostu inną. Raz jeszcze powtórzę w zakończeniu – nie wydaje mi się, by różnicę stanowił stosunek do rzeczy, w istocie stanowi ją stosunek do wyrażania uczuć i intuicji (bez uczuć i intuicji poezja dla Miłosza nie była nic warta; dla Stevensa akurat odwrotnie i zapewne także dla poetów chińskich doby klasycznej, choć w inny sposób oczywiście). Nawet tam, gdzie Miłosz zdaje się podmiotu unikać na rzecz uwagi skupionej na rzeczach, jak np. w tak brzmiającym (odnalezionym po latach) dwuwierszu:

Nadzwyczajne. Dom. Wysoki. Otoczony powietrzem.
Stoi. Pośrodku niebieskiego nieba

(Miłosz, 1998: 136),

to zostawia natrętny ślad podmiotu w tytule: „Z okna u *mego* dentysty” [podkreśl. M.S.]. O „ja” Miłosza nie możemy nigdy zapomnieć, czytając jego wiersze (a nawet jego przekłady „z poezji chińskiej!”), o „ja” Stevensa zwykle

¹⁰ From river's sapphire the birds are still whiter,/ in the mountain's green flowers almost take flame./ This spring too is soon to pass,/ and when will be the year I go home? (Du Fu: 377)

„zapominamy”, bo jego wiersz często sprawia, że to my musimy nasze „ja” skonfrontować z relacyjnym obrazem rzeczywistości. Poeci zawsze używają rzeczy, tak jak zawsze używają słów, nie zawsze jednak czynią z rzeczy (i własnych wierszy) manifest własnej uczuciowości. W kontekście przekładów i interpretacji poezji świata widać nieco więcej z deklarowanego przez Miłosza stosunku do rzeczy, choć nie zawsze widać tak, jak chciałby tego autor wiersza *To*, który rozpoczynają takie wersy:

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.
Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was
Mówiąc, że tego we mnie nie ma,
Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.
Chociaż właśnie dzięki temu
Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta,
Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
Senny w sypialniach i na pobojuwiskach.

(Miłosz, 2001: 7)

Bibliografia

- Altieri, Charles. „Why Stevens Must be Abstract, or, What Poets Can Learn from Painting”. *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, red. Albert Gelpi. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 86–120.
- Bartczak, Kacper. „Stała interpretacyjna. Status rzeczy w poezji Wallace’a Stevensa”. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 3 (2017): 235–250.
- Collins English Dictionary*. www.collinsdictionary.com/dictionary/english.
- Du Fu. *The Poetry of Du Fu*, Tłum., red. Stephen Owen. Vol. 3. Boston–Berlin: De Gruyter, 2016.
- Edelman, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1994.
- Eeckhout, Bart. „Of Pears, Oxen, and Mediterranean Landscapes: Three Stevensian Ways of (Un)Painting the Thing Itself”. *The Wallace Stevens Journal* 23.1 (1999): 3–26.
- Fiut, Aleksander. *Moment wieczny. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.

- Jaworski, Krzysztof. *Wiersze 1988–1992*. Kraków–Warszawa: Fundacja “brulionu”, 1992.
- Miłosz Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak, 1994.
- . *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry*. New York: Ecco Press, 1996.
- . *Życie na wyspach*. Kraków: Znak, 1997.
- . *Piesek przydrożny*. Kraków: Znak, 1998.
- . *To*. Kraków: Znak, 2000.
- Nycz, Ryszard. *Kulturowa Teoria Literatury*. Kraków: Universitas, 2006.
- Rexroth, Kenneth. *One Hundred Poems From the Chinese*. New York: A New Directions Book, 1971.
- Skwara, Marta. „Intertekstualność a interkulturowość – perspektywa filologiczna”. *Polonistyka bez granic*, red. Ryszard Nycz, Władysław Miodunka, Tomasz Kuntz. Kraków: Universitas, 2010. 357–368.
- . „Różewicz, Jeffers, Larkin – strąceni z Miłoszowego Olimpu poezji?”. *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, red. Maria Korytowska-Cieśla. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014. 431–447.
- . „Czy istnieje pamięć o literaturze polskiej w literaturze światowej?”. *Mneomomyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik. Kraków: Avalon, 2016. 499–516.
- . „Komparatystyka jako deus ex machina”. *Dioskurowie. Zgoda, przyjaźń, braterstwo*. red. Wojciech Nyczek, Olga Płaszczewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2024 (w druku).
- Stevens Wallace. *Letters of Wallace Stevens*. Red. Holly Stevens. New York: Knopf, 1966.
- . *Opus Posthumous*. Red. Milton J. Bates. New York: Knopf, 1989.
- . *Żółte popołudnie*. Tłum. Jacek Gutorow. Wrocław: Biuro Literackie, 2008.
- . *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Red. John N. Serio, Christopher Beyers. New York: Vintage Books, 2015.

Things and Nature and the (too much) Speaking I. Miłosz's Translations and Poems

Summary

The author analyzes the connections between Miłosz's poetry and his translation work based on his translations and interpretations of the poetry of Wallace Stevens and Chinese poets, especially the poem "Another Spring" by Tu Fu. The subject of particular interest is Miłosz's vision of "realistic poetry" and poetic epiphany related to the attempt to create/translate poems in which "the voice of the subject disappears". The author also examines how Polish literary criticism accepted Miłosz's translations and interpretations, relating them to the poet's own poems. The article proves that Miłosz practiced the art of translation quite freely, in the interpretation of foreign poems he often used generalizations and unauthorized comparisons, which was not much discussed during the poet's lifetime, and even after his death the dialogue with Miłosz as an interpreter and translator of poetry was not very polemical in the country. Combinations of Miłosz's translations and his own works were often used as the poet had planned it, without any attempt to verify the translation or the interpretation associated with it. The world's "realistic poetry", in which the voice of the subject disappears, was largely the poet's creation, and the connections with his own work confirm the dependence of Miłosz's translations/interpretations on his own poems and insurmountable problems with the presence of the lyrical subject.

Keywords: Comparative literature, translation, Czesław Miłosz, Wallace Stevens, Du Fu

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, przekład, Czesław Miłosz, Wallace Stevens, Tu Fu

Cytowanie

Skwara, Marta. „Rzeczy i natura a (nadto) mówiące ja. Przekłady a wiersze Miłosza”. *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 251–268. DOI: 10.18276/rk.2023.14-11.