

MIRA ROSENTHAL ■

POLSKA SZKOŁA POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA W PRZEKŁADZIE NA ANGIELSKI

Tekst ten jest częścią większego przedsięwzięcia: analizy dzieła przekładowego Czesława Miłosza, które, realizowane przez poetę przez całe życie, skalą i zakresem czasowym dorównuje jego oryginalnej twórczości. Jego tłumaczenia poezji polskiej na angielski mają walor nie tylko literacki, można bowiem dzięki nim również zrozumieć relacje między mniejszą i większą literaturą w epoce komunizmu, a także na tle obecnej kultury globalnej. Kiedy Miłosz przyjechał do USA w 1960 roku, by objąć stanowisko wykładowcy na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, polska poezja praktycznie nie istniała po angielsku. Dziś w oczach wybitnych krytyków i poetów amerykańskich cieszy się ona znakomitą opinią. Charakter poezji powstającej w powojennej Polsce, jak również pozycja emigracyjnych poetów, którzy podjęli się jej przekładu – między innymi Miłosza – wzmożyły zainteresowanie losem twórców za żelazną kurtyną. Uświadomienie sobie przez amerykańskich czytelników istnienia polskiej poezji w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wiązało się ściśle ze szczególnymi zadaniami, jakie ta twórczość sobie stawiała, a więc z pojęciem społecznych powinności poety. Kanon polskiej poezji powojennej, który powstał także dzięki Miłoszowi, stał się modelem politycznego zaangażowania dla poetów amerykańskich.

Rola Miłosza we wprowadzaniu poetów polskich do Ameryki jest nie do przecenienia. Jego zainteresowanie współgraniem polskiej i amerykańskiej twórczości literackiej ma swój początek już w czasie drugiej wojny światowej, kiedy Miłosz przełożył na język polski *Ziemię jałową* T.S. Eliota. Od tego momentu nie przestał pełnić roli ambasadora poezji amerykańskiej. Najpierw tłumaczył i wysyłał swoje przekłady do kraju

w latach 1945–1950, kiedy pracował jako attaché kulturalny ambasady polskiej, a następnie, już po zerwaniu z reżimem w roku 1951, gdy znalazł się na emigracji we Francji, nadal pisał o relacjach Polski i Zachodu. Paradoksalnie, tłumaczyć na angielski zaczął w trakcie pobytu we Francji, co dowodzi głębi jego zainteresowania literaturą języka angielskiego. Od roku 1960, odkąd zamieszkał w Berkeley, zajął się wyłącznie prezentacją polskiej poezji czytelnikom anglojęzycznym. Dzięki statusowi uchodźcy z kraju komunistycznego oraz obeznaniu z literaturą amerykańską zyskał polityczną wiarygodność w oczach amerykańskich odbiorców: oto pisarz, który promuje wartości literatury amerykańskiej, oto intelektualista, który na własnej skórze doświadczył wojny i komunizmu, ktoś, kogo uznać można za posłańca z innego świata, odległego od amerykańskich doświadczeń. Jego wczesne przekłady, zwłaszcza antologia *Postwar Polish Poetry* z 1965 roku, spowodowały autentyczny zwrot w literaturze amerykańskiej.

Jednym z pierwszych kursów, jakie Miłosz prowadził na uniwersytecie w Berkeley w roku 1960, było seminarium poświęcone przekładowi poetyckiemu dla studentów rusycystyki i polonistyki. Zajęcia te pozwoliły Miłoszowi skodyfikować własne poglądy na przekład, ale także stały się przestrzenią, w której mógł z rodzimymi użytkownikami angielszczyzny przedyskutować swoje pierwsze poważne przedsięwzięcia przekładowe na język obcy, czego ostatecznym rezultatem była wspomniana antologia¹. Seminarium przekładowe „zachęca Miłosza do przekładów współczesnej poezji polskiej”, dzięki czemu Miłosz „zaczyna nowy okres w swojej karierze tłumacza” (Gorczyńska 1992: 352), który potem nazwie „polską fazą”. Troskę o płynność językową przenosząc po części na swoich amerykańskich współpracowników, sam skupiał się bardziej na ideologicznym wydźwięku antologii, która miała się stać podstawą kanonu poezji polskiej w języku angielskim. Jak zauważa teoretyk przekładu Andre Lefevere, zapośredniczenie tekstu literackiego przez antologie, historie, biografie i temu podobne formy tworzy obraz pisarza, dzieła, gatunku, a czasami wręcz całej tradycji. „Czytelnik nieprofesjonalny – pisze Lefevere – w coraz wyższym stopniu poznaje literaturę pisaną nie przez pisarzy (*writers*), ale przez prze-pisujących (*re-writers*) (Lefevere 1992: 4). Dlatego zanim się zanalizuje reakcje amerykańskich czytelników na antologię *Postwar Polish Poetry*, trzeba koniecznie zrozumieć mechanizmy „prze-pisania”, jakiemu polską poezją poddał w niej Miłosz. Tłumaczenie z języka rodzi-

¹ W tym samym roku Konstanty Jeleński wydał we Francji podobną antologię zatytułowaną *Anthologie de la poesie polonaise*, do której Miłosz napisał wstęp.

mego stało się dla Miłosza nowym obszarem promowania tych autorów, dla których twórczości czuł entuzjazm, przy równoczesnym podważeniu – przez pominięcie – znaczenia kierunków niezby przez niego cenionych. Ciekawe jest jednak nie to, że poeta dokonał wyboru, tak bowiem postępuje każdy autor antologii, ani nawet nie to, że najwięcej miejsca poświęcił wierszom Wata, Herberta i Różewicza. Kryteria, jakie zastosował przy wyborze, mówią natomiast wiele o powodach całego przedsięwzięcia oraz o spodziewanych rezultatach. Wstęp i biografie dołączone do antologii wskazują przede wszystkim na przesanki translatologiczne, a dalej także poetologiczne, historyczne i polityczne.

W wąskich ramach mojego artykułu skupię się jedynie na roli, jaką antologia odegrała w kształtowaniu historiografii polskiej poezji, przedsięwzięciu, które będzie miało swój ciąg dalszy w podręczniku *Historia literatury polskiej* Miłosza. Historyczne kryteria wyboru ujawniają się w notach biograficznych zamieszczonych w antologii. Czytane łącznie, tworzą rodzaj traktatu o historii poezji polskiej od czasów Młodej Polski do Miłoszowskiej współczesności. Głos autora antologii bynajmniej nie jest schowany za neutralną trzecioosobową narracją, ale wyraziście słyszalny i pierwszoosobowy. Noty nie przedstawiają jedynie indywidualnych osiągnięć omawianych postaci czy szczegółów biografii, ale sytuują je w szerszym kontekście epoki, a wiersze stają się punktami wyjścia do ogólniejszych teoretycznych rozważań dotyczących natury poezji. Na przykład: „Nie po raz pierwszy ów dylemat [konflikt między kwestiami metafizycznymi a moralnymi czy politycznymi] pojawia się w jego dziele” (Miłosz 1965: 35; o Mieczysławie Jastrunie)²; „Forma jego poezji wskazuje na ciągłość linii przebiegającej od przedwojennej Drugiej Awangardy przez Różewicza do młodszych poetów” (Miłosz 1965: 89; o Zbigniewie Herbertcie); „Jego wiersze napisane pod koniec wojny (...) swą treścią i formą ilustrują «przełamywanie» przedwojennej wrażliwości, dzięki czemu poezja polska jest dziś tym, czym jest” (Miłosz 1965: 41; o Adamie Ważyku). Im bliżej poetom do współczesności, tym bardziej krytyczne stają się noty, więcej w nich ocen, nierzadko ostrych: „Nasuwa się pytanie, czy uciekając przed emocjonalnością i wybierając coraz to bardziej zawoalowany sposób wyrażania, młodzi poeci nie przekroczyli już linii, za którą poezji grozi kostyczność i jałowość” (Miłosz 1965: 143; o Erneście Bryllu); „W wieku trzydziestu lat zdobył sobie pozycję w Warszawie, co może zagrozić jego

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady tekstów cytowanych M. Heydel.

przyszłemu rozwojowi jako poety” (Miłosz 1965: 133; o Stanisławie Grochowiaku); „Dziś, kiedy po całkowitym uwolnieniu wiersza z odziedziczonych wzorców poeci polscy szukają nowych związków z tradycją, być może to ona ma rację, kierując się wprost do korzeni tradycji w starożytnej poezji greckiej” (Miłosz 1965: 147; o Urszuli Kozioł).

W przypadku Szymborskiej i Rymkiewicza autorskie rozważania na tematy ogólnopoetyckie niemal wypierają dane biograficzne. Pisząc o Szymborskiej – jednej z dwóch kobiet włączonych do antologii – Miłosz zagłębia się w analizę jej zamiłowania dla conceptów, które zachwyca w pierwszej chwili, ale utrzymywane przez cały wiersz tworzą wrażenie automatyzmu. Uwagi te nie mają wiele wspólnego z informacjami biograficznymi, brzmią raczej jak urywek tekstu krytycznoliterackiego. Z kolei biogram Rymkiewicza wydaje się zaczerpnięty z teorii twórczości. Strategia redaktorska Miłosza w *Postwar Polish Poetry* wyraźnie ma na celu zapoznanie anglojęzycznych czytelników z polską tradycją kulturową oraz ze sposobem, w jaki Miłosz sam odczytuje tę tradycję. Noty biograficzne są rodzajem redakcji kulturowej, kształtującej obraz każdego z poetów, a także tło historyczne, które wpływa na recepcję ich dzieł.

Antologia wykorzystuje znaczenie momentu historycznego, w jakim powstała, a noty o autorach niosą również informację o nadziejach i obawach Miłosza co do rozwoju literatury zarówno w przeszłości, jak obecnie zmagającej się z cenzurą. Decyzja, by ograniczyć zakres prezentowanej twórczości do wierszy powstałych po odwilży 1956 roku, odzwierciedla jego opinię o szkodach, jakie w poezji polskiej poczyniła kontrola reżimu. Cenzura jednakże również kształtowała istotę nowych trendów poetyckich, które w pewnym sposób zinternalizowały cenzora³. Rozważając, czy poezja młodszych twórców została dotknięta kostycznością i jałowością, Miłosz pisze: „Byłoby niemądrze próbować odpowiedzieć na to pytanie, nie uwzględniając okoliczności, skoro w Polsce trend ten jest reakcją na retorykę biurokratyczną” (Miłosz 1965: 143). Wobec tego koncentruje się na piszących w Polsce poetach, którzy zachowali do pewnego stopnia indywidualny głos (warto zwrócić uwagę na jego zastrzeżenia co do „pozycji” zdobytej przez Grochowiaka w Warszawie), a zasadniczo wyklucza poetów emigracyjnych. Chociaż na początku zaznacza, że nie dzieli pisarzy na żyjących w kraju i za granicą – dodając ponadto, że taki prosty podział nie

³ Omówienie psychologicznych, politycznych i moralnych czynników, które prowadzą do zinternalizowania cenzora, znaleźć można w: J.M. Coetzee 1996.

istnieje – zdecydowanie preferuje autorów publikujących w Polsce, włączając do antologii tylko dwóch emigrantów: siebie i Bogdana Czaykowskiego. Wyraźnie widać, że dla Miłosza przekład jest szansą na prezentację twórczości, która w Polsce jest zagrożona przez „wybiórcze uciszanie”.

W USA polityczne znaczenie momentu historycznego wyglądało wówczas nieco inaczej i zasadniczo wpłynęło to na odbiór antologii. Psychologiczny i kulturowy klimat USA w latach sześćdziesiątych, zwłaszcza w Berkeley, skłaniał także amerykańską poezję do zmian odpowiadających zmianom politycznym. Poeci czuli potrzebę stworzenia nowej psychopolitycznej jakości wobec ograniczeń nakładanych na nich przez romantyczne założenie, że wiersz musi przekazywać spójne ja poetyckie, oraz przez modernistyczny wymóg, by owa spójna subiektywność koncentrowała się na bezpośredniej obserwacji. Jak pisze Paul Breslin, od połowy lat pięćdziesiątych do połowy lat sześćdziesiątych amerykańscy „poeci i krytycy mniej mówili o kwestiach rzemiosła, a więcej «o doświadczeniu»” (1987: 1). Czytana w przekładzie współczesna poezja polska i nie tylko polska, dostarczała modeli dla odmiennego podejścia, kształtowanego przez zaangażowanie polityczne. Jak dowodzi teoria polisystemów, autorzy nierzadko korzystają z przekładu w poszukiwaniu nowych kierunków, kiedy ich własna twórczość znajduje się w punkcie zwrotnym lub przeżywa kryzys. Even-Zohar opisuje, w jaki sposób dynamika polisystemu literackiego stwarza „momenty historyczne, w których ustalone modele tracą wartość dla młodszych pokoleń. W takich momentach – a dotyczy to w równym stopniu literatur centralnych – literatura tłumaczona może zająć pozycję centralną” (Even-Zohar 2009). Zwracając się ku poezji polskiej, poeci amerykańscy szukali nowego modelu roli społecznej twórcy na czas niespokojnych lat sześćdziesiątych. Kładąc nacisk na „lokomotywę dziejów”, która ukształtowała polskich twórców, Miłosz jakby wskazywał na różnicę w ich sposobie myślenia na temat własnej roli społecznej, ważniejszej i bardziej znaczącej niż jakiegokolwiek wprowadzane przez nich językowe innowacje. W szkicu *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie* z roku 1966 Miłosz pisze obszerniej o odpowiedzialności społecznej poety. Definiuje tam obraz poety w polskiej kulturze, nierozzerwalnie związany z epoką Romantyzmu i doświadczeniem rozbiorów, kiedy wobec przymusu używania niemieckiego i rosyjskiego polski stał się językiem wolności, symbolem tożsamości i jedności narodowej. Zasadniczym zadaniem poety piszącego po polsku było zatem podtrzymanie istnienia narodu; to poeta był zwornikiem języka i świad-

mości narodowej. Znaczenie, jakie Miłosz przywiązywał do autodefinicji poety w relacji do społeczeństwa – a nawet samo uznanie istnienia takiej relacji za konieczność – pomogły poetom amerykańskim zbuntować się przeciwko konformizmowi lat pięćdziesiątych i poezji ograniczonej do jednostkowej podmiotowości. Polska poezja w szczególności, a tłumaczona literatura w ogóle, dostarczyły wzorców, dzięki którym amerykańscy poeci mogli zdefiniować siebie inaczej i zrozumieć wagę powojennej krytyki społecznej.

Do stworzenia kanonu polskiej poezji w języku angielskim przyczynił się w ogromnej mierze przyjaciel Miłosza, trapista i pisarz Thomas Merton. W listach, które wymieniali od roku 1958, kiedy to Merton napisał do Miłosza po przeczytaniu angielskiego przekładu *Zniewolonego umysłu*, do śmierci Mertona w 1968 roku, mnich nie raz prosił Miłosza o przybliżenie amerykańskim czytelnikom poetów polskich, którzy – jak ujął to w liście sam Miłosz – zmagają się z kwestiami metafizycznymi, a dla których jest w Ameryce właściwa atmosfera (Merton, Miłosz 1997: 124). Kiedy Miłosz dał się wreszcie namówić na owo „przybliżenie”, Merton okazał się bardzo pomocny, zarekomendował bowiem książkę wydawnictwu Doubleday i napisał obszerną notę, która pojawiła się na okładce pierwszego wydania⁴. W roku 1968, w jednym z ostatnich listów, napisanych po kilku latach milczenia, Merton zwrócił się do Miłosza z prośbą: „czy możesz mi podesłać parę przekładów Polishpoets do czasopisma, które zakładam? (...) bardzo bym chciał mieć coś z Europy Wschodniej, na przykład jakiś fragment twoich własnych wspomnień, jeśli istnieją po angielsku, lub cokolwiek innego twojego albo innych *Polishpoets*. Czemu stale piszę to jako jedno słowo, pozostaje dla mnie zagadką” (Merton, Miłosz 1997: 170–171). Freudowska pomyłka Mertona stanowi subtelny, ale niewątpliwy dowód na to, w jaki sposób przekłady tworzą kanon literatury. Już w roku 1968 ów kanon krystalizował się w spójnym pojęciu *Polishpoets*. Miłosz w kolejnych latach rozszerzał go i zmieniał, często wspominając o polskiej szkole poezji i argumentując (z różnym powodzeniem) za włączeniem do kanonu innych tłumaczonych przez niego poetów, na przykład Anny Świrszczyńskiej. Poprzez wysiłek tłumacza i antologisty nie tylko przygotowywał przestrzeń dla obecności własnego dzieła w języku angielskim, ale także

⁴ Miłosz wspominał później: „Na moją antologię *Postwar Polish Poetry* nie musiałem szukać wydawcy: Merton po przeczytaniu maszynopisu natychmiast posłał ją z entuzjastycznym listem do dużego domu wydawniczego, Doubleday, gdzie jego zdanie dużo ważyło, i sprawa była załatwiona” (Miłosz 1986: 186–187).

definiował polską szkołę poezji dla amerykańskich odbiorców, którzy do dzisiaj poruszają się po obszarze wyznaczonym przez historyczne i polityczne kategorie wprowadzone przez Miłosza.

przełożyła Magda Heydel

Bibliografia

- Breslin P. 1987. *The Psycho-Political Muse. American Poetry since the Fifties*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cavanagh C. 2004. *The Americanization of Czesław Miłosz*, „Literary Imagination” 6/3, s. 332–355.
- Coetzee J.M. 1996. *Giving Offense. Essays on Censorship*, Chicago: University of Chicago Press.
- Even-Zohar I. 2009. *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków, Znak.
- Gorczyńska R. 1992. *Gorliwość tłumacza*, w: R. Gorczyńska, Cz. Miłosz, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 344–355.
- Lefevere A. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, New York: Routledge.
- Merton Th., Miłosz Cz. 1997. *Striving towards Being. The Letters of Thomas Merton and Czesław Miłosz*, red. R. Faggen, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Miłosz Cz. (red.) 1965. *Postwar Polish Poetry. An Anthology*, Garden City, NY: Doubleday.
- 1986. *Ogród nauk*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Tabakowska E. 1998. *Polish Tradition*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York: Routledge.
- Toronto Arts Group for Human Rights (red.). 1983. *The Writer and Human Rights*, Garden City, NY: Anchor Press.
- Venuti L. (red.). 2004. *The Translation Studies Reader*, wyd. 2, New York: Routledge.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, polska szkoła poezji, *Postwar Polish Poetry*, przekład poezji

CZESŁAW MIŁOSZ'S POLISH SCHOOL OF POETRY IN ENGLISH TRANSLATION

Examining the ideological underpinnings of Czesław Miłosz's anthology *Postwar Polish Poetry*, this paper considers the impact of his translatorial choices on the rise in popularity of Polish poetry in English translation in the 1960s and its influence on contemporary American poetry. *Postwar Polish Poetry* by and large introduced Polish literature to the Anglophone audience. By analyzing the paratext (translator's preface, author biographies, jacket copy) and translations for the anthology, Miłosz's translatorial, poetological, historical, and political concerns come to the fore. This paper focuses on delineating the anthology's role in shaping the historiography of Polish poetry for the Anglophone reader and touches on the political commentary embedded in Miłosz's poetological choices. The overwhelmingly positive reception of the anthology in turn reveals the needs of American poets during the political upheaval of the 1960s, during which time they often turned to poetry outside their own tradition. Finally, this paper argues that the subtleties of the anthology's framing of Polish poetry cannot be overlooked, for it continues to exert influence on the canon of Polish literature as it develops in English translation.

Key words: Czesław Miłosz, Polish school of poetry, *Postwar Polish Poetry*, poetry translation