

Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu autorskiego.

Marta Skwara

Marta SKWARA

Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu autorskiego

Badania materiałowe i analityczne przeprowadzone przeze mnie w ostatnich latach¹ upoważniają do sformułowania tezy, iż pierwszeństwo w kreacji autorskiego obrazu Whitmana w literaturze polskiej – jeśli w ogóle możemy mówić o takim wizerunku – przyznać należy Miłoszowi², uważnemu czytelnikowi, wieloletniemu tłumaczowi³ i interpretatorowi tej poezji. Jak w soczewce widać u Miłoszowego

1/ Szczegółowe wyniki przedstawiam w pracy *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*, Szczecin 2004.

2/ O związkach Miłosza i Whitmana napomyka się w wielu omówieniach, ale jak zauważyła B. Carpenter (*Recepcja poezji Czesława Miłosza w Ameryce*, przeł. T. Żukowski, „Teksty Drugie” 2001 z. 3-4, s. 111), nie zostały one dotychczas wnikliwie zbadane w kraju Whitmana; trudno też znaleźć polskie systematyczne opracowanie tego wątku twórczości translatorskiej, eseistycznej i poetyckiej Miłosza.

3/ Porządkując swoje dokonania translatorskie w *Mowie wiązanej* (Warszawa 1986), wskazał Miłosz czas powstawania tłumaczeń z Whitmana; z lat 1946-1950 pochodzą dwa przekłady: *Pieśń dla poległych* [*Dirge for Two Veterans*], publikowana już w roku 1945 w „Przekroju” (nr 30), co wskazuje, że należałoby autorską datację skorygować, oraz szósta pieśń *Song of Myself – Dziecko zapytało* drukowana w „Odrodzeniu” w roku 1948 (nr 12); z lat 1961–1983 pochodzą wiersze (podaję je w kolejności publikacji, nie notując mnogich przedruków): *Kiedy wlokłem się z trudem lasami Wirginii* [*As Toilsome I Wander'd Virginia's Woods*], *Miasto uczt* [*City of Orgies*], *Opowiedziała mi matka* (Z poematu „Śpiący”) [*The Sleepers, fr. 6*], *Noc na preriach* [*Night on the Prairies*], *Słyszałem was, uroczyscie i stodko brzmiące organy* [*I Heard You Solemn-Sweet Pipes of the Organ*] („Tematy”, New York 1963 nr 6); *Dzieci Adama* [*I Sing The Body Electric, 3*] (*Gucio zaczarowany*. Paryż 1965); *Iskry spod koła* [*Sparkles From the Wheel*], *Cudy* [*Miracles*], *Kawaleria przechodzi rzekę w bród* [*Cavalry Crossing a Ford*], *Biwak na zboczu góry* [*Biwouac on a Mountain Side*], *Do lokomotywy w zimie* [*To a Locomotive in Winter*], *Wy zbrodniarze na rozprawach w sądzie*

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

Whitmana zagadnienia obecne w polskich przywołaniach i interpretacjach wierszy „barda Ameryki”, a zarazem ich przekroczenie; odnajdziemy motywy zawsze wybijające się na plan pierwszy i te ukryte, podskórne; odwołanie do elementów rozpoznanej recepcji i szkicowanie map terenów niezdobitych. Zaczniemy od podsumowania i przekroczenia problemu Whitmana-socypety, bo to Miłosz właśnie, „tropiciel rzeczywistości”⁴, ocalił Whitmana od „małego realizmu” i wskazał obszary dla jego romantycznego realizmu właściwe. W *Traktacie poetyckim* (1957) czytamy:

Oni by chcieli nowego Whitmana.
Ten by im w tłumie woźniców i drwali
Codzienne czyny zamieniał na słońce.
Ten by im w heblach, obcęgach i dłutach
Lśnił i wibrował, obiegając Kosmos.⁵

O to żądanie „nowego Whitmana” potknęło się wielu: Gałczyński (który, według diagnozy Miłosza, „pragnął padać na kolana” i wierzyć, że „poeta bez ludzkiej wspólnoty/Jest jak szum wiatru w suchych trawach grudnia”⁶); i Tuwim (co „Żądał poematów./Ale myśl jego konwencjonalna/I tak zużyta, jak rym i asonans”, przykrywająca wizje „których się wstydzil”⁷), i Wierzyński, płacący cenę za

[*You Felons on Trial in Courts*], *My obaj* [*We Two, How Long We were Fool'd*], *O, żyć zawsze i zawsze umierać* [*O Living Always, Always Dying*], *Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie* [*As I Ebb'd with the Ocean of Life*, 1,2], *Kim ostatecznie jestem* [*What Am I After All*], *Czy nigdy na ciebie nie przyszła godzina* [*Hast Never Come to Thee an Hour*], *Ostatnia inwokacja* [*The Last Invocation*] (*Nieobjęta Ziemia*, Paryż 1984). Do tego zestawu (wielokrotnie przedrukowywanego w prasie i rozmaitych zbiorach, co sprawiło, że tłumaczenia Miłosza były stale obecne w polskiej rzeczywistości literackiej), trzeba dodać wiersze *Biegacz* [*The Runner*], *Wiejski obraz* [*A Fam Picture*], *Bezgłośnie cierpliwą pająkę* [*A Noiseless Patient Spider*] oraz *Jestem poetą rzeczywistości* [*I Am the Poet*] obok starych tłumaczeń opublikowane w *Wypisach z ksiąg użytecznych* (Kraków 1994), a także *Wandering at Morn* opublikowany pod tytułem *Z Walta Whitmana w „Tematach”* (1969 nr 31/32) oraz *Olsniewający, olbrzymi, zabilby mnie zachód słońca* [fr. 25 pieśni *Song of Myself*] opublikowany w artykule *Młodzi poeci*, „Kultura” 1954 nr 1-2.

- ^{4/} Posługuję się tu określeniem Ryszarda Nycza (*Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia: Cz. Miłosza tropienie realności*, w teoz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001).
- ^{5/} Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 2. Kraków 1993, s. 41. Wiersze Miłosza, jeśli nie odnotowano inaczej, cytuję wg tej edycji.
- ^{6/} Gałczyńskiego chyłkiem sięganie po Whitmana w czasach dla poezji najchudszych wskazują w artykule: *Jak hartowała się poetyka? Walt Whitman jako „wieszcz i prorok proletariackich Idealów”*, w: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, Szczecin 2002, s. 164-165.
- ^{7/} W kontekście „nowego Whitmana” trzeba mieć w pamięci niektóre dokonania poetyckie Tuwima z wczesnych lat pięćdziesiątych, będące często żenującym przykładem propagandowego grafomanstwa, powtórzeń i zapożyczeń. Przywołując młodzieńczy, autentyczny (a przynajmniej bezinteresowny) zachwyt Tuwima dla „świętego demosu

„radość chłopca, za wiosnę i wino” w „nie lepszej wcale, tylko bardziej dumnej samotności w bieli zim amerykańskich”⁸. W tych fragmentach *Traktatu poetyckiego*, zawierających obraz poezji polskiej skupiony w portretach poetów jednego pokolenia, zadziwiająco zbiegają się powinowactwa Whitmanowskie. Od młodości huczącej „Pod Pikadorem”, w której tubalnym głosem przemawiał i Tuwim, i Whitman – przez Tuwimowe prowokacyjne wezwanie do „przeszczepiania na Dąb Polski”⁹, które na tle socrealistycznych praktyk brzmi nie mniej gorzko niż

całego globu” [*Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*], „Pro Arte et Studio” 1917 z. 8] i mając w pamięci fragmenty jego przekładu *Salut au Monde!* Whitmana, nie sposób nie dostrzec wtórności takich pieśni jak chociażby *Ex Oriente*, w której „ja, warszawski poeta” śpiewa „O rozkwitłym, olśniewającym Ogrodzie Ludów”, kończąc swą inkantację następująco:

– Simonie Czikowani, miły piewco gruzińskiej jaskółki!
Przyjaźń naszą, na Wiejskiej winem oblaną kaukaskim –
śpiewam.
O was, zbudzonych radośnie, w pochód ludzkości
włączonych,
O was, bracia, świecący nowej epoki brzaskiem –
śpiewam.
Synowie Rewolucji! O sercach Dwóch Wodzów
najmędrszych,
Co was wywiedli na słońce z ciemnoty, krzywdy
I jaskiń – śpiewam.
Wznoszę tę pieśń, jak puchar: za Naród Stu Narodów!
O tobie, wschodzie słońca, o tobie, słońce Wschodu –
śpiewam.

(J. Tuwim *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa,
Warszawa 1986, s. 347).

8/ Gdzie przecież także do Whitmana – tym razem w esejach i drobnych tłumaczeniach – nostalgicznie powracał Wyobrażenie o polskiej karierze „barda Ameryki” formułował Wierzyński niebezpiecznie naiwnie: „Whitman czeka wciąż jeszcze na swoje wielkie wejście do naszego kraju. Wydaje się, że ta poezja szerokich piersi, otwartych ramion, pełnego ziarna i zamasztyego siewu powinna była u nas paść na grunt podatny. Cokolwiek zrobiono dla niej zrobiono za mało. Nasza miłość kraju, nasze przywiązanie do ziemi, nasza ambicja rozwoju, a jednocześnie nasza tęsknota do wielkiego świata, nasza *Wanderlust* i nasza *A nous la liberté*, wszystko to pozwala sądzić, że pierwszy poeta Ameryki nie czułby się źle na rozgrzanych słońcem równinach mazowieckich [...]”, pisał w esej *Wizyta u młodego Whitmana* (wydanym w Londynie w tomie *Moja prywatna Ameryka*, 1966). Cyt. wg: K. Wierzyński *Poezja i proza*, oprac. M. Sprusiński, t. 2. Warszawa 1981, s. 226.

9/ Mam tu na myśli fragment wiersza-manifestu *Poezja* (1918):
Słyszeliście już taką pieśń: przybyła zza oceanu, wspaniałym potokiem płynęła z ust barda siwobrodego.
Ja zaś ku chwale imienia ojczyzny mojej przeszczepiam
obce pędy na Drzewo Rodzime, na krzepki Dąb Polski.
(*Wiersze*, t. 1, s. 287-288)

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

spotkanie entuzjastów „tych którzy przeżyli” na balu UB – po samotność emigracyjną Wierzyńskiego, odwiedzającego poetę swej młodości.

„Nowy” Whitman nie był możliwy i nigdy nie będzie możliwy, bo znamię poetów dwudziestego wieku odgradza ich od możliwości powtórzenia doświadczenia poetyckiego, wobec którego „daremnym przepis i zakłęcie”. Żadne powtórzenie nie będzie niewinne, będzie śmieszne i żalodne (jeśli podszyte doktryną)¹⁰, nostalgiczne, jeśli podszyte pamięcią i wspólnym dziedzictwem – tak można czytać Miłosza wspomnienie senna zanotowane w Berkeley w 1962 roku, przez które gdzieś w pamięci prześwituje uczta poetów wyobrażona przez Wierzyńskiego¹¹:

3 grudnia

Z białą szeroką brodą, w aksamitnym stroju,
Walt Whitman prowadził tańce w małym dworku
którego właścicielem był Swedenborg Emanuel.
I ja tam byłem, miód i wino piłem.
Najpierw krążyliśmy wzięwszy się za ręce
Podobni do głazów porośniętych pleśnią
Puszczonych w ruch. Potem niewidzialne
Orkiestry szybciej grały i porwało nas
Szaleństwo płaszań, w upojeniu.
A taniec ten, harmonii, pojednania
był tańcem szczęśliwych chasydów.

Tęsknota senna do „małego dworku” i uczestnictwa w mistycznym spotkaniu poetów, to jednocześnie tęsknota do tego, co utracone – obecności we własnej przestrzeni kultury znaczonej frazą baśni („I ja tam byłem, miód i wino piłem”) – i tego, co zawsze tak trudne do osiągnięcia: harmonii, pojednania i bliskości sa-

¹⁰/ O polskich socrealistycznych przygodach Whitmana, z ich kulminacją w postaci obchodów setnej rocznicy wydania *Zdźbeł trawy* w roku 1955, piszę obszernie w pracy *Krąg transcendentalistów...*; Warto przywołać w tym kontekście wczesne rozpoznanie samego Miłosza przeciwstawiającego Whitmana młodym poetom polskim (Śluckiemu, Fenikowskiemu, Nowakowi, Mandalianowi, Gaworskiemu) zmieniającym literaturę w „społecznie uznaną lipę”. Wzywając retorycznie: „Chłopcy, pomyślcie przez chwilę czego spodziewali się po człowieku wielcy brodacze dziewiętnastego stulecia” cytuję otwarty „na chybił trafił” tom Whitmana: „Olśniewający, olbrzymi, zabiły mnie wschód słońca./ Gdybym teraz i zawsze nie wysyłał z siebie wschodu słońca./ Mój głos tam sięga gdzie nie sięgają oczy./ Zwinięciem języka obejmuje światy i obszary światów./ Mowa jest bliźniaczą siostrą mojej wizji – niezdolna jest zmierzyć siebie. [...]” (*Młodzi poeci*, s. 194).

¹¹/ *Odwiedziny* (1919) Wierzyńskiego to obraz ugaszczania poetów-braci – oprócz gospodarza (ja poetyckiego) siedzą przy jednym stole i piją „czerwone wino swego serca” Siewierianin, Whitman, Staff i Tuwim. Spotkali się nareszcie Ci, którzy dotychczas „znali się tylko w tańcu”, a których łączy pojmowanie poezji jako śpiewu i zachwyt dla „krajobrazu Boskiego życia”. <http://rcin.org.pl>

crum. Uroczysty Whitman „w aksamitnym stroju”, dojrzały Whitman, ten od pogodzenia z życiem i śmiercią¹², prowadzi tańce w królestwie wielkiego mistyka. Trzymając się za ręce „głazy porośnięte pleśnią”, unieruchomione czasem, wyrwiają się z przynależnego im rytmu w stronę upojnego szczęścia i zapewne, jak w tradycji chasydzkiej, przebudzenie następuje w chwili, gdy złapanie Pana Boga za nogi było tuż, tuż...¹³ *Sacrum* zawsze umyka współczesnym poetom, pozostaje nostalgia za wielkimi przeszłości, którzy sacrum zamieszkiwali.

Powtórzenie rytu poetyckiego może być też powtórzeniem dramatycznym, znaczącym bezpowrotną utratę, bez sennej nadziei na odnalezienie kręgu bliskich. Jednym z najciekawszych intertekstualnych związków poezji polskiej z poezją Whitmana jest poemat *Po ziemi naszej* napisany także w Berkeley, w roku 1961. Rozpoczyna go strofa:

Kiedy przechodziłem miastem ludnym
(jak mówi Walt Whitman w przekładzie Konrada Toma),
kiedy przechodziłem miastem ludnym,
na przykład koło portu San Francisco, licząc mewy,
myślałem że jest między mężczyznami, dziećmi i kobietami
coś, ani nieszczęście ni szczęście¹⁴.

Gdy poeta powtarza innego poetę, wędruje raz jeszcze jego szlakiem, otwiera pole dla poszukiwań nie tyle źródła – ujawnionego wprost – co sensu poetyckich wędrówek, poszukiwania „czegoś” między ludźmi. Poszukiwania, które nie zamyka się w jednej epoce, języku, kraju, ale paradoksalnie przez język, epokę i kraj przemawia. Sytuacja poety-emigranta, wędrującego obcym miastem – wspominającego frazę poety swej młodości¹⁵, w swoim języku, frazę brzmiącą tak doskonale, że

^{12/} Znany chociażby z Miłoszowego tłumaczenia *Last Invocation* (1868) ze zbioru *Whispers of Heavenly Death*, przywołajmy początek:

Teraz już lekko
Spomiędzy murów potężnej fortecy,
Spod straży zamków, spod opieki zatrzaśniętych drzwi
Dajmy się unieść w górę.

^{13/} Odwołanie do tradycji chasydzkiej można czytać nie tylko jako przywołanie radosnego, ekstatycznego, a zarazem mistycznego tańca, ale i pewnej wspólnoty „sprawiedliwych” (to jedno ze znaczeń słowa „chasyd”) i jednocześnie odrzuconych (bo taki był los chasydów), jako tęsknotę za mistyką poezji, która umyka i staje się przedmiotem kpin.

^{14/} Cz. Miłosz *Poezje*, Warszawa 1981, s. 279.

^{15/} Odwołajmy się do wspomnień: „Wdzięcznie wspominam moich poprzedników, tłumaczy Whitmana. Przekłady Alfreda Toma, przeczytane w encyklopedii literatury światowej (bodaż Lama), pozostały mi w pamięci jako doskonale. Odąd datowało się moje zainteresowanie. W roku 1921 ukazują się *Trzy poematy* (*Gdy bży ostatnie kwitły na dziedzińcu, Z rozkołysanej bezkręśnie kolebki, Podróż do Indii*) w tłumaczeniu Stanisława Vincenza, ale nie pamiętam, czy ten rzadki tomik, który udało mi się znaleźć niedawno

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

można ją tylko powtórzyć składając hold temu, kto jest drugim twórcą: tłumaczowi¹⁶ – jest wędrowaniem jednocześnie przez historię i literaturę, miasto i język, przez ziemię naszą, którą tak trudno objąć i gdzie tak trudno znaleźć odpowiedź na pytanie: „kim jestem?”.

Gdziekolwiek jesteś, dotykasz kory drzew
Próbując jej chropowatości innej a domowej.
Wdzięczny za wschody i zachody słońca,
Gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcy.

Ten fragment dwunastej części poematu zdaje się potwierdzać jedność doświadczenia ludzkiego, ciągle na nowo odnajdowaną swojskość; tę o której świadczą także „powtórzone” Whitman. Zaraz jednak odkrywamy domenę obcości, którą jest nie tyle świat, co człowiek „marzący o zamkach markiza de Sade” i „farbą wojenną malujący uda”. Człowiek nie jest obcy naturze ani przestrzeni, zawsze odnajdzie swojską korę drzewa, obcy jest sam sobie i prosta diagnoza Whitmana, poety wieku XIX, że miłość i świętość jest tym, co łączy ludzi, współcześnie przybierać musi kształt „ani szczęścia ni nieszczęścia”. Interpretując ten poemat Miłosza Ryszard Nycz pisze o trybie wewnętrznej polemiki

w której romantyczna tradycja autoidentyfikacji, osiągananej przez zadomowienie w „polskości”, przeciwstawiona zostaje – od pierwszych wersów poematu: „Kiedy przechodziłem miastem ludnym/ – jak mówi Walt Whitman w przekładzie Alfreda Toma” – wyzwalającej sile whitmanowskiego wzoru uniwersalnego człowieczeństwa; tradycja rustykalna – doświadczeniu życia wielkomiejskiego; etnocentryzm – antropocentryzmowi

w amerykańskim antykwariacie, trafił w dwudziestolecie do moich rąk. Pewnie znałem przekłady Tuwima. Później przyszło 75 poematów w przekładzie Stefana Napierskiego, 1936 [!]. Po wojnie nie byłem jedyny w moim powracaniu do Whitmana. Juliusz Zuławski nie tylko go tłumaczył, ale napisał o nim książkę (*Wielka podróż Walta Whitmana*). (Abecadło Miłosza, Kraków 1997, s. 250-251).

^{16/} Tu wypadałoby jednak sprostować wskazanie Miłosza, choć może nie należy poprawiać poety. Początek wiersza Whitmana *Once I Pass'd through a Populous City* w cytowanym polskim brzmieniu – ze zmianą pierwszego słowa z „niegdyś” na „kiedy” – znajdziemy w tłumaczeniu Stefana Napierskiego (W. Whitman 75 poematów, tłum. S. Napierski, przedmowa S. Hellsztyński, Warszawa 1934, s. 99), nie znam żadnych tłumaczeń Konrada Toma, autora m.in. tekstów kabaretowych zebranych w tomie *Nowa cabaretiana* (Warszawa 1918) i uczestnika zebrania założycielskiego przyszłego ZAiKSu (w marcu 1918, wspólnie z Tuwimem). Sam Miłosz wspomina Alfreda Toma, jako tłumacza Whitmana, ten Tom jednak nie przełożył wiersza *Once I Pass'd...*, stąd obecna w późniejszych edycjach poezji Miłosza zmiana Konrad na Alfred niewiele, w sensie faktograficznym, zmienia. Niezależnie jednak od faktografii, wartość poetycka cytatu z obcego poety w oczystym języku wydaje się taka sama: jest to przywołanie brzmienia, którego nie sposób oddać lepiej; takiego, które wrosło w pamięć, jest znakiem tej pamięci.

Szkice

[...] „Chropowatość [kory] inna a domowa” – powiada Miłosz, nie tyle zaprzeczając, co zwielokrotniając i relatywizując unikatowe wartości tego, co domowo-partykularne.¹⁷

Zastawiając się nad pozornie najbardziej oczywistym, wskazanym przez Nycza, sensem przywołania Whitmana (jako wzoru uniwersalnego człowieczeństwa), nie mogę się oprzeć wrażeniu, że jest to zabieg artystyczny dalej posunięty niż na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło. Po co bowiem przywoływać tak stereotypowe znaczenia w tak niestereotypowy sposób? Możliwe rozwiązanie problemu przywołania Whitmana daje w toku swej analizy Nycz:

Depozytariuszem historyczności jest dla Miłosza przede wszystkim język, który, choć nie dosięga nigdy nieuchwytnej istoty poszczególnego istnienia, najlepiej przechować pozwała ślady ludzkiej obecności na ziemi – w swych dyskursywnych własnościach, idiomatycznych zwrotach, imionach własnych i miejscowych nazwach.¹⁸

Ale żaden język nie może wykreować „wyzwalającego wzoru u n i w e r s a l n e g o (podkr. M.S.) człowieczeństwa”. Spójrzmy, co dzieje się w przekładzie wiersza Miłosza na angielski:

When I passe'd through a populous city
(as Walt Whitman says, in the Polish version)
when I pass'd through a populous city,
for instance near San Francisco harbor, counting gulls,
I thought that between men, women, and children there is
something, neither happiness nor unhappiness.¹⁹

^{17/} R. Nycz *Wyrwać z rzeczy...*, s. 74. Ostatecznie wiersz Miłosza jest dla Nycza wyrazem „szansy na zadomowienie”: „Czy będzie nią nostalgiczne marzenie o powrocie do miejsc utraconych, czy nadzieja na przewyciężenie obcości innego doświadczenia” (tamże, s. 75). Poemat Miłosza, zbudowany z bardzo niejednorodnych części, wydaje mi się trochę bardziej drapieżny, może dlatego, iż nie sposób pominąć tak silnego w całym wierszu motywu przemocy, i chyba nie przypadkiem wieńczącego całość wezwania:

Na czworaki! Na czworaki!
Farbą wojenną pomalować uda.
Ziemie lizać. Wha wha, hu, hu

sprawiającego, że „szansą na zadomowienie” staje się wszędzie ta sama, przyrodzona wszystkim agresja. W niej na pewno wszędzie rozpoznamy siebie.

^{18/} Tamże, s. 75.

^{19/} Cz. Miłosz *The Collected Poems, 1931-1987*, New York 1988. Cyt. za: Ch. Clausen *Czesław Miłosz: The Exile As Californian*, „The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing” 1983 nr 3, s. 342. Warto zauważyć, że często w przekładach, także w tych dokonanych przez samego Miłosza, mamy do czynienia z ujednoliceniem stylu. „Generalnie biorąc, Miłosz czytany po angielsku wydaje się bardziej modernistyczny, a także w silniejszej opozycji wobec postmodernizmu niż Miłosz czytany w oryginale” twierdzi np. Ryszard Nycz (*Wyrwać z rzeczy...*, s. 160).

W przypadku przywoływanego fragmentu, gest poety-translatora czytać można jako

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

Paradoks translatorski został tu doprowadzony do punktu, w którym brak ekwiwalencji dwóch języków nie jest przeszkodą najważniejszą. Przeszkodą jest samo uświelenie tłumaczenia tego, co nie może zostać przetłumaczone, zuniwersalizowane. Przecież Whitman w polskim przekładzie nie może „mówić”: „When I pass'd through a populous city”. Zmiana pierwszego słowa cytatu, który już nie jest cytatem z poezji Whitmana tylko z polskiego tłumaczenia wiersza Whitmana przełożonego raz jeszcze na angielski, najwyżej może sugerować, że Whitman po polsku mówił jakoś inaczej. Nie tylko nie jest w stanie oddać brzmienia, które nie bez powodu na długo wpadło w ucho poecie polskiemu piszącemu po polsku, ale niweczy subtelne konteksty interpretacyjne: tak mówił poeta amerykański (mówił poprzez konkretną, wspomnianą z pietyzmem osobę, z której pozostała bezosobowa „the Polish version”; imię własne wymknęło się „depozytariuszowi historyczności”, konkretne przestało być zespolone z uniwersalnym) w kiedyś bliskim a teraz tak odległym kraju. I może właśnie ta sytuacja, nagłego i przymusowego przeniesienia w inny świat, którego egzotyka tak różnorodnie jest w wierszu podkreślana i zestawiana ze swojskim kiedyś („twarz litewskiej chłopki” i „czerwonoskórzy bracia o rozumie i pamięci przyćmionych”), nadaje dramatyzmu poszukiwaniom sensu poprzez Whitmana, niepokonanego piewę miłości i namiętności (przecież przywoływany wiersz nic nie mówi o wyzwalającej sile człowieczeństwa, tylko o wspomnieniu miłości, jedynym prawdziwym wspomnieniu z ludnego miasta²⁰), zrozumiałego i zapamiętanego tam, kiedyś, zestawionego z jątrzącym podejrzeniem (obecnie tu i teraz), że wobec diabłów „gwizdających pieśń o materii bez początku ni celu”:

podstępem cwanej miłości własnej
wyda się wszystko co kochaliśmy²¹

pryżnanie prymatu temu, co uniwersalne nad tym co partykularne, a zarazem świadomą rezygnację z tego, by uniwersalne mogło objąć partykularne. Dotarcie do tego punktu, jest po prostu niemożliwe właśnie z powodu braku uniwersalnego języka i uniwersalnej pamięci.

^{20/} Yet now of all that city I remember only a woman I casually met
there who detain'd me for love of me

Day by day and night by night we were together – all else has
long been forgotten by me,

I remember I say only that woman who passionately clung to me. [...].

Leaves of Grass. Reader's Edition, ed. by H.W. Blodgett, S. Bradley, London 1965, s. 110.

^{21/} W. Heyen przeciwstawia pobożność i poczucie zadowolenia Whitmana, jego umocowanie w świętej rzeczywistości (przywołując 44 pieśń *Song of Myself* Miłoszowej niezadowolonej pobożności („a piety without a home” – czy „pobożności bezdomnej”), jak czytamy w polskich *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*), widząc w niej przyczynę niemożliwości scalenia świata u Miłosza i głębokie przekonanie o samotności wobec nieograniczonej przestrzeni. (W. Heyen *Piety and Home in Whitman and Miłosz*, w: *Walt Whitman of Mickle Street*, Knoxville 1994, s. 291-296). Aczkolwiek diagnoza ta nie wydaje się przekonująca dla całej twórczości Miłosza, odpowiada jego refleksjom z lat

Whitman jest tym poetą, który przekazuje silne, niepodważalne przesłanie – miłość jest wszystkim, co pamiętam; wszystkim, o czym chcę wam powiedzieć. Miłosz jest poetą, który przekazuje „ani nieszczęście ni szczęście”, coś, co dopiero ma być uchwycone²². Może dlatego tak często podpatruje mistrza wieku XIX, rozpoznając go w swoim doświadczeniu i poznając od nowa. Zanim jednak dotrze do ostatecznej konkluzji, iż

Walt Whitman miał chciwe oczy, wszystko chciał zobaczyć, zapamiętać i zamknąć w wiersze, ale pozostaje dla nas przede wszystkim poetą wielkiego serca, wszechogarniającej miłości, w której stapiają się w jedno różne jej odmiany, erotyczna, współczująca, opiekuńcza, i której towarzyszy podziw dla wszystkiego, co w człowieku wielkie i wspólne²³

oraz że był poetą podobnym mistrzom malarstwa, których „uwaga skierowana na szczegól odkrywa mnóstwo starannie malowanych drobnych scen”²⁴, pozwalających tworzyć „jakby mozaikę złożoną z autonomicznych niekiedy całości” i te właśnie cechy uczynił przedmiotem swego trwałego zainteresowania translatorskiego, wskazał meandry Whitmanowskiej kreacji.

sześćdziesiątych, przywołajmy cytat wskazany przez Heyena: „Choć odnoszę się podejrzliwie do tego, co otrzymałem od innych, mieszkając wśród nich, słuchając ich lekcji, poddając się ich wpływowi, odnajduję w sobie mocno już zakorzenione przekonanie o samotności, mojej, człowieka, wobec nieogarnionej przestrzeni, ruchomej, a przecież pustej, bo nie dochodzi z niej żaden głos w mojej, mnie bliskiej i dostępnej, mowie” (Cz. Miłosz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 31).

^{22/} Ch. Clausen krótko komentując angielską wersję omawianego wiersza – *Throughout Our Lands* – odnajduje w nim i sekwencje podobne, i niepodobne wersom Whitmana, co opatruje konkluzją, iż zbyt daleko idącym byłby wniosek, że Miłosz odnajduje w Whitmanie pokrewnego ducha. „Żaden sceptyczny dwudziestowieczny intelektualista nie mógłby, niezależnie od swego pochodzenia, dokonać takiej afirmacji”. Dla Clausena jednak w poetyce snu, w przenikaniu się przeszłości i terażniejszości, w pragnieniu (daremny u Miłosza) osiągnięcia uniwersalnego wystawiona jest wiele podobieństwa do twórczości Whitmana (Ch. Clausen *Czesław Miłosz...*, s. 343).

^{23/} Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 222. Tę prostą diagnozę trzeba zestawzić ze świadomością, iż Whitmanowskie proste prawdy konsumuje „zbiorowy sposób odczuwania, zwany New Age” – „poezja Whitmana rozmieniona na wielką liczbę praktykujących” (Cz. Miłosz *Abecadło*, Kraków 2001, s. 340).

^{24/} Cz. Miłosz *Wypisy...*, s. 237. Podobną refleksję znajdziemy w *Ogrodzie nauk*. Ta obserwacja Miłosza ciekawie współbrzmi z uwagą Vincenza: „Jest też [Whitman] [...] podobny do mistrza malarstwa, artysty tak bardzo opartego na funkcji rozszerzania duszy, Petera Breughela: ta sama nieskończoność horyzontów i perspektyw, nieosiągalny wprost dla oka, taka sama miłość dla wielu szczegółów, także szczegółów mocnych, pełnych tężyzny, nawet rubasznych” (S. Vincenz *Walt Whitman – Poeta Ameryki*, w teżej: *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II Wojny światowej*, wybór, wstęp i oprac. J. Snopek, Warszawa 1994, s. 72).

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

Pierwszym jest paradoks otwartości, wszechobjęcia i zarazem powstrzymania tego, co zbyt prywatne, wielki sukces i jednocześnie klęska. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* czytamy:

Niechże wymówione będzie nieuchronnie powracające imię: Walt Whitman. [...]. W Ameryce elektryczny prąd whitmanowskiego *en masse* działa silniej zapewne niż gdzie indziej i ten bard, bardziej skomplikowany i chytrze okrężny, niż się powszechnie sądzi, zamykał w sobie przewody zbyt prywatne i odporne, otwierał te, które sprzyjały prądowi. Kiedy w Europie poeci przeklinali *cit  infernale*, zaludnione jak Hades przez ruchliwe upiory, on opiewał, wynosił, błogosławił ludzki żywioł i jego pęd niepowstrzymany. Dzieło jego poniosło porażkę, ponieważ, choć doznanie naszego udziału w zbiorowości jest nadal potężne, zaprawiła je gorycz, której sobie zabraniał. I do niego, rodziciela, ojca rodu, zwracają się młodzi amerykańscy poeci wołając: „Walcie Whitmanie, przyjdź i zobacz, co się stało z twoją hymniczną przepowiednią!”²⁵

Wśród poetów przywołujących Whitmana szczególnie wyróżnia Miłosz Allena Ginsberga, który „skandując na odwrot-whitmanowską pieśń był Każdym”. Ale Każdym wieku zwątpienia, podczas gdy Whitman był Każdym wieku nadziei:

W kraju, którego ojcowie założyciele holdowali filozofii Oświecenia, nie był anomalią Walt Whitman. Przyszłość u niego jest tak otwarta, jak była w Wieku Rozumu i w Wieku Uniesień [...] Zupełnie inaczej, rzeklbym – wręcz odwrotnie, motywowany *Howl* Allena Ginsberga stanowi dziwne ukoronowanie Whitmanowskiego wiersza, który słał otwartą przyszłość. Tym razem jest to rozpacz wobec zamknięcia człowieka w złej cywilizacji, w pułapce bez wyjścia.²⁶

Nadaje to „tonację minorową poezji”, jak czytamy dalej; tonację, którą łatwo uchwycić w parokrotnie tłumaczonym na język polski fragmencie *Skowytu*:

Dokąd idziemy, Walcie Whitmanie? Za godzinę zamykają sklep. Jaki kierunek wskaże dziś twoja broda?
(biorę twoją książkę i śnię o naszej odysei w supermarkecie i czuję, że to absurd).
Czy całą noc będziemy tak szli samotnymi ulicami? Łączą się cienie drzew, światła w domach pogasły, pozostaniemy sami.
Czy będziemy tak wędrować marząc o utraconej Ameryce miłości mijając błękitne auta na podjazdach wracając do domu, do naszej cichej chaty?²⁷

^{25/} Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 67-68.

^{26/} Cz. Miłosz *Świadectwo poezji*, Warszawa 1990, s. 19-20.

^{27/} Cytowane tłumaczenie G. Musiała (*Skowyt i inne wiersze*, Bydgoszcz 1984, s. 41), gubi związki intertekstualne. Bohater Ginsberga nie „bierze” książki Whitmana, ale ją dotyka („I touch your book”), co jest aluzją do znanej frazy z poetyckiego testamentu Whitmana *So Long!*:

Szkice

Co ciekawe, Ginsberg jednak, podobnie jak Miłosz, potrafił znaleźć porozumienie z Whitmanem²⁸, zrozumieć, że Whitman – używając słów Miłosza – „wysnuwał z siebie nic i w życiu osobistym, i w swoich wierszach szukając odzewu, porozumienia, przyjaciół, czytelników – doskonale przeciwieństwo artysty odwracającego się od świata”²⁹. Ilustracją tej tezy jest dla Miłosza wiersz *Bezgłośny cierpliwy pająk*:

Bezgłośny cierpliwy pająk,
Widziałem go, jak stał na występie muru nad pustką,
I żeby zbadać rozległą otaczającą go przestrzeń,
Wypuszczał nic, i znów nic, z siebie samego,
Odwijając ją ciągle, niezmordowanie wysyłając.

I ty, o moja duszo, tutaj gdzie stoisz,
Oddzielna, otoczona beżmiernymi morzami przestrzeni,
Bez ustanku dumasz, próbując wysłać wieść, połączyć dwie sfery,
Aż tworzy się most, którego ci potrzeba, aż wytrzyma
giętka kotwica,
Aż nitka pajęczyny, którą rzucasz, zaczepi się gdzieś, moja
duszo³⁰

Inne jeszcze zagadnienie frapujące Miłosza to pytanie, które stanowiło „rdzeń literatury amerykańskiej” i jednocześnie oddziaływało ją od doświadczenia europejskiego:

Swoją tożsamość jednostka ustala fizycznie, odnosząc siebie do przedmiotów w zasięgu ręki i wzroku, rozciągając, co tak zdobyła, na wioskę, powiat, kraj [...]. Tam, gdzie to niemożliwe, szuka się środków zastępczych, i takie jest znaczenie odkrycia, jakie zrobił

Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man.

Inni tłumacze (B. Baran, S. Barańczak, T. Sławek, J. Hartwig) zachowują ów magiczny dotyk. Jednocześnie liczba polskich tłumczeń tego fragmentu *Skowytu* pozwala sądzić, że to poprzez Ginsberga docierano do Whitmana – takiego, z którym warto dyskutować.

^{28/} Chociażby w napisanym w 1984 roku wierszu *Ja tak kocham starego Whitmana* (w przekładzie A. Szuby, „Literatura na Świecie” 1992 nr 8-9, s. 227-228).

^{29/} Cz. Miłosz *Wypisy...*, s. 245.

^{30/} Zwracam uwagę na ten tekst, nie tylko dlatego, że przeczy on wizji radosnego piewcy „ja” zanurzonego w tłumie, najczęściej przywoływanej w kulturze polskiej ikonie Whitmana, i ukazuje twórcę kameralnego, „cichego”, ale i dlatego, że ten mały wierszyk pisany w latach 1862-3, którego ostatnia wersja (1881) umieszczona została w cyklu *Whispers of Heavenly Death*, zwrócił uwagę innych dojrzałych poetów, trzeba by tu przywołać tłumaczenie Przybosa (1971) i Barańczaka (1998) – i tylko ich. Ani A. Szuba, ani K. Boczkowski – autorzy największej ilości polskich tłumczeń Whitmana ostatniej doby – nie obdarzyli go zainteresowaniem.

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

Walt Whitman posługując się zapożyczonym z francuskiego słówkiem *en masse*. Jeżeli *en masse*, to nie zaczynam od mego zamku rycerza, chaty chłopca, sklepu mieszczanina, jestem Każdym i muszę określić siebie w powszechnej płynności, wobec zbiorowiska ludzkiego w ruchu złożonego z Każdych [...] (charakterystyczne, że w Europie odczytywano Whitmana jako barda masowych wieców i pochodów) [...] ³¹

To europejskie odczytanie „*en masse*”, jak ironicznie zauważa gdzie indziej Miłosz, czasami przybierało oblicze fanatyzmu, jak w przypadku „młodych rewolucjonistów w Belgradzie”, którzy czytali Whitmana

politycznie jako piewę demokracji, tłumy, *en masse*, wroga monarchów. Jeden z nich, Gawryło Princip, zastrzelił księcia Ferdynanda, i w ten sposób amerykański poeta stał się odpowiedzialny za wybuch pierwszej wojny światowej. ³²

Czytanie Whitmana jako barda masowych wieców i pochodów wpisuje się doskonale także w jego polski socrealistyczny żywot i można by znaleźć usprawiedliwienie w powszechności takiej lektury, gdyby nie to, że ta socrealistyczna przesunięta została w czasie o dobrych lat kilkadziesiąt, gdy taki model lektury był już anachronizmem; nie wynikała też z odczytań naiwnych, ale z doktrynalnych niedoczytań ³³.

Wracając jednak do problemów „ja” poetyckiego, innego w Ameryce, innego w Europie, należy podkreślić jeszcze jeden rozłam wewnętrzny dostrzeżony przez Miłosza w poezji Whitmana. Wyśpiewując masę i jednocześnie siebie samego, maskował samotność – już sto lat temu ta *masse* była „samotnym tłumem”, diagnozuje Miłosz, i „ja” Whitmana musiało zostać skonstruowane – choć trudno zgadywać, w jakim stopniu. Skonstruowana została także Ameryka:

Wesoły młody olbrzym, dzieckiem w kolebce duszący Centaury, z coraz wspanialszą przyszłością przed sobą: ten portret Ameryki jest ostatecznie też mityczny, i nie popełnimy może dużego błędu zakładając, że kraj, jaki w *Liściach trawy* stworzył Walt Whitman, nigdy nie istniał, że został przez niego wywiedziony z wyobraźni, tak jak z wyobraźni zostało wywiedzione miasto-puszcza, z nieosiągalnym matecznikiem gdzieś w środku, Paryż Balzaka. Tym niemniej samo zachłyśnięcie się ruchem naprzd i przestrzeni odpowiadało nastrojom pionierów i osadników znajdujących w materialnym sukcesie nagrodę za swoje trudy. ³⁴

^{31/} Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 208.

^{32/} Cz. Miłosz *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 248.

^{33/} Nadto lektura socrealistyczna wynikała z konformizmu, a nie z nonkonformizmu, czym różniła się od interpretacji np. A. Sokolicz (*Walt Whitman*, Warszawa 1921, Biblioteczka „Świata Pracy” nr 4).

^{34/} Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 120. <http://rcin.org.pl>

Pionierstwo amerykańskie odślania tu drugą twarz, (podobnie jak sam Whitman-kameleon: przebiegły konstruktor „ja”³⁵ i naiwne dziecko), prawdę „zachłyinięcia się przestrzenia”. Takie odczytanie jest możliwe, zauważmy na marginesie, tylko w paralelnych warunkach – stąd tak groteskowy wydaje się obraz „Pionierów” Stanisława Helsztyńskiego³⁶, a naturalnie zrozumiały staje się impuls Vincenza odczytującego *Pioneers! O Pioneers!* dla swojej *Zwady*³⁷.

35/ Parokrotnie jeszcze Miłosz to „konstruowanie” wskazuje, np. w kontekście „odprawiającego nabożeństwo przed sobą, czyli przed obrazem samego siebie jako samca doskonałego” Henry’ego Millera (*Widzenia...*, s. 127); nie dotyka jednak najbardziej spektakularnej Whitmanowskiej konstrukcji, wszak w wierszu *Once I Pass'd...* poeta zmienił słowo „man” na „woman”, jak przekonuje zachowany rękopis z odręcznymi poprawkami. Miłosz jako tłumacz też zdaje się zamazywać Whitmanowskie konstrukcje „ja”. W swoim pierwszym tłumaczeniu kontrowersyjnego wiersza *We Two, How Long We Were Fool'd* ze zbioru *Children of Adam* najpierw (*Nieobjęta ziemia*) daje jednoznaczną wykładnię tytułu: *My obaj*, formę męską nadaje też zaimkom w tekście; w kolejnych przedrukach (*Mowa wiązana*) jednak zmienia tytuł na *My dwoje*, zmieniając także zaimki. Od S. Napierskego ciągnęła się tradycja tłumaczenia tego tekstu w formie męskiej, ostatnio jednoznacznie w poetyce homoseksualnej przełożył ten wiersz K. Boczkowski (W. Whitman *Kim ostatecznie jestem*, przekład i prowadzenie K. Boczkowski, Kraków 2003, s. 67).

36/ Jedyne polskie tłumaczenie wiersza Whitmana *Pioneers! O Pioneers!* w pierwodruku nosiło tytuł *Pionierzy, o pionierzy!* (*Pionierom polskim, ciągnącym na Zachód, nad Nysę, nad Odrę i Bałtyk pieśń o pionierach amerykańskich poświęca tłumacz*). Spolszczył z angielskiego S. Helsztyński, „Odra” 1946 nr 15, s. 3. Zabiegi użyte przez tłumacza, zupełnie wbrew jego intencjom, uwytkują niewspółmierność sytuacji zdobywania Dzikiego Zachodu i osadnictwa na zachodnich Ziemiach Odzyskanych, wywołując miast efektu podniosłego – komiczny.

37/ O powstaniu tej części cyklu huculskiego Vincenz mówił tak:
Ta książka to praca całego mojego życia. Może ciekawy szczegół, że zacząłem ją pisać po pobycie w Londynie w latach trzydziestych jako kontrast do świata uprzemysłowionego, zracjonalizowanego i odartego z indywidualności. A także jeszcze w latach dwudziestych, kiedy uzupełniałem wybór z Walta Whitmana, natknąłem się na następujące strofy, zwrócone do rębaczy puszczy amerykańskich:

Chodźcie synowie moi o twarzach słońcem spalonych.
Postępujcie za mną w porządku i miejcie broń w pogotowiu.
Czy opatrzyliście pistolety? I siekiery czy dobrze ostrzone?
Bo nie możemy dłużej zwlekać. Niebezpieczeństwu musimy stawić czoło
Pionierzy! O pionierzy!

Tych kilka wierszy oślepiło mnie widzeniem i potrząsnęło gwałtownie jak prąd magnetyczny, który zbiera opilki wokół przewodzącego żelaza. Widzenie układało się coraz dokładniej. Ostatecznie znalazłem osobiście każdego z „pionierów”, bądź też jego ojca lub dziada, poznałem jego ród, co najmniej bliższy, a w miarę możliwości i dalsze pokolenia.

(Cyt. za: W. Tarnawski *Od Gombrowicza do Mackiewicza*, Londyn 1980, s. 100-101)

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

Próbując uchwycić atrakcyjność Whitmana dla Miłosza, powracanie do jego twórczości w eseistyce, a szczególnie w tłumaczeniach całego życia autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, przywołać wypadałoby w zakończeniu prawdę, którą zresztą sam Miłosz osadził w kontekście Whitmanowskim:

Jestem jednak zanurzony w ludzkość, jej poddany, przez nią stwarzany co dzień na nowo, tak że wymyka mi się moja ledwo wyczuta esencja [...]. Być żywym wśród żywych: co tutaj ma do czynienia nauka, gdzie sens w tym niemal nieartykułowanym okrzyku? A jednak jest sens, poza jakimkolwiek racjonalnym uchwycem. Spotykam się oczu, rąk, ja-on, ja-ona, tożsamość i nietożsamość, bezustannie odradzanie się, gotowe, przygotowane miejsce, zawsze na nowo zajmowane przez kolejne dzieci, młodych, stare kobiety, szczęście-nieszczęście, miłość-nienawiść, płynność stawania się, rzeki. Niechże wymówione będzie nieuchronnie powracające imię: Walt Whitman. Nie dlatego, że Walt Whitman to Ameryka. Poza nim, niezależnie od niego, jest prawda ekstazy i ekstazy bełkotu: „być żywym wśród żywych”, i zawsze, wtedy także, kiedy nie czytałem jeszcze Whitmana, to właśnie zmuszało mnie do szukania słów, było zarodkiem wszelkiej ciekawości i pasji.³⁸

Miłosz, jak sam mówi, „wychowany na polskich romantykach” i dociekający „przyczyn tego kontrastu między ich przyszłością otwartą i naszą przyszłością prowadzącą tylko do katastrofy”, szukał u Whitmana innego otwarcia na ludzkość, mniej tragicznego, bardziej z codziennością związanego. I choć dostrzegał u Whitmana „większe skomplikowanie i chytrzejszą okrężność niż się powszechnie sądzi”³⁹ doszedł u kresu swej drogi poetyckiej do pochwały Whitmanowskiej „wszechogarniającej miłości” i „podziwu dla wszystkiego, co w człowieku wielkie i wspaniałe”, ale co chyba ważniejsze – bo istotnie dopełniające polski portret Whitmana – do uchwycenia, poprzez jego poezję, epifanii⁴⁰, tak nie-

^{38/} Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 66-67.

^{39/} W wybranych do tłumaczenia wierszach znajdziemy miejsca, gdzie Miłosz wskazuje owo „większe skomplikowanie” Whitmana:

Nie miałem najmniejszego pojęcia kim i czym jestem,
Ze przed moimi aroganckimi wierszami stoi ten Ja prawdziwy,
Nietknięty, niedopowiedziany, niedosiężny, chłodny,
I przedrzeźnia mnie, kłania się, daje znaki,
Śmiejąc się ironicznym z każdego słowa, które napisałem

(*Kiedy ocean życia...*, *Nieobjęta ziemia*, Wrocław 1996, s. 99-100).

^{40/} Tak swe oczekiwania formułuje Miłosz: „Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawienia się rzeczywistości, czyli tego, co w greckim języku nosiło nazwę *epiphaneia* [...] Słowo to oznaczało przede wszystkim jawienie się, przybycie Bóstwa pomiędzy śmiertelnymi czy też jego rozpoznanie w powszednim, znajomym nam kształcie np. pod postacią człowieka. Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach”.

(Cz. Miłosz *Wypisy...*, s. 17).

Szkice

osiągalnej dla poezji nowoczesnej „rozdzieranej wewnętrznymi sprzecznościami i pokusami”:

Jestem poetą rzeczywistości.
Twierdę, że ziemia nie jest echem
Ani człowiek widmem.
Ale że wszystkie rzeczy widziane są prawdziwe.
Świadcstwo i białe świtanie rzeczy są równie prawdziwe.
Rozciąłem ziemię i twarde węgiel, i skały, i lite łóżysko
morza,
Zeszedłem tam, żeby badać długo
I przynoszę stamtąd sprawozdanie,
Dowodzę, że wszystko tam pozytywne i gęste,
I że jest takie, jak wydaje się dziecku.⁴¹

Tak nie tylko „powiadał poeta”, ale „i pozostał wierny temu oświadczeniu przez swoje stałe zdumiewanie się nigdy nie wyczerpaną obfitością zjawisk”⁴². A cóż jak nie pochwała rzeczywistości zasługuje na miano „literatury budującej”, której się tak wstydzimy, i do której tak lgniemy:

Oczywiście, że literatura powinna być budująca. Kto, z przyczyny wyjątkowo chłonnej wyobraźni, doznał złego wpływu książek nie może myśleć inaczej. Już to, że słowo „budująca” jest wymawiane z sarkazmem i politowaniem, dowodzi, że coś z nami nie w porządku. Jakież wielkie dzieła literatury nie są budujące? Czy Homer? Czy może *Boska Komedia*? Czy *Don Kichot*? Czy *Liście Trawy* Whitmana?⁴³

Whitmanowskie tęsknoty Miłosza nie dają się chyba ująć we wskazane przez Blooma mechanizmy „lęku przed wpływem”, charakterystyczne dla innego polskiego wielbiciela Whitmana – Juliana Tuwima⁴⁴. Co prawda Christopher Clausen, przyjmując rolę angielskojęzycznego czytelnika patrzącego na Miłosza bardziej jako na amerykańskiego poetę o rodowodzie europejskim niż na europejskiego poetę przypadkowo zamieszkującego Amerykę, odnajduje w *Hymnie* z roku

^{41/} Tamże, s. 75. Miłosz prezentuje wiersz Whitmana jako „mało znany (i niedokończony)”.

Jest to tekst z notatnika z roku 1847, wskazywany wśród źródeł pierwszej edycji *Leaves of Grass*, krytyczna edycja podkreśla jednolitą formę tych wersów, mających kształt „skończonego wiersza” i podaje go wraz z dwuwierszem ujętym w rękopisie w cudzysłów: „And the world is no joke, / Nor any part of it a sham”, w: *Leaves of Grass...*, s. 651.

^{42/} Cz. Miłosz *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 101. Toż powtórzone w eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* (Cz. Miłosz *Eseje*, wybór i postowie M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 309).

^{43/} Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia...*, s. 35.

^{44/} Twórczość Tuwima i mechanizmy łączące ją z poezją Whitmana szczegółowo analizuje w: *Krag transcendentalistów...* <http://rcin.org.pl>

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

1935 echa Whitmana⁴⁵, ale tej opinii w żaden sposób nie motywuje. Polski czytelnik wskazałby raczej inny fragment tego poematu:

Przemieniają się wiosny, mężczyźni i kobiety łączą się,
dzieci po ścianach na rękach w półsenności wodzą,
ciemne łądy rysują palcem umaczanym w ślinie,
przemieniają się formy, rozpada się to, co wydawało się
niezwyčajone

[...]

wszystkiemu, co minęło, wszystkiemu, co minie
broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz
ani w dobrem, ani w złem nie rozmiłowana

Wrażenie „Whitmanowskiego” tonu jakiegokolwiek fragmentu *Hymnu* jest chyba jednak złudne – to nie tyle uniwersalizowany głos człowieczeństwa przemawia przez jaźń poetycką jednoczącą kobiety, mężczyzn, dzieci, przemienność form, zawierających dobro i zło, ile „ja” wpisane w wizję pierwotnej jedności człowieka i Boga, a zarazem projektujące wizję eschatologiczną i przeczuwające katastroficzną. A takiej kreacji próżno u Whitmana szukać. Daleko jest też ten wiersz od trwałych Miłoszowych fascynacji Whitmanem, z jego realną, a zarazem cudowną codziennością (ten element znajdziemy także w tłumaczonym przez Miłosza wierszu *Iskry spod koła*). Nie kwestionując możliwych (ale zarazem trudnych do jednoznacznego wskazania) „ech” Whitmana w poezji Miłosza – do nich trzeba by zaliczyć przekraczanie barier wersyfikacyjnych, śpiewność poezji pojętej jednak nie jako piosenka, lecz raczej jako „rozkołysanie rytmu, sen, melodia”, jak czytamy w *Traktacie poetyckim*; zamiłowanie do ody we wszelkich możliwych jej odmianach poświadczane np. tłumaczeniem wiersza *Do lokomotywy w zimie*; wreszcie tęsknoty dydaktyczne i moralizatorskie. „Wymawiający słowo demokracja ze zmruczeniem

^{45/} Na poparcie swej tezy cytuje fragment *Hymnu* (od *Toczą się rzeki...* do słów *Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną, / a mnie jest dana siła*) w przekładzie poety na angielski:

Roll on, rivers; raise your hands,
Cities! I, a faithful son of the black earth, shall return
to the black earth,
as if my life had not been,
as if not my heart, not my blood,
not my duration
had created words and songs
but an unknown, impersonal voice,
only the flapping of waves, only the choir of winds
and the autumnal sway
of the tall trees.

There is no one between you and me
And to me the strength is given

(Ch. Clausen Cz. *Miłosz...*, s. 341-342).

Szkice

oka, „Nienawidzący fizjologicznych uciech ludzkości” bohater *Portretu z połowy XX wieku* Miłosza to przecież w krzywym zwierciadle historii odbite oblicze Whitmana, tego ze słynnej 24 pieśni *Song of Myself*: „mięsistego, zmysłowego, tego, co pije i płodzi”, a jednocześnie wypowiada „hasło pradawne, i odzew: demokracja”⁴⁶.

Miłosz rozpoznawał swoją nieuchronną inność i niedoskonałość w porównaniu z bardem XIX wieku⁴⁷ – rozpoznawał też nieumiejętność zarówno naśladowania, jak i znalezienia (chytrego skonstruowana?) własnej formy – równie pojemnej jak wiersze Whitmana:

Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką o jakiej myślałem chodząc ulicami ludzkiego miasta⁴⁸ i nigdy to się nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła. [...] I każda moja próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem mnie z powrotem w opłotki formy, niby owcy odbijającej się od stada.⁴⁹

Rozpoznaniu „defektu” własnej poezji towarzyszy świadomość poezji przyszłości, dostępnej jedynie w chwilach epifanii:

Jaka będzie poezja w przyszłości, ta o której myślę, ale której już nie poznam? Wiem, że jest możliwa, bo znam krótkie chwile, kiedy już niemalże tworzyła się pod moim piórem, żeby zaraz zniknąć. Rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszki, będą w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej sfery albo drugiej.⁵⁰

Nic dziwnego, że to u „poety ciała i poety duszy” znalazł Miłosz zapowiedź takiej poezji, u poety, który śpiewał:

I do not press my fingers across my mouth,
I keep as delicate around the bowels as around the head and heart,
Copulation is no more rank to me than death is.

46/ W. Whitman *256 wiersze i poematy*, wybrał i przeł. A. Szuba, Kraków 2002, s. 79-80.

47/ W ostatniej wersji swoich refleksji o Whitmanie pisał: „Whitmana poznałem najpierw w polskich przekładach [...]. I od razu olśnienie: móc tak pisać jak on! Rozumiałem, że nie chodzi tutaj o formę, ale o akt wewnętrznej swobody, i tu była prawdziwa trudność” (*Abecadło...*, s. 339).

48/ Fraza inicjująca poemat *Po ziemi naszej: Kiedy przechodziłem miastem ludnym*, w której przeglądają się słowa „chodząc ulicami ludzkiego miasta” zyskuje po latach bardziej jednoznaczny wymowę, za którą – jednak – kryje się niespełnienie.

49/ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia...*, s. 31.

50/ Tamże.

Skwara Whitman „wielki realista” – Miłosza projekt portretu...

I believe in the flesh and the appetites,
Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag of me
is a miracle.
Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or
am touche'd from
The scent of these arm-pits aroma finer than prayer,
This head more than churches, bibles, and all the creeds.⁵¹

Miłoszowe odczytania Whitmana wpisują się zarówno we wskazaną przez Ryszarda Nycza poetykę „wizyjnej potoczności”, dążenia do nazywania jeszcze nienazwanego, odsłaniania stłumionych czy zmarginalizowanych stron codziennego życia i doświadczenia egzystencjalnego, jak i w poetykę „wskazywania pozaludzkiego” zmierzającą poza granice ludzkiego wyrazu – bez popadania w ascetyczne milczenie czy marnotrawny bełkot, znaczoną postulatem odkrycia rzeczywistości⁵². Jeśli przyjmiemy rozpoznanie Nycza, iż poprzez swoje dzieło Miłosz budzi autentyczny podziw wobec poezji i rzeczywistości jednocześnie, to można w ten obszar oddziaływania wpisać i prezentowanie poezji innych; takie, które każe się wznieść ponad urobione opinie, lekceważące uśmiechy i odsyłanie do lamusa poetów przeszłości. Bez nich nasza rzeczywistość pozbawiona jest tego podstawowego prawa, oczywistego dla poety wieku XIX:

Nic się nie zatrzymuje i zatrzymać nie może [...]
W końcu pojawimy się znów w tym samym miejscu,
I pędzić będziemy dalej, wciąż dalej i dalej⁵³

^{51/} *Leaves of Grass...*, s. 53. W przekładzie A. Szuby ten fragment 24 pieśni *Song of Myself* brzmi:

Nie przykładam palców do ust,
Równie czule traktuję kiszki jak głowę i serce,
Kopulacja nie jest dla mnie bardziej nieprzyzwoita niż śmierć.

Wierzę w ciało i jego pragnienia,
Wzrok, słuch, dotyk – to cuda, cudem – każdy
najmniejszy mój włos
Jestem bogiem na zewnątrz i wewnątrz, cokolwiek
dotknę, staje się świętym,
Aromat moich pach cudowniejszy od modlitw,
Ta głowa jest czymś więcej niż kościoły, biblie i wiary
(*256 wiersze i poematy*, s. 80-81).

^{52/} R. Nycz *Wyrwać z rzeczy...*, s. 184-185.

^{53/} W. Whitman *256 wiersze i poematy*, s. 124.