

# Marta Skwara

---

## Translatologia a komparatystyka : serie przekładowe jako problem komparatystyczny

---

Rocznik Komparatystyczny 1, 7-51

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Skwara  
Uniwersytet Szczeciński

## Translatologia a komparatyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny<sup>1</sup>

Chociaż badania nad przekładem należą do klasycznych działów komparatyki, można by przywołać już tradycję „ojca dyscypliny” Paula van Tieghema i jego mezologię, to drogi obu dyscyplin: komparatyki i translatologii często rozchodziły się i rozchodzą. Z jednej strony mamy projekty nowej komparatyki zbudowanej wokół badań przekładu czy programy kolejnych kongresów komparatystycznych ICLA (International Comparative Literature Association), na których jedna z sesji zawsze poświęcona jest problemom translatologii i komparatyki<sup>2</sup>, z drugiej wiele publikacji komparatystycznych, w których wrażliwość na problematykę przekładu jest niewielka, np. w szanowanym kwartalniku komparatystycznym „Tamkang Review”, którego tom XXXV zbierał materiały z dziewiątego kongresu literatury porównawczej, znajdziemy m.in. tekst: *Body Heat, Weather, and Literature: Reading the Magic*

---

<sup>1</sup> Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2007–2010 jako projekt badawczy.

<sup>2</sup> Najnowsza propozycja sesji poświęconej tłumaczeniom na Kongres ICLA w Korei Południowej w roku 2010 (*Translating Differences, Connecting the Word*, zob. [www.icla2010.org](http://www.icla2010.org)) podkreśla zarówno rolę tłumaczeń w komunikacji pomiędzy odrębnymi (różnorodnymi) kulturami, jak i – krytykując dotychczasową jednostronność w przekładzie zachodniej kultury na języki trzeciego świata (z charakterystycznym pominięciem „drugiego”, naszego) – postuluje rzeczywistą obustronną interakcję, zwracając szczególną uwagę na „negocjowanie kultur” mające miejsce na różnych poziomach pomiędzy tekstem źródłowym a docelowym. To właśnie w tym negocjowaniu kultur widzę miejsce dla badań nad seriami przekładowymi.

*Mountain in the Age of Globalisation*<sup>3</sup>, w którym oprócz podania w nawiasie oryginalnego tytułu dzieła Tomasza Manna odwołania do oryginału nie pojawiają się w ogóle. Cała analiza przeprowadzona jest na jednym z angielskich tłumaczeń tekstu, bez jakiegokolwiek próby konfrontacji przekładu z oryginałem, nie mówiąc już o próbach interpretacji różnic między obu tekstami. W „erze globalizacji” – a to sformułowanie, o ironio! jednocześnie funkcjonuje w tomach komparatystycznych podkreślających wartość badań nad przekładem, do których jeszcze powrócę – świadomość oryginału i problematyki przekładu uznana została za zbędną.

Translatologia, jako osobna i rozbudowana dyscyplina, także czasami pozostaje ślepa na komparatystyczne możliwości, np. w tomie zbierającym materiały z czwartego międzynarodowego kongresu translatologicznego, który odbył się niespełna dekadę temu w Barcelonie i zatytułowany został obiecująco *Investigating Translation*, pojęcie *comparative literature* nie pojawia się w indeksie, ani też, co już może budzić większe zdziwienie, w wymienionych we wstępie paradygmatach używanych do „świeżego spojrzenia na tłumaczenie” (*a fresh look at translation*), a znalazły się tam: *literary criticism, contrastive linguistics, discourse analysis, descriptive translation studies, sociological paradigms, postcolonial criticism, gender studies*<sup>4</sup>.

Podjmując problem serii translatorskich rozumiany jako zagadnienie komparatystyczne, odwołam się do kilku wybranych tradycji związku obu dziedzin, wskazując elementy, które z jednej strony uważam za pomocne w uchwyceniu problematyki wzajemnego oddziaływania komparatystyki i translatologii, z drugiej próbując wskazać, że komparatystyczne badanie serii translatorskich jest dla mnie czym innym niż jedynie badaniem różnych przekładów tego samego tekstu. Czasami bowiem komparatystyczna wartość serii przekładowych w kulturze docelowej nie tyle zależy od interpretowalnych (i często spektakularnych) różnic lingwistycznych poszczególnych przekładów,

---

<sup>3</sup> Hanping Chiu, *Body Heat, Weather, and Literature: Reading the Magic Mountain in the Age of Globalisation*. „Tamkang Review”. A Quarterly of Comparative Studies of Chinese and Foreign Literatures. Summer 2005, nr 3 i 4, s. 353–372. Podobnie wygląda większość tekstów analitycznych tego numeru.

<sup>4</sup> *Investigating Translation*. Ed. by A. Beeby, D. Ensinger, M. Presas. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1998, s. IX.

co od innych czynników, zarówno literackich (szczególne znaczenie, oprócz przekształceń poetyki, ma np. intertekstualny wymiar danej serii, czyli to, na ile poszczególne elementy serii obecne są w literaturze narodowej), jak i pozaliterackich: wydawniczych, rynkowych, kulturowych czy wreszcie politycznych.

### „Nowa komparatystyka” a przekład

Wydaje się, że w podjęciu problemu związku komparatystyki i badań nad przekładem naturalnym sprzymierzeńcem powinna być publikacja głosząca nadzieje nowej komparatystyki opartej na badaniu przekładu, mam na myśli pracę Emily Apter *The Translation Zone: A New Comparative Literature*<sup>5</sup>. Co prawda deklarowanie nowości zbyt się kojarzy z amerykańskim zwyczajem „przebiecia konkurencji” i obwieszczeniem nowego zwrotu (*turn*) w dyscyplinie<sup>6</sup>, ale nie to jest decydujące w ocenie przydatności rozważań Apter do problematyki komparatystycznego badania serii translatorskich. Przyjrzyjmy się deklaracjom wstępnym projektu nowej komparatystyki, według autorki ma ona za zadanie:

*rethink translation studies – a field traditionally defined by problems of linguistic and textual fidelity to the original – in a broad theoretical framework that emphasizes the role played by mistranslation in war, the influence of language and literature wars on canon formulation and literary fields, the aesthetic significance of experiments with nonstandard language, and the status of the humanist tradition of translatio studii in an era of technological literacy*<sup>7</sup>.

Problematyczne wydaje się zdefiniowanie translatologii jako nauki badającej problemy lingwistycznej i tekstualnej wierności wobec oryginału; można by tu

---

<sup>5</sup> E. Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

<sup>6</sup> A zwrot ten ogłosiła autorka w niecałą dekadę po deklaracji „nowej komparatystyki” w wydaniu Stevena Tötösy de Zepetneka (*Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam–Atlanta, GA: Rodopi, 1998). Rozdział pierwszy jego monografii, który doczekał się dwóch przekładów na język polski – co wydaje się symptomatyczne zarówno dla poszukiwań nowości, jak i „komparatystyki w pigułce” – zatytułowany został *A New Comparative Literature as Theory and Method*. Apter nie odwołuje się do stanowiska Zepetneka w żaden sposób.

<sup>7</sup> *The Translation Zone...*, s. 3.

wskazać tradycję badań translologicznych prowadzonych latami przez André Lefevere'a i Susan Bassnett – których prace zresztą, co symptomatyczne, nie są nawet przywoływane w książce Apter<sup>8</sup> – by dostrzec zbyt wąskie definiowanie dyscypliny, wobec której autorka się dystansuje, przy bardzo szerokim definiowaniu dyscypliny własnej. Na kolejnych stronach czytamy, że *translation zone*:

*applies to diasporic language communities, print and media public spheres, institutions of governmentality and language policy-making, theatres of war, and literary theories with particular relevance to the history and future of comparative literature. The translation zone defines the epistemological interstices of politics, poetics, logic, cybernetics, linguistics, genetics, media, and environment*<sup>9</sup>.

Nie miejsce tu na polemikę z całością projektu, równie imponująco co deprymująco szerokiego, zresztą poszczególne rozdziały pracy, ułożone według dwudziestu prowokacyjnych tez (od „nic nie jest przetłumaczalne” do „wszystko jest przetłumaczalne”), poświęcone są w istocie różnym zagadnieniom, błyskotliwie ukazującym funkcjonowanie przekładu w rzeczywistości społecznej. To, co mnie interesuje najbardziej w kontekście serii translatorskich, to rodowód komparatystyki, który Apter, w zgodzie zresztą z innymi amerykańskimi spojrzeniami na narodziny dyscypliny, wyprowadza w pierwszych rozdziałach swej książki od filologicznej tradycji Leo Spitzera i Ericha Auerbacha, tworzących swoje dzieła w Istambule w latach trzydziestych XX wieku, w sytuacji wygnańców z hitlerowskich Niemiec. Choć ich projekty wyraźnie się różniły – komparatystyczny projekt Spitzerowski obejmować miał jak największe obszary kultury światowej, z włączeniem języków i kultur dotychczas pomijanych (w tym tureckiej) i był zaplanowany jako praca zespołowa, Auerbach pozostał przy Europie, jej językach i literaturach (z pominięciem oczywiście tych mniejszych, jak polska) i przy pracy samodzielnej – obaj jednakowo mocno podkreślali znaczenie filologii, uważnego czytania (które z czasem zyskało sobie anglojęzyczną nazwę *close reading*; obaj badacze powojenną część swego życia spędzili na amerykańskich uniwersytetach), czytania wbrew doktrynalnym odczytaniom. Tu doskonałym przykładem może być Spitzerowska próba ratowania filologii przed nazistowską

---

<sup>8</sup> Dla uściślenia, Lefevere niepojawiający się w indeksie do książki, przywoływany jest w pierwszym rozdziale jako jeden z „pionierów” *translation studies* (*The Translation Zone...*, s. 6).

<sup>9</sup> Ibidem.

teorią rasy stosowanej do języka. Udowadniając, że *ratio* to coś więcej niż *race*, w eseju *Ratio > Race* Spitzer sprzeciwiał się zanurzeniu Logosu w biologicznej, kierowanej pojęciem rasy wizji istoty ludzkiej. Czyniąc z etymonu *the radix of the soul*, uczynił z niego, w interpretacji Apter, *DNA of humanist humanism, the kernel of universalistic ratio*<sup>10</sup>, broń przeciw kulturowemu barbaryzmowi. Z tej właśnie tradycji filologicznej docieklivosti i filologicznego sprzeciwu – co podkreśla Apter – wyrasta postawa Edwarda Saída, trochę wbrew sobie samemu odwołującego się nie tylko do Spitzerowskiego projektu komparatystyki o zasięgu światowym, ale i do węższego, „europejskiego” projektu zaproponowanego przez Auerbacha (Saíd zresztą napisał przedmowę do współczesnego wydania *Mimesis*<sup>11</sup> w 50. rocznicę powstania dzieła).

Dla Saída filologia nie jest najmniej atrakcyjną (*the least sexy*) współcześnie dyscypliną humanistyczną, ale aktywnym czytaniem, wchodzeniem do wnętrza procesu językowego, odsłanianiem tego, co ukryte, zamaskowane, przemilczane:

*A detailed, patient scrutiny of and a lifelong attentiveness to the words and rhetoric by which language is used by human beings who exist in history*<sup>12</sup>.

Takie wnikliwe czytanie łączy się, zdaniem Saída, z dwoma procesami: recepcją (*reception*) i oporem (*resistance*). W kontekście moich rozważań ten pierwszy proces ma szczególne znaczenie, oznacza „poddanie się tekstom” ze znanstwem (*submitting knowledgeably to texts*) i profesjonalne traktowanie ich jako *discrete objects* (odrębnych, samodzielnych przedmiotów badania). Następnie jednak „poddanie się” ich kontekstowi, poprzez dostrzeżenie ich ram, historycznej sytuacji, w których powstały, struktur myślenia i postaw w nich obecnych. Akt czytania jest bowiem postawieniem siebie w pozycji autora, dla którego pisanie jest serią decyzji i wyborów wyrażonych w słowach. Czytanie (a tłuma-

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>11</sup> E. Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature. Fiftieth-Anniversary Edition*. Translated from the German by Willard R. Task. With a new introduction by Edward W. Saíd. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

<sup>12</sup> E. Saíd, *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2004, s. 61.

czenie jest formą czytania, czy też rodzi się z czytania<sup>13</sup>) jest osobistym aktem poświęcenia się tekstowi, gestem przyjęcia (repcji), otwarcia się na czytany tekst. Każde czytanie jest poddane późniejszym ponownym odczytaniom, ale są też akty pierwszego, heroicznego czytania, które umożliwiają wszystkie pozostałe. W kontekście serii przekładowych takie stwierdzenie – dość zresztą oczywiste (co zauważa sam autor)<sup>14</sup> – ma szczególne znaczenie, sprawia, że nie sposób lekceważyć pierwszego odczytania. Polskie przekłady *Heart of Darkness* Josepha Conrada (a mamy ich już trzy) są tego najlepszym dowodem. Żaden z autorów przekładu nie zdobył się na przekroczenie heroicznego (chciałoby się rzec: założycielskiego) gestu Anieli Zagórskiej tłumaczącej tytuł jako *Jądro ciemności*.

Rozważania Saida ogniskują się wokół społecznych czy wręcz politycznych zadań współczesnego filologa (humanisty), który ma za zadanie oferowanie alternatywnych odczytań pojęć obrosłych tradycją jednoznacznych interpretacji: po Spitzerowsku Said powraca do etymonu, analizując np. źródła słowa *jihad*,

---

<sup>13</sup> W ujęciu Gayatri Chakravorty Spivak, cytowanym jako motto eseju Stevena Ungera, który dalej omawiam: *Translation is the most intimate act of reading*. William H. Gass sądzi, że *Translating is reading, reading of the best, the most essential, kind* (*Reading Rilke. Reflections on the Problem of Translation*. New York: Alfred A. Knopf, 1999, s. 50). Hans-Georg Gadamer formułował i uzasadniał paradoks: „każdy czytelnik jest jak tłumacz” (H.-G. Gadamer, *Lektura jest przekładem*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak, 2009, s. 324).

Susan Bassnett, w rozdziale swego podręcznika (*Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford UK, Cambridge US: Blackwell, 1993) poświęconym przekładowi, cytuje opinię Kathy Mezei, dla której proces translacji to *a compound act of reading and writing*. Tłumacz jest jednocześnie czytelnikiem i pisarzem: *When I translate I read the text... then I reread the text, and then I write in my language, my words: I write my reading and the reading has rewritten my writing* (*Comparative... , s. 156*). Takie stanowisko, charakterystyczne dla kanadyjskiej feministycznej szkoły przekładu skupionej wokół Nicole Brossard, wniosło opozycję pomiędzy dawną szkołą badania przekładu zorientowaną na oryginał (lub autora) a nową, zorientowaną na przekład (lub czytelnika). Miejsce przekładu jest zawsze gdzieś pośrodku. Przypomina to, zdaniem Susan Bassnett, opinie George’a Steinera o wchłanianiu tekstu źródłowego przez tłumacza i rekompensaty za ten swoisty akt agresji w postaci restytucji, oddania nowego tekstu nowym odbiorcom. Jest to oczywiście odwołanie do sztandarowego dzieła Steinera *After Babel* (1975, polski przekład: G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. i W. Kubińscy. Kraków: Universitas, 2000).

<sup>14</sup> Said ujmuje to w następujący sposób: *It is truism that all readings are of course subject to later rereadings, but it is also good to remember that can be heroic first readings that enable many others after them* (*Humanism... , s. 67*).

kojarzonego współcześnie na Zachodzie jedynie ze „świętą wojną”. Korzeń tego słowa: *ijtibad*, pozwala, zdaniem Saïda, zrozumieć znacznie więcej, oznacza bowiem: *a personal comittment and extraordinary effort*, a w kontekście tego etymonu *jihad* staje się *a primarily spiritual exertion on behalf of the truth*<sup>15</sup>. Ważnym dla współczesnego filologa winien też być opór (*resistance*) wobec przemilczanych czy zmanipulowanych odczytań, np. rozbijanie ukutych dla potrzeb politycznych fraz (jak *axis of evil* administracji Busha) w procesie wszechstronnej i wnikliwej analizy, przeciwstawionej skrótowemu, hasłowemu językowi mediów (szczególnie językowi wiadomości telewizyjnych i radiowych – dodałabym język analiz literackich często posługujący się powtarzalnymi zbitkami, niewiele mającymi wspólnego z „osobistym poświęceniem i wyjątkowym wysiłkiem” zmierzającym do zrozumienia tekstu). Podstawowe elementy postawy współczesnego filologa według Saïda – dociekliwość filologiczna ukierunkowana na badanie znaczenia tekstów i składających się na nie słów (w tym słów przekładanych czy przyjmowanych z innych kultur) z jednej strony, z drugiej zaś uwrażliwienie na funkcjonowanie tekstu w obiegu kulturowym i politycznym – są tą tradycją, która z lingwistycznych badań nad przekładem czyni badanie komparatystyczne, umieszczone nie tylko w obszarze pomiędzy językami i kulturami, ale i wewnątrz społecznej cyrkulacji tekstów warunkującej ich rozumienie. W tak właśnie zdefiniowanym obszarze serie przekładowe mogą być szczególnie ważnym przedmiotem badań.

W tomie *Comparative Literature in an Age of Globalisation*, będącym amerykańskim raportem o stanie dyscypliny opracowanym przez Hauna Saussy’ego w roku 2004, Steven Ungar<sup>16</sup> podkreślając, iż tradycja *translation studies* była kluczowa dla filologii porównawczej, i wskazując jej dziewiętnastowieczne początki (oraz rozkwit w pierwszej połowie wieku XX, m.in. dzięki pracom Ericha Auerbacha), dostrzega jednocześnie jej współczesnych, znakomitych przedstawicieli. Wśród nich George’a Steinera i jego słynne zdanie *every facet of translation – its history, its lexical and grammatical means, the differences of approach [...] – is absolutely pivotal to the comparatist* zaczerpnięte z wykładu

<sup>15</sup> *Humanism...*, s. 68.

<sup>16</sup> S. Ungar, *Writing in Tongues: Thoughts on the Work of Translation*. W: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. by H. Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 127–138.



*What is Comparative Literature*<sup>17</sup>. W kontekście serii przekładowych przywołałabym dalszy fragment tego samego akapitu:

*To study, say, some of the more than one hundred versions into English of the Illiad and the Odyssey, is to experience the development of the English language from Caxton to Walcott (one should say 'languages'); it is to observe Pope reading Chapman and Dryden as readers of Homer, and Pope himself reading Homer as through the glass brightly of Virgil!*<sup>18</sup>

prowadzący do konkluzji o potrzebie i niezbywalnej wartości wsłuchania się (*close hearing*) w niepowodzenia i niekompletności nawet najwspanialszego z przekładów. Wsłuchanie się – które odbieram jako Steinerowskie przekształcenie *close reading* w duchu filozofii muzyki Adorna włączanej przez Steinera w obręb komparatystyki na równych prawach z ikonografią – w wiele przekładów tego samego tekstu dokonanych w różnych epokach, pozwala rzucić światło na życiodajny osad nieprzetłumaczalnego – *genius loci* każdego języka.

---

<sup>17</sup> G. Steiner, *What is Comparative Literature?* [Inaugural Lecture, Oxford University, 1994]. W: idem, *No Passion Spent. Essays 1978–1996*. London, Boston: faber & faber, 1999, s. 151. Esej Steinera w przekładzie Agnieszki Matkowskiej pod tytułem *Czym jest komparatystyka literacka?* ukazał się w „Porównaniach” 2005, nr 2, s. 13–26. Krytyka tekstu Steinera przeprowadzona przez Tötösy de Zepetneka (*From Comparative Literature Today Toward Comparative Culture Studies*. W: *Comparative Literature and Comparative Culture Studies*. Ed. S. Tötösy de Zepetnek. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003, s. 240) wydaje mi się zupełnie nie na miejscu. Zarzucanie braku solidnej dyskusji metodologicznej wypowiedzi, która była pierwotnie wykładem inauguracyjnym przedstawiającym osobiste spojrzenie na problematyczną współcześnie (i od zawsze!) dyscyplinę, brzmi jak pretensja do eseju, że jest esejem. Krytyka tym bardziej wydaje się niestosowna, gdy przeczytamy ją w świetle szóstego rozdziału cytowanego wcześniej podręcznika de Zepetneka (*The Study of Translation and Comparative Literature*), gdzie taksonomia studiów nad przekładem ciągnie się przez ponad 20 stron, ułożona alfabetycznie w punkty i podpunkty, ujęte w symbole i formuły (*Comparative Literature...*, s. 221–248) i nie zawiera ani jednego „przykładu przekładu”. Trudno zaakceptować badania literatury, które przyjmują następującą formułę: *Actualization of translation: The TP2's modification(s) of TT1 in relation to the time of the TT1's topic, theme, or action, based on the TP2's perception of the RR2's communicative perspectives of the literary system and/or based on demands PP2's which is, as well, expressed in the RR2's socio-cultural environment* (*Comparative Literature...*, s. 221). Gdy próbuję przyjąć za dobrą monetę żargon metodologiczny i nauczę się wszystkich symboli, by dojść do literki „i”, i przeczytać o interesujących mnie związkach przekładu i intertekstualności, dowiem się, że *Intertextuality to the ability of TP2 to create and/or realize intertextual relations* (s. 229).

<sup>18</sup> *No Passion Spent...*, s. 151.

Podobne stanowisko prezentuje przywoływana przez Ungera Gayatri Chakravorty Spivak, która w swej prowokacyjnej diagnozie współczesnej komparatystyki amerykańskiej *Death of a Discipline* wskazywała na *irreducible work of translation not from language to language but from body to ethical semiosis, that incessant shuttle that is a "life"*<sup>19</sup>. Ungar postrzega badania nad przekładem jako jeden z najważniejszych składników przeformułowania modelu i praktyk współczesnej komparatystyki (podobnie jak Emily Apter mówi o „nowej komparatystyce”), mierzącej się z globalizacją i jej rozmaitymi przejawami. Częścią tego nowego modelu miałyby być dekolonizacja wiedzy (*decolonization of knowledge*) poprzez wskazanie, do jakiego stopnia wiedza pozostaje ściśle zakorzeniona w nieredukowalnych różnicach językowych. Cytując Waltera Benjamina, którego esej o zadaniu tłumacza (*The Task of the Translator*, 1921) jest jednym z najczęściej przywoływanych tekstów we współczesnych amerykańskich (czy szerzej anglojęzycznych) rozprawach komparatystycznych – *all translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of language*<sup>20</sup> – Ungar wskazuje na rolę *close reading* zarówno w rozumieniu lingwistycznej specyfiki, jak i w rozpoznaniu innych czynników odciskających swe piętno na wyborach pisarzy (i tłumaczy). Jako przykład takiej właśnie pracy analitycznej wskazuje monografię Williama Gassa *Reading Rilke. Reflections on the Problem*

---

<sup>19</sup> G.Ch. Spivak, *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003, s. 13. W artykule *Translation as Culture* („parallax”, nr 6 (1) January–March 2006) Spivak mierzy się z najnowszym poprawnym politycznie hasłem powrotu do języków narodowych. Podsumowując współczesne dyskusje o wartości języków mniejszościowych, charakteryzujące się fetyszyzacją tych języków i postulowaniem zaprzestania tłumaczenia w ogóle, Spivak pisze: *No speech is speech if it is not heard. It is this act of hearing-to-respond that may be called the imperative to translate* (s. 22). Docieramy tu do drugiego (po kolonialnym kłamstwie przekładu) bieguna podważania kulturowej wartości tłumaczenia, które zawsze coś „przeinacza”. Jeśli jednak po prostu ludzie „mają mówić swoimi językami”, nie będą słyszani przez tych, którzy ich nie znają, czyli większość. Hasło powrotu do języków narodowych nie jest dobrą przeciwagą dla kolonialnych zabiegów włączających daną kulturę w ramy języka i kultury mu obcej, jest jedynie przyznaniem się do bezradności i podziałów, których nawet nie próbuje się przewycięzać, uważa Spivak.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *The Task of the Translator*. W: idem, *Selected Writings*, Vol. 1: 1913–1926. Ed. by M. Bullock and M.W. Jennings. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1966, s. 255. Polski przekład: *Zadania tłumacza*, przeł. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Red. H. Orłowski, tłum. H. Orłowski i in. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

*of Translation* (1999). W tej właśnie monografii analiza serii przekładów, około dwudziestu angielskich przekładów *Elegii Duinejskich* Rilkego, rozmaicie uwarunkowana historycznie i kulturowo, odgrywa kluczową rolę. Nieco jednak rozczarowującą, moim zdaniem, gdy porównamy analizy Gassa do postulowanego przez Ungera otwarcia badań nad przekładem na rzeczywistość społeczną. Ciągłe jednak pozostajemy w sferze lingwistyki i poetyki, tym bardziej że Gass proponuje w zakończeniu własne tłumaczenia, nie zaś, jak można by się spodziewać, wnioski wyprowadzone z analizy skomplikowanych losów przekładów w kulturze docelowej. Ciekawie wypada porównanie tej książki z rozprawą *Rilke poetów polskich* Katarzyny Kuczyńskiej-Koschanty; zainteresowanych odsyłam do działu prezentacji tego numeru.

### Translatologia a „stara komparatystyka”

Po tym, z konieczności, krótkim i wybiórczym przeglądzie stanowisk komparatystycznych wobec przekładu<sup>21</sup>, warto byłoby się przyjrzeć drugiej stronie medalu, czyli temu, w jaki sposób translatolodzy łączyli badania swej dyscypliny z komparatystyką – wydaje się, że dwie postacie są tu szczególnie istotne: André Lefevere i Susan Bassnett, jak już wskazywałam, pozostający poza kręgiem odwołania współczesnych amerykańskich komparatystów, mimo że to oni właśnie postulowali poszerzenie studiów nad przekładem o aspekt komparatystyczny. W roku 1975 Lefevere pisał:

*Translation can, and should, play a major part in the study of three aspects of literature: the evolution and interpretation of literatures, poetics, and teaching*<sup>22</sup>.

A to, że wymienione aspekty ściśle wiązał z komparatystyką, wynika jasno z dalszego ciągu wywodu. W ramach tak zarysowanych badań bowiem Lefevere podkreślał szczególnie wartość porównania tekstu źródłowego z jego różnymi tłumaczeniami. Jego zdaniem porównawcze badanie przekładów może być za-

---

<sup>21</sup> Inne ujęcia znaleźć można np. w tomie *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.

<sup>22</sup> A. Lefevere, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1975, s. 105.

równoweryfikowalną metodą badania „wpływu” (*influence*), jakie dzieło obce wywarło na daną literaturę, jak i recepcji danego dzieła w kulturze przekładu w znacznie większym stopniu niż „żmudne kolekcjonowanie pogłosek z epoki czy rachunków za pranie”<sup>23</sup>, by posłużyć się barwnym językiem badacza, wskazującym na mały szacunek nie tyle wobec samego zjawiska wpływu, co wobec komparatystycznych procedur badania tego zjawiska do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Zdaniem Lefevere’a „właściwe tłumaczenie” (*translation proper*) najlepiej odzwierciedla wpływ tekstu źródłowego na styl tekstu docelowego, a jeśli tego wpływu nie widać, wtedy jedyną możliwą konkluzją jest stwierdzenie, że tekst źródłowy nie był istotny dla literatury docelowej danego okresu i poszukiwanie innych dowodów rzekomego „wpływu” na nic się nie przyda. „Wersja” (*version*) tekstu obcego z kolei jest jeszcze lepszym – niż tłumaczenie właściwe – instrumentem określania skali wpływu danego twórcy obcego na twórcę innej literatury, gdyż jasno wskazuje, jakie elementy zostały przejęte, a jakie odrzucone. „Imitacja” (*imitation*) natomiast dostarcza narzędzi weryfikujących to, w jaki sposób w „ogólnym intelektualnym i emocjonalnym klimacie danej epoki”<sup>24</sup> odnoszono się do autora tekstu źródłowego. Taka procedura, zdaniem Lefevere’a, powinna uratować kolejny dział literatury porównawczej chyłący się ku upadkowi (podobnie jak badania wpływów) – tematologię (pamiętajmy, że krytyka komparatyki przeprowadzona była z punktu widzenia początku lat 70.). Ilość i jakość nawiązań do poszczególnych motywów danej literatury oryginalnej zależy bowiem od ilości i jakości przekładów, to one są wymierną wskazówką, jakich nawiązań można szukać, a jakie pozostawać mogą tylko życzeniem badacza<sup>25</sup>.

Kolejnym ważnym obszarem, w którym translatologia mogłaby dostarczyć wiarygodnych narzędzi badaniom komparatystycznym, jest analiza różnic pomiędzy tym, co dopuszczalne w jednym języku literackim, a tym, czego nie dopuszcza język literacki innej kultury. Za George’em Watsonem Lefevere

<sup>23</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Np. to, że Katullus nie był twórcą istotnym dla współczesnej poezji angielskiej do lat 70. XX w., związane jest ściśle z brakiem dobrych przekładów jego wierszy i na nic się tu zda „szperanie po słownikach cytatów czy podręcznikach mitologii grecko-rzymskiej” (ibidem, s. 119; raz jeszcze daję próbkę wojowniczego stylu translatologa w roli reformatora komparatyki).

określa to zjawisko najbardziej istotnym wyzwaniem dla przyszłości literatury porównawczej<sup>26</sup> i ilustruje je przekładami wiersza Dylana Thomasa wykonanymi przez czterech kolejnych tłumaczy, by wskazać, w jakim stopniu i z jaką prędkością literackie innowacje docierają do uczestnika danej kultury literackiej. Lefevere konsekwentnie, aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku, rozwijał swe koncepcje translatologiczne, nie spotykając się z widocznym uznaniem komparatystów (pominięcie jego roli w pojmowaniu przekładu i komparatystyki jako dziedzin wzajemnie związanych w pracach amerykańskich komparatystów, od których zaczęłam przegląd refleksji na związkami przekładu i komparatystyki, uważam za symptomatyczne<sup>27</sup>). Część swych badań prowadził z Susan Bassnett i na jej opinie o pokrewieństwie komparatystyki i translatologii chciałabym zwrócić uwagę, zanim przejdę do ich wspólnej publikacji.

Mam na myśli przede wszystkim rozdział w cytowanym już podręczniku literatury porównawczej poświęcony translatologii, zatytułowany: *From Comparative Literature to Translation Studies*<sup>28</sup>, w którym Bassnett zwraca uwagę na problematyczność dotychczasowych związków komparatystyki i translatologii oraz podrzędną rolę, jaką komparatystyka zwykle przyznawała przekładom i w konsekwencji ich badaniu; wreszcie na przekonanie, że przekład należy raczej do domeny lingwistów niż literaturoznawców i wymaga głównie sprawności językowych, nie zaś wiedzy literaturoznawczej (można ten sąd porównać z jedną z dwudziestu prowokacyjnych tez Emily Apter: *Translation is a petit métier, translators the literary proletariat*). Bassnett, może charakterystycznie dla czasów, w których powstał jej podręcznik, zwraca uwagę na rolę, jaką feministyczne badaczki odegrały w zmianie statusu przekładu. O ile przekład był stawiany niżej niż oryginał, zawsze „zdradzał” oryginał, „pomniejszał” go, „gubił” jego istotne wartości i był tym, co zabijało poezję (*poetry is lost in translation* – a z tą formułą wywiedzioną z powiedzenia Roberta Frosta Bassnett mierzy się w wielu swoich publikacjach, o czym poniżej), badaczki takie jak Lori Chamberlain, Barbara Johnson, Barbara Godard i inne zaczęły podważać samą metaforykę mówienia

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 122. Por. G. Watson, *The Study of Literature*. London: Allen Lane, 1969, s. 113.

<sup>27</sup> W podręczniku Tötösy de Zepetneka został trzykrotnie, zdawkowo, przywołany. Por. *Comparative Literature...*, s. 34, 215, 218.

<sup>28</sup> S. Bassnett, *Comparative Literature...*, s. 138–161.

o przekładzie, ironicznie porównując ją do zdrady w małżeństwie. Chamberlain pisała o „niewiernej żonie/przekładzie” poddawanej publicznemu osądowi za zbrodnie, których „mąż/oryginał” z definicji nie mógł popełnić<sup>29</sup>. Nie sama metaforyka wydaje mi się tu jednak najbardziej przekonująca, ale wskazanie na to, że ponowna lektura oryginałów, dokonana poprzez ich tłumaczenia, ujawnić może rozmaite przemilczenia, ukryte przesłanki, represjonowane myśli, „zdrady” tekstu. Nie była to jedyna obrona „przekładu” i jego wartości wobec (a czasem i mimo) oryginału.

Inna gałąź badania przekładu, wychodząca z kręgu badaczy teorii polisystemowej Itamara Evana-Zohara czy Gideona Toury’ego, wskazywała na ogromną rolę, jaką przekład pełni w kulturze literackiej i w jej rozwoju. Evan-Zohar zwracał uwagę np., że badania nad renesansem, powszechnie uważanym za okres intensywnej aktywności translatorskiej, pozostawiały poza systematyczną refleksją pytania o to, co było tłumaczone, dlaczego, przez kogo i jak. Takie pytania rozdziły kolejne: dlaczego niektóre kultury tłumaczą mniej a inne więcej? Jakie rodzaje tekstów są tłumaczone? Jaki jest ich status w systemie docelowym, a jaki status zajmowały w systemie źródłowym? Co wiemy o konwencjach i normach tłumaczenia w danym momencie historycznym, na jakiej podstawie oceniamy innowacyjność tłumaczenia? Jaki jest związek w historii literatury pomiędzy aktywnością translacyjną a produkcją tekstów określanymi jako kanoniczne? Za pomocą jakich metafor wyrażana jest rola i praca tłumaczy w danej epoce czy kulturze?<sup>30</sup> Takie pytania, a właściwie poszukiwania na nie odpowiedzi, zupełnie inaczej ukazały przekład i jego autorów. Maria Tymoczko argumentowała np., że tłumaczenie odegrało centralną rolę w wielkim przejściu od epiki do romansu w wieku XII. Romans bowiem wyrósł z kontekstu wielokulturowego, zmieniając, dostosowując i uwspółcześniając przekładane eposy. Zdobywał sobie niezależną pozycję w czasie, gdy języki narodowe zyskiwały miano języków

<sup>29</sup> L. Chamberlain, *Gender and the Metaphors of Translation*. W: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. by L. Venuti. London: Routledge, 1992, s. 58. Polski przekład (*Gender a metaforyka przekładu*, przeł. A. Sadza) w: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 385–402.

<sup>30</sup> *Comparative Literature...*, s. 142. Wdzięczny temat metaforyki dotyczącej tłumaczy i tłumaczeń podjął ostatnio w kontekście translatologii i komparatystyki Edward Balcerzan, sam w tytule posługując się metaforą (*Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatystyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009, s. 165–182).

literackich. W konsekwencji Tymoczko sformułowała hipotezę, iż aktywność translatorska jest najwyższa wtedy, gdy dana literatura znajduje się w stadium gwałtownego rozwoju<sup>31</sup>. Evan-Zohar wskazywał jeszcze dwie istotne sytuacje: kiedy dana literatura postrzega samą siebie jako peryferyjną lub (i) słabą oraz kiedy mamy do czynienia z punktami zwrotnymi czy kryzysami w rozwoju literatury<sup>32</sup>. Współczesne dane przekonują, że „peryferyjne” systemy literackie tłumaczą znacznie więcej niż te postrzegane jako „główne”. Procent dzieł przekładanych na angielski wyraźnie różni się od procentu tekstów przekładanych na szwedzki, polski czy włoski. W 1992 roku Lawrence Venuti zestawiał dane dla Włoch, gdzie w latach osiemdziesiątych ok. 26% książek publikowanych rocznie stanowiły tłumaczenia (głównie z angielskiego), z tymi dotyczącymi Anglii oraz Ameryki, gdzie przekłady stanowiły odpowiednio 2,5% i 3,5% wszystkich publikowanych książek w roku<sup>33</sup>.

Szczególną rolę w komparatystycznym postrzeganiu przekładu odegrał tom *The Manipulation of Literature*<sup>34</sup>, w którym zwrócono uwagę nie tylko na twórczą rolę przekładu w kulturze, ale i na to, że podlega on różnym strategiom manipulacyjnym<sup>35</sup> i wykształca własne strategie istnienia w kulturze. Podjęto m.in., powracający później wielokrotnie, problem metafor, jakimi tłumacze określali własną pracę, szczególną uwagę zwrócono na metaforę tłumacza jako niewolnika, sługi oryginalnego tekstu. Podważenie tych (i innych) metafor i prezentowanie działań tłumacza jako wyzwiań wobec oryginału pozwoliło znieść dogmat wierności przekładu wobec tekstu źródłowego i spojrzeć na

---

<sup>31</sup> M. Tymoczko, *Translation as a Force for Literary Revolution in the Twelfth Century: the Shift from Epic to Romance*. „New Comparison” 1986, nr 1, s. 27, 19–20.

<sup>32</sup> I. Evan-Zohar, *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978. Zob. także tegoż, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: *Współczesne teorie przekładu*, s. 95–304.

<sup>33</sup> L. Venuti, *Introduction*. W: *Rethinking Translation...*, s. 5–6.

<sup>34</sup> *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. by T. Hermans. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

<sup>35</sup> Ria Vanderauwersa prześledziła dzieje kilkudziesięciu powieści holenderskich przełożonych na angielski w latach 1961–1980. Tylko jedna z nich zdobyła status bestselleru (dzięki hojnej promocji reklamującej tekst jako pokrewny twórczości Henry’ego Millera), miarą sukcesu innej zaś było zainteresowanie Romana Polańskiego, który napisał scenariusz na jej podstawie (R. Vanderauwersa, *The Response to Translated Literature. A Sad Example*. W: *Manipulations...*, s. 198–214).

ideę oryginału z innej perspektywy. André Lefevere proponował w połowie lat osiemdziesiątych<sup>36</sup>, by proces tłumaczenia był badany równoległe z procesem *rewriting* „ponownego pisania”, na który składają się, oprócz tłumaczeń, wszelkie formy krytyki literackiej, opisu historycznoliterackiego oraz układania rozmaitych antologii, wyznaczające strategie definiowania tego, co obce (w czasie i przestrzeni) kulturze przyjmującej. Zdaniem Lefevere’a cały mechanizm „ponownego pisania” dostarcza ważnych świadectw recepcji i zasługuje na centralny status zarówno w teorii literatury, jak i w komparatystyce. W takim świetle – to już komentarz Bassnett – tłumaczenie postrzegane jest jako ważna strategia literacka, a wpisane w system *rewriting* pozwala odkryć wzory zmian recepcji w danym systemie literackim. Zwraca także uwagę na rolę historiografii i sporządzania antologii wszelkiego rodzaju, co pokazały prace Armina Paula Franka<sup>37</sup> i innych badaczy z Getyngi.

Podczas gdy Lefevere w cytowanym podręczniku z 1976 roku podkreślał, że celem badań nad przekładem jako odrębnej dyscypliny (*translation studies*) jest stworzenie wszechstronnej teorii (*comprehensive theory*) – ani nie neopozytywistycznej, ani nie hermeneutycznej, ale takiej, która byłaby ustawicznie korygowana przez studia przypadków (*case studies*) – 15 lat później Bassnett i Lefevere we wspólnie opracowanym tomie *Translation, History and Culture*<sup>38</sup> przeformułowali ten cel, dostosowując go do ogromnych postępów w rozwoju dyscypliny, czerpiącej metody z komparatystyki i historii kultury, twierdząc, że tłumaczenie jest główną siłą w rozwoju kultury światowej i żadne studium literatury porównawczej nie może obejść się bez zwrócenia uwagi na przekład.

---

<sup>36</sup> Bassnett przywołuje tekst Lefevere’a, *What Is Written Must be Rewritten, Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham*. „Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation”. ALW-Cahier 1985, nr 3. W cytowanym tomie *The Manipulation...* znajduje się również istotny tekst: *Why Waste Our Time on Rewriters? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm (The Manipulation...*, s. 215–243).

<sup>37</sup> Szczególnie artykuł napisany wspólnie z Helgą Essmann (*Translation Anthologies: Invitation to the Curious and a Case Study*. „Target” 1991, nr 3, cz. 1, s. 65–90) śledzący pragmatykę układania antologii na przykładzie obecności Poego i Whitmana w ponad 600 antologiach niemieckich na przestrzeni ponad stu lat. Związek przekładu z szeroko pojętą kulturą literacką analizowany był w tomie: *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Ed. by H. Kittel, A.P. Frank. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1991.

<sup>38</sup> S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990, s. 12.



Pogląd taki został wsparty m.in. wywiedzioną ze wstępu Waltera Benjamina do niemieckich przekładów Baudelaire'a metaforą określającą przekład jako ponowne życie (*afterlife*) oryginału (podważającą wcześniejsze metafory „zdradcy”, „sługi” lub „niewolnika”) czy opiniami Ezry Pounda w roli praktyka przekładu, który o swoim hołdzie dla Sextusa Propertiusa (*Homage to Sextus Propertius*) metaforycznie mówił o „przywracaniu umarłego do życia”<sup>39</sup>. Wreszcie przywołuje Bassnett odczytania poglądów Benjamina dokonane przez Derridę (*Des Tours de Babel*, 1985) grającego pojęciami znaczenia oryginału i przekładu (oryginał nie jest w żadnym stopniu „oryginalny”, mówi wieloma głosami)<sup>40</sup>. Sygnałne jedynie przywołanie poglądów Derridy (a już nie np. de Mana także interpretującego Benjamina<sup>41</sup>) w kontekście rozwoju badań nad społecznym funkcjonowaniem przekładu w kulturach i systemach literackich odbieram jako swego rodzaju podpórkę mającą pokazać, że i współcześni filozofowie zajmują się niebagatelnym znaczeniem przekładu<sup>42</sup>. Zaraz zresztą Bassnett powraca do amerykańskich naśladowców Itamara Evana-Zohara i szkoły polisystemowej, by przejść do opisu badań postkolonialnych i ich związków z przekładem, podkreślanych szczególnie potem w opracowaniach amerykańskich (np. Apter bez postkolonializmu nie widzi komparatystyki, a tej ostatniej bez translatoologii, i ma za złe tym, którzy sądzą inaczej<sup>43</sup>).

---

<sup>39</sup> *Comparative Literature...*, s. 150–151.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 151. Polską dyskusję z poglądami Derridy na temat przekładu znaleźć można w rozdziale *Babeliada* książki Michała P. Markowskiego: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Homini, 1997. Sam tekst w przekładzie polskim (*Wieża Babel*, przekł. A. Dziadek) w: *Współczesne teorie przekładu*, op.cit., s. 373–383.

<sup>41</sup> Mam na myśli jeden z podstawowych tekstów dyskutujący odczytania eseju Benjamina w Stanach: *Conclusions: Walter Benjamin's „The Task of the Translator”*. W: P. de Man, *The Resistance to Theory*. Foreword by Wład Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, s. 73–105.

<sup>42</sup> Można to zresztą wprost wyczytać ze zdania: *The interest shown by Derrida and other contemporary philosophers is a further sign of the growing significance of translation, and of the increasing interdisciplinarity of work in translation studies* (*Comparative...*, s. 151).

<sup>43</sup> W ogniu krytyki Apter (a wcześniej tzw. raportu Charlesa Bernheimera) znalazł się tom *Building a Profession: Autobiographical Perspectives on the Beginnings of Comparative Literature in the United States*. Ed. by L. Grossman, M. Spariosu. Albany: State University of New York Press, 1994; Apter przytacza inny tytuł tego tomu, zamiast „Beginnings” wstawiając „History” (*The Translation Zone...*, s. 58), taką zresztą wersję tytułu znajdzie czytelnik w środku tomu, pod okładką, co dopisuje kolejny element do strategii manipulacyjnych nieobcych i kom-

Znajdziemy jeszcze w podręczniku Bassnett opis stanowisk badaczy z Ameryki Południowej i ich unikalnej metaforyki stosowanej wobec przekładu, tym razem jest to metaforyka pożerania-pochłaniania tekstu źródłowego (*devouring of the source text*), głębokiego procesu przekształcania tekstu opisywanego przez Haralda i Augusta de Campos jako akt *stricte* wampiryczny czy kanibalistyczny: *come transfusao. De sangue (translation is transfusion. Of blood)*<sup>44</sup>. A ta cielesna, fizyczna i niezmiernie gwałtowna metaforyka stosowana do przekładu uznana została za charakterystyczną dla brazylijskiej szkoły translatoryki. Zarówno ta szkoła, jak i rozwój translatologii feministycznej w Kanadzie wskazują, zdaniem Bassnett, iż celem nowego spojrzenia na przekład jest podkreślanie roli tłumacza, czy to w rekonstruowaniu europejskich hierarchii patriarchalnych, czy to w ponownym odczytaniu europejskiego kanonu literackiego; obie są z definicji i deklaracji działaniem społecznym i politycznym. W związku z tym, począwszy od szkoły polisystemowej Evana-Zohara rewidującej myślenie o historii literatury, poprzez poglądy brazylijskich braci de Campos podważających tradycyjne sposoby myślenia o oryginale i przekładzie oraz feministyczną szkołę kanadyjską odrzucającą binarne opozycje i postulującą badanie przestrzeni pomiędzy oryginałem i przekładem, mamy do czynienia już nie z translatologią jako podstawą komparatyki, ale z translatologią jako podstawą studiów interkulturowych – *Intercultural Studies. Comparative literature* bowiem, pisała Bassnett w roku 1993, ma niewielkie znaczenie współcześnie, a pojęta jako „formalistyczne ćwiczenie” chyli się ku upadkowi: *as a formalist exercise is in decline*<sup>45</sup>. Kryzys

---

paratyście: „beginnings” miały się sprzedawać lepiej niż „history”, czy odwrotnie? Krytyka Apter wydaje się nieco przesadna, gdy zajrzemy do inkryminowanego tomu i przeczytamy np. wypowiedź Marjorie Perloff (*On Wanting to be a Comparatist*) przywołującą zarówno tradycję Auerbacha i Spitzera, jak i broniącą René Welleka przed współcześnie wysuwanymi zarzutami „imperializmu kulturowego” (*cultural imperialism*). To Wellek bowiem stworzył w swoich czasach najpójemniejszy model badawczy, niewykluczający z zasady żadnego profesjonalnego spojrzenia, a znacznie poszerzający to, które obowiązywało na wydziałach literatury angielskiej („English Lit.”, przeciwstawiany w barwnej opowieści Perloff wydziałom komparatyki: „Comp. Lit.”). Wypowiedź Perloff jest ciekawa jeszcze z innego powodu, wskazuje bowiem na to, jak poprzez tłumaczenia określić można osobowość twórczą poety – np. Roberta Lowella, który przekładając Heinego, Baudelaire’a czy Pasternaka wybierał zawsze imitację.

<sup>44</sup> *Comparative...*, s. 155.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 158.

literatury porównawczej wywodzi Bassnett od dziedzictwa dziewiętnastowiecznego eurocentrycznego pozytywizmu (całkiem nie dostrzegając późniejszej roli ani Auerbacha, ani Spitzera) i z odmowy rozpoznania politycznych implikacji interkulturowego transferu, który jest fundamentalny dla aktywności komparatystycznej. Twierdzi też Bassnett, że komparatyści z Chin, Indii czy Ameryki Łacińskiej nie doświadczają takiego kryzysu, bo dyscyplinę swą zbudowali na odmiennych podstawach: nie na abstrakcyjnej idei transkulturowego uniwersalnego piękna, ale na bieżących potrzebach własnych kultur, potrzebie wzbogacania i poszerzania swoich języków narodowych. Teoria polisystemowa daje właśnie możliwość wglądu w takie mechanizmy, jednak nie za pomocą abstrakcyjnych „wpływów”, ale konkretnych zagadnień polityki przekładowej i strategii tłumaczy. W zakończeniu Bassnett dowodzi raz jeszcze, że komparatystyka się skończyła i nastał czas dla translatoologii:

*Comparative literature as a discipline has had its day. Cross-cultural work in women's studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. We should look upon translation studies as the principal discipline from now on, with comparative literature as a valued but subsidiary subject area<sup>46</sup>.*

Zadziwiające jest dla mnie pomieszanie w wywodzie Bassnett praktycznych rezultatów, jakie dała teoria polisystemowa oraz pożytków płynących ze studiów postkolonialnych z metaforycznymi poglądami na przekład jako taki i uśmierceniem komparatystyki (też metaforycznym). Na marginesie zauważam, że uśmiercanie dyscypliny tkwi głęboko korzeniami w samej komparatystyce, która jednak ma zdolność odradzania się jak feniks z popiołów. Cytowany już ostatni manifest Spivak jest właśnie zatytułowany *Death of a Discipline* i wskazuje na niebezpieczeństwo studiów (między)kulturowych uprawianych w języku angielskim. Ten oportunistyczny zwrot, którego nie przewidziała Bassnett, wynika z tego samego rozumowania dotyczącego przekładu: skoro tłumacz i rola, jaką pełni jest najważniejsza, to i tłumacz na język angielski uzyskuje prawo ustalania hierarchii i kanonów innej kultury. Zastanawiające jest też, z perspektywy czasu, po co był rozdział o translatoologii w podręczniku komparatystyki. Jeśli bowiem są to studia tak samowystarczalne, nie było żadnego powodu, by je z komparatystyką łączyć. Postulowane studia interkulturowe mają zaś to do

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 161.

siebie – jak pokazał ich rozwój i współczesne wobec nich protesty – że doskonale potrafią obywać się bez literatury, a *close reading* tekstu literackiego w języku oryginalnym staje się zupełnie zbędne<sup>47</sup>, o co chyba ani komparatystyce, ani translatologii nie chodziło.

Podsumowaniem dokonań Bassnett i Lefevere'a była ich wspólna książka *Constructing Cultures* (1998)<sup>48</sup>, gdzie raz jeszcze, z punktu widzenia studiów kulturowych, autorzy rozważają problematykę translatorską i pośrednio komparatystyczną (we wstępie *Where are we in Translation Studies?* lokują komparatystykę wewnątrz *Translation Studies*<sup>49</sup>). Charakterystyczne dla ostatniego stadium ich badań jest wyjście poza krąg nie tylko europejski, ale i amerykański (obu Ameryk): Lefevere zestawia np. koncepcje tłumaczenia istotne dla kultury zachodniej z koncepcjami pochodzącymi z Chin, podważając uniwersalność pojmowania zjawiska przekładu. Pojawia się też w jego pracy zrewidowana nieco wersja własnych dokonań – przeprowadzając np. diachroniczne studium przekładów *Eneidy* Wergiliusza na angielski, stosuje pojęcie kapitału kulturowego (*cultural capital*) zapożyczone od Pierre'a Bourdieu, dowodząc, że wiedza wymagana od uczestnika publiczności literackiej epoki, czyli właśnie „kulturowy kapitał”, jest w dużym stopniu regulowana i przekazywana przez tłumaczenie. Na przekór tradycyjnym badaniom oceniającym udatność (bądź nie) tłumaczenia tylko za pomocą analiz lingwistycznych, Lefevere dowodzi, że sukces jednego z tłumaczeń *Eneidy* miał mniej wspólnego z jakością tegoż, a więcej z prestiżem, jakim język i kultura oryginału cieszyły się wśród angielskiej publiczności w epoce zatracającej powoli znajomość łaciny, ciągle jeszcze jednak uznającej społeczną konwencję czytania tekstów antycznych. Zwraca też uwagę na rolę patronatu w ustalaniu wartości przekładu dla danej kultury, np. patronatu Popa nad tłumaczeniem *Eneidy* z 1740 roku czy też patronatu

---

<sup>47</sup> Zob. dyskusję Johnatana Cullera z raportem Bernheimera (*Comparative Literature, at Last. W: Comparative Literature in an Age of Globalisation...*, s. 240), a także recenzję z tomu rysującą ironicznie scenariusz rozwoju dyscypliny od Departments of Comparative Literature poprzez Departments of Cultural Studies do ewentualnych Departments of Studies (Hans Bertens, recenzja z *Comparative Literature in an Age of Globalisation*. „Recherche Littéraire/Literary Research” 2008, v. 24, s. 32).

<sup>48</sup> S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters, 1998.

<sup>49</sup> Ibidem, s. vii.

rozgłośni radiowych nad tłumaczeniem Cecila Day-Lewisa z 1952 roku. Lefevere przewiduje też powstanie feministycznych tłumaczeń *Eneidy* dokonanych pod patronatem feministycznych księgarni i wydawnictw, i ocenianych jako najlepsze według tych samych kręgów. W takim ujęciu badanie serii przekładowej staje się śledzeniem jej społecznego funkcjonowania, często zupełnie niezależnego od „literackich” wartości. Ciekawy jest też przykład praktycznej analizy *rewriting* dotyczącej recepcji twórczości Brechta w kulturze amerykańskiej. Tłumacze, krytycy oraz autorzy haseł encyklopedycznych mieli, według Lefevere’a, równy wkład w uczynieniu z Brechta bezproblemowego składnika amerykańskiego kanonu, dzięki pominięciu jego poglądów politycznych. Nie był bowiem Brecht w Stanach marksistą, ale jednym z tzw. liberalnych humanistów – taki obraz kreowano i poprzez kolejne przekłady jego tekstów.

Bassnett natomiast dyskutuje raz jeszcze ze słynnym powiedzeniem Roberta Frosta *poetry is what gets lost in translation*. Nic nie może zginąć w przekładzie, kategorycznie twierdzi Bassnett, jeśli zważymy, że poezja zbudowana jest z języka – rzeczowników, czasowników, reguł gramatycznych – czyli z tego samego materiału, którym posługują się tłumacze. Z szeregu jej analiz wyróżniłabym pracę poświęconą ośmiu przekładom pieśni *V Piekle* Dantego (dokonanym w latach 1816–1996), wskazującą na niewolnicze przywiązanie autorów niemal wszystkich z nich do oryginału z jednej strony, z drugiej zaś do konwencji literackich własnej epoki. Takie zestawienie różnych tłumaczeń tego samego tekstu służyć ma dostrzeżeniu różnaitości strategii translacyjnych wpisanych w kontekst kulturowy i badaniu związków pomiędzy normami estetycznymi kultury docelowej i tekstami (tłumaczeniami) przez nią wyprodukowanymi. Bassnett zachęca tłumaczy do większej swobody i kreatywności, postulując, by przekład wyrastał z radości czytania; dopiero wtedy bowiem, gdy *rewriter* jest doskonale stopiony, zjednoczony z tekstem źródłowym, możliwy staje się przekład poezji. Poezja nie jest tym, co tracimy w przekładzie, ale tym, co zyskujemy poprzez przekład i tłumaczy; nie tylko więc zapewnia ponowne życie tekstu (*afterlife*) – ciągle korzystając z metafory Benjamina – ale wzbogaca system literacki danej kultury (nawet, paradoksalnie, w przypadku tzw. złych przekładów).

Porównując prace Lefevere’a i Bassnett, często występujących pod jednym szyldem, nie sposób przeoczyć zasadniczej różnicy. Mimo wszystkich swych zastrzeżeń, to Bassnett jest bliższa analizie samych przekładów niż norm i reguł

całego systemu literackiego i kulturowego. Obydwoje uważani są za tych, którzy wyprowadzili dyscyplinę – translatologię – z marginesu i podnieśli do nowej interdyscyplinarnej rangi. Niedostrzeżenie ich roli w badaniu związków studiów nad przekładem i komparatystyki trudno wytłumaczyć<sup>50</sup>.

Konkluzja autora wstępu do ich podręcznika pozwoli powiązać początek i koniec tego, z konieczności skrótowego, przeglądu targanych wątpliwościami i namiętnościami dziejów burzliwego związku komparatystyki i translatologii:

*When I read work by Jacques Derrida, Homi Baba, or Edward Said, I am often struck by how naive their ideas about translation sound in comparison to the detailed analysis provided by translation scholars<sup>51</sup>.*

Mam wrażenie, że Susan Bassnett, z upodobaniem włączająca w krąg swoich odwołań Derridę, na taką obrazoburczą opinię nigdy by się nie zdobyła. Faktem jednak pozostaje to, że jeśli chcemy znaleźć podstawę teoretyczną i praktyczną do komparatystycznego spojrzenia na serię przekładową, więcej pomocnych uwag znajdziemy u badaczy wywodzących się z kręgu translatologii zorientowanej kulturowo niż z kręgu komparatystyki zorientowanej translatologicznie<sup>52</sup>. Ta ostatnia dostarcza bardziej podstawy filozoficznej, ta pierwsza sprawnych narzędzi, wyprowadzonych z analizy poszczególnych przykładów

---

<sup>50</sup> Już po złożeniu tego tekstu do druku ukazał się numer „Tekstów Drugich” (2009, nr 6) poświęcony w części także związkom translatologii i komparatystyki. Zob. szczególnie tekst Susan Bassnett, *Literatura porównawcza w dwudziestym pierwszym wieku*. Przeł. I. Noszczak, s. 111–119.

<sup>51</sup> E. Gentzler, *Foreword*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures...*, s. xxi.

<sup>52</sup> Szczególnie w wydaniu amerykańskim, co zrozumiałe, jeśli zważymy, że badania nad przekładem przewyciężać musiały rozmaite uprzedzenia i dyscyplinarne ograniczenia, nie mieszcząc się w komparatystyce tradycyjnie ukierunkowanej ku teorii literatury. Por. Ungar, op.cit., s. 128. Propozycje Tötösy de Zepetneka dotyczące badania przekładu w ramach komparatystyki, po przejściu autora „nowej komparatystyki” na pozycje studiów kulturowych prowadzonych po angielsku, można z ulgą potraktować jako żart metodologiczny. 10 bardzo ogólnych tym razem zasad, które wg de Zepetneka wyznaczają ramy funkcjonowania studiów kulturowych, w ogóle nie zawiera odwołania do przekładu. Zasada druga podkreśla, co prawda, dialog kultur, języków i literatur, ale nie bardzo wiadomo, jak ów dialog ma się odbywać; postulowany pluralizm metod wydaje się nader wygodnym i ogólnikowym wyjściem (por. *Ten Principles Toward a Framework of Comparative Culture Studies*. W: *From Comparative Literature...*, s. 259–262).

(*case studies*). Obie, co zaskakująco „wspólne”, mają tendencję do badania szerokiej sfery społecznego funkcjonowania języka, czasami obywając się bez literatury. Obie jednak mówią mocnym głosem: przekład dostarcza nam wiedzy o tym, jak konstruujemy obraz świata, w tym danego twórcy (szkoły, kierunku, prądu) w naszych kulturach. Obie jednak czasem zapominają, że trzeba wyjść ponad przekład, który jest tylko jednym (ale nie jedynym) źródłem tej wiedzy. Kulturowy kapitał, tworzony w każdej kulturze i w każdej epoce, musi być weryfikowany na rozmaite sposoby, by dawał jak najpełniejszy obraz kultury, w której żyjemy. Sądzę, że serie przekładowe dają taką możliwość.

### Polska tradycja badania serii przekładowych

Pożytecznie w tym miejscu odwołać się do polskiej tradycji badania serii przekładowych, by uwypuklić różnicę między tym, co należy do klasycznych studiów nad przekładem, a tym, co wkracza w dziedzinę wyrastającej poza analizy lingwistyczne i poetologiczne komparatystyki. Anna Legeżyńska, opisując rozwój polskich badań translatologicznych, zwracała uwagę na rolę, jaką odegrały w nim przekonania strukturalistyczne<sup>53</sup>. Zainteresowanie seriami translatorskimi umieścić można właśnie w tym nurcie, w którym tworzenie jasnych i metodologicznie jednolitych procedur badawczych było waloryzowane wyżej niż wieloaspektowe, heterogeniczne z zasady, badania związane z recepcją czy funkcjonowaniem tekstów w rzeczywistości społecznej. Gdy przyjrzymy się tekstowi Edwarda Balcerzana o seriach przekładowych, dostrzeżemy potwierdzenie wskazanej prawidłowości: ważna była przede wszystkim sprawna (i błyskotliwa) analiza mechanizmów językowych (w ramach systemu języka i jego struktur), mniej zaś to, jak seria przekładowa rzeczywiście funkcjonowała w kulturze docelowej. Jednym z elementów wyprowadzających analizy poza „wewnątrzseryjne” porównania była dyskusja z opinią badacza zaczynającą się od zwrotu (nagminnie zresztą powtarzanego w polonistycznych przywołaniach

---

<sup>53</sup> A. Legeżyńska, *Przekład: pewniki, spory i pytania w translatologii*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa: IBL PAN, 2002, s. 288.

twórców innego języka): „Majakowski pisał...”<sup>54</sup>. Takiego zwrotu nie da się oczywiście użyć, posługując się tłumaczeniem, za każdym razem bowiem, w innym tłumaczeniu danej serii, Majakowski pisał inaczej, co Balcerzan celnie wskazał, posługując się serią przekładową wiersza *Во весь золот*<sup>55</sup>. To oryginałowi przyznał Balcerzan „rangę instancji rozstrzygającej”, gdyż, jego zdaniem, w konfrontacji „przekład–oryginał” tekst obcojęzyczny występuje jako element systemu i winien być jednocześnie traktowany jako przekaz określonych sensów i jako zespół dyrektyw poetyki. Dociekania interpretacyjne Balcerzana skupione więc były raczej na tym, jak tekst źródłowy funkcjonował w kulturze oryginalnej – a przede wszystkim w poetyce epoki, w kontekście analizowanego wiersza w poetyce futuryzmu. Stąd wyprowadzone zostały dyskusyjne – z punktu widzenia przedstawionych wyżej poststrukturalistycznych teorii przekładu – wnioski, jak należałoby tekst tłumaczyć. Interpretacja tego zaś, w jaki sposób dana seria przekładowa funkcjonowała w kulturze docelowej – tu polskiej – była już dla przeprowadzonych analiz nieistotna. Tu, gdzie dla Edwarda Balcerzana kończył się problem serii<sup>56</sup> – na sprawnie przeprowadzonych wnikliwych analizach językowych i analizach poetyki – zaczyna się dopiero, według mnie, szersze pojęte badanie komparatystyczne, co postaram się pokazać na przykładach. Warto może jeszcze zauważyć, że wraz z rozwojem badań nad przekładem w Polsce coraz częściej dostrzegano konieczność osadzenia badań przekładu w kontekście całej

<sup>54</sup> Jest to zresztą dosyć typowy nawyk językowy charakterystyczny szczególnie dla studiów polonistycznych, w swoich badaniach natknęłam się na zwrot „Sam Whitman pisze”, po którym następował cytat z przekładu. Por. M. Skwara, *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004, s. 269.

<sup>55</sup> E. Balcerzan, *Jeszcze o sprawie serii translatorskiej („Majakowski pisał...”)*. W: idem, *Literatura z literatury. (Strategie tłumaczy)*. Katowice: „Śląsk”, 1998, s. 38–40.

<sup>56</sup> Z zastrzeżeniem, że kończył się na pewnym etapie refleksji naukowej. Można wskazać współczesne, znacznie szersze – choć jednocześnie polemicznie żartobliwe – sposoby rozumienia serii przekładowej prezentowane przez Balcerzana (np. we wstępie do książki P. Ricoeura i P. Toropa, *O tłumaczeniu*. Przeł. T. Swoboda, S. Ułaszek. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008). Tam, gdzie Edward Balcerzan poważnie analizuje serie przekładowe, zawsze więcej uwagi poświęca językowi tłumaczy i konstrukcji ich światów przedstawionych, używając wymownych metafor (np. „wojny światów podstawionych”), niż aspektom komparatystycznym serii (jej recepcji w literaturze języka przekładu czy nawiązaniom intertekstualnym do elementów serii). Por. *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, s. 150–164.



kultury<sup>57</sup> czy innych zjawisk społecznych<sup>58</sup>, rzadko kiedy jednak badania takie dotyczyły serii przekładowych, w których różnice poszczególnych propozycji translatorskich zwykle stawały się centralnym punktem analiz<sup>59</sup>.

### Seria przekładowa jako problem komparatystyczny – propozycje

Przedstawię trzy przykłady tego, jak pojmowana być może seria przekładowa w ujęciu komparatystycznym. Wyróżniając problematykę serii translatorskich z pola zarówno badań (jedynie) translologicznych (tzn. badań różnych przekładów tego samego tekstu), jak i badań komparatystycznych (czasami rozszerzających pojęcie serii pod nazwą serii intertekstualnych, np. na wszystkie przykłady wykorzystania danego motywu w wielu sztukach<sup>60</sup>), trzeba odpowiedzieć na co najmniej dwa pytania. Po pierwsze: co (a właściwie: kto) tworzy serię przekładową? I po drugie: jaka jest potencjalna wartość wyróżnionej serii w rozpoznaniu zjawisk zachodzących w kulturze języka przekładu? Najprościej oczywiście odpowiedzieć, że interpretator jest inicjatorem „serii”, to on(a), znając jakiś przekład(y) i tekst źródłowy, z pewnych powodów poszukuje innych przekładów. Jeśli stawia sobie za cel nie tylko wskazanie, że obraz tekstu literackiego i świata kreowanego w różnych językach ulega różnym zmianom, ale i umieszcza w polu swego zainteresowania literackie i społeczne

---

<sup>57</sup> Por. poszczególne tomy „Studiów o Przekładzie” pod red. Piotra Fasta, np.: A. Bednarczyk, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2002; *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1999.

<sup>58</sup> Np. *Polityka a przekład*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1996; *Obyczajowość a przekład*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1996.

<sup>59</sup> Według takiego modelu zbudowane zostały analizy tomu *Zagadnienia serii translatorskich* pod red. Piotra Fasta (*Przekład artystyczny*. T. 2. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1991). Autor pierwszego, wprowadzającego tekstu rozumiał serię translatorską jako „zbiór tłumaczeń” (J. Zarek, *Seria jako zbiór tłumaczeń*. W: *Zagadnienia...*, s. 7–15).

<sup>60</sup> Jak dzieje się to np. w przypadku mitu Salome dyskutowanego przez Manfreda Pfistera. Zob. *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do systemu*. Przeł. J. Gilewicz. W: *Antalogia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa: Instytut Kultury, 1997, s. 186.

funkcjonowanie tekstów danej serii, wychodzi, w moim przekonaniu, poza translatorykę w kierunku kolejnych procedur komparatystycznych (kolejnych, bo translatoryka jest podstawową komparatystyczną procedurą analityczną, czego nie ma potrzeby kwestionować; tak stawiając kwestię wcale nie uważam, by warto było toczyć boje o to, co się w czym zawiera, ani co jest ważniejsze – zależy to od celów, które chce osiągnąć badacz, a czasami po prostu od jego osadzenia instytucjonalnego).

Bywa też i tak, że seria przekładowa wynika np. z nawiązań intertekstualnych w obrębie dwóch lub większej ilości przekładanych dzieł, czyli istnieje w kulturze, zanim wskaże ją interpretator. Badacz podąża wtedy wyznaczoną drogą, dociekając dalszych komparatystycznych implikacji, poszukując innych elementów serii zmieniających postrzeganie tekstu wyjściowego i jego interpretacji w danej kulturze. Wskazałam taki przypadek<sup>61</sup>, wychodząc od wiersza Jakuba Winiarskiego *Żółta zjeżdżalnia* przywołującego wiersz Williama Carlosa Williamsa *Czerwone taczki* – w takim właśnie brzmieniu oryginalny tytuł wiersza *The Red Wheelbarrow* został bowiem zacytowany przez polskiego poetę:

Nie będzie to wiersz w stylu obiektywistów, jak choćby słynne *Czerwone taczki*.  
Nie sądzę, abym potrafił zdobyć się na coś takiego w obliczu dzieci, tak samo  
jak i w obliczu śmierci [...]

Pociągnęło to za sobą nie tylko rekonstrukcję serii tłumaczeń, które mogły być brane pod uwagę jako przedmiot nawiązania intertekstualnego, a w konsekwencji i porównawczej interpretacji tychże – wzięłam pod uwagę pięć przekładów: Jana Leszcza (1965), Leszka Elektorowicza (1972), Leszka Engelkinga (1985), Julii Hartwig (1992) i Stanisława Barańczaka (1993) – ale i włączenie w obręb takiej interpretacji innych tekstów poetyckich, metatekstualnie odnoszących się do tego samego wiersza w polskim brzmieniu, np. *Osiem linijek* Juliana Kornhausera (1978). W ustaleniu pozycji tego krótkiego wiersza (skandalicznie krótkiego i prozaicznego, jak sądzono tuż po jego powstaniu w rodzimej kulturze

---

<sup>61</sup> Szczegółowe analizy przedstawiłam w tekście *The Reception of Literary Works in Literary Works: On the Role of Intellectuals. W: Beyond Binaries. Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*. Ed. by E.F. Coutinho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, s. 97–108. Polska poszerzona wersja: *Intertekstualność a interkulturowość – perspektywa filologiczna* (w druku).

amerykańskiej, czyli w trzeciej dekadzie XX w.) w kulturze polskiej ostatnich dekad XX wieku istotne były także wypowiedzi sytuujące wiersz Williamsa na parniasie poetyckim, np. opinia Czesława Miłosza wyrażona we wstępie do *Wypisów z ksiąg użytecznych* (1994) czy Leszka Elektorowicza opatrującego wiersz Williamsa epitetem „słynny” w swej przedmowie do wyboru wierszy poety z roku 1972<sup>62</sup>. Niebagatelną rolę odegrało zapewne też umieszczenie przekładu Stanisława Barańczaka w jego antologii *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych 8 stuleci*, wydanej przez krakowski Znak w roku 1993. Wskazywałam też pola odniesień intersemiotycznych zagubione w kulturze polskiej, co mogło być uwarunkowane przekładami, a właściwie przekładem dominującym, tzn. dokonany przez Stanisława Barańczaka, cieszącego się na początku lat dziewięćdziesiątych niezwykłą popularnością jako kongenialny tłumacz. W jego przekładzie właśnie epitet *glazed* konotujący odwołania intersemiotyczne kreowane przez Williamsa (jak wskazał w swej analizie Michel Riffaterre<sup>63</sup>) – a konkretnie związki ze światem sztuki, w którym począwszy od *Angelusa* Jeana François Milleta po rozmaite wersje *Angelusa* Salvadora Dalego taczka jest obiektem sztuki, a nie jedynie sprzętem gospodarskim – nie znalazł swego odpowiednika, a w konsekwencji nie znalazł swojej reprezentacji w polskim procesie *rewriting* wiersza Williamsa (szansę taką dawał przekład Jana Leszcza, ale ze względu na miejsce publikacji – Nowy Jork – zupełnie „wypadł” z krajowej pamięci kulturowej).

Dyskusja, która przetoczyła się przez świat krytyki amerykańskiej po opublikowaniu wiersza, a która wbrew pozorom ma wymiar współczesny (wystarczy zajrzeć na stronę internetową poświęconą wierszowi <http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/83.html>, by się o tym przekonać) i nieodmiennie dotyczy tego, czy „osiem linijek” Williamsa wierszem jest czy też nie, nabrała w polskim procesie „ponownego pisania” – wspartym i „antologizacją” (wiersz Winiarskiego z niskonakładowego tomu *Obiektyw* (1997) trafił do prestiżo-

---

<sup>62</sup> Przedmowa ta została przedrukowana w latach 90. (L. Elektorowicz, *Anglosaskie muzy*. Kraków: Wydawnictwo Arcana, 1995), co mogło znacząco zaważyć na jej „współczesnym” brzmieniu.

<sup>63</sup> M. Riffaterre, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse*. „Critical Inquiry” 1985, vol. 11, nr 1, s. 141–162.

wej *Antologii nowej poezji polskiej 1990–2000*<sup>64</sup>) – innego wymiaru: nie tyle pytanie o wagę tekstu zostało bowiem zadane przez młodego poetę polskiego przytaczającego „słynny”, jak sądzili „starzy” poeci polscy, wiersz, ale pytanie o możliwość wyrażania uczuć w poezji. Z perspektywy Winiarskiego „słynny” wiersz Williama jest wierszem „zimnym”. Może warto wskazać młodym czytelnikom polskim – bo do nich adresowana jest cytowana antologia – zarówno pełną polską serię przekładową wiersza, jak i jego uwikłanie w polskie teksty i rozmaite zabiegi „ponownego pisania”, by pokazać większy wycinek kultury literackiej i procesy kształtujące rozumienie tekstu w danym czasie i miejscu. Wszak dla Juliana Kornhausera był to wiersz „piękny” („Pamiętasz ten piękny wiersz/ Williama *Czerwone taczki*?”), kreujący empatyczne niemal porozumienie („i gdy czytam na głos to/ jedno krótkie zdanie, rozbite/ na osiem linijek, wydaje mi się,/ że stoję nieruchomo na deszczu/ w miasteczku Rutherford”), co nie wynikało jedynie z indywidualnych gustów, ale i z odmienności preferowanej poetyki i czasów, w których wiersz obcy – zanim został przełożony, a przekład opublikowany, co zwykle trwało długo – bywał dyskutowany w kręgu przyjaciół-poetów, pierwszych czytelników. Nie wydaje się, by analiza jedynie przekładów *Czerwonych taczek* Williama – prawie zawsze ujmowanych w nieco już dziś archaiczną i nie zawsze rozpoznawalną formę *pluralis* (w wierszu mowa jest o jednej taczce, co ze zdziwieniem odkrywają współcześni młodzi odbiorcy) – otwierała takie perspektywy.

Inną „zadaną” przez polską poezję współczesną serią translatorską może być tradycja lektur wskazana przez Jarosława M. Gruzłę w wierszu *Głębia zmierzona chińskim pędzlem*.

W późne popołudnie  
 pod akacjami błękit nieba.  
 Moje ciało rozplywa się w skupieniu.  
*Wypisy z ksiąg użytecznych*  
 poruszają, rozpalają płomień,  
 jak niegdyś w poecie znad Willi  
*Chińska fletnia*.  
 Wesołe krzyki dzieci, gadanie wiatru, cisza.

<sup>64</sup> *Antologia nowej poezji polskiej 1990–2000*. Oprac. R. Honet, M. Czyżewski. Wyd. 2. Kraków: Zielona Sowa, 2004, s. 368.

Człowiek pod ciężarem wieków –  
czyż coś takiego mogło się zrodzić  
pod chińskim pędzlem?  
[...]<sup>65</sup>

Tłumaczenia poezji chińskiej dokonane przez Leopolda Staffa w jego *Chińskiej fletni* w drugiej dekadzie wieku XX i tłumaczenia wierszy chińskich dokonane przez Czesława Miłosza w *Wypisach z ksiąg użytecznych* pod koniec wieku czytane są razem, wyznaczając wspólną tradycję dla poetów jednego kręgu kulturowego. W obu przypadkach typowe zagadnienia lingwistyczne zostają zawieszane, w obu mamy bowiem do czynienia z przekładem z języka trzeciego – odpowiednio francuskiego i angielskiego – ale to właśnie różnie stopnie świadomości pośrednictwa językowego (Miłosz podkreślał, że przekłada z tłumaczeń angielskich, np. Kennetha Rexrotha znającego chiński; Staff natomiast korzystał z wersji francuskiej, będącej współcześnie przykładem tzw. orientalizmu krytykowanego z pasją przez Edwarda Saida), a nie wierność oryginałowi, są ciekawym elementem, pozwalającym badać to, w jaki sposób „drugi” świat poznawał kulturę „trzeciego” świata, korzystając z pośrednictwa „pierwszego”. Tym bardziej, że w analizie komparatystycznej elementy poetyki uznawanej za charakterystyczne dla wierszy chińskich dają się uchwycić zarówno w twórczości obu tłumaczy-poetów, jak i w nawiązaniach intertekstualnych i rozmaitych komentarzach, także tych wydawniczych i marketingowych. Warto byłoby podjąć ten problem na najbliższym kongresie ICLA, gdzie jednym z zadań sekcji zajmującej się tłumaczeniem ma być przekroczenie dominacji jednostronnego przekładu świata zachodniego na języki „trzeciego” świata, tak by wiek XXI był czasem prawdziwej dwustronnej wymiany kulturowej. Wydaje się, że dla kultury polskiej istnienie i wartość wskazanej przez współczesnego poetę „serii” ma szczególny potencjał w zainicjowaniu takiego dialogu, nie z pominięciem, ale wykorzystaniem doświadczeń wieku ubiegłego. Nigdy bowiem kultura polska nie będzie w idealnej sytuacji posiadania utalentowanych tłumaczy (poetów) znających wszystkie języki, z naszego punktu widzenia, egzotyczne. Nie znaczy to jednak, że dialog „pierwszego” świata z „trzecim” czy też „trzeciego” z „pierwszym”, jak się obecnie postuluje (jednakowo milcząco

---

<sup>65</sup> Ibidem, s. 95.

pomijając „drugą”), nie może być wzbogacony o ciekawe elementy powstające w tymże „drugim” świecie właśnie.

Dokładniej przedstawię moje rozumienie serii komparatystycznej na mniej kontrowersyjnym przykładzie, nieodwołującym się do pośrednictwa języków trzecich, tak samo jednak nieograniczonym do badań lingwistycznych. Odpowiedź na podstawowe pytania dotyczące polskiej serii przekładowej wiersza Walta Whitmana *Miracles* wygląda następująco. Kto konstituuje serię: interpretator(ka), ale i fakty literackie i kulturowe, tzn. nawiązanie intertekstualne, rozmaite komentarze dotyczące wiersza i twórczości Whitmana, fakt umieszczenia przekładów *Miracles* w różnych antologiach, wreszcie kontekst polityczny i ideologiczny kryjący się zarówno za podjęciem jednego z przekładów, jak i jego umiejscowieniem. Poza oczywistą wartością informacyjną dotyczącą rodzimej kultury literackiej i funkcjonowania w niej tekstów obcych oraz translatorską wskazującą znaczenia różnic w przekładzie – w tym przypadku niewielkich, co nieco z innej strony każe spojrzeć na serię przekładową, którą nie zawsze konstituować muszą spektakularne różnice w przekładzie<sup>66</sup> – zestawiona seria posiada, w moim przekonaniu, także istotną wartość komparatystyczną: wskazuje na status wiersza w kulturze docelowej, różniący się znacznie od jego pozycji w kulturze oryginalnej. Inaczej niż w przypadku „słynnego” wiersza Williama, który tam i tu „słynny” pozostał, zmieniały się przede wszystkim jego odczytania i intertekstualny potencjał, *Miracles* jest wierszem w tradycji amerykańskiej przeciętnym, choć urokliwym; w kulturze polskiej bogata seria przekładowa stawia go w pozycji wyjątkowej. Warto moim zdaniem zadać pytanie: jak to się stało?

Mamy pięć polskich przekładów *Miracles*, co – jak na polską normę Whitmanowską rozpiętą pomiędzy 0 a 7 (w wyjątkowych przypadkach) – oznacza dużo<sup>67</sup>. Pierwszy przekład zatytułowany *Cudy*, opublikowany w 1957 roku w londyńskich *Wiadomościach* przez Michała Chmielowca pod pseudonimem

<sup>66</sup> Jak np. w przypadku innego wiersza Whitmana *We Two, How Long We Were Fool'd*, tłumaczonego w kulturze polskiej zarówno w poetyce hetero- jak i homoseksualnej. Por. moje analizy serii przekładowej tego wiersza: *Liryki „homoseksualne” Whitmana w kulturze i literaturze polskiej (problemy translatologiczne i interpretacyjne)*. „Teksty Drugie” 2007, nr 3.

<sup>67</sup> Por. moją bibliografię przekładów z Whitmana: *Krag transcendentalistów...*, s. 101–118.

Michał Sambor, w kraju był prawie zupełnie zapomniany<sup>68</sup>. Drugi powstał dekadę później, autorką przekładu była Ludmiła Marjańska. Jej *Cuda* opublikowane zostały w pierwszym powojennym zbiorze poezji Whitmana<sup>69</sup>. Trzeci przekład dokonany został przez Czesława Miłosza w roku 1984 i ukazał się najpierw w paryskim wydaniu *Nieobjętej ziemi* w roku 1988, zaś *Cudy* ukazały się w wydaniu polskim. W roku 1991 *Miracles* jako *Cuda* przełożył Stanisław Barańczak i opublikował najpierw w „Kresach”, rok później zaś w antologii o znaczącym podtytule *222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*<sup>70</sup>. Ostatni znany mi przekład, dokonany przez Andrzeja Szubę, także nosi tytuł *Cuda* i po raz pierwszy opublikowany został w piśmie „Fa-Art” w roku 1992, a dziesięć lat później w tomie zbierającym Whitmanowskie dokonania translatorskie Szuby<sup>71</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że wszyscy tłumacze tego wiersza byli/są poetami – różnej skali talentów oczywiście i o różnych zainteresowaniach poetyckich, wszyscy jednak autorzy polskiej wersji *Miracles* to mające swój własny gust i świadomość tradycji poetyckiej osobowości twórcze. Co mogło zwrócić uwagę tak wielu i tak różnych postaci polskiego świata literackiego na – wydawałoby się, prosty, a nawet prostoplinijny – wiersz zaczynający się pytaniem: *Why, who makes much of a miracle?* i w poetyckich wyliczeniach uzasadniający, że wszystko, co istnieje, jest cudem i nic nie potrafi zadziwić bardziej niż świat wokół nas. Najłatwiej wskazać możliwą przyczynę zainteresowania tym właśnie wierszem Michała Chmielowca, mogła to być swoista emigracyjna odpowiedź na Whitmana jako odmetafizycznego barda demokracji, bohatera obchodów roku 1955 w całym „postępowym świecie”, w tym i w Polsce Ludowej<sup>72</sup>. Chmielo-

---

<sup>68</sup> Andrzej Szuba w posłowie do swojego pierwszego „dużego” tomu przekładów z Whitmana wymienia wśród wcześniejszych polskich tłumaczy „M. Sambora” (W. Whitman, *Pieśni o sobie*. Przekł. i oprac. A. Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 427).

<sup>69</sup> *Żdźbła trawy. Poezje wybrane*. Oprac. J. Żuławski. Warszawa: PIW, 1966.

<sup>70</sup> „Z Tobą więc ze Wszystkim”. *222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*. Przekł. i oprac. S. Barańczak. Kraków: Znak, 1992.

<sup>71</sup> W. Whitman, *256 Wiersze i poematy*. Przekł. i oprac. A. Szuba. Kraków: Miniatura, 2002.

<sup>72</sup> Pisałam o setnej rocznicy wydania *Leaves of Grass* i związanych z tym ideologicznych manipulacjach w: *Krąg transcendentalistów...*, s. 320–324. Obecnie opracowuję szerszą analizę zjawiska, w znacznie większym stopniu politycznego niż literackiego, w ramach monografii „*Polski Whitman*”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*.

wiec nie przez przypadek, wydaje się, tłumaczył tytuł jako *Cudy* (tylko Miłosz jeszcze wybrał takie rozwiązanie), przenosząc kreację Whitmana z archaicznego świata kołęd, w którym pasterze „cuda, cuda ogłaszają”, w teraźniejszość. Także *the car*, w którym „ja” Whitmanowskiego wiersza z zachwytem przypatruje się obcym – *look at strangers opposite me riding in the car* – w przekładzie Chmielowca przekształca się we współczesny „tramwaj”; ponadto tłumacz używa wyrażeń codziennych, nie tylko uwspółcześniając i „udomawiając” Whitmana, ale przenosząc go do kręgu omalże familiarnego, np.: „Kto by się tam przejmował, gadam sobie, śpię sobie, przecie”. Tu i teraz poeta/tłumacz głosi swoją pochwałę widzialnego świata wpisującą się w tradycję chrześcijańską bardziej niż w dające się ideologicznie zmanipulować Whitmanowskie „postępowe” hasła demokratyczne:

Dla mnie każda godzina światła i mroku jest cudem,  
każdy centymetr sześcienny przestrzeni jest cudem,  
każdy metr kwadratowy przestrzeni jest pokryty cudami,  
każda piędź wnętrza ziemi roi się od cudów<sup>73</sup>.

Miłosz, pozostając przy współcześnie brzmiącym tytule, zaznacza jednak swój dystans do poety innej epoki, w jego przekładzie ten sam *car* staje się „dyliżansem”. Zabieg ten da się lepiej zrozumieć, gdy osadzimy przekład Miłosza w kontekście tomu, z którego pochodzi, a konkretnie w kontekście drugiej części Miłoszowej *silva rerum* zatytułowanej *Niewyrażone*. Definiuje tam Miłosz swój temperament twórczy jako „wierzący”, a problemy z własnym językiem we współczesnym świecie języka niewiary opisuje następująco:

Język literatury dwudziestego wieku był językiem niewiary. Posługując się nim mogłem pokazać tylko trochę mego wierzącego temperamentu. Bo przekroczyliśmy granicę oddzielającą nas od innej literatury, nieco staroświeckiej, godnej sympatii, ale artystycznie podrzędnej<sup>74</sup>.

Nie sędzę, by Whitman prezentował dla Miłosza artystyczną podrzędność, a przynajmniej nie taki Whitman, którego wybierał do swoich tłumaczeń<sup>75</sup>;

<sup>73</sup> W. Whitman, *Cudy*. Przeł. M. Sambor. „Wiadomości” (Londyn) 1957, nr 30, s. 1.

<sup>74</sup> Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996, s. 37.

<sup>75</sup> Wysoką pozycję Whitmana w hierarchii tradycji poetyckiej Miłosza potwierdza umieszczenie jego wierszy w oryginale w amerykańskim wydaniu *Nieobjętej ziemi* i nadanie Whit-



potrzeba zaznaczenia pewnego dystansu wobec poety wieku XIX manifestowana była jednak przez autora *Nieobjętej ziemi* rozmaicie – poprzez wybór tekstów do tłumaczenia, słowa-znaki epoki minionej, czy opis historii własnych powrotów do Whitmana, poety na tyle odległego, by można mu było zazdrościć wprost<sup>76</sup>. Zazdrościć łatwości wyrażenia przeciwstawionej dwudziestowiecznemu „nienasyceniu” i „lamentowi nad niewystarczalnością języka”<sup>77</sup>. Wydaje się, że dla Miłosza Whitman był jednym z tych poetów, który wskazywał, jak wyrażać „wierzący temperament” i jednocześnie naturalnie naginać oporny język do swych potrzeb, tak jak stało się to w *Miracles*<sup>78</sup>. Choć własny ideał poetycki Miłosza – „zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute w metalu” – był odmienny od Whitmanowskiej „rozlewności” (by posłużyć się pojęciem Ludmiły Marjańskiej), wydaje się, że wiersz *Dziękczynny* ma wiele wspólnego z Whitmanowską pochwałą istnienia we wszelkich jego przejawach, pochwałą wpisaną w wymarzoną, „skondensowaną” poetykę Miłosza:

Obdarowałeś mnie, Boże-czarodzieju.  
Wdzięczny Tobie jestem za dobre i złe.  
W każdej rzeczy na ziemi światłość wiekuista  
Jak teraz tak i w dzień po mojej śmierci<sup>79</sup>.

Obecność Whitmana w paryskiej *Nieobjętej ziemi* musiała wydać się intrygująca Jackowi Bierezinowi, który chyba nie znał Whitmana wcześniej (rok wydania drugiego polskiego wyboru poezji Whitmana – 1971, był dla Bierzina rokiem

---

manowi, wraz z D.H. Lawrencem, rangi *tutelary spirits* (Cz. Miłosz, *Unattainable Earth*. Translated by the author and Robert Hass. New York: The Ecco Press, 1986, s. xiii).

<sup>76</sup> W *Abecadle* Miłosza czytamy: „Whitmana poznałem w polskich przekładach. [...] I od razu ołśnienie: móc pisać tak jak on! Rozumiałem, że nie chodzi tutaj o formę, ale o akt wewnętrznej swobody, i tu była prawdziwa trudność” (Cz. Miłosz, *Abecadło*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 339).

<sup>77</sup> Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 38.

<sup>78</sup> W przekładzie Miłosza język ten jest jeszcze prostszy i mocniejszy niż w oryginale. Pierwsze zdanie upraszcza Whitmanowską inicjalną emfazę i brzmi po prostu: „Kogo obchodzą, tak naprawdę, cudy?”. Drugie uwypukla wszechobecność cudu dostrzeganego przez „ja” wiersza: „Co do mnie znam **tylko i jedynie** cudy” (podkr. MS). Na marginesie zauważę, że to w tych dwóch inicjalnych zdaniach polskie tłumaczenia różnią się najbardziej.

<sup>79</sup> Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 129.

pierwszego wyroku za działalność opozycyjną). Lektura *Nieobjętej ziemi* na emigracji w Paryżu zaowocowała wierszem *Bezsennaść, ptaki*, wiersz Whitmana:

Gałązka platanu uderzała o szybę.  
Nad ranem śpiewały ptaki.  
Myśli się wtedy o nie wysłanych listach,  
nie zapłaconych rachunkach, komorniku,  
zapomnianych miastach.  
Ja myślałem dodatkowo o trzech kobietach,  
jednej górze, przyjacielu w więzieniu  
i wierszu Whitmana.  
*Kogo obchodzą, tak naprawdę, cudzy?*  
*Co do mnie znam tylko i jedynie cudzy.*  
Słońce przejechało ostrzem po oczach.  
Chciałaś mnie obudzić, myśląc, że śpię.  
To wszystko.

Paryż, maj 1987<sup>80</sup>

Oczywiście cytat z wiersza Whitmana jest tak naprawdę cytatem z przekładu Miłosza, co przekonuje o wchodzeniu tekstu obcego w tkankę literatury narodowej poprzez przekład – a nie jest to sytuacja wyjątkowa. Wyjątkowe w tekście Bierzina jest przesunięcie akcentów ze słonecznej Whitmanowskiej wszechogarniającej pochwały świata na oszczędną, omalże surową relację; z jasnego, głośnego i entuzjastycznego tonu *Cudów* na przygaszony, refleksyjny i melancholijny ton *Bezsennaści*<sup>81</sup>. Wzywająca postawa „ja” Whitmanowskiego, podważającego powszechne rozumienie „cudów”, donośny głos, w którym wszystkie nieprzeliczone cudzy codzienności ukazują cały swój blask, osiągalny dla poety, staje się z powrotem nieosiągalna lub – by użyć pojęcia Miłoszowego – nieobjęta. Jest wiele cudów na świecie, powiedział kiedyś poeta, i wydaje się, że „ja” wiersza Bierzina potrafi powtórzyć tę deklarację, ale nie potrafi się z nią identyfikować. Podczas gdy liczne Whitmanowskie enumeracje dotyczą wszystkiego, co przyciąga oczy zanurzonego w świecie podmiotu, z łatwością

---

<sup>80</sup> J. Bierzina, *Linia życia*. Łódź: Oficyna Literacka, 1999, s. 95.

<sup>81</sup> W rzeczywistości czwartego wiersza Bierzina o bezsennaści. Trzy pierwsze opublikowane zostały w tomie *Wam!* (Paryż: Instytut Literacki, 1974), żaden z nich nie wydaje się związany z Whitmanem, choć cały tytuł zbioru (w tłumaczeniu *To You!*) brzmi bardzo Whitmanowsko. Wszystkie trzy wcześniejsze *Bezsennaści* są ciemniejsze w tonie niż *Bezsennaść, ptaki*... W *Bezsennaści II* czytamy: „Otworzę sobie żyły/ słowem gestem milczeniem brzytwą”.

przekładającego na słowa niezmierzone doświadczenia dnia i nocy, oszczędne enumeracje Bierzina dotyczą świtu, międzyczasu pozbawionego radości, obciążonego bezsennością, a więc i pozbawionego możliwości przebudzenia. Mechaniczny dźwięk gałązki platanu uderzającej w szybę zastępuje naturalny obraz „drzew w lesie” tworzących jeden z Whitmanowskich cudów. Ptaki w kreacji Bierzina, chociaż śpiewające, nie są jeszcze jednym cudem natury dla podmiotu obserwującego i przeżywającego świat, bo pozostają na zewnątrz doświadczenia, oddzielone szybą.

Chociaż myśli wyliczone przez Bierzina wydają się odnosić do poetyki enumeracji, w której Whitman sporządził swoją relację o otaczających go cudach, jest to odwołanie antytetyczne; wszystko, co przychodzi na myśl o świecie, to rzeczy smutne, niedokonane, oczekiwane w strachu, zapomniane. Wspomnienie „trzech kobiet, jednej góry, przyjaciela w więzieniu” i „wiersza Whitmana” przywołuje świat wewnętrznych doświadczeń, niedzielonych z innymi. Podczas gdy Whitmanowska persona zanurzona jest w ludzkości i śmiało „rzuca okiem ponad dachami domów ku niebu”, „ja” Bierzina pozostaje pasywne, wystawione na działanie groźnego słońca, a ukochana osoba, nie jest tą, z którą „spał w nocy” – jak dzieje się w wierszu Whitmana – bo sen nie przyszedł wcale. Ukochana nie jest też tą, z którą „rozmawia za dnia”, tylko tą, która słucha relacji o bezsenności, zakończonej nieodwołalnym: „To wszystko”. Nie ma nic do dodania, nic, co mogłoby oczarować, żadnego cudu do opowiedzenia, podzielenia się ze słuchaczem (czytelnikiem). Powiedziałabym, że wiersz Bierzina czytany w kontekście wiersza Whitmana staje się bardziej mroczny, jest wierszem o straconych cudach, których nie można ocalić ani przez ponowne czytanie, ani pisanie; można tylko przypomnieć, że „cudy” istniały kiedyś dla kogoś, zachwycały czytelników i poetów, ale dar poetyckiej magii zagubił się w otaczającym kolejnego czytelnika-poetę obcym świecie.

Kiedy umieścimy wiersz Bierzina w kontekście twórczości Miłosza, szczególnie drugiej części *Nieobjętej ziemi*, dostrzeżemy inne konteksty interpretacji *Bezsенności*, które tu tylko zasygnalizuję. Te same symbole: głosy ptaków za oknem witające rano z wiersza *Jeszcze jeden dzień*, drzewo, które jest „bliskim krewnym człowieka, z gałęziami jak ramiona”, kreują jednak inny, ciepły i przyjazny obraz. Podobnie jak wiersz Miłosza *O świecie*, gdzie trwanie i czar rzucony na miasto (to samo miasto nad Sekwaną) zamienia się o świecie

Bierezina omal w przekleństwo, z którego tylko poezja mogłaby być ocaleniem, i może nawet była jakimś ocaleniem dla Bierezina, nie takim jednak jak dla Whitmana czy Miłosza.

W eseju poświęconym *Nieobjętej ziemi* Stanisław Barańczak nazwał Miłosza „metafizycznym i religijnym poetą”, który poszukując realności (*the Real*), przekracza granice jednego umysłu, jednego miejsca, jednego języka, jednej epoki. Zwielokrotnia się, by „zamieszkiwać” przedmioty i ludzi tak, że jego głos zaczyna mówić w imieniu wszystkich rzeczy tego świata, wszystkich form istnienia, przeszłych i obecnych, martwych i żywych<sup>82</sup>. Podjęcie głosu Whitmana przez Miłosza także można umieścić w tym nurcie. Sam Barańczak wybrał nieco inny sposób na zwielokrotnianie swego głosu, coraz bardziej poświęcając się przekładom (i ich antologiom), zwanym kongenialnymi przez wielbicieli, a oskarżanym o zbytni subiektywizm przez krytyków. Z czasem i Whitman, do lat dziewięćdziesiątych nieobecny w dorobku translatorskim Barańczaka, przyciągnął jego uwagę, co z perspektywy omawianej serii translatorskiej nie jest bez znaczenia. Paradoksalnie, przekład *Mircales* dokonany przez Barańczaka jest znacznie bliższy oryginałowi niż można się było spodziewać, bliższy niż przekład Miłosza: to Barańczak zachowuje trzy części, na które Whitman podzielił swój tekst, podobnie jak i graficzny zapis przedostatniego wersu. Są oczywiście wersy, w których Barańczak tworzy wysmakowane (i nieco przydługie, nawet jak na Whitmana) zdania, np. wers 16 *The whole referring, yet each distinct and in its place* zyskuje postać: „Całość pełna powiązań, a jednak każdy jej składnik odrębny i na swoim miejscu”, co jest nawet dłuższe niż wers Miłosza: „Każda rzecz odsyła do innych, ale jest wyraźna i na swoim miejscu”<sup>83</sup>. Nie wydaje się jednak, by można było wskazać istotne różnice między tymi dwoma przekładami. Oczywiście potknięcia Miłosza, jak „rzucać wzrokiem” zyskują poprawną formę frazeologiczną „rzucać okiem”, Miłoszowe odsunięcie tekstu w przeszłość słowem „dylizans” zostaje uwspółcześnione (*the car* to u Barańczaka „wagon”),

<sup>82</sup> S. Barańczak, *Breathing under Water and Other East European Essays*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard UP, 1992, s. 177.

<sup>83</sup> Wydaje się, że Andrzej Szuba najlepiej poradził sobie ze znalezieniem polskiego ekwiwalentu dla *The whole referring*, w jego tłumaczeniu to „Całość współzależna”, ciągle jednak pozostała część wersu jest nazbyt długą parafrazą: „przecież każdy jej składnik osobno/ i na swoim miejscu”.

ostatnie pytanie: *What stranger miracles are there?* przesuwa też akcent z Whitmanowskiego (i Miłoszowego: „Jakież cuda bardziej potrafią zadziwić?”) pytania kierowanego do czytelnika, na pytanie do samego siebie: „Jaki cud mógłby mnie bardziej zadziwić?”

Nie sądzę jednak, by Barańczak istotnie chciał stworzyć inny tekst niż Miłosz (co można podejrzewać w innym przekładzie wiersza Whitmana: *Once I Pass'd through a Populous City*<sup>84</sup>). Można by sądzić, że natura tego Whitmanowskiego wiersza, ujętego w proste zdania, tak proste jak cuda, które opisuje, nie dawała wielkich możliwości tłumaczowi. Tym bardziej intrygujące staje się pytanie o potrzebę mierzenia się – ponownego polskiego mierzenia się – z takim niestawiającym szczególnych wyzwań translatorskich tekstem. Wydaje się, że potrzeba dopowiedzenia kontekstu religijności Whitmana była dla Barańczaka najistotniejszym elementem podjętych działań. Podczas gdy dla Miłosza Whitman był przede wszystkim „poetą wielkiego serca”, „wszechogarniającej miłości”, wyrażającym „podziw dla wszystkiego, co w człowieku wielkie i wspaniałe”<sup>85</sup>, dla Barańczaka Whitman był poetą religijnym. Pojęcie religijności wywodził, we wstępie do swojej antologii, z łacińskiego korzenia, czasownika *religare* oznaczającego zarówno „zbliżyć”, „jednoczyć”, jak i „przywiązywać”, „zobowiązywać”. Według Barańczaka poeci, którzy wyrażają przywiązanie do Wyższej Instancji i jednocześnie odpowiadają na nasze zobowiązania wobec tej Instancji, są poetami religijnymi. Takim właśnie poetą był dla Barańczaka Whitman, i wydaje się, że podjęte zabiegi „antologizacyjne” wspierały ten sposób rozumienia poezji autora *Miracles*. Obok tego wiersza tłumacz umieścił bowiem w swej antologii 48 część *Song of Myself* zawierającą wersy:

---

<sup>84</sup> Pisałam o tym w: *The Poet of the Great Reality: Czesław Miłosz's Readings of Walt Whitman*. „Walt Whitman Quarterly Review” 2008, nr 1, s. 18. Barańczak zresztą sam często manifestował (auto)świadomość motywacji kierującej podjęciem kolejnego tłumaczenia; ambicja „potrafię lepiej” lub „potrafię nie gorzej” odgrywa zwykle istotną rolę w takich działaniach. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*. W: idem, *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1994, s. 14.

<sup>85</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak, 1994, s. 222.

*I hear and behold God in every object, yet understand God not  
in the least,  
Nor do I understand who there can be more wonderful than myself*<sup>86</sup>.

W przekładzie Barańczaka „cud” pojawia się w drugim wersie: „Ani nie pojmuję, kto może być większym cudem niż ja sam”, tworząc swoisty wstęp, zapowiedź *Cudów* umieszczonych dalej w tej samej części antologii. Zawiera ona jeszcze przekład wiersza *Grand is the Seen*, w którym świat, niebo, gwiazdy, ziemia, nieskończony czas i nieogarniona przestrzeń są wspaniałe (*grand*), dlatego że wypełnia je jeszcze większa i wspanialsza niewidzialna dusza. W ten sposób wszystkie cuda z wiersza im poświęconego znajdują oparcie w wiecznej i niezmiennej Duszy<sup>87</sup>. Umieszczając swój przekład w antologii poezji religijnej i dobierając kontekst dla *Cudów*, Barańczak odpowiedział na wątpliwości jednego z pierwszych polskich tłumaczy Whitmana – Stanisława Vincenza. We wstępie do własnego przekładu poezji Whitmana, który był pierwszym książkowym wyborem wierszy mało jeszcze znanego poety, Vincenz pisał:

Dla niego, „raz urodzonego”, jak go charakteryzuje James, całe życie i świat we wszystkich przejawach jest niejako równomiernie obdzielony Boskością [...]. A on spokrewniony jest ze wszystkim; wszystko, co się dzieje obchodzi go, jest jego sprawą, jest boską sprawą, jako w danej chwili najwyższe i najważniejsze<sup>88</sup>.

Ostatnie zdanie mogłoby być komentarzem do *Miracles* (których Vincenz nigdy nie tłumaczył, wybierając, zdaje się, bardziej ambitne zadania translatorskie). Znajdziemy w przedmowie Vincenza i inne wypowiedzi wpisujące się w kontekst odczytań tego wiersza, np. definicję poezji Whitmana jako wyrazu „najwspanialszej miłości widzialnego świata”. Z tym wszystkim jednak Whitman był dla Vincenza poetą-prorokiem demokratycznego świata, którego religijna świadomość jest niejasna. Dziecięco-konkretna w miłości do słonecznego świata, może co prawda stworzyć świat, który powróci „bogatszy i pełniejszy do wiary, która

<sup>86</sup> W. Whitman, *Leaves of Grass. Reader's Edition*. Ed. by H.W. Blodgett, S. Bradley. London: University of London Press, 1965, s. 86.

<sup>87</sup> Co czytać można jako Whitmanowskie i zarazem Barańczakowe odwołanie do Emersona; wiersz Emersona *Brahma* umieszcza Barańczak w tej samej antologii.

<sup>88</sup> S. Vincenz, *Przedmowa*. W: W. Whitman, *Trzy poematy*. Przeł. S. Vincenz. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, 1921, s. 6.

dała mu pierwszy impuls”, jednak dopiero „wspólnota wiernych” w przyszłości może uzasadnić prawdziwość takiej religijności.

Barańczak, znając bądź nie opinie Vincenza – trzeba zaznaczyć, że jeden z trzech egzemplarzy przekładu *Trzech poematów* Whitmana w Stanach przechowywany jest w bibliotece Uniwersytetu Harvarda, bibliotece zapewne najbliższej Barańczakowi w czasie pracy na tymże uniwersytecie – dał odpowiedź na takie wezwanie, w pewien sposób zamykając zagadnienie otwarte przez Vincenza. Bogata polska seria przekładowa wiersza-manifestu takiej „dziecięco-konkretnej miłości” jest potwierdzeniem, że było to zagadnienie godne uwagi. A nawet zachwytu, jak w przypadku odczytania Tuwima, który w swej parafrazie połączył *Miracles* i 24 część *Song of Myself*:

Prawicie o jakichś cudach, mówi poeta. Wszak każda chwila dnia i nocy jest cudem; każdy cał przestrzenny przestrzeni, każdy kawałek powierzchni, każda odrobina materii. I cudem jest to, że chodzę, że widzę, mówię, jestem rozumiany, mogę wykonywać ruchy, czuję smak potraw – wszystko, wszystko!<sup>89</sup>.

Jest to może najbardziej problematyczny element serii przekładowej – wszak łączy dwa teksty i nigdy nie był opublikowany jako „prawdziwy” przekład. Ale czy w imię czystości metodologicznej winniśmy wyłączać z serii takie przykłady istnienia tekstu w kulturze narodowej, czy raczej brać je pod uwagę ze względu na znaczenie odczytania i jego współbrzmienie z innymi głosami? Opowiadam się za tym drugim stanowiskiem. Tym bardziej, że motto młodzieńczego eseju Tuwima poświęconego Whitmanowi brzmiało „Odetchnąć tylko – to odetchnąć Bogiem” i było parafrazą słów Cypriana Norwida. Whitmanowska pochwała „prostej” cudowności świata, której *Miracles* jest tylko jednym z przejawów, znalazła, w odczytaniach Tuwima, oparcie w polskiej tradycji romantycznej. Tworząc polską serię komparatystyczną związaną z przekładaniem i cytowaniem *Mircales*, można też wskazać stereotypowy wymiar funkcjonowania polskiej tradycji literackiej i religijnej. Henryk Zaslowski w swym wierszu *Walt Whitman* (1985) tak kazał przemawiać poecie:

Do was mówię: poszukujcie prawdy  
i wiercie w cud albowiem

---

<sup>89</sup> J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*. „Pro Arte et Studio” 1917, s. 8.

„Każda godzina światła i cienia jest cudem”  
 Wierzcie, że powstaniemy z martwych  
 I wszyscy powstaniemy w jednym kręgu<sup>90</sup>

Dość nieszczęśliwe połączenie stylu biblijnego („albowiem”, „powstaniemy z martwych”) z cytatem z wiersza *Miracles* we własnym przekładzie autora oraz wpisanie indywidualnego, radosnego głosu poety w sztywną doktrynę sprawia, że Whitmanowska cudowność przestaje zachwycać, a nawet wydaje się nieprawdopodobne, by kogokolwiek zachwycać kiedyś mogła. Wróćmy jednak do odczytań twórczych.

Podobnie jak Barańczak, Ludmiła Marjańska, tłumaczka *Miracles* do pierwszego po wojnie tomu poezji Whitmana, także zadbała o kontekst swego przekładu. Do tej samej antologii przekładów przełożyła bowiem i 31 część *Song of Myself* zawierającą *the miracle of the mouse*, cud istnienia istot najmniejszych i najbardziej pospolitych, łączący wrażliwość Whitmana z nurtem franciszkańskim. Pojęcie „zwykłego” cudu było w istocie jednym z najstarszych tematów Whitmanowskich, zapisanych w notatniku sprzed roku 1855 jako pytanie: *We hear of miracles – But what is there that is not a miracle?*<sup>91</sup>. Nie tylko pokazanie czytelnikom polskim szerszego kontekstu dostrzegania cudowności świata wokół nas było udziałem Marjańskiej, ale i stworzenie najciekawszego polskiego przykładu poetyckiej recepcji Whitmana. Podobnie jak wielu światowych poetów, np. Ezra Pound, dając wyraz swoistego dojrzewania do rozumienia poetyki Whitmana, poetka-tłumaczka stworzyła wiersz *Pojmując wreszcie rozlewność, bujność i konieczność powtórzeń starego Walta Whitmana* (1978). Nie miejsce tu na dokładną analizę długiego tekstu, związanego oczywiście z całym dorobkiem translatorskim Marjańskiej, nie tylko z przekładem *Miracles*, warto jednak zwrócić uwagę, że włączając w końcu „brzydkie amerykańskie miasta” w swoje „pojęcie szczęścia”, Marjańska uczyniła to w poetyce-mimikrze poetyki Whitmanowskiej – długimi, paralelnymi zdaniami opisując kolejne elementy otaczającego ją miasta. Podobnie jak do tytułowego zrozumienia poetyki, dotarła „wreszcie” i do zrozumienia jednego z cudów codziennego świata: piękna brzydoty. Ostatnią metaforę jej tekstu:

<sup>90</sup> H. Zaslowski, *Walt Whitman*. „Odgłosy” 1985, nr 20, s. 9.

<sup>91</sup> Por. *Leaves of Grass...*, s. 388.



Łapczywie połykana przez wielkiego węża  
autostrady  
wpadam w ciasne i śliskie jelita potwora  
i pokonując odruch obrzydzenia  
zagłębiając się w jego ciepłym,  
elastycznym, przytulnym wnętrzu.

czytać można jako odwołanie do archetypicznego ocalenia Jonasza połkniętego przez ogromną rybę, gdy „śliskie jelita potwora” dają jednocześnie schronienie i przynoszą zrozumienie; zrozumienie wagi istnienia wszystkiego, nawet brzydkiego, grzesznego miasta, czy byłaby to Niniwa, czy Nowy Jork. Akceptacja ta u Whitmana „od razu” przybrała prostą postać afirmatywnego monologu podmiotu zanurzonego w mieście i doświadczającego transcendencji: *walking the streets of Manhattan and darting my sight over the roof toward the sky*, wywołując próby mierzenia się z poetycką prostotą, której nie mogli po prostu zaakceptować poeci wieku następnego, zaglądnący pod podszewkę języka i kreacji artystycznej. Nie mogli też jednak – o czym przekonują kolejne elementy serii – po prostu odesłać jej do lamusa.

Ostatni z elementów analizowanej serii przekładowej – z której każdy przekład mógł być osobny, wydaje się, że tylko Barańczak jako czytelnik i komentator *Nieobjętej ziemi* znał przekłady Miłosza i może opinie Vincenza – to *Cuda* Andrzeja Szuby. Najmłodszy poeta-tłumacz najmniej był zainteresowany metafizycznym Whitmanem, o ile można wnosić z rozmaitych komentarzy, a przekład *Cudów* został włączony do jego książkowego dorobku translatorskiego dopiero w 2002 roku. Lepiej można zrozumieć pominięcie *Miracles* w zbiorze z roku 1992, gdy przytoczymy opinię tłumacza w posłowniu określającego *Leaves of Grass* jako „książkę nierówną”, w której „wielkość sąsiaduje z poetycką szmirą” i zadającego pytanie: „Jak to czytać?”. Odpowiedź, którą dał Szuba, jest jeszcze jednym polskim przykładem dojrzewania do Whitmana, w którą uwikłane jest – chyba nie bez pamięci tekstu Whitmana – pojmowanie „cudu”. Zdaniem Szuby Whitmana trzeba bowiem czytać:

bez uprzedzeń, z całym wątpliwym dobrodziejstwem inwentarza. Wtedy stanie się cud, okaże się, że mimo nieznośnego pohukiwania o demokracji i duszy, mimo podejrzanej jakości metafizyki i mało wyrafinowanej symboliki, mimo niczym

nie skrępowanego gadulstwa jest Whitman poetą wiarygodnym, do którego trzeba dorosnąć<sup>92</sup>.

Ustawiając się w pozycji czytelnika, Szuba wskazuje konieczność „dorośnięcia” do Whitmana (wydaje się, że, podobnie jak Marjańska, najmłodszy polski tłumacz potrzebował trochę czasu, by odkryć „wiarygodność” Whitmana jako poety), w roli tłumacza zaś Szuba ten trudny proces ułatwia. Jego *Cuda* zaczynają się prostym pytaniem skierowanym do odbiorcy: „Pytasz, jaki pożytek z cudu?”, co sprawia, że cały wiersz staje się jedną długą odpowiedzią; odpowiedzią daną „tobie”, zgodnie z poetyką Whitmana bezpośrednio zwracającego się w swych wierszach zarówno do czytelnika (np. w wierszu *To You*), jak i poetów przyszłości (*For You Poets to Come*). Nie wydaje się, by tłumacz prawie całego dorobku poetyckiego Whitmana, a jednocześnie poeta, przypadkowo zastosował taki zabieg.

Zestawiona seria przekładowa pozwala dostrzec charakterystyczną dla poetów polskich, którzy podjęli przekład *Miracles*, wrażliwość na cudowną (boską) naturę świata i wrażliwość na proste sposoby wyrażania owej cudowności; czasem, jak w przypadku emigracyjnego przekładu Michała Chmielowca, będącej odtrutką dla zideologizowanego żargonu epoki. Ci, którzy tłumaczyli więcej wierszy Whitmana (Miłosz, Barańczak, Marjańska, Tuwim), podkreślali wagę *Miracles* albo przez parafrazę-komentarz (Tuwim), albo przez kompozycje przekładów czy rozdziałów w antologiach współbrzmiających z wierszem (Marjańska, Barańczak); czy wreszcie, jak Miłosz, włączając przekład we własną twórczość oraz opinie o poezji i jej zadaniach. Polski dialog z Whitmanowską religijnością i cudownością osiągał punkty, w których były one opatrzone znakiem zapytania (Vincenz) czy kwestionowane (a tak odczytać można intertekstualny zabieg Bierzina), w końcu zestereotypizowane (Zasławski). Sam fakt jednak, że kolejny poeta sięgał po wiersz Whitmana, tocząc z nim dialog, jest znakiem rangi tekstu (często rangi jego przekładu), zdolności przyciągania czytelników i poetów nowych pokoleń. Wszystkie te zabiegi wokół serii – nie tylko kolejne przekłady, ale i nawiązanie intertekstualne, zabiegi „antologizacyjne”, wiersz-odpowiedź na problematyczną poetykę i estetykę Whitmana oraz komentarze tłumaczy i poetów – sprawiają, że dostrzegamy nie tylko kolejne wersje tekstu,

<sup>92</sup> W. Whitman, *Pieśń o sobie...*, s. 424.

ale i wchodzenie wiersza w tkankę literatury narodowej. Tak widziane *Cudy-Cuda* zyskują ważną pozycję w kulturze polskiej – stając się jedną z odłonek sporu o zasady poetyckiego wyrażania „niewyraźnego” – odwrotnie niż *Miracles* w kulturze amerykańskiej<sup>93</sup>. Zapewne prostota wiersza sprzyjała przekładom, a jego urokliwość podkreślana przez marketingowe tytuły zbiorów Whitmanowskich w Stanach<sup>94</sup> miała swoje znaczenie i w polskim odbiorze. Wydaje się jednak, że poeci polscy przekroczyli najprostsze i najbardziej powierzchowne odczytania, dając mocną odpowiedź na Whitmanowskie poszukiwanie czytelników, którzy stają się uczestnikami dialogu.

Badanie serii przekładowej pojęte jako analiza językowa kolejnych przekładów nie ukazałoby całego polskiego uwikłania wiersza. Być może inaczej zaczęlibyśmy patrzeć na inne wiersze przekładane na język polski, szczególnie te przekładane przez poetów polskich, gdybyśmy zaczęli łączyć badania przekładu z badaniami dalej wkraczającymi w pole komparatystyki poprzez analizę wielu sposobów funkcjonowania tekstów w kulturze narodowej. Takie ustawienie problematyki serii translatorskich nie tyle opowiada się za jednym z biegunów sporu o wyższość translatoryki nad komparatystyką (lub odwrotnie), co po prostu ów spór uchyla. Połączenie obu podejść wydaje się przynosić więcej pożytku, a oscylowanie między biegunami translatoologii, skupionej na przekładzie z jednej strony oraz komparatystyki ogarniającej wiele form „ponownego pisania” z drugiej, warunkowane być powinno przez materię danej serii – rekonstruowaną raczej zgodnie z maksymalistycznym postulatem poszukiwania kolejnych, heterogenicznych elementów, niż według minimalistycznego poprzestawania na jednorodnej tkance kolejnych przekładów – a nie przez przekonania badacza, czy też jego przynależność do tej czy innej szkoły badawczej. O ile oczywiście interesuje nas rzeczywiste funkcjonowanie literatury, a nie tworzenie zamkniętych

---

<sup>93</sup> Świadczyć może o tym krótkie i prawie pozbawione bibliografii hasło poświęcone wierszowi w: *Walt Whitman. An Encyclopedia*. Eds. J.R. Le Master, D.D. Kummings. New York–London: Garland Publishing, Inc., 1998, s. 433. Jedyna odnotowana tam pozycja autorstwa Johna Gatty nosi wymowny tytuł *Making Something of Whitman's „Miracles”* („ESQ” 1981, nr 27).

<sup>94</sup> *Miracles: Walt Whitman's Beautiful Celebrations of Life*. Kansas City, Missouri: Hallmark, 1973; W. Whitman, *Miracles: The Wonder of Life*. Ed. by D.K. Stone. Chicago: Rand McNally & Co., 1969.

w swym własnym uniwersum językowym analiz serii przekładów-przykładów, wydestylowanych z potencjalnego recepcyjnego skomplikowania.

**Translation Studies and Comparative Studies.  
A Series of Translations as a Comparative Issue**

**Summary**

The text is devoted to some intersections of translation studies and comparative studies, a series of translations being the main issue. Firstly, I describe particular elements of a so-called “new comparative literature” and the philological tradition to which it refers. Afterwards, I analyze translation studies and its position towards a so-called “old comparative literature” and I also draw some attention to a series of translations in the Polish tradition of translation studies. Lastly, I give three proposals of how a series of translation could be understood in a comparative literature context, and how analyses and interpretations of a series of translations could be performed. In my opinion, linguistic analyses of several translations of the same text should be expanded and enriched by analyses of the social, political and literary context in which the elements of the series used to function. The mechanism, called a “rewriting” by André Lefevere, becomes crucial when we examine a series of translations whose functioning in a receiving culture changes the position that a text occupies in the original context. I demonstrate such a case by a comparative analysis of a series of Polish translations of Walt Whitman’s “Miracles”: that is to say, not only by a linguistic analysis of its five translations done by well-known Polish poets, but also by interpretation of the place that the translations occupy in a number of anthologies, as well as various commentaries on the texts and intertextual references to them.

*Marta Skwara*

## Apendyks

Walt Whitman, *Miracles*

Why, who makes much of a miracle?  
 As to me I know of nothing else but miracles,  
 Whether I walk the streets of Manhattan,  
 Or dart my sight over the roofs of houses toward the sky,  
 Or wade with naked feet along the beach just in the edge of the [water]  
 Or stand under trees in the woods,  
 Or talk by day with any one I love, or sleep in the bed at night  
 with any one I love,  
 Or sit at table at dinner with the rest,  
 Or look at strangers opposite me riding in the car,  
 Or watch honey-bees busy around the hive of a summer  
 forenoon,  
 Or animals feeding in the fields,  
 Or birds, or the wonderfulness of insects in the air,  
 Or the wonderfulness of the sundown, or of stars shining so  
 quiet and bright,  
 Or the exquisite delicate thin curve of the new moon in spring;  
 These with the rest, one and all, are to me miracles,  
 The whole referring, yet each distinct and in its place.

To me every hour of the light and dark is miracle,  
 Every cubic inch of space is a miracle,  
 Every square yard of the surface of the earth is spread with  
 the same,  
 Every foot of the interior swarms with the same.

To me the sea is a continual miracle,  
 The fishes that swim – the rocks – the motions of the waves –  
 the ships with men in them,  
 What stranger miracles are there?

1856–1881

Cuda

Jak to, cud miałby być czymś niespotykanym?  
 Co do mnie, wszystko, co znam, to wyłącznie cuda,  
 Czy przechadzam się po ulicach Manhattanu,  
 Czy rzucam okiem w stronę nieba nad dachami domów,  
 Czy brodzę boso wzdłuż plaży, na samym skraju wody,  
 Czy stoję pod drzewami w lesie,  
 Czy rozmawiam za dnia z kimś, kogo kocham, albo nocą  
 [śpię z kimś,  
 kogo kocham,  
 Czy siedzę przy stole, jedząc z innymi obiady,  
 Czy patrzę na nieznanym, siedzących naprzeciwko w wagonie,  
 Czy obserwuję pszczoły, rojące się wokół ula w letnie  
 [przedpołudnie,  
 albo zwierzęta pasące się na polach,  
 albo ptaki, albo podziw budzące owady w powietrzu,  
 albo równie budzące podziw zachody słońca lub gwiazdy  
 [świejące tak  
 jasno i cicho,  
 albo wreszcie doskonale delikatną, cienką krzywiznę wiosennego  
 [nowiu –  
 To i wszystko inne, razem i z osobna, to dla mnie cuda,  
 Całość pełna powiązań, a jednak każdy jej składnik odrębny  
 [i na swoim miejscu.

Dla mnie każda godzina światła i mroku jest cudem,  
 każdy centymetr sześcienny przestrzeni jest cudem,  
 każdy metr kwadratowy przestrzeni jest pokryty cudami,  
 każda piędź wnętrza ziemi roi się od cudów.  
 Dla mnie morze jest nieustannym cudem:  
 Ryby, które pływają – rafa – ruch fal – okręty z ludźmi w środku –  
 Pokażcie mi dziwniejsze cuda!

Dla mnie morze jest nieprzerwanym cudem,  
 Pływające w nim ryby – sterzące z niego skały – ruch fal – statki  
 z ludźmi na pokładach;  
 Jaki cud mógłby mnie bardziej zadziwić?

Stanisław Barańczak, 1991

Cudy

Kogo obchodzą, tak naprawdę, cudy?  
 Co do mnie, znam tylko i jedynie cudy.  
 Czy idę ulicami Manhattanu,  
 Czy nad dachy domów rzucam wzrok ku niebu,  
 Czy boso brodzę wzdłuż plaży samym skrajem wody  
 Albo stoję pod drzewami w lasach,  
 Czy w dzień rozmawiam z kimś, kogo kocham,  
 Albo nocą śpię w łóżku z kimś, kogo kocham,  
 Czy siedzę przy stole i jem obiady z innymi,  
 Czy patrzę na nieznanym naprzeciwko mnie w dylżansie  
 Albo przyglądam się pszczołom krzątającym się koło ula letnim  
 [przedpołudniem,  
 Albo zwierzętom pasącym się na łąkach,  
 Albo ptakom, albo dziwom owadów w powietrzu,  
 Albo dziwom zachodów słońca, albo gwiazdom świecącym tak  
 [cicho i jasno,  
 Albo ślicznemu, delikatnemu sierpowi nowego księżyca  
 na wiosnę –  
 To, razem z resztą i z osobna, jest dla mnie cudem.  
 Każda rzecz odsyła do innych, ale jest wyraźna i na swoim  
 miejscu.

Każda godzina światła i mroku jest dla mnie cudem,  
 Każdy cal kubiczny przestrzeni jest cudem,  
 Każdy jard kwadratowy powierzchni ziemskiej tak samo,  
 Każda stopa we wnętrzu ziemi tak samo,  
 Dla mnie morze jest bezustannym cudem:  
 Ryby tam pływające, skały, ruch fal, okręty przewożące ludzi.  
 Jakież cudy bardziej potrafią zadziwić?

Czesław Miłosz, 1984

Cudy

Kto by się tam przejmował cudem?  
 Jeśli o mnie chodzi, znam tylko same cudy,  
 czy to gdy chodzę ulicami Manhattanu,  
 czy szybuję spojrzeniem ponad dachy w niebo,  
 czy brodzę boso wzdłuż łąchy piasku po samym brzegu wody,  
 czy stoję pod drzewami w lesie,  
 czy gadam sobie w dzień z kimś kto mi jest miły, czy śpię sobie  
 [w nocy w łóżku z kimś kto mi jest miły,  
 czy siadam ze wszystkimi do stołu do obiadu,  
 czy patrzę w tramwaju na nieznanym naprzeciwko,  
 czy przyglądam się krzątaniu pszczoł wokół ula w letnie  
 [przedpołudnie,  
 albo zwierzętom pasącym się na polu,  
 albo ptakom, albo przedziwności owadów w powietrzu,  
 albo przedziwności zachodu słońca, albo gwiazdom co świecą tak  
 [cicho i jasno,  
 Albo wyszukanie delikatnemu, cienkiemu sierpowi nowego  
 [księżyca na wiosnę –  
 To i cała reszta, każde z osobna i wszystko razem, to są dla mnie  
 [cudy,  
 Wszystko związane z sobą, a przecie każda rzecz odrębna i na  
 [swoim miejscu.

Dla mnie każda godzina światła i mroku jest cudem,  
 każdy centymetr sześcienny przestrzeni jest cudem,  
 każdy metr kwadratowy przestrzeni jest pokryty cudami,  
 każda piędź wnętrza ziemi roi się od cudów.  
 Dla mnie morze jest nieustannym cudem:  
 Ryby, które pływają – rafa – ruch fal – okręty z ludźmi w środku –  
 Pokażcie mi dziwniejsze cuda!

Michał Sambor, 1957

Cuda

Cóż to, czy ktoś sobie coś robi z cudów?  
 Co do mnie, nie wiem o niczym innym, jak tylko o cudach.  
 Czy spaceruję ulicami Manhattanu,  
 Czy rzucam spojrzenie ponad dach domów, na niebo,  
 Czy brodzę nagą stopą wzdłuż plaży, tuż na krawędzi wody,  
 Czy stoję pod drzewami w lesie,  
 Czy rozmawiam za dnia z kimś kogo Kocham, czy też śpię  
 nocą w łóżku z kimś, kogo Kocham,  
 Czy siedzę przy stole przy obiedzie z innymi,  
 Czy patrzę na nieznanym naprzeciw mnie jadących  
 w wagonie,  
 Czy obserwuję pszczoły krzątające się wokół ula w letnie  
 przedpołudnie,  
 Czy zwierzęta pasące się na polu,  
 Czy ptaki, czy cudowność owadów w powietrzu,  
 Czy cudowność zachodu słońca lub gwiazd świecących  
 tak jasno i spokojnie,  
 Czy niezwykle delikatną, cienką krzywiznę nowiu na wiosnę,  
 To i wszystko inne, wszystko razem i każde z osobna,  
 to są dla mnie cuda,  
 Całość związana ze sobą, a przecież każda część wyraża  
 i na swoim miejscu.

Dla mnie każda godzina światła i cienia jest cudem,  
 Każdy cal kubiczny przestrzeni jest cudem,  
 Każdy kwadratowy jard powierzchni ziemi jest nimi usiany,  
 Każda stopa jej wnętrza roi się od nich.

Dla mnie morze jest ciąglym cudem,  
 Ryby, które pływają – skały – ruch fal – statki i ludzie  
 na nich,  
 Jakże cuda dziwniejsze istnieją?

Ludmiła Marjańska, 1966

Ludmiła Marjańska, Pojmując wreszcie  
 rozlewność, bujność  
 i konieczność powtórzenia  
 starego Wálta Whitmana

Także miasta mieszczą się w moim pojęciu  
 szczęścia:  
 monstralne wieżowce, okrągłe drapacze chmur,  
 ich panorama, tłumaczona ładnie na angielski  
 jako skyline, linia nieba, horyzont  
 bliski, a zaginiony dla mnie na zawsze.  
 Miasta potwory, ciasno zbudowane, tłoczne  
 i śpieszne, z wielkimi rzygaczami metra,  
 wyrzucającymi barwne, cuchnące potoki ludzkie.  
 Miasta zduszone pętlą śródmieścia, wymykające  
 się nad jeziora, nad morze  
 po świeży oddech.  
 Ośmiornice gładkie i niesyte, wysuwające macki  
 ku szerokim przestrzeniom, zabijającym za  
 pierwszym dotknięciem,  
 bo zarażone trądem obrastają wrzodami domów,  
 rozpadają się, giną;  
 macki wysuwają się dalej, proces trwa,  
 gigantyczna wylegarnia potrzeb,  
 zaraza śmietnisk, cementarzyska samochodów  
 rozbijanych  
 na miążse pneumatycznym młotem,  
 odpadki papierowe i ludzkie pośród starannie  
 hodowanych  
 kwiatów, pielęgnowanych ogródków,  
 stuletnich dębów, madron i wiaźów.  
 Te, które ocalały, drzewa są prawdziwe,  
 jak prawdziwa jest przestrzeń jeszcze nie  
 ujarzmiona:

Cuda

Pytasz, jaki pożytek z cudu?  
 Co do mnie, to uznaję tylko cuda:  
 Czy przechadzam się ulicami Manhattanu,  
 Czy rzucam okiem na niebo nad dachami domów,  
 Czy brodzę boso plażą samym skrajem wody,  
 Czy stoję pod drzewami w lasach,  
 Czy za dnia rozmawiam z kimś, kogo Kocham, albo  
 w nocy śpię w łóżku z kimś kogo Kocham,  
 Czy siedzę przy stole, jedząc obiad z innymi,  
 Czy przyglądam się nieznanym, siedząc naprzeciwko  
 w wagonie,  
 Czy obserwuję pszczoły, krzątające się wokół ula  
 w letnie przedpołudnie,  
 Albo zwierzęta pasące się na polach,  
 Albo ptaki, albo podziwu godne owady w powietrzu,  
 Albo podziwu godne zachody słońca lub gwiazdy świecące  
 tak łagodnie i jasno,  
 Albo rozkosznie delikatny, cienki sierp wiosennego nowiu,  
 To wszystko i reszta, osobno i razem, to są dla mnie cuda,  
 Całość współzależna, a przecież każdy jej składnik osobno  
 i na swoim miejscu.

Dla mnie każda godzina ciemności i światła jest cudem,  
 Każdy cal sześcienny przestrzeni jest cudem,  
 Każdy jard kwadratowy powierzchni ziemi jest usłany  
 cudami,  
 Każda stopa w jej wnętrzu roi się od cudów.

Dla mnie morze jest jednym nieustającym cudem,  
 Pływające tam ryby – sterzące skały – ruch fal  
 – statki z ludźmi:  
 Czy może być coś cudowniejszego?

Andrzej Szuba, 1992

tyśiące dzikich koni, szybszych od helikopterów,  
 tratujących zasywy w wschodnim Oregonie,  
 umykających przed lassem.  
 Pustynie wypalające słońcem ludzkie zarzaki:  
 samoobrona przez słońce, a także  
 samoobrona przez mróz i niedostępnę  
 wysokości: lodowiec Tahomy, ujarzmionej jedynie  
 przez nazwę: Mount Rainer.

Pomiędzy brzydota a pięknem  
 miasta rozwijają się według ludzkich potrzeb,  
 wśród których jadlo i ciepło zajęło począsne  
 miejsce  
 przed rozrywką, uciechami ciała.  
 Dusza zjawiała się później,  
 wyprzedzając znacznie estetykę.  
 Toteż tanie pseudogotyckie kościoły  
 sąsiadują tu za szklanymi gmachami banków,  
 które stać na opłacenie tej ostatniej z potrzeb.  
 Banki wciśnięte w ślepe zaułki  
 na tyłach domów towarowych,  
 zbudowane na gruzach dziewiętnastowiecznych  
 hoteli  
 strzelają w niebo architekturą Skidmore'a  
 wulgarnie, pyszne, wspaniałe,  
 przeciwieństwo sekwoi i sykomor.  
 Łączycie polykana przez wielkiego węża  
 autostrady  
 wpadam w ciasne i śliskie jelitopotwora  
 i pokonując odruch obrzydzenia  
 zagłębiając się w jego ciepłym,  
 elastycznym, przytulnym wnętrzu.

1978