

MARTA SKWARA

---

## Wyobraźnia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej

Seria przekładowa jest zagadnieniem dobrze osadzonym w polskiej tradycji badań translatorskich. Począwszy od tekstu Edwarda Balcerzana (1967, przedruk: 1998<sup>1</sup>), funkcjonuje ona jako podstawa (ale i metoda) analizy kolejnych przekładów jednego tekstu w celu na przykład, jak proponował Balcerzan, ustalenia najlepszego z nich. Oczywiście seria translatorska stawia i inne zadania: może być ona doskonałym materiałem do analizy rozmaitych poetyk, języka, bądź języków artystycznych, poszczególnych epok, prądów, twórców, czy też bogactwa interpretacji jednego tekstu artystycznego<sup>2</sup>. Seria przekładów jest też zawsze doskonałym polem weryfikacji (nie)wyrażalnych różnic językowych oraz kulturowych. Niemniej w moim przekonaniu seria przekładowa jest dość sztucznie wyizolowanym materiałem literackim, który powstaje przede wszystkim ze względu na zainteresowania badacza albo cele, jakie sobie badacz wyznacza, nie zaś z potrzeby zbadania, jak dany tekst funkcjonował, funkcjonuje w kulturze narodowej<sup>3</sup>. Funkcjonowanie owo zależy bowiem – zauważył André Lefevere – od bardziej skomplikowanych czynników niż sam fakt istnienia tekstów kolejnych przekładów (zresztą kolejność jest często także porządkiem naddanym przez badacza, wiele z „kolejnych” przekładów mogło powstać – i czę-

---

<sup>1</sup> E. Balcerzan, *Jeszcze o sprawie serii translatorskiej* („Majakowski pisał...”), w: idem, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 38–40.

<sup>2</sup> Zob. np. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 192–215.

<sup>3</sup> Zwraçała ju¿ na to uwagę Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (zob. eadem, *Komparatystyka literacka wobec translatoologii. Przegląd stanowisk badawczych*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 298–302), szczególnie uwypuklając strukturalistyczne podejście badaczy, np. ustalanie „przekładu centralnego” i marginalizowanie przekładów „nieortodoksyjnych”, mających często wyjątkowe znaczenie dla kształtowania poetyki kultury narodowej.

sto powstaje – bez żadnego związku z poprzednimi). Dopiero komentarze (od wzmianek po recenzje, analizy i wnikliwe interpretacje), jakimi są opatrywane przekłady, rozmaite zabiegi autorów i wydawców (noty, reklamy, wprowadzenie na listy lektur), antologie, w których są umieszczane, wreszcie sieć literackich nawiązań, które wytwarza oryginał i (lub) jego przekłady, składają się na system zwany przez Lefevere'a *rewriting*, czyli systemem przepisania tekstu dla innej kultury. Pojęcie wprowadzone w latach 80. przez Lefevere'a<sup>4</sup> niezbyt dobrze wypada w przekładzie na język polski, co więcej – już w oryginale zakłada pewną bierność: *to rewrite* nie znaczy wprawdzie tyle co *to copy*, ale zakłada przepisanie (w zmienionej, nie wiadomo jednak jak bardzo, formie), przeredagowanie, przerobienie, przekomponowanie istniejącego materiału, nie zaś jego twórcze wprowadzenie w obieg innej literatury. I jeśli dla pewnych zabiegów ze sfery *rewriting* (prze-pisywania?) taki zakres znaczeniowy wydaje się wystarczający, dla innych wydaje się zbyt ubogi. W przypadku badania serii trzeba też rozróżnić to, co jest jej istotą, od tego, co jest do niej komentarzem. Ujmując rzecz najprościej: czym innym jest materiał tworzący serię – a w moim przekonaniu tworzą ją nie tylko oryginał i jego przekłady, ale i teksty powstałe jako nawiązania intertekstualne do oryginału i (lub) przekładów, czym innym zaś fakty wydawnicze bądź komentarze związane z tekstami konstytuującymi serię.

Chciałabym wobec tego wprowadzić trzy pojęcia precyzujące skomplikowane zagadnienie z pogranicza translatoologii i komparatystyki, kładąc nacisk na komparatystyczną wartość serii – możliwość dostrzeżenia i porównania sieci tekstów oraz faktów stanowiących o funkcjonowaniu tekstu obcego w kulturze narodowej. Będę się posługiwać pojęciami o rosnącym zakresie: „seria przekładowa”, „seria tekstualizacji” i „seria recepcyjna”. „Seria przekładowa” będzie rozumiana po prostu jako seria tekstów kolejnych przekładów. Tak naprawdę nigdy nie istnieje ona w kulturze w postaci „czystej” (ani nawet „seryjnej”), zawsze bowiem towarzyszą jej inne teksty, komentarze, fakty literac-

<sup>4</sup> Reprezentatywne (bo często cytowane przez innych badaczy przekładu) są tu szczególnie dwa teksty 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 oraz *Why Waste Our Time on Rewriters? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*, w: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. T. Hermans, London – Sydney 1985. Ewolucję poglądów Lefevere'a w kontekście związków translatoologii z komparatystyką omawiam w: M. Skwara, *Stara i nowa komparatystyka literacka*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2011, s. 182–192.

kie, których badacz w danym momencie nie dostrzega lub które świadomie pomija w celu uzyskania jednorodnego, „ciągłego”, materiału analitycznego. Spróbuję pokazać na przykładzie, jak to, co z pozoru jest tylko bogatą serią przekładową, może być, po rozszerzeniu pola badawczego, „serią tekstualizacji”. To drugie pojęcie oznacza dla mnie nie tylko zbiór składający się z oryginału i jego przekładów, ale i z utworów intertekstualnie lub intersemiotycznie związanych z oryginałem i (lub) jego przekładami – począwszy od sygnałów paratekstualnych (takich jak motta, tytuły), przez cytaty i inne uchwytnie zabiegi intertekstualne, po przekłady, parafrazy fragmentów (oryginału i/lub przekładu) oraz adaptacje, w tym adaptacje na inny system znaków (choć ten problem tylko wstępnie sygnalizuję). Tekstualizacja oznacza więc tworzenie nowego tekstu (także tekstu kultury), odnoszącego się w pewien sposób do oryginału i (lub) jego przekładów. Wreszcie pojęcie najszersze – „seria recepcyjna” – będę odnosić do serii tekstualizacji, przy badaniu której można wskazać szerszy kontekst funkcjonowania serii tekstów w kulturze przyjmującej: komentarze (w tym przedmowy i posłowania tłumaczy, redaktorów, znawców), recenzje, analizy, interpretacje, ale i zabiegi edytorskie, ramę wydawniczą, reklamy, „antologizację”, „kanonizację” itp. Jednym słowem – „seria recepcyjna” obejmować winna wszelkie teksty i fakty interpretujące oryginał, jego przekład(y) i teksty z nim(i) związane, tworzone dla odbiorcy kultury narodowej. Chociaż jest to pojęcie najszersze, mieszczące się na końcu skali badań funkcjonowania tekstu obcego w kulturze narodowej, to dzieli z pojęciem najwęższym, „serią przekładów”, konieczność metaświadomości badacza. Jeśli w przypadku serii przekładów sztucznie zawężamy pole badawcze (a nie po prostu analizujemy istniejącą serię przekładów), w przypadku serii recepcyjnej staramy się pokazać wszystko, co nigdy nie jest w pełni możliwe. Przystępując do badania tekstów przyswojonych kulturze narodowej powinniśmy wiedzieć, co i dlaczego bierzemy pod uwagę, i wiedzę tę udostępnić odbiorcom własnych analiz i interpretacji. Moje rozróżnienia mają więc na celu z jednej strony sprecyzowanie pojęć dotyczących funkcjonowania oryginału, przekładów i innych tekstów oraz faktów z nimi związanych w kulturze narodowej, z drugiej – przesunięcie akcentu z badań czysto translatorskich, modelowych, strukturalnych na badania rzeczywistego funkcjonowania tekstu obcego w innej kulturze.

Utrzymując pojęcie serii – implikujące związek przynajmniej czasowy, jeśli nie przyczynowo-skutkowy, między składającymi się na nią częściami – mocno chciałam podkreślić, że seryjność

rozumiana jako właściwość przekładów i innych tekstów, faktów konstytuujących serie przekładowe, serie tekstualizacji, czy wreszcie serie recepcyjne nie zawsze jest zjawiskiem naturalnie wynikającym z procesów historycznoliterackich, nie jest też prostą prawidłowością recepcji. Często to badacz konstruuje (lub uzupełnia) poszczególne serie, zestawiając ze sobą teksty, także takie, które mogły nigdy nie spotkać się w przestrzeni kultury lub których pokrewieństwa nigdy wcześniej nie dostrzeżono. W seryjnym zestawieniu jednak teksty te coś nowego nam mówią, odsłaniają obszary mało znane lub niedostatecznie eksplorowane, pozwalają inaczej przyrzeć się literaturze i kulturze narodowej.

Ograniczona objętością publikacji i zakresem tematycznym realizowanego właśnie projektu badawczego<sup>5</sup> przedstawię sygnalizowane powyżej zagadnienia na przykładzie polskiej recepcji poezji Walta Whitmana. Uważam jednak, że prezentowane pojęcia wykraczają poza problematykę przekładów/recepcji jednego poety obcego, są mechanizmami powszechnymi, choć z powodu problematycznej hybrydyczności rzadko dyskutowanymi w formie pełnej. Ujęłabym to tak: każda najwęższa seria przekładowa może być serią recepcyjną w najszerszym rozumieniu, jeżeli badacz potrafi wskazać i zinterpretować konstatające ją teksty, fakty mające znaczenie dla kultury narodowej. Często bywa tak, że serie nie istnieją, dopóki ich nie wskaże badacz, niemniej nigdy nie mogą zaistnieć samą mocą gestu interpretacyjnego. Potrzebny jest istniejący materiał (przekład lub przekłady) i rezonans, jaki wywołał on w kulturze narodowej, a do odszukania tego rezonansu potrzebna jest wyobraźnia badacza. Ta jednak musi być wsparta także świadomością, że to, co w danym momencie można dostrzec i objąć zabiegami analitycznymi, rzadko kiedy bywa całością skończoną, jaką jest jeden przekład. Każda prosta seria przekładowa może kryć serię tekstualizacji, której nie widzimy, dopóki nie zestawimy przekładów z literaturą narodową danej epoki (pamiętając, że często to nie czas powstania przekładów jest czynnikiem decydującym, niekiedy istotnie różni się on bowiem od czasu ich funkcjonowania). Każda seria przekładowa czy seria tekstualizacji jest też potencjalnie serią recepcyjną, nie zawsze jednak potrafimy w danym momencie wskazać i (lub) zinterpretować istotne świadectwa recepcji.

<sup>5</sup> *Polskie serie przekładowe wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów* (2011/01/B/HS2/05388). To właśnie analizy wykonywane na potrzeby tego projektu badawczego zmusiły mnie do sprecyzowania pojęć, co znajdzie należyty wyraz w zmianie tytułu planowanej na rok 2014 monografii.

Zacznę od przypadku bogatej serii przekładowej wiersza Walta Whitmana *Poets to Come* (1881)<sup>6</sup>. Z pewnych powodów, być może z powodu zapowiedzianej w tytule próby nawiązania dialogu z twórcami przyszłości, wiersz ten wywołał znaczący odzew w kulturze polskiej (ale już nie na przykład we francuskiej – istnieją tylko cztery przekłady na język francuski<sup>7</sup>, podczas gdy inne wiersze Whitmana mają ich po kilkanaście, po czym można wnioskować, że nie jest to tekst potencjalnie ciekawy w odbiorze dla tłumaczy, poetów wszystkich kręgów kulturowych). *Poets to Come* ma aż osiem polskich przekładów (i jest jednym z najczęściej tłumaczonych na nasz język utworów Whitmana<sup>8</sup>), dokonanych w latach 1922–2005 przez ośmiu twórców, z których większość to nie tylko tłumacze, ale i poeci. Są to: Stefan Stasiak (1922), Stefan Napierski (1927), Mikołaj Bieszczadowski (1955), Bogdan Żyranik (1958), Włodzimierz Lewik (1966), Artur Międzyrzecki (1992), Andrzej Szuba (1992) i Krzysztof Boczkowski (2003). Seria ta – oczywiście zestawiona przez badacza (trudno byłoby zresztą dociec, czy każdy kolejny tłumacz czytał tekst swego poprzednika, tym bardziej że pierwszy przekład Stefana Stasiaka

---

<sup>6</sup> *Poets to Come*

POETS to come! orators, singers, musicians to come!

Not to-day is to justify me and answer what I am for,

But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than  
before known,

Arouse! for you must justify me.

I myself but write one or two indicative words for the future,

I but advance a moment only to wheel and hurry back in the  
darkness.

I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a  
casual look upon you and then averts his face,

Leaving it to you to prove and define it,

Expecting the main things from you.

Umieszczenie oryginału w przypisie, a nie tekście głównym, ma na celu nie tylko oszczędność miejsca, ale i wskazanie symbolicznego miejsca, jakie w kulturze przyjmującej zajmuje oryginał – zwykle nie istnieje, dopóki ktoś go nie przywoła w analizach. Wyjątek stanowią tomy dwujęzyczne, te jednak są stosunkowo nową praktyką edytorską, na którą wpływ miały badania nad przekładem. Wszystkie cytaty z twórczości Whitmana podaję za tekstem *Leaves of Grass* w wydaniu „Library of America”.

<sup>7</sup> É. Atheno, B. Bronson-Bartlett, *Whitman futur, ou l'avenir à venir: „Poets to Come” in French Translation*, <http://www.whitmanarchive.org/published/foreign/poets/french/intro.html>, dostęp: 8 stycznia 2014.

<sup>8</sup> Wszystkie dane faktograficzne dotyczące przekładów wierszy Whitmana podaję za podmiotową bibliografią polskiej recepcji tekstów Whitmana (zob. M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010, s. 419–436). Oczywiście w miarę postępu badań nowe przekłady ciągle się odnajdują, na przykład wewnątrz esejów krytycznych, nie dotyczy to jednak analizowanych w tym artykule tekstów.

opublikowany został w poznańskim „Zdroju” w roku 1922 i do-  
czekał się tylko jednego przedruku dekadę później) – może być  
doskonałym materiałem analitycznym. Mam tu na myśli zarówno  
sam tytuł, który wymaga jakiegoś uzupełnienia, by enigmatyczna  
frazja *poets to come* coś zaczęła znaczyć po polsku, jak też konieczne  
wybory leksykalne i semantyczne uwypuklające sens, który dla  
konkretnego tłumacza wydawał się najistotniejszy, i próby unik-  
nięcia „niepoetyckich” słów, choćby kłopotliwego wyrażenia  
*main things* w wersji ostatnim, a wreszcie przypadki znaczeń  
„zgubionych” przez wszystkich tłumaczy czy przypadki „nie-  
przekładalności” (z zastrzeżeniem, które często czynią badacze  
przekładu: nieprzekładalne często trwa tak długo, dopóki ktoś  
nie wpadnie na pomysł, jak problematyczne słowo, frazę, meta-  
forę przełożyć). Można by się było pokusić i o wskazanie „najlep-  
szego” przekładu, ja poprzestaną jednak na wyłonieniu najmniej,  
w świetle zestawionej serii, odkrywczego.

Żywiąc przekonanie o wymiernych pożytkach klasycznej  
analizy serii przekładowej, przedstawię ją tu w konkretnym za-  
stosowaniu. Jeśli idzie o tytuł, tłumacze przede wszystkim eks-  
plorowali rozmaite wersje „poetów przyszłości” (*Poeci przyszłych  
dni*, *Poeci przyszłości*, *Do poetów przyszłości*, *Poetom przyszłości*;  
ostatnia wersja, Lewika, nadaje wierszowi Whitmana ciekawy  
ton dedykacji), mniej dbając o zachowanie elementu ruchu su-  
gerowanego przez oryginał (a istotnego dla dynamiki całego  
wiersza, znajdziemy w nim wiele czasowników wskazujących  
na różne aspekty ruchu: *advance*, *wheel hurry*, także w formie  
imiesłowowej *sauntering along*, *without fully stopping*<sup>9</sup>). Tylko  
trzej tłumacze próbowali inaczej zmierzyć się z tym problemem,  
tworząc odmienne tytuły: *Nadchodzący poeci* (Międzyrzecki)  
oraz *Poeci, którzy nadejdziecie* (Napierski, Boczkowski). Zabiegi  
te wskazują, że struktura *someone to do something* wymaga nie  
tylko wyobraźni, ale i konkretnej decyzji tłumacza: czy na przy-  
kład pokusić się o zachowanie skondensowanej językowo formy,  
zwartej i dynamicznej, choć z konieczności innej niż w oryginale,

<sup>9</sup> To ostatnie sformułowanie sprawiało najwyraźniej kłopot logiczny tłu-  
maczom, czy można się bowiem „niezupełnie zatrzymać”? Stasiak pominął to  
wyrażenie, Napierski wybrnął z kłopotu, zmieniając sens: podmiot jego tekstu  
„ledwo się wstrzymuje”, podmiot Bieszczadowskiego natomiast wykonuje inną  
czynność: „kieruje spojrzenie”, „ani się zatrzymując nawet na krótką chwilę”;  
podobne wyjście wybrał Żyranik – jego podmiot „wałęając się bez zatrzymania,  
rzuca niedbałe spojrzenia”. Podmiot przekładu Lewika „krążąc nie zatrzymuje  
się w marszu”, Międzyrzeckiego zaś (a w tej wersji podmiotem jest „niepoprawny  
włóczęga”) „nigdy nie przystaje naprawdę”. W dwóch ostatnich wersjach – Szu-  
by i Boczkowskiego – podmiot poeta, „idąc niespiesznie, nie przystaje”, co nie  
wydaje się zbieżnością przypadkową.

czy też zwrócić uwagę przede wszystkim na zrozumiałość frazy po polsku, a jeśli tak – to czy powinien być zachowany istotny element semantyczny (tu wskazanie na ruch), czy wystarczy zachowanie sensu (w tym przypadku: wskazanie przyszłości jako czasu oczekiwanych zdarzeń).

Interesujące spostrzerzenia nasuwa analiza sposobu, w jaki tłumacze poradzi sobie z wieloznacznymi, a często i kłopotliwymi (także w oryginale) pojęciami, jak chociażby *brood* (trzeci wers). Mamy co prawda w polszczyźnie bliskie angielskiemu *brood*, „potomstwo”, dające się odnieść, jak w oryginale, do świata zwierząt (ptactwa) i ludzi, wtedy jednak poeta – podmiot wiersza przekształciłby się w ojca lub matkę (a nawet kwokę), co każdemu z tłumaczy wydało się chyba zbyt dosłowne. W swoich przekładach przesuwali więc akcent z nadto animalnego „miotu” na grupę związanych ze sobą osób: „plemień”, „pokolenie”, „szczep”, a nawet „rasa” zastępowały w polskich przekładach *brood*. Towarzyszące problematycznemu rzeczownikowi epitety (*native, continental, athletic*) nie ułatwiały zadania tłumaczom: *native* przekładany był jako „rodzimy”, ale i „ojczysty”, a nawet „tubylczy” oraz mało rozumiały w tym kontekście „ziemski”. Jeden z tłumaczy (Międzyrzeczki) połączył dwa pierwsze epitety we frazę „zrodzony na tym kontynencie”, co pozwalało uniknąć kłopotu z kolejnym epitetem: *continental*. Mimo że ma on swój odpowiednik w języku polskim, „kontynentalny” może odnosić się w polszczyźnie do klimatu, a nie do grupy ludzi. *Athletic* wbrew pozorom także nie jest łatwym przymiotnikiem w przekładzie, po polsku kojarzy się bardziej z grupą zawodników sportowych niż z pokoleniem poetów. Tłumacze, których nie zadawała problematyczna dosłowność, wybierali albo epitet metaforyzujący: „potężne”, albo dosłowny, ale obejmujący większy zakres: „krzepko zbudowane”.

Charakterystyczne dla języka polskiego wydaje się zniknięcie podtekstu erotycznego wiersza we wszystkich przekładach; ten aspekt angielskiego *arouse* ginie w polskich wezwaniach: „powstawaj (powstańcie, powstań)”, „przybywaj”, czy „zbudź się”. Podtekst erotyczny zniknął też, co oczywiste w świetle przedstawionych wyżej wersji, z tytułu wiersza. Można by się było postarać o zachowanie tego aspektu wiersza (choćby za pomocą czasownika „pobudzić”), nie wydaje się jednak, że tłumacze widzieli taką potrzebę. Aby ją dostrzec, trzeba by było bowiem sięgnąć do wcześniejszej wersji tekstu (znajdziemy tam wers „I expect that the future Carolinian and Georgian will understand me and love me”, 1860). Pewną prawidłowością przekładu pozostaje fakt, iż tłumaczy się z reguły wersje ostatnie tekstów obcych, niejako

kanonizując kanonizowane; do wersji wcześniejszych dostęp jest zwykle bardzo ograniczony<sup>10</sup>.

Warto też przyjrzeć się temu, jak polscy tłumacze oddali zaimek *you*, wymagający w przekładzie na polski podjęcia decyzji co do liczby adresatów (i co do liczby gramatycznej). Naturalne jest to, że poeta zwraca się do „was” – poetów przyszłości, lecz zaimiek „wy” (o czym więcej poniżej, przy analizie kolejnego przykładu) gubi intymność. Niektórzy tłumacze znajdowali wyjście z tej sytuacji, używając zaimka „ty”, możliwego w zwrocie do pokolenia, szczepu, rasy, ale i jednej osoby. Począwszy od tłumaczenia Stasiaka: „Powstawaj! bo ty musisz wykazać mą słuszność!”, u wielu tłumaczy znajdziemy wersy, które można czytać jako bezpośredni zwrot do adresata (czytelnika): Lewik przekłada czwarty wers jako „Powstań – bo tobie trzeba stanąć w mojej obronie”; Żyranik tworzy wers „Przybywaj! ty bowiem musisz mnie usprawiedliwić”; Szuba zaś „Zbudź się! bo ty musisz mnie wytłumaczyć”. Ostatni z tłumaczy, Krzysztof Boczkowski, prawie dosłownie powtarza rozwiązanie Szuby: „Powstań! bo ty musisz mnie wytłumaczyć”. Nie jest to jedyne miejsce, gdzie rozwiązania obu bliskich sobie w czasie i przestrzeni tłumaczy (obaj tłumaczą Whitmana w ostatnich dekadach, obaj publikują w Krakowie) nakładają się. Boczkowski często – zbyt często moim zdaniem – wybiera rozwiązania stosowane przez Szubę, tak że można się nawet zastanawiać nad elementami gry intertekstualnej między tymi tłumaczeniami. Próżno natomiast szukać metatekstualnych sygnałów owej gry, czytając choćby wersy: „Lecz ty, nowa raso, rodzima, atletyczna, kontynentalna, wspanialsza niż wszystkie poprzednie” (Szuba) i „Lecz ty, nowa raso, ojczysta, atletyczna, kontynentalna, wspanialsza niż znane dotychczas” (Boczkowski) w zestawieniu z innymi, na przykład z wersją Napierskiego: „Ale wy, nowe pokolenie, ojczyste, potężne, lądowe, większe/ niż kiedykolwiek oglądano dotąd” lub Szuby: „Wam zostawiając trudy dowodów i definicji” i Boczkowskiego: „Wam zostawiając trudy dowodu i definicji” wobec wersji Żyranika: „Pozostawiając wam rzecz swą dla próby i określenia” – trudno uznać, że wyobraźnia tłumacza nie została ograniczona przez istniejącą, ostatnią „w kolejności”, a najbliższą w czasie wersję. Przekład Krzysztofa Boczkowskiego powstał zaledwie parę lat po opublikowaniu dominujących (bo często wznawianych) na rynku przekładów Andrzeja Szuby, dlatego powtórzenia poszczególnych sformułowań oraz poszczególnych

<sup>10</sup> Dla potrzeb analitycznych sporządziłam polski przekład wersji z roku 1860, można go odnaleźć na stronie <http://www.whitmanarchive.org/published/foreign/poets/polish/tei/med.00546.html>, dostęp: 7 stycznia 2014.

częstek wersów – nierzadko bardzo różnych u innych tłumaczy, nie można więc twierdzić, że to język polski „po prostu” dawał w poszczególnych wypadkach niewiele możliwości – nie wydają się przypadkowe i zmuszają do spojrzenia na kolejny przekład właśnie jako na kolejny, samowpisujący się w serię, choć raczej pasywnie<sup>11</sup>. Seria może więc stać się probierzem wyobraźni tłumacza, także *in plus*, o czym więcej przy okazji analizy ostatniego przykładu serii w tym artykule.

Pozornie wyczerpane zagadnienie polskiej serii przekładowej wiersza *Poets to Come* (analizy poszczególnych aspektów językowych można by oczywiście kontynuować)<sup>12</sup>, zaczyna się komplikować i tracić swą analityczną przejrzystość, jeśli zważymy, że mogą w kulturze polskiej istnieć teksty podejmujące głos Whitmana wołającego do poetów przyszłości nie tylko przez przekład, ale dzięki przekładowi. Za taki tekst uważam wiersz Jalu Kurka *Whitman*. Zamieszczony w tomie wydanym przez „Almanach Nowej Sztuki” trzy lata po opublikowaniu pierwszego polskiego przekładu wiersz Kurka wydaje się mocno związany z głosem Stasiaka, a jednocześnie z głosem Whitmana. Zauważmy, że swoje wołanie do nadchodzących poetów ujął poeta amerykański w dosyć tradycyjną formę wiersza, która dla poetów awangardy musiała być nieomal wstydliva. Stapiając głos Whitmana z głosem tłumacza, Kurek wypracował taką formułę wypowiedzi poetyckiej, która przekształca głos poety z przeszłości w głos poety awangardy, ciągle jednak domagającego się od poezji czegoś więcej. Oczywiście wiersz Kurka może być czytany tylko jako ogólne nawiązanie do figury poety powszechnie (choć powierzchownie) znanego w epoce, niemniej w utworze występują wyraźne sygnały intertekstualne łączące wiersz Kurka z przekładem Stasiaka. Zacytujmy oba teksty:

<sup>11</sup> Dwujęzyczność tomu opracowanego przez Boczkowskiego (W. Whitman, *Kińm ostatecznie jestem. Poezje wybrane*, tłum., wpraw. K. Boczkowski, Kraków 2003) wbrew pozorom nie jest gestem otwartości tłumacza wobec czytelnika polskiego, nie tyle bowiem z oryginałem winien on porównać prezentowany przekład, by móc dostrzec i ocenić jego niuanse, ile z przekładem poprzednika. Raz jeszcze sprawdza się iluzoryczność słynnego powiedzenia wskazana przez Edwarda Balcerzana – nie zawsze „ten kto przekłada ostatni, przekłada najlepiej”.

<sup>12</sup> I tak też czynię w opracowanej przez siebie analizie polskich przekładów wiersza wykonanej dla *The Walt Whitman Archive*. Odsyłam do elektronicznego Archiwum Whitmanowskiego, dającego także wgląd w przekłady *Poets to Come* na inne języki – <http://www.whitmanarchive.org/published/foreign/>, dostęp: 15 lutego 2014.

Walt Whitman, *Poeci przyszłości*,  
tłum. Stefan Stasiak (1922)

Poeci przyszłości! Mówcy! śpiewacy! muzycy przyszłości!  
Nie **dzień dzisiejszy** ma oddać mi słuszność i wykazać ktom zacz,  
Lecz ty, o nowe plemię, rodzime, atletyczne, lądowe, większe niż  
którekolwiek ze znanych dotąd –

Powstawaj! bo ty musisz wykazać mą słuszność!  
Ja sam rzucam tylko jedno, dwa słowa, potrącające o przyszłość,  
Wysuwam się na chwilę ku przodowi i znów zawracając na miejscu,  
pędzę nazad w ciemności.  
Jestem jak człowiek, co **mijając was noga za nogą, krzyżuje się**  
**z wami spojrzeniem**, poczem znów twarz swą odwraca,  
Zdając na was określenie i bliższe dowody.  
A tego, co najważniejsze, wyczekując od was [podkr. – M.S.].

Jalu Kurek, *Whitman* (1925)

Zwycięzcom **dnia jutrzejszego** cóż im dam ukrzyżowany w wielką  
realność]

Nagą pochodnię kości + mięsa czaszę dymiącą upalną  
Wstyd mnie że tylko spazmem młotów i zboża powitać ich śmiem  
Słonecznością pochodów ich są dnie chorągwią ich północy = śpiew  
Wstyd mnie że nie mam jedwabnych kółder świtu = ciepłego mleka  
atmosfer]

To modlą się moje łokcie spoczone co jednym pacierzem dłoni na  
krzyż was wyniosły]

Wyzwólcież mnie płoniący się w śniadych 48 tęczach losu  
Zwycięzcy **dnia jutrzejszego** mnie = Amerykę młota i kłósów  
[podkr. – M.S.].

Wskazałabym tu dwa elementy łączące przekład Stasiaka z wierszem Kurka. Tłumacz oddaje Whitmanowski (*Not*) *to-day* jako „dzień dzisiejszy”, co wydaje się redundantne w polszczyźnie (pozostali tłumacze znaleźli inne rozwiązania: „nie teraz-niejszość”, „nie dziś to pora”, czy „jeszcze nie nadszedł czas”). Kurek zaczyna swój wiersz przekształcający głos Whitmana od przeformułowania dwóch podstawowych znaczeń tytułowych (i początkowych) tekstu – przyszłość staje się „dniem jutrzejszym” związanym z „dniem dzisiejszym” przekładu, poeci zaś stają się „zwycięzcami” przyszłości. Negację „nie dzień dzisiejszy” zamienia poeta projektowanej przez Whitmana przyszłości (bo taką pozycję przyjmuje Kurek, podejmując głos poety

w nowej formie<sup>13</sup>) na „dzień jutrzejszy” i każe poecie z przeszłości przemawiać językiem „dnia dzisiejszego”. Zmiana języka wyraża „wstyd” podmiotu (samoświadomego „starego poety”) wobec niedoskonałości własnych dokonań, spojony z modlitewnym błaganiem o „wyzwolenie” z „wielkiej rzeczywistości”. Wiersz swój zamyka Kurek klamrą: powtórzeniem początku wersu pierwszego, tym razem w wersji apelatywnej, raz jeszcze wskazując na ten sam, co w wierszu Whitmana, czas spodziewanych zdarzeń – przyszłość – wyrażony sformułowaniem związanym z tym, które pojawia się w przekładzie. Nie miejsce tu, by dokładnie analizować wiersz Kurka, wydaje się jednak, że ogólne łączenie go z poezją (figurą) Whitmana nie wystarcza. Przyjrzenie się przekładowi Stasiaka wyjaśnić też może, skąd impuls awangardowej odpowiedzi na wezwanie poety z przeszłości. Podczas gdy w oryginale poeta „rzuca zwykle spojrzenie” w kierunku poety (poetów) przyszłości („...turns a casual look upon you”), w przekładzie Stasiaka czyni znacznie więcej: „krzyżuje się” z poetami „spojrzeniem”. Nie tylko on ich dostrzega, ale i oni go dostrzegają, a wyjątkowy to wybór na tle rozwiązań zastosowanych przez innych tłumaczy. Nie można więc sądzić, że Kurek tak mógł być po prostu odczytać oryginał (nie wskazuje zresztą na to, by romanista z wykształcenia w tym czasie czytał poezję po angielsku). Raczej był tym polskim poetą, który metaforyczną wymianę spojrzeń, sygnalizowaną przez przekład epoki, przetworzył w poetycką odpowiedź. I uczynił to ciekawiej niż Julian Tuwim w *Poezji* (1921) – w powszechnie znanej i komentowanej w kulturze polskiej odpowiedzi na poetykę Whitmana. Wiersz Kurka, szczególnie na tle nawiązań do Whitmana powstających w epoce<sup>14</sup>, jest w moim przekonaniu wyjątkowym zabiegiem poetyckim, do którego impuls dał przekład (podobnie jak i przekłady, przede wszystkim jednak rosyjskie, były impulsem dla Tuwima).

<sup>13</sup> Na to, że była to pozycja dość naturalna, wskazuje jedyny znaleziony przeze mnie komentarz do wiersza Whitmana, sporządzony przez innego tłumacza, charakterystycznie dopełniający przedstawioną serię tekstualizacji: „Whitman nie zawiódł się na «poetach przyszłości», do których wołał tak często (*Poets to Come*) wyznaczając im rolę sędziów czasu ludzkiego, na ich barki kładąc odpowiedzialność za wizję, którą narzucać mają wyobraźni swoich pokoleń. Sam przecież stworzył taką wizję wysnutą z jego najczystszych marzeń [...]” (M. Bieszczadowski, *Wiatr od Hudsonu*, „Dziś i jutro” 1955, nr 14, s. 8). Zob. także wiersz Henryka Zaslawskiego *Walt Whitman* (1980).

<sup>14</sup> Zob. M. Skwara, „*Polski Whitman*”, s. 204–209. W kolejnych częściach książki czytelnik odnajdzie analizę wszystkich znanych mi nawiązań do poezji i figury Whitmana w dwudziestolecu i później.

Intertekstualne związki wiersza Kurka z przekładem Stasiaka wprowadzają w serię tekstualizacji, przez którą rozumiem nie tylko kolejne przekłady, ale i rozmaitego rodzaju nawiązania do oryginału lub przekładu tworzące nowy tekst w nowej kulturze. Tu warto przywołać serię związaną z fragmentami wiersza *Crossing Brooklyn Ferry*. Po raz pierwszy był on bowiem cytowany w literaturze polskiej w oryginale, co z definicji wykluczałoby go z serii translatorskiej (nie został przełożony). Zaistniał jednak w tekście polskim (cytowany we fragmencie), więc jego znaczenie zmieniło się choćby przez sam fakt wpisania w ramy innego tekstu. Zobaczmy, jak użył wiersza Whitmana w swojej powieści Stefan Żeromski (*Dzieje grzechu*, 1907). Cytat z trzeciej części długiego poematu został umieszczony między wypowiedziami Jaśniacha (szlachetnego poety) i Ewy (główniej bohaterki, zawieszanej między dobrem a złem). Poeta stara się zdobyć zaufanie bohaterki, ona długo pozostaje obojętna. Sytuacja zmienia się, gdy Jaśniach zaczyna recytować „nie dającą się przełożyć pochwałę bytu, psalm wzniosły wyrwany z piersi człowieczeństwa”, wtedy lody zostają przełamane<sup>15</sup>. Wśród cytowanych słów „hymnu Walta Whitmana”, znajdują się i te:

*Just as you feel when you look on the river and sky, so I felt;  
Just as you are one of a living crowd, I was one of a crowd  
Just as you are refresh'd by the gladness of the river and the bright  
flow, I was refresh'd...*<sup>16</sup>.

Narrator powieści nadaje oryginałowi rangę tekstu uniwersalnego, który – mimo że „nieprzekładalny” – jest zrozumiały i dotyka najistotniejszych, empatycznych aspektów porozumienia człowieka z innym człowiekiem, wbrew różnicy epok, płci, a nawet – jak chce autor, czyli dysponent reguł całego tekstu – wbrew różnicy języka.

Sposób cytowania i rama tekstu Żeromskiego sugerują intymność głosu „obcego” poety, która znika, gdy przyjrzymy się dwóm znacznie późniejszym przekładom w kulturze polskiej (dokonanym – wydaje się – bez pamięci tekstualizacji Żeromskiego). Obydwoje tłumacze dochowują, niekoniecznie chyba w tym miejscu, wierności oryginałowi i traktują *you* jako formę drugiej osoby liczby mnogiej. Zobaczmy, jaki jest efekt tych zabiegów:

<sup>15</sup> Dokładna analiza – zob. ibidem, s. 343–345.

<sup>16</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, w: idem, *Dzieła*, t. 7: *Powieści*, Warszawa 1956, s. 322.

Walt Whitman, *Przeprowadzając się mostem brooklińskim*,  
tłum. Ludmiła Marjańska (1966)

Tak samo jak **wy** czujecie, kiedy patrzycie na rzekę i niebo,  
i ja czułem  
Tak samo jak każdy z **was** jest jednym z żyjącego tłumy,  
i ja byłem jednym z tłumy;  
Tak samo jak **was** odświeża radość rzeki i błyszczące fale,  
i mnie one odświeżały [podkr. – M.S.].

Walt Whitman, *Przeprowadzając się mostem brooklińskim*,  
tłum. Andrzej Szuba (1996)

Tak jak **wy** czujecie, gdy patrzycie na rzekę i niebo,  
tak i ja czułem,  
Tak jak każdy z **was** jest jednym z żyjącego tłumy,  
tak i ja byłem,  
Tak jak **was** krzepi radość i jaskrawe fale,  
tak i mnie krzepiły [podkr. – M.S.].

Trudno wyobrazić sobie, jakoby Jaśniach przemawiając do Ewy w którymś z dwóch polskich przekładów, potrafił wzbudzić pożądany efekt. „Wy” brzmi zawsze obcesowo i nienaturalnie w języku polskim, nadto po dziś dzień wywołuje skojarzenia z partyjniactwem i mniej lub bardziej ukrytym brakiem szacunku wobec drugiego człowieka. Buduje fałszywą opozycję: „ja” nie jest równoważne z „wy” i nie tworzy naturalnej pary, jaką tworzą równorzędne, choćby pod względem liczby, „ja” i „ty”. To prawda, że oryginał trzeciej części *Crossing Brooklyn Ferry* zaczyna się od zwrotu do mężczyzn i kobiet pewnego pokolenia („men and women of a generation”), lecz nie wydaje się zarazem, że konieczne byłoby utrzymanie formy *pluralis* zaimka *you* w każdym wersie pieśni. Na każdą zbiorowość składają się indywidualności, które Whitman w swej poezji cenił najbardziej (a nawet czcił).

Inna polska tekstualizacja tego fragmentu wiersza Whitmana wskazuje, że inaczej czyta się wiersz z pozycji tłumacza starającego się sprostać „duchowi i literze” oryginału, co nigdy nie jest łatwe i zawsze wymaga dokonania wyborów, inaczej zaś z pozycji twórcy wkomponowującego obcy tekst we własny utwór. Przyjrzyjmy się kolejnemu odnalezionemu przeze mnie elementowi serii – mottu, które Danuta Mostwin nadała jednemu z rozdziałów swojej powieści *Szmaragdowa zjawka* z cyklu *Saga polska*:

Walt Whitman, *Crossing Brooklyn Ferry* [!],  
 tłum. Danuta Mostwin (2004)

Tak, jak **ty** czujesz, patrząc na niebo i rzekę, ja czułem,  
 Tak, jak **ty** częścią żywego jesteś tłumy, ja byłem,  
 Tak, jak **ciebie** radosna odświeża rzeka, tak i mnie jej jasna cieszyła  
 fala [...].]

Pisarka wybiera formę „ty”, nawiązując intymny kontakt z czytelnikiem własnego tekstu, trudno jednak rozstrzygnąć, jak dalece wybór ten jest świadomym wpisaniem się w polską tradycję czytania *Crossing Brooklyn Ferry*. Pisząc na emigracji, w Stanach, Mostwin mogła nie mieć kontaktu ze współczesnymi polskimi przekładami, mogła jednak powracać pamięcią do powieści Żeromskiego, znanej zapewne z lektury<sup>17</sup>. Przedstawiona seria nie mieściłaby się w pojęciu serii translatorskiej, i nie jest to oczywiście tylko seria tekstualizacji. Można obudować ją faktami edytorskimi i (nielicznymi) gestami interpretacyjnymi, które jednak, paradoksalnie, nie uczynią z niej serii recepcyjnej, ale raczej serię wskazującą na zanikanie recepcji. Wystarczy wspomnieć, że w dotychczasowych wydaniach tekstu Żeromskiego cytaty z Whitmana albo nie zostały zidentyfikowane, albo też zidentyfikowane – został absurdalnie przełożony, tak jakby nie było polskiego przekładu, który można po prostu zacytować w przypisie<sup>18</sup>. Istniejące przekłady, opublikowane w ważnych tomach – pierwszy w pierwszym powojennym wyborze poezji Whitmana (*Żdźbła trawy*, 1966), drugi we współcześnie wydanym tomie przekładów Andrzeja Szuby (*256: Wiersze i poematy*, 2002) – nie istnieją także dla interpretatorki współczesnej, która na potrzeby własnych analiz tłumaczy (błędnie) tytuł i potrzebne fragmenty z powodu „braku przekładu”<sup>19</sup>. Jedyнным znanym mi (ponieważ zawsze mogą istnieć fakty, których interpretator z tych czy innych powodów nie ogarnia swoim spojrzeniem) znaczącym faktem recepcyjnym jest deklaracja Andrzeja Szuby, którą zawarł w posłowie do pierwszego swego dwujęzycznego wydania przekładów Whitmana (*Pieśń o sobie*, 1992). Szuba wyjaśnia tam, z rzadką u tłumaczy skromnością, że nie podejmuje się przekładu pewnych wierszy w przypadku, gdy uznaje istniejące przekłady za „kongenialne”<sup>20</sup>. Wśród takich

<sup>17</sup> Dokładna analiza – zob. ibidem, s. 369–370.

<sup>18</sup> Zob. ibidem, s. 344.

<sup>19</sup> E. Kołodziejczyk, *Poezja w poszukiwaniu intymności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 178–179.

<sup>20</sup> A. Szuba, *Posłowie*, w: W. Whitman, *Pieśń o sobie*, wybór, tłum., posłowie A. Szuba, Kraków 1992, s. 428.

przekładów został wymieniony *Crossing Brooklyn Ferry*, przetłumaczony notabene przez Szubę parę lat później, już bez żadnych deklaracji. Istotny, w moim przekonaniu, pozostaje natomiast fakt, że w wielu miejscach wiersz został przełożony tak, by nie naruszać podstaw pierwszego tłumaczenia, czego przykładem może być cytowany fragment.

Inaczej sprawa się ma w przypadku kolejnej serii, i to z dwóch powodów: składają się na nią nie tylko przekłady, ale i nawiązania intertekstualne, co czyni ją serią tekstualizacji, ponieważ zaś obrosła ona także istotnymi faktami wydawniczymi i komentarzami, nie wahałabym się nazwać jej serią recepcyjną. Mam na myśli wcześniej wskazywany już przeze mnie przypadek tekstów związanych z wierszem, a właściwie z incipitem wiersza Whitmana, *Once I Pass'd through a Populous City*. Ciąg tekstualizacji wygląda następująco: po raz pierwszy wiersz przełożył Wilam Horzyca (1921), przekład zamieszczony w prasie międzywojennej (w dodatku literacko-artystycznym do „Narodu”), nigdy nie był przedrukowywany i został przez kulturę polską zapomniany, mimo że to Horzyca jest tak naprawdę twórcą powtórzonego przez Stefana Napierskiego (nie sposób powiedzieć, w jakim stopniu świadomie) sformułowania „miasto ludne”, które pojawia się w polskich przekładach do dziś, niezmienione od czasów Horzycy (choć brzmi już nieco archaicznie). Stefan Napierski (1934), nadał incipitowi wiersza postać: „Niegdyś przechodziłem miastem ludnym...”. W roku 1961 Czesław Miłosz opublikował poemat *Po ziemi naszej*, zaczynając go od słów:

Kiedy przechodziłem miastem ludnym  
(jak mówi Walt Whitman w przekładzie Konrada Toma),  
kiedy przechodziłem miastem ludnym [...].

Pomyłka z nazwiskiem tłumacza jest zrozumiała w świetle przedwojennych fascynacji Miłosza przekładami Toma (który tego wiersza nigdy nie tłumaczył) i korespondencji Miłosza z Giedroyciem<sup>21</sup>. Utyskiwał w niej Miłosz nie tylko na odcięcie od literatury narodowej, do której niewątpliwie należą przekłady, ale przede wszystkim na brak odpowiedzi na przesyłane z Ameryki pytania, w tym na pytanie o autora przekładu tego właśnie wiersza. Zamianę nieco pretensjonalnego we współczesnej polszczyźnie „niegdys” na naturalne „kiedy” można uznać nie tyle za pomyłkę w cytowaniu z pamięci, ile za ingerencję poety – może mimowolną – dostosowującego cytaty do własnego je-

<sup>21</sup> Zob. M. Skwara, „Polski Whitman”, s. 230–236.

zyka, i czyniącego z czynności jednokrotnej, odbytej „niegdyś”, czynność potencjalnie wielokrotną. Trudno ocenić, jak bardzo brak możliwości ustalenia konkretnego tłumacza wpłynął na przekład utworu Miłosza na angielski, wydaje się, że jednak szło o coś więcej niż tylko braki w faktografii. W przekładzie Czesława Miłosza i Roberta Hassa czytamy bowiem:

When I pass'd through a populous city  
(as Walt Whitman says, in the Polish version)  
when I pass'd through a populous city...<sup>22</sup>.

Osoba tłumacza, twórcy znaczeń i dźwięków, które nie przypadkiem na długo zapadły w ucho poecie, została przełożona na bezosobową polską wersję; co więcej, wersja ta brzmi paradoksalnie. Wynika z niej, że Whitman mówi po polsku, zmieniając tylko jedno słowo. W oryginale mówi bowiem: „Once I pass'd through a populous city [...]”, w polskiej wersji zaś „When I pass'd through a populous city [...]”. W świetle tych międzykulturowych tekstualizacji inaczej można popatrzeć na powstałe później przekłady tego samego wiersza. Przekład Napierskiego nie zniknął ze współczesnego rynku (był przedrukowywany w latach 1966, 1971, 1996), lecz niezależnie od tego wiersz wzięło na warsztat dwóch tłumaczy, z których każdy stworzył wyraźnie odmienną od pierwszej wersję incipitu tekstu. Szuba – zmierzający, sądząc po liczbie publikacji, do stworzenia pierwszej kompletnej polskiej wersji *Leaves of Grass* – przełożył pierwsze zdanie jako: „Kiedyś przejeżdżałem przez miasto ludne” (Andrzej Szuba, 1992, 1996, 2002), szpikując je chyba nadmiernie zgrzytliwymi brzmieniami (wynikającymi z nagromadzenia „prz”, „ż”, „dż”), choć być może to skutek zamiaru budowania nastroju wiersza poświęconego przecież bolesnemu wspomnieniu utraty miłości. Drugi z tłumaczy, Stanisław Barańczak, cieszący się w swoim czasie opinią tłumacza kongenialnego, poszedł jeszcze dalej w przekształcaniu incipitu polskiej wersji wiersza Whitmana. Użył czasownika, który odsuwał głos mówiącego w wierszu do jego epoki, ale i nieco ujmował w nawias dramatyzm zdarzeń: „Bawiłem raz przejazdem w pewnym ludnym mieście...” (Stanisław Barańczak, 1998). Takie zdanie może być początkiem uroczej opowieści lub lekkiej anegdoty, raczej jednak nie kojarzy się z dramatem. Zabiegi obu tłumaczy można uznać za przesadne, zdeterminowane wcześniejszą wersją, którą jakoś musieli przekroczyć. Z drugiej strony – można popatrzeć

<sup>22</sup> C. Milosz, *The Collected Poems, 1931–1987*, New York 1988, s. 148.

na nie, szczególnie na wersję Barańczaka, jako na próbę dyskusji z wierszem Miłosa, a właściwie z angielską wersją tego utworu. Polska wersja stworzona przez Barańczaka nie poddaje się łatwo przekładowi z powrotem na angielski, Whitman w istocie mówi po polsku, używając idiomatycznego języka. Tłumacz, wybierając ten akurat wiersz do tworzonej przez siebie antologii<sup>23</sup> jako jeden z kilku tylko innych wierszy Whitmana, dokonał zarazem znaczącej tekstualizacji (i znaczącego gestu semantycznego: jego Whitman po polsku mówi inaczej) i znaczącej antologizacji, zapewniając swemu przekładowi długi żywot – po tom przedstawiający poezję amerykańską w pigułce sięgac będą zapewne kolejne pokolenia czytelników.

Przypadek serii recepcyjnej zbudowanej na fragmencie tekstu nie jest znowu tak rzadki, jak mogłoby się wydawać; całości często bywają zbyt obszerne i skomplikowane, by uczestniczyć w dialogu międzykulturowym. Ciekawym przypadkiem może być obserwacja jednego z najsłynniejszych cytatów z liczącej aż pięćdziesiąt dwie części *Song of Myself* (która zresztą doczekała się pełnego polskiego przekładu dopiero w roku 2002). „Barbaric yawp over the roofs of the world” ma nie tylko parę polskich wersji, ale i sprowokował ciekawe nawiązanie intertekstualne – tak bowiem czytać można Tuwima „Skok barbarzyńcy, który poczuł Boga” stworzony w czasach fascynacji Whitmanem. Rozmaicie przekształcany cytat jest często używany jako znak rozpoznawczy poezji Whitmana w omówieniach, szczególnie popularnych, czy posłowiach, został też jednak przełożony na inny system znaków, najpierw w kulturze rodzimej, potem w polskiej. W ciągle cieszącym się dużą popularnością filmie Petera Weira *Stowarzyszenie umarłych poetów* (*Dead Poets Society*) cytat zostaje bowiem najpierw zapisany na tablicy ręką nauczyciela języka angielskiego, potem odczytany w klasie, a jeszcze później zademonstrowany przez ucznia w tym samym gronie. Wcześniej swego wyzwolicielskiego „barbarzyńskiego” krzyku (i skoku) dokonują inni uczniowie, skacząc z biurka nauczyciela na podłogę. W polskiej wersji uwagę przyciąga nie tylko udane tłumaczenie wyzwolicielskiego wersu (jak to zwykle w przypadku sztuki popularnej bywa, tłumacz nie zadał sobie trudu odszukania istniejącego przekładu i sam stworzył wersję *barbaric yawp*, w filmie jest to „dziki ryk”), ale i zbieżność interpretacji wizualnej z odczytaniem Tuwima:

<sup>23</sup> *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, tłum., oprac. S. Barańczak, Kraków 1998. Wcześniej: *Miłość jest wszystkim, co istnieje. Antologia w wyborze i przekładzie Stanisława Barańczaka*, Poznań 1992; *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych w 8 stuleci*; tłum., wybór, oprac. S. Barańczak, Kraków 1993.

krzyk stał się skokiem, oba gesty nabrały znaczenia wyzwolicielskiego<sup>24</sup>.

Podobnie jak serię zbudowaną wokół frazy „Once I pass'd through a populous city”, serię polskich tekstualizacji i interpretacji *barbaric yawp* nazwałabym serią recepcyjną (innym przykładem może być analizowana przeze mnie seria przekładów, tekstualizacji i recepcji wiersza *Miracles* czy seria recepcyjna wiersza Williama Carlosa Williamsa *The Red Wheelbarrow* „wywołana” pojawieniem się polskiego tytułu w wierszu Jakuba Winiarskiego<sup>25</sup>). Dlaczego uważam, że trzeba odróżniać poszczególne typy seryjności, w które uwikłany jest przekład? Przede wszystkim dlatego, że pozostając przy materiale jednorodnym, musimy pamiętać, że jest on jednorodny wyłącznie na życzenie badacza. Zarówno nadmiar, jak i brak wyobraźni w badaniu losów przekładów w kulturze narodowej może skutkować wnioskami prowadzącymi nas tam, gdzie chce nas zaprowadzić badacz, nie zaś tam, gdzie rozgrywają się losy tekstu obcego w kulturze narodowej.

MARTA SKWARA

### Researcher's imagination – from translation series to reception series

The author addresses the problem of translation series, demonstrating that the rich tradition of creating and researching such series focused mainly on structural and model analyses, and usually isolated translations from other reception phenomena related to a foreign text in a national culture. By shifting the attention from translation-only studies to research in a wider scope of reception of a foreign text, such as intertextual relations of originals/translations with national literature/culture, comments, and the work performed around a foreign text and its translation (e.g. convention of an editing series, anthology editing, canon creation), the author proposes to introduce three complementary notions: translation series, textualisation series, reception series. The author also discusses the proposals on specific examples derived from the Polish reception of Walt Whitman's poetry.

<sup>24</sup> Zob. dokładną analizę w: M. Skwara, „*Barbaric yawp*” in Polish, „Rocznik Komparatystyczny” 2013, nr 4, s. 327–334. W tym samym numerze znajdują się analizy tego samego fragmentu w jedenastu innych kręgach kulturowych.

<sup>25</sup> Zob. M. Skwara, *The Reception of Literary Works in Literary Works: On the Role of Intellectuals*, w: *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*, red. E.F. Coutinho, Rio de Janeiro 2009, s. 97–108. Polska poszerzona wersja: eadem, *Intertekstualność a interkulturowość – perspektywa filologiczna*, w: *Polonistyka bez granic*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, t. 1, Kraków 2010, s. 357–368.

**Keywords:** translation studies, comparative criticism, reception of foreign text.

**Marta Skwara** – profesor US; redaktor naczelna „Rocznika Komparatystycznego” wydawanego od 2010 r. we współpracy z Uniwersytetem Warszawskim, Université Libre de Bruxelles, Universität Greifswald oraz Instytutem Sztuki PAN; kierownik Pracowni Komparatystyki Literackiej w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa US. Autorka siedmiu książek (w tym dwóch współautorskich) i ponad sześćdziesięciu artykułów poświęconych przede wszystkim zagadnieniom komparatystyki literackiej i kulturowej, w tym szczególnie europejskiemu i transatlantyckiemu romantyzmowi i modernizmowi.

e-mail: [martaskw@univ.szczecin.pl](mailto:martaskw@univ.szczecin.pl)