

# Katarzyna Krasoń

---

## W zwierciadle obcej literatury : recepca Zbigniewa Herberta w Niemczech

---

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 11, 325-349

---

2005

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.

Katarzyna Krason

## W zwierciadle obcej literatury (recepca Zbigniewa Herberta w Niemczech)

Karl Dedecius uważa autora *Rovigo* za jednego z najlepszych poetów powojennych w Europie<sup>1</sup>. Podkreśla, że Herbert oprócz Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza, a także Stanisława Lema i autora *Ferdynurka* — odniósł sukces w krajach niemieckiego obszaru językowego i poza jego granicami (DPR, s. 592). Także Walter Höllerer, będący entuzjastą dorobku pisarskiego polskiego autora, wyraża się o Herbercie jako o „wielkim poetyckim odkryciu”<sup>2</sup>. A Gisela Högensberg pisze, że utwory autora *Studium przedmiotu*

<sup>1</sup> Zob. K. Dedecius, *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ein Rundblick*, t. 7, Zürich 2000, s. 592 (dalej cyt.: DPR).

<sup>2</sup> W. Höllerer, *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik*, wyd. N. Miller, H. Hartung, t. 2, München 2003, s. 749 (dalej cyt.: HTML). Tego samego zdania jest Ulrike Jekutsch (U. Jekutsch, *Die Übersetzung eines Klassikers: Zbigniew Herbert in deutscher und englischer Rezeption*, w: *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych — Polnische und deutsche Poesie in modernen Übersetzungen*, red. U. Jekutsch, A. Sulikowski, Szczecin 2002, s. 173; dalej cyt.: UJZH). Ernst Günther Bleisch zatytuował swój artykuł: *Ten Polak pozostawił po sobie setki zaangażowanych* (E. G. Bleisch, *Dieser Pole läßt eine Hundertschaft von Engagierten hinter sich*, „Münchener Merkur”, 3 II 1968). Jednak nie na ostatnim z wymienionych krytyków albo Dedeciusie i Höllererze kończy się zainteresowanie osobą i twórczością Herberta w krajach niemieckiego obszaru językowego. Należałoby jeszcze wymienić Alberta, który nazywa wiersze autora *Napisu* „prawdziwymi klejnotami” („Rhein-Neckar-Zeitung”, 18 I 1965, s. 3). W podobnym duchu pisze Franz Theodor Csokor. Fascynuje go w lirykach polskiego autora „duchowa przejrzystość”, której jego zdaniem nie zauważa się w liryce światowej („Neue Züricher Zeitung”, 21 IV 1966, s. 2). Stwierdza, że wiersze Herberta można przeczytać „jednym tchem” (K. Dedecius, *Die polnische Poesie in Deutschland*, w: *Überall ist Polen*, Frankfurt am Main 1974, s. 99). Uznanie dla autora *Pana Cogito* okazał także Werner Schenk w audycji radiowej *Przełąd ksiązek*, nadanej przez rozgłośnię Berlina Zachodniego 7 kwietnia 1965.

odpowiadają odczuwaniu świata przez Niemców<sup>3</sup>. Recenzje oraz rozprawy naukowe na temat Herberta zazwyczaj nie zawierają wnikliwych interpretacji jego utworów, które mogłyby być „dopełnieniem” dotychczasowego stanu badań w Polsce. Fragmenty wybranych recenzji oraz opracowań twórczości autora *Struny światła* przytaczam w pierwszej części niniejszego szkicu: *Czytanie Herberta w Niemczech*. Zauważa się w nich — podkreśla Jekutsch — „dodawanie” poecie coraz to innych „etykietek” (UJZH, s. 179), co wprawdzie świadczy o popularności polskiego autora, ale jednocześnie wskazuje na powierzchowną lekturę jego utworów i postrzeganie go poprzez stereotypy<sup>4</sup>. Niemieccy literaturoznawcy zwracają uwagę, że właśnie za naszą zachodnią granicą stworzono Herbertowi odpowiednie warunki, umożliwiające mu artystyczny rozwój. Świadczy o tym na przykład wypowiedź Dedeciusa, który podkreśla, że poeta, należący do rodziny, której drugim językiem, ułatwiającym wzajemną komunikację, był niemiecki, został odkryty i należycie doceniony właśnie w Niemczech (moje podkr. K.K. — DPR, s. 590)<sup>5</sup>. Tłumacz podkreśla, że „październikowa odwilż” umożliwiła Herbertowi zaskoczenie publiczności literackiej znakomitym debiutem poetyckim, jakim był zbiorek liryczny *Struna światła* (1956), służący oświeceniu zdezorientowanego narodu, który przeżył okupację hitlerowską oraz okres stalinizmu (DPR, s. 571).

<sup>3</sup> Zob. „Bücherer und Bildung” R. 17: 1965, z. 1, s. 14. Więcej przykładów wypowiedzi niemieckich badaczy literatury, którzy manifestują swój zachwyt nad twórczością I Herberta, podaje w pracy poświęconej przekładom baśni, a właściwie „anty-baśni” autora *Rovigo* — zob. K. Krasoń, *Baśń w przekładzie (O nawiązaniach do mitu, bajki, baśni i legendy w wybranych lirykach Herberta, przełożonych przez Karla Dedeciusa)*, w: *Barwy świata baśni*, red. U. Chłecińska, Szczecin 2003, s. 150–151, przyp. 7.

<sup>4</sup> Kazimierz Bartoszyński słusznie uważa, iż stereotyp jest niezbędny w społecznej komunikacji (*Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy teorii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 128–145. Por.: Z. Mitoszek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974; A. Schaff, *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981).

<sup>5</sup> Do listy nagród, którymi obdarowano poetę za granicą, należałoby jeszcze dodać następujące: *Bethlen-Preis* (1987); nagroda im. Brunona Schulza, ufundowana przez amerykańską Fundację Studiów Polsko-Żydowskich i amerykański PEN-Club (1988); nagroda miasta Jerozolimy (1990); nagroda radia niemieckiego (*Preis der Südwestfunk-Bücher-Bestenliste*, 1994); Europejska Nagroda Poetycka miasta Münster (1997); nagroda im. T. S. Eliota amerykańskiej Fundacji Ingersol (1995). Herbert otrzymał także — razem z jego pierwszym niemieckim tłumaczem Karlem Dedeciusem — Nagrodę im. Samuela Bogumiła Lindego miast partnerskich Getyngi i Torunia (1997). Należał także do trzech niemieckich akademii: w Monachium, Berlinie i Darmstadtzie. W 1966 roku stał się korespondencyjnym członkiem Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Katarzyna Herbert, wdowa po poecie, wyznaje: „Dostał (...) w Niemczech Nagrodę Lenaua. Ponadto w jakimś polskim leksykonie napisali później, że była to Nagroda Lenina. Zbyszka to bardzo bawiło. Nie protestował. Mówił «Niech się mnie trochę boją»” (rozmowa Jacka Żakowskiego z Katarzyną Herbert, „Gazeta Wyborcza”, 30 XII 2000 — 1 I 2001). Z okazji przyznania Herbertowi nagrody Gottfrieda von Herdera (1973) prof. Manfred Mayerhofer wygłosił mowę laudacyjną, w której podkreślał głęboki humanizm poezji I Herberta (DPR, s. 587). Wypowiedź Mayerhofera przytacza Dedecius także w rozdziale *Zbigniew Herbert* swojej pracy *Poetik der Polen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1992, s. 80.

W kolejnej części artykułu dokonuję ustaleń metodologicznych, które okazują się przydatne w zaproponowanych w części trzeciej analizach dwóch przekładów wierszy Herberta: *Nike, wenn sie zögert*<sup>6</sup> (*Nike która się waha*<sup>7</sup>) Dedeciusa oraz *Abschied vom September* (ZIIPa, s. 26–27) — *Pożegnanie września* (ŚŚ, s. 8) Jöhlinga. Pierwszy z wymienionych utworów należy do często omawianych w Niemczech, bowiem poeta nawiązuje w nim zarówno do czasów wojny i okupacji, jak i do tradycji europejskiej (grecki antyk). Drugi, także odwołujący się do wydarzeń z lat 1939–1945, wzbudził wprawdzie mniejsze zainteresowanie niemieckiej publiczności literackiej, ale jego tłumaczenie jest tutaj przedmiotem analizy, ze względu na zaskakujące wybory środków stylistycznych, dokonane przez Jöhlinga, będące wyrazem jego interpretacji wiersza Herberta.

Zamierzam pokazać, że zarówno Dedeciusowi, jak i Jöhlingowi, którzy świadomie zrezygnowali z przekładów dosłownych, udało się nie tylko oddać sensy literackich pierwowzorów, ale także „wyczarować” piękne światy poetyckie. Wybór wskazanych tłumaczeń nie jest przypadkowy, ponieważ na ich przykładzie chcę dowiedzieć, że niezależnie od tego, czy wykreowany przez tłumacza obraz naśladuje<sup>8</sup> znany z oryginału wizerunek poetycki (Dedecius), czy też znacznie od niego się różni (Jöhling), może oddawać sens tekstu pierwotnego. Celem pracy jest zdanie sprawy z konkretyzacji dwóch wspomnianych liryków Herberta. Teoria konkretyzacji — pisze Głowiński —

nakłada się na wszystkie tendencje, które w analizie utworu biorą pod uwagę obecność czytelnika i zastanawiają się nad wyznaczoną mu rolą. Ujawnić może ona swą wagę zarówno w interpretacjach poszczególnych utworów, dokonywanych ze względu na wyznaczoną w nich rolę czytelnika, jak też w analizie tego, co nazywa się „życiem” dzieła literackiego<sup>9</sup>.

Rezygnuję z badań statystycznych, mających na celu sprawdzenie zainteresowania osobą i twórczością poety u naszych zachodnich sąsiadów. Nie zajmuję się również dialogiem tekstowym, na przykład nawiązaniami poetów niemieckich do twórczości Herberta i odwrotnie. Wnioski dotyczące recepcji poety wysnuwam wyłącznie na podstawie analizy porównawczej tłumaczeń z ich oryginałami. Odnoszę omawiane tutaj przekłady do wypowiedzi o Herbertcie ich autorów oraz niemieckich literaturoznawców, co — zgodnie z su-

<sup>6</sup> Zob. *Zbigniew Herbert. Poesiealbum 86*, wyb. i wyd. B. Jentzsch, tl. K. Dedecius, B. Jentzsch, W. Jöhling, R. Kirsch, H. Olschowsky, Berlin (DDR) 1974, s. 5–6 (dalej cyt. ZIIPa).

<sup>7</sup> Zob. Z. Herbert, *Struna światła*, Warszawa 1956, s. 73–74 (dalej cyt.: ŚŚ).

<sup>8</sup> Naśladownictwo traktuję — za Marią Renatą Mayenową — jako tworzenie przez tłumacza rzeczywistości literackiej, która nie jest odzwierciedleniem literackiego pierwowzoru, lecz jego znakiem ikonicznym (M. R. Mayenowa, *Stylizacja*, w: eadem, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1978, s. 356).

<sup>9</sup> M. Głowiński, *O konkretyzacji*, w: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 114.

gestią Głowińskiego<sup>10</sup> — umożliwiła mi pokazanie, jak przywołani tłumacze przyglądają się sobie — cytując Dedeciusa — „w zwierciadle obcej literatury”<sup>11</sup>.

## Czytanie Herberta w Niemczech (krótki przegląd)

Za naszą zachodnią granicą często podkreśla się powściągliwość Herberta w wyrażaniu uczuć i emocji w jego dziełach, bowiem autor *Struny światła* szansę realizacji odwiecznego marzenia poety, że jego twórczość będzie czytana przez następne pokolenia, widzi w zerwaniu więzów między autorem a dziełem<sup>12</sup> — na przykład Walter Höllerer pisze o Herbercie:

Zbigniew Herbert nie lubi u współczesnych artystów zainteresowania własną osobą: „moim marzeniem jest anonimowa twórczość”, wyznał w jednym z wywiadów. Ze względu na to, że wspomniana „anonimowość” nie jest już dzisiaj osiągalna, poeta najchętniej wypowiada się poprzez maski (HTML, s. 749)<sup>13</sup>.

W tym samym duchu wyraża się Karl Dedecius, który akcentuje, że Herbert konsekwentnie realizuje w swej twórczości postulat Flauberta: „poeta powinien ukryć się w swym dziele tak, jak stwórca ukrywa się w naturze” (DPR, s. 581). Dedecius i Höllerer traktują wyznanie poety jako artystyczne credo autora *Struny światła*, dla którego rzeczywistość wyrażona w języku, tracąc związek z empirycznie sprawdzalnym konkretem, traci także moc prawdziwości. Podkreślają, że pisanie nie jest dla Herberta profesją, lecz powołaniem, które

<sup>10</sup> Zob. op. cit., s. 114. Należy podkreślić, że praktyczna realizacja postawionego tutaj celu wymaga poniekąd ode mnie „wpisania się” w rolę adresatów przekładu. W podejmowanych przeze mnie próbach identyfikacji z niemieckim czytelnikiem, z którego perspektywy analizuję wybrane tłumaczenia liryków Herberta, pomocne okazały się uwagi Hansa-Georga Oertgena, germanisty i teologa z Kaiserslautern.

<sup>11</sup> K. Dedecius, *Polacy i Niemcy. Posłannictwo ksiązek*, Kraków 1972, s. 114. Wykluczam z obszaru mych zainteresowań trzecie i piąte świadectwo odbioru: 3. teksty odwołujące się do innych tekstów przez swoją strukturę (pastisze, parodie, stylizacje, itp.); 5. badania socjologiczne o charakterze empirycznym, zajmujące się cykulowaniem dzieł literackich wśród różnych grup społecznych i właściwymi im sposobami lektury. Interesują mnie w niniejszej pracy tylko trzy świadectwa odbioru: 1. wypowiedzi (literackie, paraliterackie, krytyczne), w których sam proces lektury nie podległ tematyzacji; 2. wypowiedzi meta-literackie o charakterze dyskursywnym (krytyczne, historycznoliterackie, teoretyczne itp.), w których czynność lektury została stematyzowana; 4. transformacje dokonywane na dziele literackim: przekłady (M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: *Style odbioru...*, op. cit., Kraków 1977, s. 117). Koncentruję tutaj się jednak na przekładach.

<sup>12</sup> Zob. K. Dedecius, *O Polsce, Europie, literaturze*, Wrocław 1996, s. 47.

<sup>13</sup> Warto dodać, że w drugim tomie przywołanej tu pracy Höllerera nazwisko polskiego poety pojawiło się obok takich wybitnych nazwisk z różnych kręgów geograficznych i epok, jak Celan, Heißenbüttel, Jandl, Gommringer, Trakl, Rilke, a także T. S. Eliot i F. G. Lorca. (Wszystkie tłumaczenia wypowiedzi niemieckich literaturoznawców moje — K. K.).

polega na kwestionowaniu pozornej pewności mitów w celu dotarcia do prawdy etycznej (AdPh, s. 249)<sup>14</sup>. Widzą w nim ironizującego klasyka<sup>15</sup> i poetę-moralistę, nawiązującego do europejskiej tradycji kulturowej, a zarazem głęboko zanurzonego w historii narodu polskiego. Dedecius uważa wiersze Herberta — jak wyraził się przywołany tłumacz — za „wzorcowy przykład owocnej syntezy tradycji wiersza polskiego i współczesnej liryki światowej”<sup>16</sup>. Zatem autor *Struny światła* uważany jest w Niemczech — tak jak na przykład w Polsce i krajach anglojęzycznych — za poetę europejskiego<sup>17</sup>, który nawiązuje do mitologii klasycznej oraz systemów filozoficznych, znanych w kręgu kultury basenu Morza Śródziemnego. Dostrzega się także w jego utworach polskie „klimaty”, jak mit dzieciństwa i rodziców czy też — często powracający w takich tomach, jak choćby *Struna światła* (1956) i *Hermes, pies i gwiazda* (1958)<sup>18</sup> — motyw pamięci o ofiarach faszyzmu. Dedecius pisze, iż debiutancki zbiorek liryczny Herberta

zaczyna się wszakże od wspomnień z dzieciństwa, które „zamorzą się” w ciemnościach: elegie i epitafia, które poświęcone są (...) ofiarom wojny, a także minionym światom i „umarłym religiom”. Ważny to temat w latach powojennych, ale... za chwilę zaczyna się „Uprawa filozofii”, rozmowa z Markiem Aurelim (...) i rewizja mitologii (DPR, s. 571).

Warto wspomnieć, że w byłej NRD autor *Raportu z obłączonego miasta* traktowany był jako poeta socjalistyczny (zwraca na to uwagę Jekutsch, UJZH, s. 185). Przykładowo Heinrich Olschowsky pisał: „Uniwersalizm poezji Herberta świadczy o suwerenności tej liryki, także wówczas, gdy poeta wiąże kwestie własnego socjalistycznego rozwoju z prast-

<sup>14</sup> Zob. K. Dedecius, *O Polsce...*, op. cit. Z utworów Herberta, który podaje w wątpliwość wszelkie ideologie, wynika, że to, co nie jest empirycznie sprawdzalne, jest nieludzkie, martwe i puste: „wymyśliłem w końcu słowo byt / słowo twarde i bezbarwne / trzeba długo rękami rozgarniać ciepłe / liście/ trzeba podeptać obrazy / zachód słońca nazwać zjawiskiem / by pod tym wszystkim odkryć / martwy biały filozoficzny kamień” (Z. Herbert, *Uprawa filozofii*, SŚ, s. 51).

<sup>15</sup> Przykładowo Peter Handtke wyraził podziw dla „ironicznej, swobodnie żywej poezji Herberta” („Österreichischer Rundfunk”, Graz, 31 V 1965, s. 5).

<sup>16</sup> Z. Herbert: *Gedichte*, tł. i posł. K. Dedecius, Frankfurt am Main 1964, s. 591 (dalej cyt.: ZHG). W innej pracy Dedecius pisze, że historia, do której nawiązuje w swych utworach Herbert, jest przez poetę na nowo interpretowana, „a przez to całkowicie terażniejsza” (DPR, s. 592). Zdaniem Wolfganga Krausa, znaczenia poety należy upatrywać w tym, że w jego utworach kulturowa kontynuacja jest obecna — cytując tłumacza — w „przeżyciu dzisiejszego czasu” („Die Presse”, 23–24 XI 1974, s. 4).

<sup>17</sup> Zwracają na to uwagę między innymi Jekutsch (UJZH, s. 179), A. Alvarez, (*Nie walczysz to umierasz*, tł. z ang. M. Heydel, „Kontrapunkt” 1999, nr 1–2) oraz Bogdana Carpenter (*Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, tł. z ang. A. Szostkiewicz, op. ct.).

<sup>18</sup> Zob. Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1958 (dalej cyt.: Hpig).

rymi wzorami historii ludzkości i jej kultury” (OFLM, s. 186)<sup>19</sup>. W tomie *Poesiealbum 86* zostaje pomieszczony lakoniczny komentarz wspomnianego tłumacza do twórczości lirycznej Herberta, w którym poeta charakteryzowany jest jako „wyróżniające się zjawisko poetyckie w Polsce Ludowej” (ZHPa, s. 9). Tłumacz zarówno we wcześniej przywołanej pracy *Lyrrik in Polen* („Liryka w Polsce”), jak i we wspomnianym komentarzu akcentuje, że „socjalistyczna liryka I Herberta” uczy — cytując badacza — „krytycznego spojrzenia na naszą terażniejszość okiem starych mędrców” (ZIHPa, s. 9). Inne uzasadnienie dla występujących w wierszach poety odwołań do źródeł kultury europejskiej znajdują Kneip i Dedecius, którzy uważają, że poetycki świat Herberta zaskoczył powojennych czytelników, przyzwyczajonych do — cytując autora *Ost–West Basar* — „literacko spłyconych stalinowskich eksperymentów” (DPR, s. 575). Ów świat tworzony jest w oparciu o mit, który ulega w dziełach poety demitologizacji, co tłumacz eksponuje w dokonanych przez niego przekładach<sup>20</sup>.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że Herbert jawi się z jednej strony — jeszcze raz mocno podkreślam — jako klasyk, moralista i filozof (RFN), z drugiej jednak jako autor, który akceptuje socjalistyczny ustrój (NRD)<sup>21</sup>. Abstrahując od tego, na jaką z „etykietek”, przypisywanych w Niemczech poecie, zgodzimy się, Herbert — podkreśla Michael Krüger — należy do nielicznych, którym udało się stworzyć „poezję uniwersalną”, wzbudzającą zainteresowanie czytelnika niezależnie od tego, z jakiego kraju pochodzi i jakim językiem się posługuje<sup>22</sup>. Z tego właśnie powodu znalazł poeta w krajach niemiec-

<sup>19</sup> Olschowsky wypowiada się w taki sam sposób o Rożewiczu (H. Olschowsky, *Funktionswandel der Lyrik seit Mitte der fünfziger Jahre*, w: idem, *Lyrrik in Polen. Strukturen und Traditionen im 20. Jahrhundert, Literatur und Gesellschaft*, Berlin (DDR) 1979, s. 186 (dalej cyt.: OFLM). Zob. też: idem, *Das Ähnliche und das andere*, w: *Polnische Literatur in der Bundesrepublik. Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und der deutschsprachigen in Polen (1945–1985)*, wyd. H. Kneip, H. Orłowski, red. J. Wiercimok, Darmstadt 1988, s. 41–74 (dalej cyt.: HKB).

<sup>20</sup> Zob. H. Kneip, „*Bollwerke gegen die Barbarei der Geschichte...*”, *Polnische Literatur in der Bundesrepublik*, w: HKB, s. 26.

<sup>21</sup> W ten sposób — powszechnie wiadomo — czytano w NRD utwory wszystkich polskich poetów powojennych, a także wcześniejszych. Trwało to do czasu obalenia Muru Berlińskiego w noc sylwestrową 1989 roku. Olschowsky’ego również cechował w owych czasach — stosując określenie tłumacza — „ideologiczny wzorzec odbioru”. Tłumacz pisze po latach, że przywołany wzorzec odwoływał się „do systemu idei i poglądów, charakterystycznych dla określonej grupy społecznej, systemu zorientowanego nie tyle na analizę rzeczywistości według kryterium prawdy i fałszu, co na potwierdzenie tożsamości danej grupy, uzasadnienie jej pozycji społeczno–politycznej i obronę jej interesów. Literatura traktowana ideologicznie to instrument propagandy. Założony z góry odbiór literatury można nazwać «zdradą ideologiczną». Nie zależy mu na różnorodnym odbiorze czytelnicy, chce zapobiec takiej aktualizacji znaczeń utworu, która zakłócałaby jednorodną, przedustawną wizję świata” (H. Olschowsky, *Ideologiczne wzorce odbioru*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1, s. 60).

<sup>22</sup> Zob. Z. Herbert, *Das Land nach dem ich mich sehne. Lyrrik und Prosa*, tl. G. von Birkenfeld, K. Dedecius, K. Staemmler, O. J. Tauschinski, W. Tiel, wyb. i przed. M. Krüger, postl. J. Błoński, Frankfurt am Main 1987, s. 9 (dalej cyt.: Ls). Tego samego zdania jest Reinhard Lauer (*Der Dichter und sein Dichter...*, „Göttinger Jahrbuch” 1997, nr 45, s. 203). Do informacji, że czytelnik wierszy Herberta jest traktowany przez autora jako godny partner „rozmowy”, można dotrzeć przez internetową stronę polskiej ambasady w Niemczech (<http://www.botschaft-polen.de/literatur/herbert.html>).

kiego obszaru językowego — przypominam słowa autora *Polnische Profile* — szeroką rzeszę wiernych czytelników (*breite und treue Gemeinde* — DPR, s. 590).

Warto dodać, że Dedecius jest największym popularyzatorem poezji Herberta w Niemczech, a Bereska, Staemmler i Tiel oraz Tauschinski tłumaczyli zazwyczaj jego eseje i dramaty<sup>23</sup>. Późniejsze zbiorki liryczne: *Raport z obłożonego miasta* (1983) i *Rovigo* (1992) przekładają Oskar Jan Tauschinski i Klaus Staemmler<sup>24</sup>. Dedecius jest do 1974 roku jedynym tłumaczem liryków Herberta w Niemczech, czyli do czasu pojawienia się na rynku wydawniczym jego przekładu *Pana Cogito*<sup>25</sup>. Przed ukazaniem się wskazanego tomu publikuje liryki polskiego autora w takich zbiorach jak *Lektion der Stille* (1959), *Gedichte* (1964) albo *Inschrift* (1967)<sup>26</sup>. A w 1974 roku zostaje wydany nakładem wydawnictwa *Neues Leben* w byłej NRD wspomniany wcześniej wybór przekładów wierszy Herberta *Poesiealbum 86*, w którym dokonane przez nich tłumaczenia publikują Karl Dedecius, Bernd Jentzsch, Wolfgang Jöhling, Rainer Kirsch i Heinrich Olschowsky (ZII Pa).

### Przekład jako „świadectwo odbioru” i „reprezentacja”

Tłumacz jest zarówno odbiorcą literackim, jak i nadawcą własnego komunikatu, poświadczającego estetyczny odbiór rzeczywistego dzieła sztuki. Występując w roli nadawcy, zakłada określonego odbiorcę, „wpisanego” w inny kontekst kulturowy, ukształtowanego przez odmienną tradycję, mówiącego innym językiem niż adresat utworu oryginalnego.

<sup>23</sup> Zob.: *Im Vaterland der Mythen*, wyd. K. Dedecius, tl. K. Dedecius, K. Staemmler, W. Tiel, Frankfurt am Main 1973 (Ls); Z. Herbert, *Der gordische Knoten*, tl. H. Bereska, Berlin 2001 (wyd. ilustrowane rysunkami autora); idem, *Der Tulpen bitterer Duft*, tl. K. Staemmler, Frankfurt am Main 1995; idem, *Ein Barbar in einem Garten*, tl. W. Tiel, K. Staemmler, Frankfurt am Main 1995; idem, *Opfer der Könige. Zwei Essays*, tl. K. Staemmler, Frankfurt am Main 1999 (wyd. I: 1996); idem, *Stilleben mit Kandare. Skizzen und Apokryphen*, tl. K. Staemmler, Frankfurt am Main 1994. Dedecius w drugim tomie dzieła swojego życia zamieszcza wiersze Herberta z lat 1956–1974 (DPR t. 2, Zürich 1996, s. 131–156).

<sup>24</sup> Zob. Z. Herbert, *Bericht aus einer belagerten Stadt und andere Gedichte*, tl. O. J. Tauschinski, Frankfurt am Main 1985; idem, *Rovigo. Gedichte*, tl. K. Staemmler, Frankfurt am Main 1995. Po śmierci Herberta (1998) ukazał się nakładem wydawnictwa Suhrkamp *Epilog burzy* w tłumaczeniu Henryka Bereski (Z. Herbert, *Gewitter Epilog. Gedichte*, tl. H. Bereska, Frankfurt am Main 1998) oraz pojawił się tom przekładów liryki zatytułowany *Testament Pana Cogito* (idem, *Herrn Cogitos Vermächtnis. 89 Gedichte*, tl. K. Dedecius, O. J. Tauschinski, K. Staemmler, Frankfurt am Main 2000; dalej cyt.: HCV).

<sup>25</sup> „Herr Cogito” Reinhardowi Lauerowi (*Der Dichter und sein Dichter...*, op. cit., s. 204) przypomina *Herrn Keuner Geschichten* Bertolda Brechta (zob. B. Brecht, *Gesammelte Werke*, t. 2: *Prosa*, Frankfurt am Main 1967, s. 375–415). Podobne skojarzenia ma Jekutsch, która pisze, iż w *Panu Cogito* została przywołana tradycja Kartezjańska, a także wystąpiły aluzje do znanych postaci literackich: Don Kichota i *Pana Keunera* Brechta (UJZH, s. 176). Wskazane analogie wymagałyby dokładnej analizy, która nie jest w tej chwili tematem moich rozważań.

<sup>26</sup> Zob. K. Dedecius, *Lektion der Stille*, München 1959, s. 38–41 (dalej cyt.: LdS); ZHG: K. Dedecius, *Polnische Poesie des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1964, s. 131–136 (dalej cyt.: PPJ); Z. Herbert, *Inschrift*, wyd. i tl. K. Dedecius, Frankfurt am Main 1967 (późniejsze wyd. 1973, 1979; dalej cyt.: DIIn).



Słowa występujące w literackim pierwowzorze są — akcentuje Dedecius — „surowym materiałem” (OWB, s. 83). Zadaniem tłumacza jest odnalezienie w języku, na który przekłada, takich jednostek leksykalnych, które oddają, i co więcej: eksponują sens literackiego pierwowzoru (*Sinn-Gerechtigkeit* — OWB, s. 83), a zarazem „naśladową licencję poetycką” oryginału. Nie ma pewności — zwracał uwagę Schleiermacher — czy należy trzymać się autora i jemu podporządkować adresata, czy może lepiej skupić się na odbiorze czytelniczym<sup>27</sup>. Nic dziwnego, że każdego tłumacza dręczą wątpliwości, kiedy staje przed koniecznością szukania właściwych środków artystycznych w celu oddania sensów, wynikających z utworu oryginalnego. Autor przekładu uczestniczy przecież w spotkaniu dwóch kultur, co zobowiązuje go do szukania literackiego porozumienia z czytelnikiem, a zarazem do pamiętania o autorze oryginału<sup>28</sup>. Dokonane przez niego wybory są świadectwami odbioru, wyrażającymi indywidualne decyzje tłumacza, które nie wynikają z odmienności dwóch systemów językowych, lecz są uwarunkowane jego kulturą literacką<sup>29</sup>. Na określenie metod przekładu, stosowanych przez tłumaczy, posługuję się pojęciami zapożyczonymi ze starożytnej retoryki, które wykorzystał Jerzy Ziomek w rozważaniach nad stylizacją<sup>30</sup>: a d i e k c j a, polegająca na wprowadzeniu dodatkowych wyrazów, niewystępujących w oryginale, d e t r a k c j a, czyli eliminowanie znanych z literackiego pierwowzoru słów, wyrażań, zwrotów i zdań, a nawet dłuższych fragmentów tekstu, oraz i m m u t a c j a, przejawiająca się w zastępowaniu jednostek leksykalnych czy dłuższych wypowiedzi przez słowa i zdania, które nie są ich językowymi ekwiwalentami. Należałoby jeszcze wymienić t r a n s m u t a c j ę. Rozpoznajemy ją po zmianie kolejności słów i zdań, a niekiedy nawet obszernych sekwencji tłumaczonego utworu.

W celu sprawdzenia, jak Dedecius i Jöhling interpretują „liryki wojenne” Herberta, skupiam się na prozodii i leksyce, a także przekształceniach znaczeniowych oraz składni i frazeologii analizowanych przekładów. Rozumienie jest przecież — pisze Gadamer — „wyjaśnianiem” (*Auslegen*), dokonywanym się poprzez język tłumacza, nazwanego przez przywołanego filozofa „komentatorem” (*Ausleger*)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Zob. K. Dedecius, *Uwagi o teorii i praktyce przekładu artystycznego*, tł. A. Małuszyńska, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 20.

<sup>28</sup> Dokładniej piszę na ten temat w: K. Krasoń, *Czyżby reprezentacja „form niepokoju” polskiego poety?...*, w: *Początek polska i niemiecka w przekładach współczesnych...*, op. cit., s. 231. Wspominam o tym także w: *Świat poetycki Hölderlina w przekładzie artystycznym*, „Pogranicza” 2003, nr 4 (45), s. 118. oraz w: *Liryka polska po 1956 roku w przekładach Karla Dedeciusa (na przykładzie wybranych wierszy M. Białoszewskiego i T. Różewicza)*, w: *Dialog kultur w Nowej Europie. Historia, literatura, język*, red. K. Iwan, E. Komorowska, A. Rell, J. Żywczak, Szczecin 2003, s. 59–60.

<sup>29</sup> Zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru...*, op. cit., s. 121–123.

<sup>30</sup> Zob. J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, w: idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 371–372.

<sup>31</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 366.

Dedecius uważa, iż „sens kopii artystycznej dzieła leży w jego artyzmie” (moje podkr. K. K.)<sup>32</sup>. Autor przekładów literackich nie ogranicza się do reprodukcji określonego materiału, gdyż przez wydobywanie z obiektu artystycznego istniejących już sensów i rekonstrukcję poetyki pierwowzoru tworzy dzieło sztuki literackiej, traktowane w niniejszym szkicu — zgodnie z propozycją Romana Ingardena — jako „przedmiot estetyczny” i „intencjonalny”<sup>33</sup>. Ocena przekładu wymaga również ustalenia jego statusu. Dzieło tłumacza nie jest traktowane jako niezależne od dzieła poety. Znajduje się wprawdzie poza oryginałem, ale wyrasta przecież z określonego pierwowzoru. Nie można również — sugerowałam — oczekiwać od przekładu, że będzie idealnym odbiciem tekstu pierwotnego. Wobec tego należy traktować go jako „reprezentację” oryginału, bowiem ma on za zadanie — zauważa Krzysztof Mróz — „reprezentować” inne dzieło<sup>34</sup>, to znaczy wyrażać wynikające z niego sensy, w wykreowanym przez tłumacza, sztucznym świecie poetyckim, przy jednoczesnym zachowaniu klimatu oraz licencji poetyckiej przekładanego tekstu. Rzeczywistość przekładu jest sztuczna w tym sensie, że nie odzwierciedla oryginalnego świata poetyckiego, lecz go naśladuje. Staje się — powtórzmy za Marią Renatą Mayenową — znakiem ikonicznym fikcyjnej rzeczywistości literackiej, która jest znana z literackiego pierwowzoru<sup>35</sup>.

Język oryginału oraz przekładu traktuję za Wilhelmem Humboldtem jako „obraz” kultury danego narodu<sup>36</sup>. Zatem sprawdźmy, jakie obrazy poetyckie kreują wspomniani tłumacze: Dedecius (RFN), który został uznany przez Lauera za „poetę poety”<sup>37</sup>, i Jöhling (NRD), co pozwala dostrzec różnice między interpretacją „wierszy wojennych” Herberta w Niemczech Zachodnich i Wschodnich<sup>38</sup>. Przecież interpretacja — pisze Dedecius —

<sup>32</sup> K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, tł. J. Prokop, I. i E. Naganowscy, wst. J. Kwiatkowski, Warszawa 1988, s. 75.

<sup>33</sup> Według Ingardena, do dzieła sztuki może należeć kilka przedmiotów estetycznych, przez które ono się przejawia. Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tł. M. Turowicz, Warszawa 1988; por. z: idem, *Czysto intencjonalny przedmiot prostego aktu umiemywania*, w: *ibidem*, s. 179–212.

<sup>34</sup> K. Mróz, *Przekład jako problem estetyczny. Przekład zjawisko osobne?*, w: *Między oryginałem a przekładem*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna, M. Stoch, Kraków 1977, s. 101.

<sup>35</sup> Przekład, traktowany tutaj jako znak ikoniczny literackiego pierwowzoru, jest w pewnym sensie stylizacją (zob. M. R. Mayenowa, op. cit.).

<sup>36</sup> Borsche następująco streszcza filozofię języka i kultury Humboldta: „Styl był dla niego zagadnieniem charakteru. Badanie charakteru — osób i narodów, krajów i epok — zajmowało go całkowicie” („*Der Stil war ihm die Frage des Charakters: Die Erforschung des Charakters — von Personen und Nationen, von Ländern und Zeiten (...) — galt sein ganzes Interesse*” (T. Borsche, *Sprache*, w: idem, *Wilhelm von Humboldt*, München 1990, s. 138).

<sup>37</sup> Tak Reinhard Lauer — za Novalisem, którego także często przytaczał Dedecius, mówiąc o dążeniach rzetelnego tłumacza — zatytułował mowę laudacyjną z okazji przyznania Dedeciusowi i Herbertowi nagrody S. B. Eindego współpracujących ze sobą uniwersytetów w Getyndze i Toruniu (zob. wyżej przyp. 5).

<sup>38</sup> W NRD niepokoiło krytyków wszystko, co podważało — pisze Olschowsky — „monopol światopoglądowy marksistowskiej partii”. W związku z tym „postawy recenzenckie” i „wzorce odbioru dają się podciągnąć pod pojęcie z drady twórczej” (H. Olschowsky, *Ideologiczne wzorce odbioru*, op. cit. — moje podkr. K. K.).

często traktowana jako objaw rzekomej głupoty tłumacza — choć może być kłopotliwa dla laika, jest jednak nieodzowna: ponieważ tłumaczyć znaczy przenikać istotę rzeczy, udostępniać ją zmysłom, czyli interpretować<sup>39</sup>.

## „Wiersze wojenne” Herberta z tomu *Struna światła w przekładach Dedeciusa i Jöhlinga*

Pisałam, że zbiorek liryczny *Struna światła* (1956) zawiera — oprócz nawiązań do europejskiej tradycji kulturowej — także motywy polskie. Zbiorek, w którym — pisze Olschowsky — Herbert identyfikuje się z „pokoleniem Kolumbów”: Baczyńskim, Różewiczem i Borowskim<sup>40</sup>. Przekładów wierszy autora *Napisu*, nawiązujących do wojny i okupacji, jest w Niemczech niewiele. Mimo że krytycy i tłumacze — należą do nich zwłaszcza: Lauer, Dedecius, Olschowsky, Krüger, Jekutsch — dostrzegają w lirykach poety wcześniej sugerowane nawiązania do polskiej historii, drudzy z wymienionych starają się w swych przekładach zwrócić uwagę czytelnika na wspomniany u n i w e r s a l i z m twórczości autora *Rovigo* — tak na przykład Dedecius przełożył tylko kilka wierszy o tematyce wojennej z tomów *Struna światła* (1956) i *Hermes, pies i gwiazda* (1957)<sup>41</sup>, a przetłumaczony przez niego wiersz Herberta *Pięciu* (Hpig, s. 76–77) — *Die Fünf* został także opublikowany w antologii Staemmlera *Polska z pieruszej ręki. Historia i teraźniejszość w sprawozdaniach i dokumentach* (1975), którą inicjuje następująca wypowiedź jej redaktora:

Poświęcona memu ojcu, zabitemu 9 września 1939 roku w pobliżu Łowicza przez Polaka, i ojcu mego polskiego przyjaciela, zamordowanemu 24 czerwca 1942 przez Niemca w obozie koncentracyjnym w Dachau, ażeby żaden Polak i żaden Niemiec już więcej nie ginęli z nienawiści między dwoma sąsiadującymi narodami<sup>42</sup>.

Warto dodać, że przejmujący liryk Herberta został także przytoczony w całości pod komentarzem redakcyjnym do wypowiedzi Heinricha Himmlera *Polen als Sklavenvolk* („Polacy jako naród niewolniczy”), co jest jeszcze jednym argumentem na rzecz wcześniej sugerowanego po-

<sup>39</sup> Cyt. za: J. Hummel, *Najnowsza nagroda dla Zbigniewa Herberta*, „Poezja” 1973, nr 12, s. 35.

<sup>40</sup> Poeta jawi się — zdaniem badacza — zarówno w swych debiutanckich wierszach, jak i późniejszych, jako „strażnik grobów” (OFLM, s. 170).

<sup>41</sup> Do „wierszy wojennych” Herberta tłumaczonych na język niemiecki należą *Pożegnanie września* (Sś, s. 8) — *Abschied vom September* (ZHPa, s. 8); *Cmentarz warszawski* (Sś, s. 42) — *Warschauer Friedhof* (ZHIG, s. 42); *Dwie krople* (Sś, s. 5) — *Zwei Tropfen: Pięciu* — *Die Fünf* (Hpig, s. 76–77) — (†) ZHG, s. 61; (††) ZHPa, s. 18; (†††) DIn, 87; (††††) HCV, s. 40. Znaki (†), (††) itd. wskazują na kolejne wersje przekładu i zmiany w nich dokonywane.

<sup>42</sup> K. Staemmler, *Polen aus erster Hand. Geschichte und Gegenwart in Berichten und Dokumenten*, Würzburg 1975, s. 1.

strzegania w Niemczech Herberta — tak jak Różewicza — jako poety „pokolenia Kolumbów”, nawiązującego w tworzonej przez niego poezji do tragicznych wydarzeń z lat 1939–1945:

Niezwykle brutalna polityka nazistów była nastawiona na wyniszczenie wiodących warstw społecznych (inteligencji i duchowieństwa), a także na bezwzględne wykorzystanie siły roboczej pozostałych. Wszyscy polscy Żydzi byli skazani na śmierć (...). W wierszu wielkiego polskiego liryka, Zbigniewa Herberta, znajdziemy odzwierciedlenie tej sytuacji<sup>43</sup>.

Spośród utworów nawiązujących do lat 1939–1945 największe zainteresowanie niemieckiej publiczności literackiej — zaznaczałam — wzbudził liryk Herberta *Nike która się waha* (Sś, s. 73–74), znany w Niemczech dzięki przekładowi Dedeciusa. Gert Westphal stwierdził, że właśnie ten wiersz wywarł na nim szczególne wrażenie. Zachwycił również Dedeciusa, który uznał go za najpiękniejszy, a zarazem najcichszy i najsubtelniejszy liryk antywojenny ze wszystkich, jakie kiedykolwiek czytał (DPR, s. 591). W innej pracy: *Überall ist Polen [Wszędzie (jest) Polska]* powołuje się na sąd Günтера Wirtha z *Süddeutscher Rundfunk*, który uważa wiersz Herberta za — cytuję za Dedeciusem — „jeden z najpiękniejszych poematów, w którym mówi się o całym pokoleniu wojny i okupacji”<sup>44</sup> (DPR, s. 592). Nic dziwnego, że ten popularny za naszą zachodnią granicą utwór poetycki uczynił Olschowsky przedmiotem dokładnej analizy — ale do tego jeszcze powrócę.

Nieznaczne różnice, na które zamierzam zwrócić uwagę, można dostrzec między pierwszą wersją przekładu z 1959 [(+) Lds, s. 39–40] a drugą z 1964 roku [(++) ZHIG, s. 22–23] oraz pozostałymi. Przytaczam czwartą wersję, pochodzącą z 1974 roku, w niewielkim stopniu różniącą się od drugiej, znanej z wydanej o dziesięć lat wcześniej antologii *Gedichte*<sup>45</sup>:

### **Nike która się waha**<sup>46</sup>

Najpiękniejsza jest Nike w momencie  
kiedy się waha  
prawa ręka piękna jak rozkaz  
opiera się o powietrze  
ale skrzydła drżą

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 183–184.

<sup>44</sup> K. Dedecius, *Die polnische Poesie in Deutschland*, op. cit., s. 87.

<sup>45</sup> Por. z: (+) Lds, s. 39–40; (++) ZHG, s. 22–23; (++) PPJ, s. 132–133; (+++++) DI100 [K. Dedecius, *Hundert Polnische Gedichte — Sto wierszy polskich*, wyb. i tł. K. Dedecius, Kraków 1982], s. 183; (+++++) Ls, s. 47–48. Zob. także: (+++++) HCV, s. 41–42, i OFLM, s. 186–187. Między pierwszą i drugą publikacją znajdujemy niewielkie różnice, ale tylko na poziomie mikrotekstu. Dedecius w pełni akceptuje czwartą propozycję przekładu przywołanego liryku, pochodzącą z 1974 roku. W związku z tym przytaczam ją poniżej (+++++) ZHPa, s. 5–6, moje podkr. K. K.). Do kolejnych edycji przywołanego utworu tłumacz nie wprowadza żadnych zmian.

<sup>46</sup> Sś, s. 74 — moje podkr. K. K.

widzi bowiem  
 samotnego młodzieńca  
 idzie długą koleiną  
 wojennego wozu  
 szarą drogą w szarym krajobrazie  
 skał i rzadkich krzewów jałowca

Ów młodzieniec niedługo zginie  
 właśnie szala z jego losem  
 gwałtownie opada  
 ku ziemi

Nike ma ogromną ochotę  
 podejść  
 pocałować go w czoło

ale boi się  
 że on który nie zaznał  
 słodczy pieszczot  
 poznawszy ją  
 mógłby uciekać jak inni  
 w czasie tej bitwy  
 więc Nike waha się  
 i w końcu postanawia  
 pozostać w pozycji  
 której jej nauczyli rzeźbiarze  
 wstydząc się bardzo tej chwili wzruszenia

rozumie dobrze  
 że jutro o świcie  
 muszą znaleźć tego chłopca  
 z otwartą piersią  
 zamkniętymi oczyma  
 i cierpkim bólem ojczyzny  
 pod drętwym językiem

### ***Nike wenn sie zögert***

*Am schönsten ist Nike  
 wenn sie zögert  
 die rechte hand an die luft gelehnt  
 herrlich wie ein befehl  
 aber die flügel zittern*

*Sie sieht  
den einsamen jüngling  
der langen spur  
des kriegswagens folgen  
dem grauen weg in der grauen landschaft  
aus felsen und kahle m wacholder*

*bald wird der jüngling sterben  
schon senkt sich die waagschale  
seines schicksals*

*Nike hat große lust  
sich ihm zu nähern  
und seine stirn zu küssen*

*aber sie fürchtet  
daß er  
der die süße der kostung nie empfunden  
wenn er sie kennenlernte  
fliehen könnte wie die anderen  
während der schlacht*

*also zögert Nike  
und entschließt sich doch  
in jener haltung zu verharren  
die ihr bildhauer beibrachten  
beschämt ob dieses augenblicks der rührung*

*sie weiß  
daß man im morgengrauen  
den jungen finden wird  
mit offener brust  
geschlossenen lidern  
und mit dem herben geschmack des vaterlands  
unter der steifen zunge*

W cytowanym przekładzie Dedecius naśladowuje intonację oryginału przez zachowanie takiego samego podziału stroficznego oraz zbliżonej do wiersza Herberta liczby zgłosek w poszczególnych wersach. Zauważalna tutaj tendencja do skrótu poetyckiego znajduje wyraz na przykład w zastosowanej przez niego w pierwszym wersie metodzie detrakcji: zdanie „Najpiękniejsza jest Nike w momencie / kiedy się waha” (Sś, s. 73 — moje podkr. K.K.) dałoby się bez trudu przełożyć choćby przez zastąpienie występującego w oryginale zdania czasowego (niem. *Temporalsatz*) zdaniem przydawkowym (*Attributsatz* lub *Relativsatz*): *Am schönsten ist Nike*

*im Moment (im Augenblick) / in dem sie zögert*. Tłumacz jednak decyduje się na zdanie czasowe (*Temporalsatz*), w którym świadomie opuszcza występujący w oryginale okolicznik czasu, w celu oddania spokojnej intonacji liryku I Herberta. Takie postępowanie wynika także z konieczności językowej<sup>47</sup>: „*Am schönsten ist Nike / wenn sie zögert*”. Stosuje również metodę detrakcji w wersie inicjującym drugą strofę. Opuszcza pojawiające się w oryginale słowo „bowieni”, które można byłoby zastąpić spójnikiem *weil* lub *da*: *weil sie / den einsamen jüingling sieht*. Wówczas zostałaby zakłócona cicha i delikatna intonacja wiersza. Wiersza, w którym — cytuję Dedeciusa — „do niczego się nie agituje, nie polemizuje się z kimkolwiek, niczego się nie zaprzysięga” (op. cit., s. 591). Tłumacz daje temu artystyczny wyraz przez unikanie słów wywołujących dynamikę ruchu i emocji, na przykład eliminuje występujący w oryginale okolicznik sposobu: „gwałtownie” (niem. *gewaltig*). Nic nie stoi przecież na przeszkodzie dosłownego przełożenia dystychu zamykającego trzecią strofę jako: *schon senkt sich gewaltig die waagschale / seines schicksals*. W wyniku skorzystania przez Dedeciusa z metody detrakcji wypowiedź liryczna staje się krótsza, a jej intonacja spokojniejsza, bardziej wyciszona.

Dedecius przez unikanie tłumaczenia „słowo w słowo” (*Wort für Wort*), przejawiające się w częstym stosowaniu wspomnianej metody, kreuje — niczym I Herbert — przepiękny, chociaż pomury obraz poetycki, na którym nie pojawia na tle szarego krajobrazu — cytuję tłumacza — „promieniejąca bogini zwycięstwa, lecz anioł zwątpienia, współczucia i wstydu” (DPR, s. 592 — moje podkr. K. K.)<sup>48</sup>. Przecież Nike — pisze Lam — jest świadoma nieuchronności losu, na którego bieg nie ma wpływu. Badacz podkreśla — tak jak Dedecius — że role pełnione przez bohaterów zostają w wierszu odwrócone, wbrew czytelniczym oczekiwaniom. A triumfalna poza, nadana greckiej bogini przez rzeźbiarzy, oznacza p o z o r n e zwycięstwo<sup>49</sup>:

To nie chłopiec — podkreśla Lam — waha się między wyborem szczęścia osobistego a obowiązkiem wobec ojczyzny — jak to często przedstawia się w literaturze — lecz bogini okazuje w jednej chwili — i to w sposób prawie niezauważalny — l u d z k ą s ł a b o ś ć. Jej statyczność jawi się nie jako konsekwencja

<sup>47</sup> W dosłownym przekładzie zdanie brzmiałoby: \**Am schönsten ist Nike im Moment (im Augenblick) / wenn sie zögert*. Byłaby to jednak konstrukcja składniowa niepoprawna gramatycznie, nie do zaakceptowania przez adresata przekładu. Dedecius, zwłaszcza w tłumaczeniach polskiej poezji lingwistycznej, stawia na dosłowność, na przykład występujące w liryku Karpowicza *Czarne i białe* (zob. T. Karpowicz, *Kamienna muzyka*, Warszawa 1958, s. 52) wyrażenie *czarni i biali ludzie* tłumaczy dosłownie: *schwarze und weiße menschen* (PPJ, s. 121). W ten sposób może wywołać u odbiorcy skojarzenia z ludzką rasą, do czego liryk Karpowicza nie prowokuje. Piszę na ten temat w pracy: *O tłumaczeniach liryków Karpowicza przez Karla Dedeciusa*, „Rocznik Przekładoznawczy” [w druku].

<sup>48</sup> Herbert nie ukazał w wierszu martwego posągu, lecz pełną wątpliwości kobietę, która niepokoi się o los żołnierza. Zatem obdarzył ją rysami ludzkimi. W większości utworów — zauważa Dedecius — poeta ukazuje postacie mityczne w sytuacjach codziennych, postacie, które pełne są ludzkich słabości (DPR, s. 582). Zob. także wiersz Herberta *Siódmy anioł*: „Szemkel / jest czarny i nerwowy / był wielokrotnie karany / za przemyt grzeszników” (Hpig, s. 61).

<sup>49</sup> Por. z interpretacją: A. Biskupski, „*Nike która się waha*” i „*Ognista Nike*” albo o fatalizmie, „Miscellanea Łódzkie”, 1993, z. 1.

skostniałej idei, ale jako wyraz dobrowolnie przejętej roli — wszak znaleźli się rzeźbiarze. Nadali jej pozę, w której wyczuwa się „podmuch triumfu”<sup>50</sup>.

Dedecius — łatwo się domyślić — opisyje pomnik warszawskiej Nike, będącej bohaterką liryku I Herberta. W artystycznie wartościowy sposób zwraca uwagę na występowanie w utworze dwóch konwencji, określonych przez Olschowsky'ego jako „artystyczna” i „patriotyczna”, do których poeta ma nastawienie polemiczne:

Reguły sztuki zostają umocnione przez dążenie do wylamania się z nich po to, aby scharakteryzować aktualny konflikt. Patriotyczna konwencja, która zostaje tutaj podana w wątpliwość, to ukazany w utworze ideał natychmiastowej gotowości do walki (OFLM, s. 188; por. z DDH, s. 43).

We wszystkich wersjach przekładu, zwłaszcza w drugiej [(††) ZGII — 1964], Dedecius próbuje oddać ambiwalencję uczuciową bohaterki przez zastosowanie odpowiednich środków stylistycznych, które nie zawsze występują w oryginale, na przykład zastępuje polski czasownik „zginąć” w zwrocie „Ów młodzieniec niedługo zginie” (Sś, s. 73) jednostką leksykalną „sterben” (zam. *fallen*), co nie deformuje sensu oryginału. Ponadto w drugiej wersji tłumaczenia, pomieszczonej w wyborze przekładów liryków Herberta z 1964 roku, wskazana immutacja wprowadza do przekładu pewien niepokój: w wersie inicjującym trzecią strofę powtarza się spółgłoska drżąca *r* oraz zwartowybuchowe *b* i *d*: (††) ^ *bald wird er sterben / der jüingling* [(††) ZIIG, s. 22]<sup>51</sup>. W związku z tym zmienia się tonacja monologu lirycznego ze sprawozdawczej na moralizująco-retoryczną, której tłumacz nie zachowuje w większości późniejszych wersji tłumaczenia przywołanej sekwencji wiersza<sup>52</sup>. Nie jest wykluczone, że Dedecius, który pisze w posłowniu do przywołanego zbiorku lirycznego, iż Herberta z Miłoszem łączy „moralizująca retoryka” [(††) ZHG, s. 106]<sup>53</sup>, daje temu ar-

<sup>50</sup> A. Lam, *Die Dichtung Herberts aus der Sicht von Karl Dedecius*, w: B. Schultze, U. K. Sauerland, *Deutsch-polnische Universitätstage, Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Vorträge, Reden und Ansprachen eines Symposiums im November 1988*, Mainz 1989, s. 43 (dalej cyt.: DDH).

<sup>51</sup> ^ — znak wskazujący na skorzystanie przez jednego lub kilku tłumaczy z różnych możliwości przekładu tego samego fragmentu utworu.

<sup>52</sup> Począwszy od 1964 roku Dedecius nie powraca już do pierwszej propozycji niemal dosłownego tłumaczenia [LdS, s. 39–40]: *dieser jüingling wird bald sterben* (moje podkr. K. K.) Po 1974 roku sięga nikiędy do czwartej propozycji tłumaczenia liryku Herberta z 1974 roku: ^ *bald wird der jüingling sterben* [(††††) ZHPa, s. 5–6], jak na przykład w D100 [(††††††) z 1982 roku oraz w HCV, s. 41, z roku 2000 [(††††††††)].

<sup>53</sup> Siemiaszko pisze, że na pytanie: „czym jest cnota? (...) Miłosz odpowiada w duchu Heraklita, wszystko względne, inne miejsce, inna odpowiedzialność, inna hierarchia wartości, człowiek pogrążony jest w niepewności i musi za każdym razem tworzyć swój porządek egzystencjalny i moralny na nowo, dostosowując go do zmieniającego się nieustannie świata. Herbert przeciwstawia tak relatywnie pojmovanej moralności pewność stałych norm i zasad. Nie ma i nie może być względności w świecie pogrążającym się w chaosie i nihilizmie” (P. Siemiaszko, *Zmienność i trwanie, O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996, s. 162).



tystyczny wyraz w przytoczonym wyżej fragmencie drugiej wersji przekładu. We wszystkich propozycjach tłumaczenia, a zwłaszcza w cytowanej tutaj w całości, dąży — sugerowano — do maksymalnej kondensacji słów i myśli. W związku z tym rezygnuje z metody adiekcji, co czyni rzadko w przekładach wierszy Herberta, i w jeszcze większym stopniu — Tymoteusza Karpowicza czy Mirona Białoszewskiego. Zastępuje polskie jednostki leksykalne odpowiednikami niemieckimi, które pozwalają zachować zwięzłość wypowiedzi poetyckiej, jak inicjujący ostatnią strofę wers: „r o z u m i e dobrze” (Sś, s. 74 — moje podkr. K.K.) — dosł. *sie versteht gut* — zastępuje zwrotem „*sie weiß*” (*ona wie*) [(††††) ZHIPa, s. 5], a w miejsce kończącego drugą zwrotkę wyrażenia „skał i r z a d k i c h krzewów jałowca” (Sś, s. 73 — moje podkr. K. K.) — dosł. *Aus Felsen und seltenen (lub: spährlichen) Sträuchern der Wacholder* — wprowadza inne: „*aus felsen und kahlem wacholder*” [(††††) ZHIPa, s. 5 — moje podkr. K. K.]. W wyniku zastosowania w przekładzie ostatniego z przytoczonych wersów takich metod, jak immutacja i detrakcja: „*kahler wacholder*” („łysy, goły, огоłocony / całkowicie pozbawiony igliwia jałowiec”<sup>54</sup>) — cytowana tutaj krótka fraza brzmi bardzo poetycko, a zarazem zostaje w niej wyeksponowane surowe, ponure, pozbawione roślinności, nieprzyjazne tło krajobrazu otaczającego bohaterów, na które zwraca uwagę Dedecius w dokonanej przez niego interpretacji utworu: „młodzieniec jest szary, droga jest szara, krajobraz jest szary. Poeta nie potrzebuje więcej barw dla swego obrazu ludzkiej samotności” (DPR, s. 592)<sup>55</sup>. Nic dziwnego, że Olschowsky dostrzega w przywołanym liryku ślady k a t a s t r o f i z m u, obecnego w poezji Miłosza (OFLM, s. 189).

W dystychu zamykającym utwór Dedecius rezygnuje z dosłownego tłumaczenia zdania, zastępując słowo „obol” (niem: *Obolos* lub *Obolus*) jednostką leksykalną „*Geschmack*” (smak), przez co staje się bliższy przyzwyczajeniom językowym odbiorcy. Unika przez to — pisze Lam — „nadmiaru antycznego sztafażu” (DDII, s. 45). „Obolowi” nadal jednak I Herbert — zdaniem badacza — głębok i sens:

— —

<sup>54</sup> Z oryginału wynika, że wymieniony krzew rośnie tylko gdzieś tam, czasem można go spotkać („rzadkie krzewy jałowca” — Sś, s. 73). Nie jest wykluczone, że Dedecius posłużył się immutacją nieświadomie, bowiem jałowiec zawsze jest zielony, nigdy nie traci igiel. Można jednak przypuszczać, że chciał ukazać spalony krzew jako konsekwencję działań wojennych. Zatem z przekładu wynika, że na skutek kataklizmu nawet jałowiec stracił kolor, stał się częścią opustoszałego, szarego krajobrazu, przez co wykreowany przez Dedeciusa, wstrząsający wizerunek poetycki brutalniej rzeczywistości wojennej, przypomina katastroficzno-apokaliptyczne wizje Miłosza. Warto dodać, że Dedecius i Olschowsky zwracają uwagę na poetyckie pokrewieństwa między Herbertem a Miłoszem (ZIHG, s. 106; por. z: OFLM, s. 189).

<sup>55</sup> Można tutaj także zauważyć związek z kolorystyką Gerarda Terborcha, która dla Herberta — zauważa Siemiaszko (op. cit., s. 58) — była głównym przedmiotem uwagi. Poeta daje wyraz swej fascynacji przysgaszoną barwą jego płócien, godne podziwu u Terborcha jest „unikanie gwałtownych zestawień kolorystycznych, tonacja obrazu chłodna i przejrzysta, gradacja szarości aż do zamykającej obraz majestatycznej czerni” (Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 86). Wspomniany badacz zauważa również (ibidem), iż Herberta zachwycają przytłumione szarości Corota: o wspomnianym artyście Herbert pisze w szkicu o malarzach francuskich następująco: „jakże operuje on szarością, która ma dźwięk najbardziej jaskrawych kolorów” (Z. Herbert, *Od Davida do Cezanne’a*, „Twórczość” 1956, nr 8, s. 4).

Obol, symbol ziemskiego bogactwa, które zostaje przeniesione do tamtego świata, redukuje ideę poświęcenia dla Ojczyzny do tej nędznej, pośmiertnej „wyprawy” (DDII, s. 45 — moje podkr. K. K.).

W przekładzie Jöhlinga zauważa się skłonność do zastępowania polskich słów, zwrotów i wyrażeń niemieckimi jednostkami leksykalnymi, które oddalają się znaczeniem od oryginalnych, a nawet pozbawione są bezpośredniego związku semantycznego z nimi, przez co tłumacz kreuje wstrząsający obraz rzeczywistości wojennej:

### **Pożegnanie września**<sup>56</sup>

Dnie były amarańtowe  
 błyszczące jak lanca ułańska  
 śpiewano w megafonach  
 anachroniczną piosenkę  
 o Polakach i bagnietach  
 tenor ciął jak szpicrutą  
 i po każdej zwrotce  
 ogłaszano listę żywych torped  
 które notabene  
 przez sześć lat wojny  
 szmuglowały słoninę  
 żalosne niewypały  
 wódz podnosił brwi  
 jak buławę  
 skandował: ani guzika  
 śmiały się guziki:  
 nie damy nie damy chłopców  
 płasko przyszytych do wrzosowisk

### **Abschied vom September**<sup>57</sup>

*Heidekrautrot waren die tage  
 wie ulanenlanzen  
 in den lautsprechern sang wer*

<sup>56</sup> Ss., s. 8 — moje podkr. K. K.

<sup>57</sup> W. Jöhling: ZHPa, s. 26–27 — moje podkr. K. K.

*das anachronistische lied  
über uns polen und bajonette*

*der tenor hackte es klein  
damit man nach jeder strophe  
die liste der lebendtorpedos  
groß verkünden konnte*

*die übrigens  
sechs kriegsjahre lang  
schweinespeck schmuggelnd  
traurige blindgänger waren*

*der feldherr hob seine brauen  
wie einen marschallstab  
leierte tonlos:  
nicht ein staubkorn geben wir her*

*da lachten die stäubchen:  
nicht einen jungen  
flach eingebettet im heidesand*

Wers inicjujący liryk Herberta: „dnie były amarantowe” można byłoby przełożyć dosłownie: *Die Tage waren amarantrot* lub: *amarant(en)*, *amarantfarbig* czy *dunkelrot*. Słowo „amarantowe” — słusznie twierdzi Jekutsch — przywołuje w wierszu kontekst historyczny, ponieważ oznaczało barwę państwową Księstwa Warszawskiego, założonego w 1807 roku. Księstwa, które było formalnie niepodległe, ale faktycznie podporządkowane Napoleonowi (UJZH, s. 118). Jöhling zastępuje epitet „amarantowe” innym określeniem: „*Heidekrautrot*” (czerwień wrzosu), które umieszcza na początku zdania. Jednostka leksykalna *Heidekraut* (wrzos) pojawia się nieprzypadkowo w części inicjalnej wiersza, ponieważ wiąże pierwszą z ostatnią strofą przekładu: „*nicht einen jungen / flach eingebettet im heidesand*” (moje podkr. K. K.)<sup>58</sup>. Z przekładu wynika — tak jak z utworu Herberta — że wrzosowiska są pełne krwi (amarantowe) niczym lanca ułańska, będąca atrybutem walczącej kawalerii<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> W pierwszym wersie występuje „czerwień wrzosu” (*Heidekrautrot*), a w ostatnim „piasek na wrzosowisku” (*Heidesand*). W ten sposób Jöhling nadaje przekładowi kompozycję pierścieniową (*Ringstruktur*), której nie znajdujemy w oryginale, na co zwraca uwagę Jekutsch (UJZH, s. 189). Występujące w zakończeniu wiersza zdanie można byłoby przełożyć: „ani jednego młodzieńca / płasko leżącego [dosł.: ułożonego] w piasku na wrzosowisku”. Autor przekładu kreuje ponury obraz żołnierzy poległych w walce: „płasko przyszytych do wrzosowisk” (Sś. s. 9 — moje podkr. K. K.). Nie należy jednak w przekładzie występującej w oryginale aliteracji oraz instrumentacji głoskowej.

<sup>59</sup> Tłumacz mógłby także zastąpić występujące w oryginale słowo „amarantowe” takimi przymiotnikami jak *blutrot* czy *purpurfarbig* (*purpurn*, *purpurnot*).

Jöhling opuszcza jednak słowo „blyszczące” (niem. *blitzend*), przez co zostaje osłabione drugie z podanych tutaj znaczeń symbolicznych barwy amarantowej. Poeta nawiązał przecieź do rodzimych tradycji patriotycznych po to, aby zdemitologizować romantyczny mit Polaka walczącego za wszelką cenę o wolność. Potencjalni bohaterzy narodowi, którzy gotowi byli zginąć za Ojczyznę, przedstawieni są w liryku I Herberta jako zwyczajni handlarze słoniną. Wynika z tego, że poeta demaskuje zdemitologizowane wyobrażenie wojny przez — cytując Barańczaka — „konkretne, empiryczne doświadczenie”<sup>60</sup> Jöhling decyduje się w przekładzie przytoczonego wersu na metodę immutacji i transmutacji w celu przybliżenia odbiorcom sensu liryku Herberta. W przekładzie drugiej strofki, w której występuje aluzja do znanej polskiej pieśni patriotycznej „Warszawianka”, tłumacz posługuje się adiekcją. Wprowadza do przekładu — powiedzmy za Spasowską — element protetyczny<sup>61</sup>: „*über uns*” (o nas)<sup>62</sup>. Czyni tak w celu podkreślenia, iż w wierszu I Herberta istotna jest Rilkeńska idea *współodczuwania*<sup>63</sup>: podmiot liryczny identyfikuje się z pokoleniem, które stało się ofiarą procesu masowej zagłady<sup>64</sup>. Tłumacz stosuje także metodę immutacji i adiekcji w przekładzie trzeciej strofy wiersza I Herberta, na przykład dokonuje zmiany na poziomie składniowym, polegającej na zastąpieniu zdania współrzędnie złożonego zdaniem podrzędnie złożonym okolicznikowym celu (*Finalsatz*). Zatem przez rezygnację z imitowania oryginalnej składni proponuje własną interpretację literackiego pierwowzoru. Wskazuje na związki przyczynowe między zdaniami pojedynczymi, czego nie znajdujemy w liryku I Herberta, w którym zauważa się przewagę parataksy nad hipotaksą, a także asyndetonów nad polisyndetonami (UJZH, s. 189). Przedstawia bardziej szczegółowy niż w oryginale obraz rzeczywistości wojennej, jakby widziany oczami Polaka będącego świadkiem minionych

<sup>60</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 132. Warto dodać, że demitologizacja zdaniem Bultmanna i Blanka służy „egzystencjalnej” interpretacji wydarzeń z perspektywy historycznej, co ułatwia ich zrozumienie (J. Blank, *Geschichte und Heilgeschichte*, w: idem, *Verändert Interpretation den Glauben?*, Freiburg-Basel-Wien 1972, s. 11).

<sup>61</sup> Zob. H. Spasowska, *Językowe źródła metafory na przykładzie poezji T. Karłowicza*, „Litteraria” 1973, t. 5, s. 50.

<sup>62</sup> Jekutsch także zwraca uwagę na adiekcje w przekładzie Jöhlinga: „*Possesivpronomina werden ergänzt (u us Polen, seine Brauen), Subjekte (sang wer) und Modalverben (leichte tonlos, damit man groß verkünden konnte)*” (UJZH, s. 189).

<sup>63</sup> Na temat cierpienia w poezji Herberta pisała B. Żuławska („*Otrzymałem życie jak ranę*”. *O tajemnicy zła w poezji Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1990, Seria 46, s. 5–20). Natomiast rozważanom o współczuciu i współodczuwaniu w lirykach poety poświęcił sporo miejsca J. Poradecki (*Arytmetyka współczucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta*, *ibidem*, s. 51–71). Pisał na ten temat także Dedećius (*Philosophie der Poesie, Poesie der Philosophie*, w: *Ost-West Basar*, wst. M. Gr. v. Döhlhoff, Zürich 1996, s. 191–207). Jerzy Kwiatkowski nazwał Herberta „poetą współczucia”: „Skrzydzeni — to specjalnie uprzywilejowani podopieczni jego wierszy” (J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, w: *Poznanwanie Herberta*, wyb. i wst. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 43).

<sup>64</sup> Katarzyna Herbert (loc. cit.) wypowiada się następująco: „Wciąż żył z poczuciem winy. Najpierw dlatego, że inni zginęli — Gajcy, Baczyński — a jemu nic się nie stało. Znal ich wiersze na pamięć (...). Wreszcie po stanie wojennym, dlatego że «był zbyt stary, żeby nosić broń i walczyć, jak inni». Tak napisał w *Raporcie z oblężonego miasta*”.

zdarzeń, przez posłużenie się — w przeciwieństwie do autora oryginału — konstrukcją imiesłowową (*schweinespeck schmutzgeleud* — ZHPa, s. 27) oraz zdaniem przydawkowym (*Attributsatz* lub *Relativsatz*): *Lebentorpedeos (...) die übrigens (...) traurige blindgänger waren* (ZHPa, s. 27), a także przez rezygnację z występującej w literackim pierwowzorze elipsy<sup>65</sup>. W dwóch strofach kończących przekład liryku Herberta kreuje obraz poetycki, który różni się od lirycznej wizji polskiego autora. Z przekładu wynika, że „tenor ciął (sc. piosenkę — K. K.) jak szpicrutą, a żeby (*damit*) po każdej zwrotce mogła zostać ogłoszona „Ist a żywych torped” (ZHPa, s. 27), czego możemy domyślać się z utworu oryginalnego. Po zaśpiewaniu krótkiego fragmentu patriotycznej pieśni następowała przerwa (*der tenor hackte es klein* — moje podkr. K. K.)<sup>66</sup>, co zostało również powiedziane w liryku Herberta, ale w inny sposób niż w przekładzie. Tłumacz opuszcza występujące w oryginale słowo „szpicruta” (niem. *Reitpeitsche* lub *Reitgerte*), która służy — wiadomo — do poganiania konia, co może nasuwać skojarzenie z odsyłającym do polskich tradycji patriotycznych westernowym ujęciem wojny, w którym głównymi bohaterami byli ułani, o ile za istotę ułaństwa uznamy — pisze Maria Janion — „lotne spojenie człowieka i konia”<sup>67</sup>. Z oryginału wynika — zauważa Barańczak — że:

zgodnie z powszechnie obowiązującym mitem, piosenka zagrzewająca do walki wyraża wolę narodu; tymczasem doświadczenie uczy, że piosenka taka nie może być niczym więcej niż szpicrutą, instrumentem zarazem anachronicznym, „pańskim” i brutalnym, którym naród jak oporny wierzchowiec pobudzany jest do wysiłku<sup>68</sup>.

Zarówno w oryginale, jak i w przekładzie zostaje ukazana brutalność rzeczywistości wojennej, w której wojsko, mające za zadanie bronić doniosłych wartości, staje się tylko — zauważa Barańczak — „zabawką w rękach dyktatora”<sup>69</sup>, co także eksponuje Jöhling przez przytoczone wyżej krótkie stwierdzenie (ZHPa, s. 27)<sup>70</sup>. Wyzyskuje także dwuznaczność wyrazu *hacken*, które oznacza zarówno „siekać, rąbać”, jak i w przenośnym sensie: „wyrecy-

<sup>65</sup> W oryginale: „żywe torpedy (...) żalosnie niewypały” (Ss. s. 8), u Jöhlinga: „żywe torpedy, które (...) były żalnymi niewypalami” — *Lebentorpedeos die (...) traurige blindgänger waren* (ZHPa, s. 27 — moje podkr. K.K.).

<sup>66</sup> Tłumacz mógłby zastąpić zwrot: *der tenor hackte es klein* innymi, jak: *der tenor zerhackte es* lub *der tenor zerstückelte es*. Nie zmieniłaby się przez to moc illokucyjna wypowiedzi podmiotu lirycznego.

<sup>67</sup> M. Janion, *Hojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 195.

<sup>68</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii...*, op. cit.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Wskazana immutacja nie jest podyktowana koniecznością językową. Fragment utworu: „tenor ciął jak szpicrutą” można byłoby przelożyć niemal dosłownie: *der tenor schlug es wie eine Reitpeitsche*. W ten sposób zostałaby wyeksponowana w przekładzie demitologizacja „westernowego mitu wojennego”, która ma miejsce w oryginale. Nasuwa się tutaj powierzchowne skojarzenie z utworem Franza Kafki *Auf der Galerie*, w którym kobieta, która zarządzała cyrkami, podawała takt szpicrutą.

tować coś<sup>71</sup>. Powiązane jest znaczeniowo ze zwrotem *tonlos leiern* (powtarzać coś do znużenia)<sup>72</sup>. Przywołany zwrot, dla którego istnieje w języku niemieckim ekwiwalent słowny: *skandieren* (ZHPa, s. 27) zastępuje — wiadomo — znane z oryginału słowo „skandować”. Odnosi się nie tylko do jednostajnego śpiewania pieśni patriotycznej, lecz także podkreśla przedmiotowe traktowanie żołnierzy wysyłanych na wojnę przez wodza sił zbrojnych. Żołnierzy, trochę przypominających bohaterów, którzy są znani z ekspresjonistycznych ujęć wojny, w których utożsamiana była z rzeźnią<sup>73</sup>. W ten sposób Jöhling ukazuje — cytując Jekutsch — „początkową reakcję Polaków na niemiecki atak” (UJZII, s. 186). W celu podkreślenia patetycznego tonu, towarzyszącego obwieszczaniu „listy żywych torped”, tłumacz włącza w kontekst wypowiedzi podmiotu lirycznego słowo *groß* (tutaj: dumnie, z dumą)<sup>74</sup>, przez co eksponuje emanującą z utworu Herberta ironię, która staje się jeszcze bardziej wyczuwalna w następnej strofie przekładu<sup>75</sup>. Przez posłużenie się metodą immutacji i adiekcji demitologizuje — niczym Herbert (!) — romantyczny mit straceńca, zatem „rycerza” walczącego o wolność narodu, który gotów był z własnej woli złożyć swe życie na ołtarzu Ojczyzny<sup>76</sup>. Obnażający fikcję Herbert ukazuje zaklamany — cytując Jekutsch — „hurra-patriotyzm” w pierwszych dniach po wybuchu wojny i (...) wspomnienie polskiego ruchu oporu” (UJZII, s. 188)<sup>77</sup>. W utworze Herberta zaatakowani Polacy nie chcą przecież dać się „zamknąć” we wspomnianym micie, a także „wpisać się” w rolę bohaterów, zafascynowanych wojną, utożsamianą z „kolorowym pasmem przygód”<sup>78</sup>. W koń-

<sup>71</sup> Przykładowo zwrot: *Sätze hacken* oznacza „wyrąbać” coś, wyrecytować zdania.

<sup>72</sup> W kontekście wypowiedzi poetyckiej zwrot *tonlos leiern* oznacza „zamęczyć kogoś monotonną wypowiedzią, nieustannym powtarzaniem — niczym katarynka — tych samych słów”.

<sup>73</sup> Zob. M. Janion, op. cit., s. 200. Należy dodać, że z ujęciem wojny jako rzeźni kojarzy się z wspomniane słowo *hacken* (rąbać, siekać), np. *Hackfleisch* (siekane mięso), *Hackmesser* (nóż do siekania, np. mięsa), *Hackholz*, *Hackstock* (pniak do rąbania mięsa lub drzewa) itp.

<sup>74</sup> W kontekście cytowanej wypowiedzi słowo *groß* jest synonimem wyrazu *stolz* (dumnie, wyniosłe, pretensjonalnie).

<sup>75</sup> Wspomniana ironia wyczuwalna jest również w utworze Herberta *Żołnierz*, w którym został sparodiowany westernowy mit wojenny. Jest to opowieść o wyruszającym na wojnę żołnierzu, którego atrybutami są: szabla, ostrogi, a także kapelusz z piórami. W czasie drogi udaje mu się stać się posiadaczem konia. Ów „bohater” wojenny — przypominający ulana — handlował po drodze piórami, symbolizującymi wojenne zwycięstwa. Sama wojna w utworze została skomentowana: „To właśnie była wojna. O sprawę najważniejszą. Czy sztandary mają być szyte z purpurowego czy też z niebieskiego jedwabiu” (Hpig, s. 153).

<sup>76</sup> Zatem chodzi tutaj o postać heroiczną, która — w przeciwieństwie do ludzi zwyczajnych, ukazywanych w codziennych sytuacjach na przykład przez Białoszewskiego — jest mocno stypizowana i funkcjonuje wyłącznie w mitycznych wyobrażeniach wojny. Jej prototypami byli bohaterzy romantyczni, jak Gustaw z III części *Dziadów* Mickiewicza czy tytułowy bohater *Kordiana* Słowackiego (zob. M. Janion, op. cit., s. 188). Szerzej o tym piszę w: *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001, s. 86–87 (*Mity wojenne*).

<sup>77</sup> Z wypowiedzi Jekutsch wynika, że Herbert polemizuje również z mitem określonym przez Janion (op. cit.) jako „romantyczny western ulański”.

<sup>78</sup> Tacy bohaterowie znani są z „westernowego ujęcia wojny” (M. Janion, op. cit., s. 196). Z oryginału i przekładu wynika, że życie człowieka w zgodzie z naturą jest największą wartością.

cu humanizm Herberta — pisze Jerzy Kwiatkowski — nie jest „humanizmem mitotwórczym. I jakkolwiek poeta nawraca jeszcze niejednokrotnie do tematów wojennych — nie ma tu herosów martyrologii”<sup>79</sup>. Przez rezygnację z szukania słownych ekwiwalentów dla występujących w przekładanym liryku jednostek leksykalnych i nagromadzenie słownictwa mieszczącego się w polu znaczeniowym „ziemi”, z którą — wynika z przejmującego wiersza Herberta — zostają „zrównani” polegli w walce żołnierze, jak „*staubkorn*” (ziarnko pyłku) zamiast: *Knopf* (guzik), „*stäubchen*” (pyłki) zamiast: *Knöpfe* (guziki) albo „*Heidesand*” (piasek na wrzosowisku) zamiast: *Heide* (wrzosowisko), kreuje obraz mogiły, przeznaczonej dla poległych żołnierzy. Wskazana wyżej immutacja nie pozwala oddać specyficznych znaczeń, znanych polskiemu czytelnikowi, który bez trudu skojarzy słowa podmiotu lirycznego w utworze Herberta: „w ó d z podnosił brwi / jak bu ł a w ę / s k a n d o w a ł : a n i g u z i k a ” (Śś, s. 8 — moje podkr. K. K.) z legendarnym hasłem marszałka Rydza-Śmigłego, zapewniającego zaraz po wybuchu wojny, że walczący żołnierze nie oddadzą Niemcom ani jednego guzika od munduru<sup>80</sup>. Jöhling nie daje jednak szansy adresatowi przekładu na takie właśnie odczytanie przytoczonego tutaj fragmentu monologu lirycznego. Pomija — nie jest wykluczone, że celowo — występujące w literackim pierwowzorze nawiązanie do wspomnianego hasła, bowiem zastępuje poetycką metaforę I Herberta, generującą obraz guzików, przyszytych do wrzosowisk, metaforą — przytaczam określenie Jekutsch — konwencjonalną, przedstawiającą piasek na wrzosowisku<sup>81</sup>, którym zasypane są ludzkie zwłoki. Zostaje przez to oddana — w osłabionej formie — niezgodność między patetycznymi hasłami, nawołującymi do walki z wrogiem i zwiastującymi zwycięstwo, a losem poległych żołnierzy (UJZII, s. 189).

<sup>79</sup> J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, op. cit.

<sup>80</sup> Do wspomnianego hasła nawiązuje Herbert również w wierszu *Guziki* z tomu *Rovigo* (Wrocław 1992, s. 21), poświęconym pamięci kapitana Edwarda Herberta, ojca poety, także przełożonym przez Klause Stacmmlera (HCV, s. 26) — wierszu, w którym motywy znane z liryku *Pożegnanie września*: „guziki”, „pięć ziemi”, nawiązujące do okrzyku marszałka Rydza-Śmigłego, zostały potraktowane z podobną ironią: „Tylko guziki nieugięte / przetrwały śmierć świadkowie zbrodni / z głębi wychodzą na powierzchnię / jedyny pomnik na ich grobie // są aby świadczyć Bóg policzy / i ulituje się nad nimi / lecz jak zmartwychwstać mają ciałem / kiedy są lepką cząstką ziemi”.

<sup>81</sup> Warto zwrócić uwagę, że w niemieckiej komunikacji językowej funkcjonują zwroty określające gotowość do walki w obronie ojczyzny, takie jak: *H'ir geben keinen Zentimeter Bodenpreis* albo *den Bodenpreis bis zum letzten Zentimeter verteidigen*, nasuwające skojarzenia z „ziemią”, a właściwie z „ceną ziemi” (*Bodenpreis*): *nicht einen jungen / flach eingebettet im heidesand* (ZHPa, s. 27). Wobec tego wynikająca z oryginału myśl, że walczący żołnierze nie chcą ginąć za Ojczyznę, staje się bardziej wyrazista.

## Podsumowanie

Analizowane tutaj tłumaczenia — odznaczające się walorami artystycznymi<sup>82</sup> — można uznać za reprezentację oryginałów, mimo że Dedecius — dowodziłam — stanął po stronie poety, a Jöhling adresata przekładu, i co więcej: „kochankowi polskich muz”<sup>83</sup> udało się — poprzez rezygnację z dosłowności i znalezienie odpowiednich jednostek leksykalnych, które zastępują polskie słowa, odnaleźć też kompromis między autorem a czytelnikiem<sup>84</sup>. Przypuszczalnie Dedecius miał tego świadomość, skoro publikował omawiany przekład w różnych antologiach. Różnice między debiutancką a drugą oraz następnymi, coraz lepszymi wersjami przekładu, pozwalają zorientować się, że tłumacz w pierwszej z nich, pochodzącej z 1959 roku, jest „sprawiedliwy wobec poszczególnych słów i zdań” (*wortgetreu*), a w następnych odchodzi od dosłowności. Tworzy ponury obraz świata, który jest znakiem ikonicznym oryginalnego wizerunku poetyckiego. Bardzo ostrożnie dobiera środki artystyczne, mające za zadanie naśladować poetykę przekładanego utworu. Unika słów odznaczających się większą mocą illokucyjną niż zastępowane przez nie jednostki leksykalne. W ten sposób dąży do tego, aby oddać cichą i delikatną intonację utworu. Jest przecież — jak sam podkreślał — wrażliwy na brzmienie frazy poetyckiej<sup>85</sup>. Celowo wykorzystuje metodę detrakcji, a jednocześnie rezygnuje z adiekcji, którą chętnie stosował w przekładach prozy poetyckiej Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda*<sup>86</sup>. Zatem nie chce dopuścić do przeinterpretowania utworu. Starannie dobiera jednostki leksykalne, wyrażenia i zwroty. Za ich pomocą udaje mu się oddać sens i licencję poetycką oryginału.

Jöhling unika — w znacznie większym stopniu niż jego poprzednik — dosłownego tłumaczenia następujących po sobie słów i zdań oraz wykazuje się imponującą odwagą w dokonywanych przez niego wyborach. W przeciwieństwie do Dedeciusa dokonuje w wierszu podziału stroficznego, który znacznie różni się od oryginalnego. Kreuje także — dowodziłam — inne obrazy niż Herbert, które w mniejszym stopniu niż wizerunki poetyckie Dedeciusa reprezentują oryginał. Uczestnicząc w grze między autorem a adresatem przekładu, staje po stronie tego drugiego. Mimo że nie oddaje wszystkich sensów, wynika-

<sup>82</sup> Jekutsch w niemal dosłownym przekładzie (*Arbeitsübersetzung*) *Pożegnania września* oddała wprawdzie obecne tam nawiązania do polskich tradycji patriotycznych, ale jej „robocze tłumaczenie” — w przeciwieństwie do przekładu Jöhlinga — pozbawione jest walorów artystycznych: „Die Tage waren amaranthfarben / blizend wie eine Ulanenlanze (...) / der Führer erhob die Brauen / wie den Hetmanstab / skandierte: nicht einen Knopf / lachten die Knöpfe: / wir geben keinen Jungen / flach angenäht an das Heidekraut” (UJZH, s. 187).

<sup>83</sup> Tak nazwał Dedeciusa Egon Naganowski (zob. idem, *Kochanek polskich muz*, wst. do: K. Dedecius, *Polacy i Niemcy...*, op. cit., s. 5–18).

<sup>84</sup> Zob. DPR, s. 591–592; por. z OFLM, s. 186–189.

<sup>85</sup> Dedecius pisze: „«Antologie» są bliskie memu symfonicznemu pojmowaniu świata. Słucham wiersza jak grającej orkiestry i nie chciałbym nie usłyszeć żadnego ze składających się na nią instrumentów” (M. Gr. v. Döhlhoff, wst. do: K. Dedecius, *Ost–West Basar*, op. cit., s. 2). Pisząc te słowa, Dedecius miał na myśli wydawane przez niego antologie przekładów wierszy polskich poetów.

<sup>86</sup> Zob. Z. Herbert, *Mysz kościelna*, w: idem, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1964, s. 72 (dalej cyt.: Sp); idem, *Die Kirchenmaus*, w: K. Dedecius, *Der Monarch und der Dichter. Märchen und Legenden*, Frankfurt am Main 1983, s. 40–41 (dalej cyt.: DMD); idem, *Bajka raska* (I pig, s. 172); idem, *Russisches Märchen* (DMD, s. 42; HC.V, s. 60).



jących z literackiego pierwowzoru, tworzy jednak wizję poetycką, która przybliży czytelnikowi wojnę, widzianą z perspektywy narodu skrzywdzonego przez niemieckich faszystów. Nie naśladuje także chłodnego, informacyjnego stylu poety. Uzupełnia „miejsca niedookreślenia”<sup>87</sup> w utworze Herberta przez wspomniane zmiany w zakresie składni. W ten sposób daje świadectwo własnej interpretacji utworu. Potrafi wyrazić — w nieco „osłabiony” sposób (!) — ironię, którą wyczuwa się w liryku autora *Napisu*. Nie oddaje jednak obecnych w oryginale nawiązań do polskich tradycji patriotycznych. Być może, iż w wierszach autora *Struny światła* ich nie dostrzega. Nie da się jednak wykluczyć, że celowo je eliminuje, ponieważ chce w ten sposób pokazać Herberta jako poetę uniwersalnego. Zwraca uwagę — niczym Georg Trakl<sup>88</sup> — na problemy moralne związane z wojną.

Zdaniem Jekutsch — jak wcześniej sugerowałam — Herbert jest prezentowany w tomie *Poesiealbum 86*, z którego pochodzą analizowane tutaj przekłady, jako „poeta socjalistyczny” (UJZII, s. 185)<sup>89</sup>. Powszechnie wiadomo, że recepcja liryki polskiej w Niemczech Wschodnich „była podporządkowana politycznej koniunkturze i układom”, panującym w naszym kraju (UJZII, s. 181, przyp. 40). Na Polskę — pisze Olschowsky — patrzono tam

<sup>87</sup> Miejsca niedookreślenia rozumiane są tutaj tak, jak proponuje Ingarden (*Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, w: idem. *O dziele literackim...*, op. cit., s. 415–437). Por. z: L. Brogowski, *Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3 (21), s. 65. Przywołany filozof uważa czytelnika za „wykonawcę” dzieła literackiego, które podlega czytelniczej konkretyzacji (zob. M. Głowiński, *O konkretyzacji*, op. cit., s. 114).

<sup>88</sup> „Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen und goldenen Ebenen / und blauen Seen, darüber die Sonne / Düstern hinrollt; umfängt die Nacht / sterbende Kriege, die wilde Klage / Ihrer zerbrochener Mäuler” (G. Trakl. *Grodek*, cyt. za: *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Georg Trakl bis Gottfried Benn*, wyd. M. Reich-Ranicki, t. 6, Frankfurt am Main–Leipzig 1994, s. 355).

<sup>89</sup> Przywołany tutaj tom (ZII Pa) zawiera również — oprócz analizowanego w niniejszym artykule tłumaczenia *Nike która się waha* — inne przekłady wierszy Herberta, pochodzących przeważnie ze zbiorów *Struna światła*, *Studium przedmiotu* oraz *Hermes, pies i gwiazda*, dokonane przez Dedeciusa, tłumacza zachodnioniemieckiego, na przykład: *Fragment einer griechischen Vase* (s. 11–12) — *Fragment wazy greckiej* (Ss, s. 71–72); *Arion* (s. 10–11) — *Arjon* (Ss, s. 81–82); *Apollo und Marsyas* (s. 6–7) — *Apollo i Marsjasz* (Sp, s. 17); *Fortunbas Klage* (s. 12–14) — *Tren Fortynbasa* (Sp, s. 44–45); *Kiesel* (s. 3) — *Kamyk* (Sp, s. 59); *Klapper* (s. 31) — *Kołatka* (Hpig, s. 32). We wskazanych przekładach Herbert zostaje ukazany jako filozof, klasyk i moralista. W tomie zawarte są — oprócz utworów, nawiązujących do mitologii greckiego antyku — przełożone przez Dedeciusa wiersze z motywami polskimi, jak powrót do mitu dzieciństwa i rodziców: *Mein Vater* (s. 24) — *Mój ojciec* (Ss, s. 20) — oraz do wojny i okupacji: *Die Fünf* (s. 18–20) — *Pięciu* (Hpig, s. 76–77); *Zwei Tropfen* (s. 21–22) — *Dwie krople* (Ss, s. 5–6); *Erwachen* (s. 31–32) — *Przebudzenie* (z tomu *Napis*, Warszawa 1969, s. 12); *Unsere Angst* (s. 14–15) — *Nasz strach* (Sp, s. 34). Przywołane liryki — w których występują odwołania do lat 1939–1945 — nie zawierają jawnych aluzji do polskich tradycji patriotycznych. Mogły zostać odczytane przez obywateli NRD jako wiersze wyłącznie pacyfistyczne, w których został wyrażony protest przeciwko faszyzmowi. Właśnie w NRD — pisze Olschowsky — „nie należało mówić publicznie o nienawiści Polaków do Niemców po wojnie (...). Uważnie śledzono polskie utwory o problematyce okupacji i wojny” (Olschowsky, *Ideologiczne wzorce odbioru*, op. cit., s. 53, 54).

jak na twór pozbawiony historii i pamięci (...). Stawiano (...) w centrum uwagi nie sąsiedni naród z tysiącletnią historią i kulturą, a tylko jego przynależność do wspólnego systemu politycznego<sup>90</sup>.

Wydawnictwa NRD-owskie publikowały jednak niemieckie przekłady polskich dzieł, ukazujące walkę z faszyzmem, ponieważ naród sąsiedzki — pisał Erpenbeck —

w większości swojej (w przeciwieństwie do naszego) świadomy swych celów prowadził aktywną walkę przeciw faszyzmowi i w tej walce zwyciężył<sup>91</sup>.

Z cytowanej tutaj wypowiedzi można bez trudu wyprowadzić ówczesny, bardzo prosty wzorzec rozumowania: „jedynie słusznym spełnieniem posłania przeciwników faszyzmu jest aktywne uczestnictwo w budowie socjalizmu”<sup>92</sup>. Po odniesieniu tego wzorca do przekładu Jöhlinga automatycznie nasuwa się wniosek: skoro Herbert jest antyfaszystą, to znaczy, że akceptuje ustrój socjalistyczny. Tłumacz dowodzi jednak, że postrzega poetę — tak jak Dedecius — jako moralistę, stojącego po stronie pokrzywdzonych. Autor *Ost-West Basar* wypowiada się na ten temat *expressis verbis*: „Herbert uosabia (...) filozoficzny sceptycyzm współczesnego moralisty” (PPJ, s. 213).

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>91</sup> F. Erpenbeck, „Neues Deutschland” 1 XI 1949, s. 2; por. H. Olschowsky, op. cit., s. 56.

<sup>92</sup> H. Olschowsky, op. cit.