

Katarzyna Lukas

System ekwiwalencji w przekładzie literackim : o dwóch niemieckich tłumaczeniach "Pana Tadeusza"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 95/1, 119-137

2004

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KATARZYNA LUKAS

SYSTEM EKWIWALENCJI W PRZEKŁADZIE LITERACKIM O DWÓCH NIEMIECKICH TŁUMACZENIACH „PANA TADEUSZA”

Od momentu swojego powstania *Pan Tadeusz* był w kręgu niemieckojęzycznym wielokrotnie tłumaczony, jednak żaden z licznych przekładów XIX- i XX-wiecznych nie jest tym optymalnym, który mógłby stać w jednym szeregu z innymi arcydziełami obcojęzycznymi przyswojonymi literaturze niemieckiej. Poemat Mickiewicza wciąż jeszcze czeka na „swojego” tłumacza.

Spośród wielu przekładów poematu chciałabym przybliżyć polskim czytelnikom dwie współczesne wersje *Pana Tadeusza*: jedną autorstwa Waltera Panitza z r. 1955, drugą – pióra Hermanna Buddensiega z 1963 roku¹. Obie powstały prawie równocześnie, prezentują więc ten sam etap rozwoju języka i są ze sobą porównywalne. Z drugiej strony, są to dwa bardzo różne tłumaczenia, gdyż ich autorzy stosują odmienne strategie translatorskie.

Przekład dzieła literackiego można rozpatrywać uwzględniając wiele aspektów. Spośród modeli analizy, jakie próbowali skonstruować teoretycy, najlepszy, bo najpełniejszy, najbardziej konsekwentny i spójny wydaje się model niemieckiego translologa Wernera Kollera². Jest on przy tym uniwersalny, można go z powodzeniem zastosować również do analizy przekładów tekstów pragmatycznych. Opiera się na czterech typach ekwiwalencji³, jakie należałoby stworzyć w optymalnym przekładzie każdego tekstu. Koller wyróżnia ekwiwalencję *d e n o t a t y w n ą* (odnoszącą się do rzeczywistości pozajęzykowej), *k o n o t a t y w n ą* (dotyczącą skojarzeń wywołanych przez język), *p r a g m a t y c z n ą* (dostosowanie tłumaczenia do wiedzy i możliwości recepcyjnych odbiorcy przekładu) i *f o r*

¹ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz oder Der letzte Einritt in Litauen*. Versepos in zwölf Büchern. Nachdichtung von W. Panitz. Berlin 1955; *Pan Tadeusz oder Die letzte Fehde in Litauen*. Nachdichtung von H. Buddensieg. München 1963. Dalej do edycji tych odsyłają skróty: P (wyd. z r. 1955) oraz B (wyd. z r. 1963). Skrótem M opatrzone są cytaty z tekstu oryginalnego: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Oprac. S. Pięgoń. Wyd. 3. Wrocław 1958, s. 293. BNI 83. Liczby po skrótach oznaczają stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach – K. L.

² W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg–Wiesbaden 1992.

³ Ekwiwalencja jako termin translologiczny jest pojęciem różnie definiowanym i stąd też kontrowersyjnym. Koller (*op. cit.*, s. 189, 215 n.) rozumie ją jako relację między danym elementem w języku wyjściowym a jego odpowiednikiem w języku docelowym, przy czym oba elementy można ze sobą porównać uwzględniając typ istniejącej między nimi zależności.

malno-estetyczną (porównywalność efektu artystycznego osiągniętego w oryginale i w przekładzie)⁴.

Koller rozważa każdy rodzaj ekwiwalencji osobno, analiza fragmentów tłumaczeń *Pana Tadeusza* wykaże jednak, iż żadnego z wymienionych czterech typów nie można rozpatrywać w oderwaniu od pozostałych.

Chciałabym także podjąć próbę ogólnego scharakteryzowania omawianych tekstów. Odwołam się przy tym znów do systematyki Kollera, który ze względu na stosowane strategie translatorskie i postawę tłumacza wyróżnia dwa rodzaje przekładu: *przekład-adaptację* (teksty, w których elementy specyficzne dla kultury języka utworu zostały zasymilowane, „oswojone”, zastąpione przez elementy typowe dla kultury języka przekładu) i *przekład-transfer* (zachowujący w niezmienionej formie specyficzne cechy oryginału)⁵. Stajemy tu przed pytaniem, czy każde tłumaczenie można przyporządkować któremuś z wyszczególnionych typów, czy też tylko poszczególne decyzje i rozwiązania da się określić jako transfer bądź adaptację.

Dokładne omówienie sylwetek Panitza i Buddensiega wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Biografię Buddensiega (1893–1976) wyczerpująco przedstawiła Grażyna Szewczyk w pracy *Translatorska działalność Hermanna Buddensiega, polonofila i tłumacza z literatury polskiej*⁶. Wielce się on przyczynił do popularyzacji literatury polskiej w Niemczech: przez długie lata wydawał czasopismo „Mickiewicz-Blätter”, w którym zamieszczał przekłady własne i innych utalentowanych tłumaczy. Za swe zasługi odznaczony został w r. 1969 tytułem doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego tłumaczenie *Pana Tadeusza* uznawane jest przez większość krytyków za najlepsze z dotychczasowych⁷.

Dokładnych danych biograficznych Waltera Panitza (prawdziwe nazwisko: Carl August von Pentz) nie udało się odszukać. Wiadomo tylko, że wywodził się z meklemburskiej szlachty polskiego pochodzenia, a w rodzinie istniała tradycja, że najstarszy syn musi mówić po polsku⁸. Pracę nad swoją wersją *Pana Tadeusza* Panitz rozpoczął prawdopodobnie jeszcze podczas pierwszej wojny światowej i kontynuował ją przez następnych 40 lat. Oprócz tego przetłumaczył wiele innych utworów polskich romantyków, a jego przekłady ukazywały się m.in. w „Mickiewicz-Blätter”.

⁴ *Ibidem*, s. 216. Typologia Kollera wydaje się bardziej szczegółowa niż propozycja J. Ziomka (*Przekład – rozumienie – interpretacja. W: Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 170–172), który wyróżnił w przekładzie 3 typy ekwiwalencji: semantyczną (równoznaczność), pragmatyczną (równowartość) i syntaktyczną (równokształtność). Koller wskazuje także piąty rodzaj ekwiwalencji, odnoszący się do normy redakcyjnej tekstu danej kategorii (np. tekst naukowy, techniczny, reklamowy, przepis kulinarny; zob. też A. Pisarska, T. Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań 1996, s. 170). W analizie przekładu literackiego ten typ ekwiwalencji na ogół jednak nie ma zastosowania, ważny jest za to przy tłumaczeniach tekstów pragmatycznych (wyjątek stanowią teksty literackie „inkrustowane” tekstami pragmatycznymi).

⁵ Koller, *op. cit.*, s. 60. Zob. też M. Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996, s. 32.

⁶ G. Szewczyk, *Translatorska działalność Hermanna Buddensiega, polonofila i tłumacza z literatury polskiej*. W zb.: *Przekład artystyczny*. Red. P. Fast. T. 5: *Strategie translatorskie*. Katowice 1993.

⁷ Zob. Krysztofiak, *op. cit.*, s. 107.

⁸ Zob. B. Zakrzewski, *Zagubiony śląski przekład „Pana Tadeusza”*. W: *O „Panu Tadeuszu” inaczej*. Wrocław 1998, s. 219–220.

Ekwiwalencja formalno-estetyczna

Pierwszą decyzją, jaką musi podjąć tłumacz przystępując do pracy nad utworem wierszowanym, jest wybór odpowiedniej formy: czy należy tłumaczyć wierszem, czy prozą? Na to pytanie brak jednoznacznej odpowiedzi. Wszystko zależy nie tylko od dzieła, ale i od tradycji translatorskiej w danym języku⁹. Tradycja literatury niemieckiej nie dysponuje żadnym metrum porównywalnym z polskim 13-zgłoskowcem, a mimo to w całej serii przekładów *Pana Tadeusza* na niemiecki nie ma ani jednego tłumaczenia prozą. Ciekawe natomiast, jak zmieniały się strategie wyboru formy wersyfikacyjnej w ciągu dziesięcioleci: otóż wszyscy tłumacze XIX-wieczni (Richard Otto Spazier, Albert Weiss, Siegfried Lipiner, Alexander Pechnik) próbują naśladować polskie metrum, na ogół bez powodzenia: 13-zgłoskowiec jest miarą wierszową zupełnie obcą językowi niemieckiemu¹⁰. Dopiero tłumacze XX-wieczni próbują znaleźć formę o porównywalnym oddziaływaniu estetycznym, a jednocześnie zakorzenioną w języku translacji i w świadomości literackiej czytelników niemieckich.

Takim metrum o długiej tradycji w literaturze niemieckiej jest zarówno użyty przez Buddensiega heksametr, jak i tzw. *Knittelvers* oraz krótkie, rymowane strofy jambiczne, którymi posługuje się Panitz. Każdy z tych wyborów stanowi pewną mniej lub bardziej świadomą interpretację dzieła, jaką tłumacz przekazuje swoim odbiorcom.

Heksametr o długości 13–17 sylab, bez rymów, został wprowadzony do poezji niemieckiej w w. XVIII, głównie przez Klopstocka, Goethego i Hölderlina, i wkrótce uznano go za metrum idealne dla podniosłych, patetycznych gatunków takich jak epos, elegia czy oda¹¹.

W posłowniu do swego tłumaczenia Buddensieg uzasadnia wybór heksametru jako formy wersyfikacyjnej najbardziej odpowiedniej do oddania *Pana Tadeusza* w języku niemieckim¹². Wychowany w kulcie literatury klasycznej, odczytuje *Pana Tadeusza* jednoznacznie jako epos w duchu homeryckim. W przeciwieństwie do innych tłumaczy oddaje słowo „księga” nie jako „*Buch*”, lecz jako „*Gesang*” –

⁹ Np. w języku francuskim, gdzie od dawna przyjęte było tłumaczenie wiersza prozą, istnieją dwa takie przekłady *Pana Tadeusza*. Zob. A. W. L a b u d a, „*Pan Tadeusz*” we francuskiej tradycji przekładowej. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3/4. Zgodnie ze spostrzeżeniami K. Wyki („*Pan Tadeusz*”. [T. 1:] *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 23–24), w przypadku utworu Mickiewicza strategia taka jest uzasadniona: podkreśla ona elementy powieściowe dzieła, które stanowi przecież sumę kilku gatunków, w tym również powieści.

¹⁰ Wiersz niemiecki wyznacza nie określona liczba sylab, lecz rozkład i liczba akcentów, co sprawia, że wiersz sylabiczny pomimo rymów nie będzie w języku niemieckim odbierany jak wiersz, gdyż brak w nim stałej struktury akcentowej. Zob. R.-D. Keil, *Über die Schwierigkeiten, den „Pan Tadeusz” zu übersetzen*. W zb.: *Suche die Meinung. Karl Dedecius, dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*. Hrsg. E. Grötzing er, A. L a w a t y. Wiesbaden 1986, s. 66.

¹¹ Na przełomie XVIII i XIX w. powstały pierwsze niemieckie tłumaczenia *Iliady* i *Odysei* właśnie w heksametrach, Goethe zaś swoim *Hermanem i Dorotą* pragnął stworzyć niemiecki epos narodowy łączący formę wersyfikacyjną o antycznej genezie z motywami średniowiecznych germańskich eposów bohaterskich. Entuzjazm dla heksametru bardzo szybko jednak osłabł: w XIX w. stopniowo przestano go używać, w poezji XX w. występuje najwyżej jako cytat. Zob. D. Burd or f, *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart–Weimar 1997, s. 91.

¹² H. Buddensieg, *Nachwort*. W: Mickiewicz, *Pan Tadeusz oder Die letzte Fehde in Litauen*.

pieśni, choć według Kazimierza Wyki są to rozdziały powieści¹³. W swoim artykule „*Litwo, ojczyzna moja!*” w dwóch niemieckich przekładach przeprowadziłam szczegółową analizę inwokacji w tłumaczeniach Buddensiega i Panitza, pokazując, w jaki sposób kształt artystyczny i treść początkowych wersów *Pana Tadeusza* zostały podporządkowane wizjom tłumaczy¹⁴. Z punktu widzenia współczesnego stanu badań interpretacja Buddensiega, traktującego utwór Mickiewicza jako bohaterski epos, jest anachroniczna, choć niewątpliwie spójna i konsekwentna¹⁵.

W przeciwieństwie do Buddensiega Panitz nie wydaje się podporządkowywać swojego tłumaczenia jakiejś jednolitej linii interpretacyjnej. W krótkiej przedmowie zwraca jedynie uwagę na fakt, że język poematu Mickiewicza ma swoje źródła w mowie potocznej¹⁶, być może dlatego też stara się, by przekład brzmiał możliwie naturalnie, właśnie jak język mówiony. W tekście Panitza można znaleźć nawiązania do tradycyjnych form wiersza niemieckiego: głównie do rytmu poezji ludowej oraz tzw. *Knittelvers* w wersji wolnej (szczególny typ wiersza tonicznego w mieszczańskie poezji meistersingerów w w. XV–XVI¹⁷). W bardziej podniosłych czy też tylko poważniejszych partiach tekstu (inwokacja, opisy poetyckie) Panitz stosuje zwykle tok jambiczny (z dość licznymi zakłóceniami), przez co chce osiągnąć podobieństwo do niemieckiej twórczości ludowej. Jak stwierdza Wolfgang Kayser, pieśń ludowa wywodzi się z twórczości minnesängerów¹⁸, w której dominował właśnie tok jambiczny lub trocheiczny¹⁹, z drugiej zaś strony występował także rodzimy germański tonizm²⁰, który przeniknął do późniejszej poezji ludowej. Również u Panitza odstępstwa od toku jambicznego często prowadzą w kierunku tonizmu. Stąd też podobieństwo fragmentów tego przekładu do wzorowanych na ludowej metryce ballad Goethego, Schillera czy przedstawicieli okresu Burzy i Naporu.

¹³ Wyka, *op. cit.*, s. 217.

¹⁴ K. Lukas, „*Litwo, ojczyzna moja!*” w dwóch niemieckich przekładach. „*Polonistyka*” 2000, nr 6.

¹⁵ Można Buddensiegowi zarzucić – podobnie jak każdemu tłumaczowi, który dzieło dopuszczające wiele odczytań przekłada wydobywając tylko jedną z możliwych interpretacji – że spłyca w ten sposób sens utworu i zawęża krąg możliwych skojarzeń. Taki zarzut formułuje np. K. Lipiński (*Goethes „Faust” als Übersetzungsvorlage*. Kraków 1990, s. 49) wobec dotychczasowych polskich wersji *Fausta* Goethego twierdząc, że optymalne tłumaczenie arcydzieła powinno pozwalać na tak samo różnorodne interpretacje jak oryginał. Wymóg ten – z punktu widzenia krytyki najzupełniej uzasadniony – jest według mnie bardzo trudny lub wręcz niemożliwy do spełnienia: istnieje niebezpieczeństwo, że tłumacz chcąc koniecznie uwzględnić wszystkie znaczenia oryginału nie wydobędzie żadnego z nich w sposób przekonujący i stworzy tekst niespójny i niezrozumiały. Może więc lepiej wybrać – jak Buddensieg – jedną koncepcję interpretacyjną i konsekwentnie ją realizować, nawet za cenę nieuniknionych strat i uproszczeń? Fakt indywidualnego odczytania oryginału przez tłumacza uzasadnia istnienie równoległych przekładów – serii translatorskich, które mogą (choć nie muszą) dać w sumie pełen obraz dzieła: każdy następny tłumacz „dopisuje” do oryginału nowe znaczenia, nie uwzględnione przez poprzedników.

¹⁶ W. Panitz, *Zur Einführung*. W: Mickiewicz: *Pan Tadeusz oder Der letzte Einritt in Litauen*, s. 8.

¹⁷ Zob. Burdorf, *op. cit.*, s. 81–82.

¹⁸ W. Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*. Bern–München 1960, s. 21.

¹⁹ Zob. K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Oprac. J. Budkowska. Wrocław 1954, s. 186.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 185. Zob. też W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern 1956, s. 88.

Równie często, a prawie zawsze we fragmentach komicznych bądź utrzymanych w tonie gawędziarskim (spotkanie szlachty w karczmie, grzybobranie) napotykamy u Panitza toniczny *Knittelvers* w jego odmianie wolnej: 4 sylaby akcentowane w każdym wersie, rymy *aa bb*. Wiersz ten, w epoce baroku wyrugowany z literatury wysokiej, próbowali wskrzesić Goethe (w *Fauście*) oraz poeci Burzy i Naporu. Dziś *Knittelvers* w twórczości amatorskiej jest czymś w rodzaju rymów częstochowskich, należy jednak pamiętać, że metrum to ma długą historię, a stosowane świadomie i umiejętnie budzi skojarzenia nie tylko z XVI-wieczną poezją mieszczańską czy *Faustem*, ale także z utworami autorów XIX- i XX-wiecznych, którzy posługiwali się nim w celach satyrycznych²¹.

Charakteryzując tłumaczenie Panitza należy dodać jeszcze istotną uwagę, iż autor ten dość daleko odchodzi od oryginału, do czego przyczyniają się m.in. liczne amplifikacje (które cechują również tłumaczenie Buddensiega). „Rozbudowanie” tekstu widoczne jest w cytowanych poniżej przekładach, niekiedy kilkakrotnie dłuższych od pierwowzoru.

Polski 13-zgłoskowiec ma bardzo szerokie zastosowanie, może wyrażać treści patetyczne i komiczne, może brzmieć monotonnie albo przeciwnie: zaskakiwać nieoczekiwanym układem akcentów. Żaden z wybranych przez tłumaczy wzorców wierszowych nie jest tak uniwersalny. Przyjrzyjmy się opisowi prac żniwarskich na łące znajdującemu się na początku księgi VI (w. 25–33):

Już zaczęły żniwiarki swą piosnkę zwyczajną,
Jak dzień słotny ponurą, tęskną, jednostajną,
Tem smutniejszą, że dźwięk jej w mgłę bez echa wsiąka;
Chrząsnęły sierpy w zbożu, ozwała się łąka,
Rząd kosiarzy otawę siekących wciąż brząka,
Pogwizdując piosenkę; z końcem każdej zwrotki
Stają, ostrzą żelazca i w takt kuja w młotki.
Ludzi we mgłę nie widać, tylko sierpy, kosy,
I pieśni brzmia jak muzyk niewidzialnych głosy. [M 293]

Buddensieg:

*Schon beginnen die Schnittrinnen schlichte Lieder zu singen,
Düster gleichwie der Regentag, monoton und voll Sehnsucht,
Trauriger noch, weil der Klang ohne Echo im Nebel versickert.
Durch das Getreide rauschen die Sichel, die Wiese erwiderts,
Schnitter in Reihn, die die Spätmahd mähen, sirren im Takte,
Pfeifen ein Lied sich dazu, doch wenn sie die Strophe beendet,
Bleiben sie stehen, dengeln das Eisen und hämmern im Takte.
Menschen gewahrt man da nicht in dem Nebel, nur Sichel und Sensen.
Lieder klingen wie Stimmen von Musikern, die man nicht sehn kann. [B 159–160]*

Panitz:

*Die Mäher kommen auf das Feld. Heut singen
Sie nicht so lustig, wie sie's sonst getan.
Nein, sehnsuchtsvoll und melancholisch klingen
Heut ihre Lieder, und es hört sich an,

Als ob der dichte Nebel sie verschlänge.
Kein Echo wird heut laut. Ein Federbett,*

²¹ Zob. Burdorf, *op. cit.*, s. 83–84.

*So scheint es fast, erstickt des Liedes Klänge.
Im nahen Haferfeld wird auch gemäht.*

*Ganz leise rauscht der Sichelklang herüber.
Ein helles Klirren. In gedämpftem Ton
Kommt Antwort aus der Wiese gegenüber.
Die Nachmahd mähte man dort unten schon.*

*Man sieht sie nicht, der Schnitter lange Ketten,
Man hört nur, wie im Gras die Sense rauscht.
Nur hie und da taucht eine Silhouette
Im Nebel auf. Doch wenn man sorgsam lauscht,*

*Dann weiß man: Jetzt sind einmal sie hinüber
Mit ihrem Schwad. Und plötzlich tönt's im Takt
Rhythmisch vom Wiesenrande gegenüber,
Wie hartes Klopfen, kurz und abgehackt.*

*Sie dengeln ihre Sensen, doch im Nebel
Klingt alles so gedämpft, geheimnisvoll.
Sind's wirklich Sensen, die man schärft? Sind's Säbel? [P 274]*

W opisie tym Mickiewicz oddaje monotony rytm pracy żniwiarzy i odgłosy łąki o świcie przy pomocy różnorodnych środków poetyckich, przede wszystkim przez odpowiednie ukształtowanie warstwy brzmieniowej wiersza: zastosowanie wyrazów dźwiękonaśladowczych („chrząsnęły”, „brząka”) oraz instrumentację głoskową – nagromadzenie głosek nosowych (ę, a, n, n, m).

Poeta kształtuje 13-zgłoskowiec w taki sposób, że przekazuje on jednostajne dźwięki i monotony nastrój. Inaczej wykorzystują wybrane metrum tłumacze. Tok jambiczny u Panitza jest urozmaicony, zdynamizowany, m.in. za sprawą rytmu, intonacji i częstych przerzutni:

Die Mäher kommen auf das Feld. Heut singen [przerzutnia]

Sie nicht so lustig, wie sie's sonst getan.

Nein, sehnsuchtsvoll und melancholisch klingen [przerzutnia]

Heut ihre Lieder, und es hört sich an,

Als ob der dicke Nebel sie verschlänge.

Również i w obrębie heksametru akcenty są z natury rzeczy rozłożone w wer-sie tak nierównomiernie, że nie ma mowy o monotonii. W większości wypadków stanowi to zaletę tego metrum, jednak nie wówczas, gdy zamysłem autora oryginału jest wywołanie wrażenia sennej jednostajności. U Mickiewicza nawet szyk zdania („ponurą, tęskną, jednostajną”) podkreśla monotonię nastroju. Amplifikacje Buddensiega likwidują jednostajność ustawionych w szereg przydawek: „*Düster gleichwie der Regentag, monoton und voll Sehnsucht*” – ‘[piosenki] ponure jak deszczowy dzień, monotonne i pełne tęsknoty’.

Próbując oddać nastrój obrazu poetyckiego żaden z tłumaczy nie wykorzystał w pełni możliwości fonicznych swojego języka. W przekładach brak jest instrumentacji głoskowej porównywalnej z polską, głównie dlatego, że w niemieckim nie występują samogłoski nosowe (pierwotne). W dużym stopniu natomiast udało się uzyskać w obu przekładach podobne jak w oryginale aluzje brzmieniowe do stukotu, chrzęstu i odgłosu kucia kos (w. 30–31), głównie dlatego, że niemiecki – tak jak większość języków – dysponuje sporą liczbą wyrazów dźwiękonaśladow-

czych: „klopfen”, „sirren”, „dengeln”, „hämmern”, „rauschen”... Tym razem lepiej pod względem akustycznym brzmi „poszarpany” wiersz Panitza o krótkich, urywanych wersach, których zastosowanie nie jest w tym przypadku całkiem nieuzasadnione (przykładem może być przedostatnia cytowana strofa u Panitza). Pomimo to nasuwa się wniosek, że w opisie poetyckim operującym instrumentacją dźwiękową żaden z tłumaczy nie osiągnął pełnej ekwiwalencji formalno-estetycznej. Obaj koncentrują się na funkcji opisowej, a nie poetyckiej i stosują środki wyrazu znacznie uboższe niż woryginalne.

Zupełnie innych problemów translatorskich dostarczają opisy poetyckie odwołujące się do wyobraźni kolorystycznej i wrażeń wizualnych czytelnika, jak np. opis zachodu słońca kończący ostatnią księgę (w. 843–855):

Słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy;
 Okrag niebios gdzieniegdzie chmurkami zasłany,
 U góry błękitnawy, na zachód różany;
 Chmurki wróżą pogodę, lekkie i świecące,
 Tam jako trzody owiec na murawie śpiące,
 Ówdzie nieco drobniejsze, jak stada cyranek.
 Na zachód obłok, na kształt rąbkowych firanek,
 Przejrzysty, sfaldowany, po wierzchu perłowy,
 Po brzegach pozłacany, w głębi purpurowy,
 Jeszcze blaskiem zachodu tlił się i rozżarzał,
 Aż powoli pożółkniał, zbladnął i poszarzał;
 Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło
 I raz ciepłym powiewem westchnąwszy – usnęło. [M 565–566]

Buddensieg:

SONNENUNTERGANG

*Sacht erlischt schon die Sonne, warm war der Abend und stille,
 Hie und da deckt noch die Runde des Himmels ein flockiges Wölkchen,
 Oben leuchtet es blau, gen Abend in rosigem Schimmer.
 Schönes Wetter künden die Wölkchen in ihrer strahlenden Leichte,
 Herden von Lämmern gleichen die einen, die schlummern auf den Wiesen,
 Doch auch wie Krickentenscharen schweben noch kleinre am Himmel.
 Schleiern von Vorhängen gleicht eine ruhende Wolke im Westen,
 Durchsichtig fast, wie in Falten gelegt und perlgrau von außen,
 Golden umsäumt ist ihr Rand und im Innern glänzt sie wie Purpur,
 Glimmt und glüht auf im Glanz der am Abend verblühenden Sonne,
 Bis sie allmählich vergilbt und fahl wird, verblässend ins Graue:
 So senkt die Sonne ihr Haupt und schiebt vor sich eine Wolke,
 Mit einem wärmenden Hauche seufzt sie auf – und entschlummert. [B 323]*

Panitz:

*Die Sonne ging zur Ruh. Ein stiller Abend
 Zog nach des Tages Schwüle sacht herauf,
 Und hoch am dunklen Himmel, kühl und labend,
 Türmt' sich ein Berg von kleinen Wölkchen auf.*

*Auf jedes warf noch schnell im Abschiednehmen
 Die Sonne einen allerletzten Strahl,
 Und licht und rosig standen sie wie Schemen,
 Die gutes Wetter künden allzumal,*

*Wie Schafe auf der Weide. Lämmerwölkchen
 Nennt sie das Volk. In weiter Ferne schien*

*Es so, als sah man dort ein ganzes Völkchen
Von wilden Enten schnell vorüberziehn.*

*Und hoch im Westen hing in lichten Weiten
Ein Wolkenschleier, feinsten Spitzen gleich,
Mit Sonnengold umsäumt von allen Seiten,
Halb purpurfarben, halb wie Perlen bleich.*

*Allmählich sah den roten Glanz man fliehen.
Schon gingen jetzt die ersten Sterne auf.
Und langsam zog im letzten Abendglühen
Von fern die fahle Dämmerung herauf.*

*Das Haupt der Sonne war nicht mehr zu sehen,
Sie hüllte sich in Wolken ein ganz sacht.
Man spürte noch ein letztes warmes Wehen,
Dann fiel auf Wald und Wiesen schwer die Nacht. [P 581–582]*

W oryginalne tłumacz ma do czynienia z ogromnym bogactwem środków poetyckich: przerośnię, porównań i epitetów, istotna jest też personifikacja zachodzącego słońca udającego się na spoczynek. Koller wyróżnia kilka sposobów tłumaczenia metafor w zależności od ich typu²². Najłatwiejsze do przetłumaczenia są tzw. metafory autorskie (żywe, świeże), ponieważ zarówno w tekście oryginalnym, jak i w przekładzie działanie ich polega na celowym naruszeniu konwencji języka standardowego. Najwięcej kłopotów sprawiają tłumaczom na ogół metafory potoczne.

W cytowanym fragmencie przeważają porównania i metafory autorskie. Jedyne personifikację słońca udającego się na nocny spoczynek można uznać za rodzaj metafory skonwencjonalizowanej (tradycyjnej), występującej w wielu językach i stąd też stosunkowo łatwej do oddania w przekładzie. Obaj tłumacze obraz ten zachowują dość wiernie, ale traktują go w różny sposób.

Buddensieg wszystkie Mickiewiczowskie środki poetyckie dokładnie przekazuje niemieckiemu odbiorcy, niekiedy nawet bardziej obrazowo niż w oryginale: „[obłok] różany” – „*leuchtet [...] wie in rosigem Schimmer* [świeci (<...> jak w różanym blasku]”, „sfałdowany” – „*wie in Falten gelegt* [jakby ułożony w fałdy]”, „perłowy” – „*perlgrau* [perłowszary]”. Owa filologiczna dokładność może być dla czytelnika niemieckiego nieco nużąca, opis nie jest całkiem swobodny i potoczny, widać, że to tłumaczenie, a nie utwór oryginalny (taki efekt był zresztą zamiarem tłumacza). Niekiedy Buddensieg wprowadza własne pomysły i innowacje, np. w postaci często stosowanej w poezji niemieckiej aliteracji inicjalnej, która już w germańskich utworach wierszowanych wczesnego średniowiecza spełniała funkcję delimitacyjną i estetyczną (taką jak rym końcowy w poezji nowożytnej):

*Golden umsäumt ist ihr Rand und im Innern glänzt sie wie Purpur,
Glimmt und glüht auf im Glanz der am Abend verblühenden Sonne*

Tłumacz dołącza też metaforę obcą oryginałowi: „*verblühende Sonne* [przekwitające słońce]” – znak, że stara się dorównać autorowi. W swoim przekładzie Buddensieg osiągnął podobny efekt estetyczny co Mickiewicz: czytelnik ma przed oczami przepych barw, opis jest drobiazgowy i sugestywny, a całą scenę można

²² Koller, *op. cit.*, s. 254–255.

sobie doskonale wyobrazić. Podobnie jak u polskiego poety – ważnym elementem kończącym opis jest wiernie oddana w przekładzie personifikacja słońca.

Panitz postępuje znacznie swobodniej niż Buddensieg. Stara się, aby tłumaczenie brzmiało naturalnie, dlatego niektóre porównania i metafory eliminuje lub też zastępuje innymi. Najwyraźniej widać to w końcowym fragmencie opisu, którego wydźwięk i tonacja zostały zupełnie zmienione. Wersom „Jeszcze blaskiem zachodu [obłok] tlił się i rozżarzał, / Aż powoli pożółkniał, zbladnął i poszarzał” odpowiada u Panitza strofa, w której mowa jest o wschodzących gwiazdach i nadciągającym zmroku:

*Allmählich sah den roten Glanz man fliehen.
Schon gingen jetzt die ersten Sterne auf.
Und langsam zog im letzten Abendglühen
Von fern die fahle Dämmerung herauf.*

[Widać było, jak stopniowo umykał czerwony blask. / Wschodziły już pierwsze gwiazdy, / A w ostatniej wieczornej połodze / Pomału nadciągał blade zmierzch.]

Jest to zmiana zasadnicza: u Mickiewicza w centrum opisu stoi barwny obłok, cały obraz jest więc pełen światła i blasku, Panitz natomiast rozwija poetyckie przedstawienie wokół elementów kojarzących się z mrokiem, ciemnością. Osłabiona została też wymowa personifikacji słońca udającego się na spoczynek po ciężkim dniu pracy: kończące opis słowa „Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło / I raz ciepłym powiewem westchnąwszy – usnęło” zastępuje Panitz strofą, która w dosłownym tłumaczeniu na polski brzmi następująco: „Głowy słońca nie było już widać, / Słońce z wolna otuliło się w obłoki. / Jeszcze czuć było ostatni ciepły podmuch, / Wreszcie na las i łąki ciężko opadła noc”. Personifikacja jest więc niejako odsunięta w cień, na pierwszy plan wysuwają się elementy dodane przez tłumacza; obraz zachodzącego słońca został po części zastąpiony obrazem zapadającej nocy, zmienił więc swój koloryt i wymowę.

Wprowadzając wszystkie te zmiany Panitz stara się uzyskać ekwiwalencję formalno-estetyczną nie na poziomie wersów czy nawet poszczególnych słów, jak czyni to Buddensieg, lecz na poziomie całego opisu poetyckiego, dlatego jego tłumaczenie jest w tym miejscu raczej parafrazą niż przekładem *sensu stricto*.

Formując własne wersje Mickiewiczowskiego opisu obaj tłumacze przy użyciu różnych strategii translatorskich stworzyli teksty równie bogate w środki poetyckie co oryginał, choć każdy z nich przedstawia inne walory estetyczne i stanowi nową wartość artystyczną. Zarówno Panitz, jak i Buddensieg wypełnili tym samym postulat ekwiwalencji formalno-estetycznej.

Analiza obu cytowanych fragmentów nasuwa wniosek, że znacznie łatwiej jest oddać w tłumaczeniu te opisy poetyckie, które uaktywniają wyobraźnię wzrokową, aniżeli te, które odwołują się do wrażliwości słuchowej odbiorcy²³. W niemieckim istnieje wiele możliwości sugestywnego odmalowania barw i kształtów, stosunkowo zaś najłatwiej można odtworzyć w języku przekładu metafory autor-

²³ Wniosek ten potwierdzają tłumaczenia innych fragmentów *Pana Tadeusza* wykorzystujących instrumentację głoskową: koncertu Wojskiego, koncertu Jankiela. Wyjątek stanowi jedynie koncert Jankiela w przekładzie Buddensiega, bogactwem wyrażen dźwiękonaśladowczych dorównujący oryginałowi. Jednak nawet i tu nie udało się odtworzyć możliwości poetyckiego kształtowania opisu, jakie dają rymy oraz rytm polskiego 13-zgłoskowca.

skie. Znacznie trudniej natomiast oddać warstwę brzmieniową oryginału. Tłumacz związany jest fonetyką własnego języka oraz wybraną formą wersyfikacyjną – elementami, których cechy nie zawsze można wykorzystać dla wywołania określonych wrażeń słuchowych. Jako wiersz przekładu każde metrum – zarówno heksametr, jak i 5-stopowiec jambiczny – ma swoje zalety, ale również i wady, które mogą nałożyć na tłumacza takie ograniczenia, że osiągnięcie ekwiwalencji formalno-estetycznej nie jest w ogóle możliwe. Wybrane metrum może więc stać się swego rodzaju pułapką translatorską.

Ekwiwalencja denotatywna

Źródłem licznych konotacji kulturowych stanowiących niemały problem dla tłumacza jest w *Panu Tadeuszu* bogata terminologia związana ze środowiskiem szlachty polskiej. Są to przede wszystkim realia świata staropolskiego (nazwy ubiorów, broni, potraw), tytuły szlacheckie, nieraz zastępujące nazwiska bohaterów (Sędzia, Podkomorzy, Stolnik), oraz liczne formy zwracania się do siebie przedstawicieli szlachty („bracia szlachta”, „waćpan”, „asan”). Terminy te trudno oddać w języku niemieckim, ponieważ w historii państw niemieckojęzycznych nie wykształciła się grupa społeczna o podobnej roli kulturotwórczej, jaka przypadła polskiej szlachcie. W Niemczech istniał wprawdzie stan szlachecki – ludzie wysoko urodzeni, pełniący ważne funkcje na dworze panujących, jednak grupą tworzącą kulturę narodową było od przełomu XVIII i XIX w. protestanckie mieszczaństwo. Przedstawiciele tej warstwy wiedli zupełnie inny tryb życia niż polska szlachta, oddawali się innym zajęciom, cenili też inne wartości: skromność, oszczędność, dyscyplinę i pracę. Kultura mieszczańska rozpowszechniła się w Niemczech tak dalece i w takim stopniu ukształtowała mentalność społeczeństwa, że dzisiejsi czytelnicy niemieccy każde dzieło literackie odczytują według własnego kodu kulturowego, zgodnego z kanonem kultury mieszczańskiej²⁴. Przekładając *Pana Tadeusza* na język niemiecki należałoby więc tak przetłumaczyć poszczególne terminy i nazwy realiów z kanonu kultury szlacheckiej, aby były one czytelne w kontekście kultury mieszczańskiej, a to oznacza utratę znacznej ilości kojarzących się z nimi wartości społecznych i kulturowych.

Wydawałoby się, że przekładając tytułaturę polskiej szlachty łatwo stworzyć ekwiwalencję na poziomie denotatu – wystarczy posłużyć się słownikiem. Wówczas „Sędzia” w obu analizowanych przekładach to „Richter”, „Asesor” – „Assessor”, „Stolnik” – „Truchseß”, „Podkomorzy” – „Kämmerer” (u Buddensiega) lub „Kammerherr” (u Panitzza), „Rejent” – „Notar” (u Buddensiega) lub „Rejent” (u Panitzza). Tylko niektóre tytuły obaj tłumacze pozostawili w formie oryginalnej, gdyż w dawnym społeczeństwie niemieckim nie mają one żadnych odpowiedników: są to m.in. „Wojski” i „Woźny” (ten ostatni niekiedy zresztą występuje u Buddensiega jako „Gerichtsbote [posłaniec sądowy]”).

Jednakże dosłowne tłumaczenie tytułów polskiej szlachty niesie ze sobą niebezpieczeństwo przekazania czytelnikom mylnych konotacji. Niemieckie urzędy stolnika czy podkomorzego zastrzeżone były wprawdzie dla osób wysoko urodzo-

²⁴ Zob. Krysztofiak, *op. cit.*, s. 79.

nych, związanych z dworem króla lub księcia, było to jednak w średniowieczu, a nie w okresie współczesnym akcji *Pana Tadeusza*. Dlatego też czytelnik niemiecki napotykać takie terminy jest wciąż „odsyłany” w średniowiecze i może mieć wrażenie, że akcja poematu rozgrywa się właśnie w tamtej epoce. Z kolei urzędy sędziego, asesora czy rejenta piastowali w Niemczech przedstawiciele mieszczaństwa, szlachta zaś uważała je za niegodne swojej pozycji w państwie. Poza tym urząd taki wiązał się z faktyczną pracą i nie był, jak w Polsce, tylko tytułarny. Czytelnikowi niemieckiemu dość trudno sobie wyobrazić, aby sędzią czy asesorem był członek najbardziej uprzywilejowanej grupy społecznej w państwie, może więc skojarzyć sobie niektórych bohaterów *Pana Tadeusza* ze stanem mieszczańskim. Stworzenie w przekładzie ekwiwalencji denotatywnej nie gwarantuje więc właściwego zrozumienia tekstu przez odbiorcę, jeśli poszczególne słowa niosą ze sobą zupełnie inne konotacje²⁵.

Z problemu tego obaj tłumacze zdają sobie sprawę, czego dowodzi ich postępowanie przy tłumaczeniu samego słowa „szlachta” – pojęcia kluczowego dla Mickiewiczowskiej epopei, bez którego zrozumienia trudno o właściwy odbiór całego poematu. Buddensieg stosuje tutaj metodę transferu – przejmuje słowo oryginalne, uznając je za pojęcie specyficzne dla kultury języka wyjściowego, i objaśnia je w przypisie w sposób następujący: „Szlachcic – *Angehöriger des niederen Adels im Gegensatz zu den Magnaten*; Szlachta – *der Landadel, Kleinadel* [Szlachcic – członek niższej szlachty w przeciwieństwie do magnatów; szlachta – szlachta wiejska, drobna szlachta]” (B 353). Troszcząc się o zrozumiałość obcego słowa, tłumacz upraszcza jego znaczenie: pojęcie „szlachta” w dawnej Polsce oznaczało przecież cały stan szlachecki, którego wszyscy członkowie byli sobie równi w obliczu prawa, a więc należała do niego zarówno gołota, jak i magnateria. Owszem, można słowo „szlachta” rozumieć także jako ‘mniej majątnych członków stanu szlacheckiego’, w opozycji do „magnatów”²⁶, jednak ze strony tłumacza jest to pewne zawężenie pojęcia.

Panitz z kolei nie daje czytelnikom żadnego wyjaśnienia słowa „*Schlachta*”, które stosuje zamiennie z niemieckim „*Adel*”, oznaczającym najbogatszych, wysoko urodzonych członków społeczeństwa niemieckiego związanych z dworem władcy²⁷. Postępowanie Panitza nie jest tu jednolite – tłumacząc „szlachtę” i „szlachcica” jako „*Adel*” i „*Edelmann*” wybiera on metodę adaptacji, natomiast użycie w tekście słów „*Schlachta*” i „*Schlachtschitz*” wskazuje na transfer. Stosowanie podwójnego nazewnictwa wprowadza w przekładzie pewien chaos, a czytelnik niemiecki może się jedynie domyślać, że są to pojęcia synonimiczne. Przy tłumaczeniu tytułów polskiej szlachty osiągnięcie ekwiwalencji denotatywnej jest niemożliwe ze względów historycznych albo też ma ona charakter pozorny i nie idzie w parze ze stworzeniem ekwiwalencji konotatywnej. W odniesieniu do większości realiów świata szlacheckiego słownikowe odpowiedniki polskich terminów

²⁵ Problem ten obszernie analizuje E. Skibińska w książce *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”* (Wrocław 1999).

²⁶ Na polisemiczność pojęcia „szlachta” zwraca uwagę Skibińska (*op. cit.*, s. 79–82).

²⁷ Słowo „*Schlachta*” funkcjonuje w języku niemieckim jako pojęcie nieprzetłumaczalne, przejęte z języka polskiego i jedynie dostosowane do niemieckiej ortografii. Definiuje się je jako „*niederer Adel in Polen* [niższa szlachta w Polsce]” (*DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim 1996, s. 1321), taka definicja obejmuje więc tylko część jego znaczeń.

wywołują u niemieckiego odbiorcy zupełnie różne od zamierzonych, często niepożądane skojarzenia.

Ekwiwalencja konotatywna

Podobnie trudne, jeśli nie całkiem niemożliwe jest odtworzenie w języku niemieckim konotacji związanych z formami zwracania się do siebie bohaterów. Formy typu „asan”, „waćpan” jednoznacznie kojarzą się rodzimemu odbiorcy z polską szlachtą wraz z całą wytworzoną przez nią kulturą. W niemieckim brak takich form grzecznościowych, niemożliwa jest ekwiwalencja denotatywna, dlatego jedynym rozwiązaniem wydaje się znalezienie jakiegoś neutralnego odpowiednika. Popatrzmy, jak obaj tłumacze poradzili sobie z tym problemem w rozmowie Sędziego z Tadeuszem w księdze VIII (w. 398–415). Tadeusz prosi stryja o pozwolenie na wyjazd do Księstwa, a swoją decyzję uzasadnia nader pokrętnie, co budzi podejrzliwość Sędziego i wprawia go w gniew:

„To Waść tak szczerzy? takeś mi serce otwierał?
Naprzód ów pojedynek! Potem znowu miłość
I ten wyjazd, oj! jest tu w tem jakaś zawilość.
Już mnie gadano, jużem kroki Waści badał!
Asan bałamut i trzpiot, Asan kłamstwa gadał.
A gdzież to Asan chodził onegdaj wieczorem?
Czego Asan jak wyżeł tropił pode dworem?
O Tadeuszu! jeśli może Asan Zosię
Zbałamucił i teraz uciekasz? młokosie,
To się Waci nie uda; lubisz czy nie lubisz,
Zapowiadam Asanu, że Zosię poślubisz,
A nie, to bizun – jutro staniesz na kobiercu!
I gada mnie o czuciach! o niezmiennem sercu!
Łgarz jesteś! pfe! ja z Waści, Panie Tadeuszu,
Zrobię śledztwo, ja Waści jeszcze natrę uszu!
Dziś dość miałem kłopotów! Aż mi głowa boli!
Ten mi jeszcze spokojnie zasnąć nie dozwoli!
Idź mi Waść spać!” [...] [M 383–384]

Buddensieg:

„Also so ehrlich ist er? Er hat sein Herz mir geöffnet?
Vom Duellieren flunkert' er erst, dann sprach er von Liebe,
Jetzt von der Abfahrt; oh, noch etwas andres verbirgt sich dahinter!
Habs schon gehört, ich bin bereits auf der Spur seiner Schliche!
Er, ein Wirrkopf, ein Windbeutel, hat mich gründlich belogen!
Wo ist er gestern abend gewesen, als er hinausging?
Was hat er da wie ein Spürhund gestern abend geschnüffelt?
O mein Tadeusz, glaubt er vielleicht, er könnte der guten
Zosia erst das Köpfchen verdrehn und dann einfach weggehn?
Nein, nie wird das gelingen; ob er sie mag oder nicht mag!
Ich befehle ihm hiermit, daß er die Zosia zur Frau nimmt,
Wenn aber nicht, dass der Ziemer! – Vor dem Altar steht er morgen!
Und da faselt er noch von Gefühlen, von heftiger Neigung!
Er ist ein Lügner! Pfui! Ich werd gegen ihn, Pan Tadeusz,
Streng untersuchen! Ich werde die Ohren ihm gründlich schon reiben!
Heute hatt ich schon Kummer genug! Ich hab davon Kopfweh!
Dieser Tadeusz vertreibt mir alle Ruhe zum Schlafen!
Geht nur jetzt schlafen!” [...] [B 208–209]

Panitz:

*„Tadeusz”, sprach er, „ist das Offenheit?
Ich fürchte, hier ist manches noch verborgen.
Du sprichst erst vom Duell, von einer Flucht,
Und wieder dann von deinen Liebessorgen,
So spricht ein Mann, der nur nach Ausflucht sucht.*

*Da stimmt was nicht. Ich hörte schon Gerüchte!
Ein Schürzenjäger, scheint mir, ist der Herr!
Und manche nicht ganz saubere Geschichte
Erzählt man. Du seist hinter Mädchen her.*

*Wo bist du gestern abend wohl gewesen?
Was streiftest wie ein Windhund du umher?
In dem Fall mach ich nicht viel Federlesen.
Dann ist es aus, das merke sich der Herr!*

*Und dann noch eins: Die Zosia zu verführen
Und wie ein Lump dann außer Lands zu gehn,
Das soll nur einer mal mir hier probieren,
Das glückt ihm nicht! Das wird der Herr schon sehn!*

*Wenn du die Zosia liebst, nimm sie zur Ehe!
Verführst du sie, bekommst von meiner Hand
Du Prügel – so wahr ich vor dir stehe!
Mir scheint fast, du verlorest den Verstand.*

*Du redest mir von zärtlichen Gefühlen,
Von Liebe und von Treue bis zum Tod...
Pfui, welche Heuchelei! Du willst nur spielen!
Du schämst dich nicht und wirst nicht einmal rot.*

*Jedoch ich kenne deine Seitensprünge
Und zieh beizeiten dir die Ohren lang.
Nun geh zu Bett und überleg die Dinge
Und denk nicht immer nur an Müßiggang!*

Mich schmerzt der Kopf, ich hab genug für heute”. [P 376–377]

W monologu Mickiewiczowskim rozniewany Sędzia traktuje swego bratanka protekcyjnalnie – dystans wobec rozmówcy stwarza poprzez wielokrotne użycie form „asan” bądź „waść” w połączeniu z czasownikiem w trzeciej osobie liczby pojedynczej („Asan kłamstwa gadał”), na przemian zresztą ze zwykłą formą „ty”, a także poprzez pozornie uprzejme „Panie Tadeuszu”. Odbiorca polski od razu rozpoznaje, nawet czytając lub słysząc ten monolog wyrwany z kontekstu, że jest to fragment rozmowy dwóch przedstawicieli szlachty. Żaden z tłumaczy nie był w stanie środkami językowymi zaznaczyć społecznej i kulturowej przynależności obu protagonistów. Jediną możliwością, którą wykorzystali tłumacze, okazało się oddanie – za pomocą form gramatycznych – poirytowanego i protekcyjnalnego tonu wypowiedzi Sędziego. Buddensieg stosuje w tym celu formę „Er” w połączeniu z trzecią osobą liczby pojedynczej (zamiast formy „du” – „ty” bądź grzecznościowego „Sie” – „Pan”). Forma ta jest dla rozmówcy niegrzeczna, wręcz obraźliwa: w taki sposób panowie zwracali się jeszcze w XVIII–XIX w. do służących. W przytoczonym fragmencie ten prosty zabieg językowy daje dobry efekt, podkreśla gniew i zapalczywość mówiącego oraz jego dezaprobatę wobec postępów Tadeusza. W przekładzie Panitza Sędzia używa wobec młodego Soplicy zwykłej formy „ty”, niekiedy też traktuje go

z góry stosując formę „*der Herr*” – w dosłownym tłumaczeniu po prostu „Pan”, jednak zwrot ten jest nieuprzejmy, mniej więcej jak polskie „pan” w połączeniu z czasownikiem w drugiej osobie liczby pojedynczej: „*Das merke sich der Herr!* [Zapamiętaj pan to sobie!]”. Ogólnie jednak przekład Panitza jest w tym miejscu mniej udany, ton wypowiedzi Sędziego ma charakter znacznie łagodniejszy niż w oryginale, np. zamiast końcowego „Idź mi Waść spać!” – oznaki najwyższej irytacji – mamy u Panitza upomnienie: „*Nun geh zu Bett und überleg die Dinge / Und denk nicht immer nur an Müßiggang!* [Idź do łóżka, przemyśl sprawy / I nie myśl tylko o próżniactwach!]”.

Nie do końca udało się tłumaczom oddać komizm cechujący analizowany monolog. Mamy tu do czynienia z komizmem zarówno sytuacyjnym (Tadeusz chce poślubić Zosię, tymczasem Sędzia myśli, że chce od niej uciec), jak i językowym: kategoriyczny rozkaz Sędziego: „lubisz czy nie lubisz, / Zapowiadam Asanu, że Zosię poślubisz” – śmieszny skutek użycia antytezy. U Panitza zdanie to brzmi jak przyjacielska rada: „*Wenn du die Zosia liebst, nimm sie zur Ehe!* [Jeśli kochasz Zosię, weź ją za żonę]”, i nie ma tu komizmu ani językowego, ani nawet sytuacyjnego. Z kolei tłumaczenie Buddensiega: „*Ich befehle ihm hiermit, daß er die Zosia zur Frau nimmt* [Niniejszym rozkazuję mu wziąć Zosię za żonę]”, wydobywa jedynie komizm sytuacyjny.

Niezależnie od pomysłowości obu tłumaczy żadnemu z nich nie udało się osiągnąć ekwiwalencji konotatywnej w miejscach, gdzie przedstawiciele szlachty używają charakterystycznych w swoim środowisku zwrotów grzecznościowych. W dialogu Sędziego z Tadeuszem można było jedynie zaznaczyć środkami językowymi ton rozmowy i dystans pokoleniowy między rozmówcami, nie zaś ich przynależność społeczną.

Ekwiwalencja pragmatyczna

Tryb życia polskiej szlachty, nieodłącznie związany z pracą na roli, dwory szlacheckie, a także bogate ubiory w stylu orientalnym budziły zdumienie gości z zagranicy jeszcze w XVII–XVIII wieku²⁸. Współczesny odbiorca niemiecki czytając o życiu w początkach XIX w. ma przed oczami zupełnie inne realia: miejskie pałace arystokracji, ubiory i siedziby mieszczan, natomiast nazwy strojów szlacheckich, takie jak „żupan”, „kontusz”, „taratka”, „czamara” – przez obu tłumaczy przejęte w niezmienionej formie – nic mu nie mówią i nie wywołują, jak u polskiego czytelnika, natychmiastowych skojarzeń z polską szlachtą. Oddanie nazw ubiorów jest szczególnie trudnym zadaniem. Dla tytułów szlacheckich można znaleźć odpowiedniki do pewnego stopnia gwarantujące ekwiwalencję denotatywną, choć giną przy tym wszystkie konotacje; tymczasem przy tłumaczeniu nazw strojów bardzo trudno jest nawet o ten – zdawałoby się – najprostszy rodzaj ekwiwalencji. Tłumacz musi zwrócić uwagę przede wszystkim na zrozumiałość tekstu i powinien go dostosować do poziomu wiedzy oraz możliwości recepcyjnych czytelnika niemieckiego.

Jedną z metod pozwalających stworzyć ekwiwalencję pragmatyczną jest zastosowanie przypisów, choć wielu krytyków uważa je za zło konieczne, dowód

²⁸ Zob. J. Ta z b i r, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*. Warszawa 1983, s. 169.

nieudolności tłumacza i sądzi, że lepiej jest wpleść stosowne objaśnienie w sam tekst przekładu. Przyjrzyjmy się scenie z księgi IX (w. 93–96), gdzie major Płut po wygranej bitwie każe zakuć mieszkańców zaścianka w dyby i zabrać im różne części ubrania:

[...] Major, ku większej ich męce,
Kazał pierwej pozdzierać z głów konfederatki,
Z pleców płaszcz, kontusze, nawet taratki,
Nawet żupany. [...] [M 405]

Buddensieg:

[...] *Um sie mehr noch zu quälen,
Läßt der Major die Konfederatka vom Kopf ihnen reißen,
Von den Rücken die Mäntel, die Kontusche, die Taratatkas,
Auch die Żupane.* [...] [B 226]

Panitz:

*Man riß ihnen sogar die Konfederatka
Vom Kopf. Und den Żupan, die Taratatka,
Ja selbst den Kontusz, den kurzen Rock,
Nahm man ihnen fort.* [...] [P 409]²⁹

Czytelnik niemiecki domyśla się z kontekstu, że obco brzmiące pojęcia – u Buddensiega jedynie pisane według niemieckiej ortografii – to nazwy części ubrania. Obaj tłumacze na końcu książki zamieszczają przypisy: Buddensieg w osobnym *Namen- und Sachregister*, zawierającym polskie nazwy geograficzne, nazwiska postaci historycznych i realia (podane w kolejności alfabetycznej), Panitz zaś – wplatając własne przypisy pomiędzy *Objaśnienia poety* i wyróżniając je inną czcionką. Przypisy Buddensiega są przy tym kompletne i dość szczegółowe, u Panitza natomiast nie ma informacji, co to jest np. czamara czy konfederatka, poza tym pojęcia wyjaśniane są w kolejności występowania w tekście, stąd trudno znaleźć przypis do nieznanego słowa, które pojawia się po raz drugi. Pod względem układu przypisy Buddensiega są więc dla czytelnika łatwiejsze w odbiorze niż u Panitza.

W niektórych miejscach tłumacze starają się zresztą zastosować adaptację, np. przekładając „krakowską sukmanę” jako „*Krakauer Tuchrock*” (Buddensieg) czy „*Krakauer Rock*” (Panitz), są to jednak miejsca odosobnione. W obu tekstach dominuje tutaj metoda transferu. Porównajmy, jak tłumacze wyjaśniają niemieckiemu czytelnikowi nazwy staropolskich ubiorów:

Buddensieg:

Cz a m a r a – *langes Oberkleid mit herabhängenden Ärmeln* [długi ubiór wierzchni ze zwisającymi rękawami]. [B 345]

K o n f e d e r a t k a – *rote, viereckige Mütze mit kleinem Federbusch; wurde von den Konföderierten getragen* [czerwona, kwadratowa czapka z niewielkim pióropuszem, noszona przez konfederatów]. [B 348]

K o n t u s z – *polnischer Oberrock mit geschlitzten Ärmeln, die von den Armen herabhängen oder über diese geschlagen werden. Auch von Frauen getragen* [polski ubiór wierzchni z rozciętymi rękawami, które zwisają z ramion albo są na ramiona zarzucane. Noszony również przez kobiety]. [B 348]

²⁹ Wersy te są częścią fragmentu, w którym Panitz stosuje toniczny *Knittelvers* o konotacjach m.in. satyrycznych, podkreślając przez to śmieszność sytuacji.

Tarata tka – ein Überrock mit Schnüren, kürzer als die Czamara [ubiór wierzchni ze sznurami, krótszy niż czamara]. [B 353]

Żupan – Unterrock der altpolnischen Tracht, wurde unter dem Kontusz getragen. Nur die Ärmel und der Brustteil mit seiner dichten Reihe von Knöpfen (bei Edelleuten goldgefaßte Korallen oder Perlen) war zu sehen [ubiór noszony pod spodem, część stroju staropolskiego. Widoczne były tylko jego rękawy i gors ozdobiony gęstym rzędem guzików – u szlachty były to korale lub perły oprawne w złoto]. [B 354]

Panitz:

Kontusz – altes mantelartiges Gewand, das die polnischen Adligen trugen. Das Eigentümliche des Kontusz bestand in seinen geschlitzten Ärmeln. Das zugehörige Untergerwand hieß Żupan [staroświecki ubiór w formie płaszcza, noszony przez polską szlachtę. Charakterystyczne dla kontusza były jego rozcięte rękawy. Ubiór noszony pod kontuszem nazywał się żupan]. [P 596]

Tarata tka – Überrock zum Schnüren, etwas kürzer als die Czamara [wierzchni ubiór sznurowany, trochę krótszy od czamary]. [P 597]

Obaj tłumacze starają się wyjaśnić egzotyczne pojęcia w sposób możliwie obrazowy, w gruncie rzeczy jednak opisy te niewiele mówią czytelnikowi niemieckiemu, któremu raczej trudno domyślić się, jak wyglądają np. rozcięte rękawy kontusza. Dlatego też gest odrzucania wylotów kontusza, tak charakterystyczny dla Podkomorzego, w scenie poloneza (ks. XII, w. 762–764) przełożonej przez Buddensiega jest niezrozumiały i dziwaczny:

Poloneza czas zacząć. – Podkomorzy rusza
I z lekka zarzuciwszy wyloty kontusza,
I węża podkręcając, podał rękę Zosi [M 562]

*Zeit ists zur Polonäse. – Der Kämmerer schreitet dahin schon,
Wirft mit leichtem Schwung die Flügel zurück seines Kontuschs
Und den Schnurrbart zwirbelnd, reicht er die Hand jetzt der Zosia;*

[Czas na poloneza. – Podkomorzy już wkracza, / Z lekkim zamachem odrzuca do tyłu skrzydła swojego kontusza / I podkręcając węża, podaje rękę Zosi.] [B 321]

Niemiecki odbiorca może mieć wrażenie, że czyta opis balu maskowego, a kontusz ze „skrzydłami” to baśniowy kostium, a nie zwykłe ubranie bohaterów. Dlatego też Panitz szczegółu tego w ogóle nie przetłumaczył i chyba była to słuszna decyzja, skoro gest odrzucania wylotów kontusza dla czytelnika niemieckiego – w przeciwieństwie do polskiego – nie jest nośnikiem żadnych treści kulturowych.

Jeśli więc nawet przypisy tłumacza w niewielkim stopniu wzbogacają wiedzę odbiorcy, to czy uzyskanie ekwiwalencji pragmatycznej w przekładzie jest w tym przypadku zupełnie nieosiągalne? Czy naprawdę nie da się w taki sposób dostosować tekstu tłumaczenia do możliwości czytelnika, aby jednocześnie spełnić postulat ekwiwalencji denotatywnej i przekazać choć trochę „staropolskiego klimatu”? Okazuje się, że można sprostać temu zadaniu, jednak nie dzięki środkom językowym czy metajęzykowym, lecz – wizualnym, mianowicie odpowiednio dobranym ilustracjom, jeśli będą one realistyczne i wiernie oddadzą szczegóły stroju bohaterów, wewnątrz siedzib szlacheckich i przedmiotów codziennego użytku, zwłaszcza broni.

Warunek ten najlepiej spełniają – uznane dziś za klasyczne – ilustracje Michała E. Andriollego, swego czasu krytykowane za dramatyzację przedstawianych

wydarzeń, zbytnie podkreślanie fabuły i anachroniczną interpretację *Pana Tadeusza*³⁰. Cykl Andriollego ilustruje wydanie *Pana Tadeusza* w tłumaczeniu Panitza, co na pewno przekładowi wyszło na korzyść: to, co nie zostało wyjaśnione w przypisach i komentarzach wplecionych w tekst, „dopowiadają” same ilustracje. Wersję Buddensiega opatrzone rysunkami Antoniego Uniechowskiego z lat sześćdziesiątych, gdzie postaci są zaledwie naszkicowane i wtopione w krajobraz³¹. Ilustracje te odznaczają się wysokimi walorami artystycznymi i są niewątpliwie ciekawą propozycją interpretacji *Pana Tadeusza*, jednak trudno w nich szukać informacji o XIX-wiecznych realiach. Na rysunkach Uniechowskiego nie da się rozróżnić szczegółów stroju czy broni, oddany został jedynie nastrój poszczególnych scen. Tymczasem gdyby opatrzyć przekład Buddensiega realistycznymi drzeworytami Andriollego, czytelnik nie miałby wątpliwości, co oznaczają i do czego służą „skrzydła kontusza” w scenie ostatniego poloneza...

Na rolę ilustracji w tłumaczeniu translatorskim nie zwracali dotąd uwagi. Jedynie Elżbieta Skibińska obrazowo ukazuje w swojej książce, jak francuski czytelnik *Pana Tadeusza* zamiast polskiego szlachcica wyobraża sobie markiza we fraku i peruce. Autorka opiera się na bogatym materiale ilustracyjnym przedstawiającym stroje, obyczaje i siedziby szlachty polskiej i francuskiej, nie wspomina jednak, że podobne rysunki czy reprodukcje umieszczone w tłumaczeniu mogłyby rozwiać wątpliwości czytelnika i sprostować ewentualne fałszywe wyobrażenia. Tymczasem rola ilustracji w przekładzie – czy będą to tablice Andriollego, czy też ryciny i portrety z epoki – jest nie do przecenienia. Tam, gdzie kończą się możliwości języka, w sukurs tłumaczowi przyjąć może obraz. Czasami osiągnięcie ekwiwalencji pragmatycznej i denotatywnej możliwe jest tylko dzięki ilustracjom, dlatego nie powinny być one traktowane jako element dekoracyjny, lecz jako integralna część komentarzy i przypisów tłumacza. Naturalnie o doborze ilustracji zwykle decyduje wydawnictwo, warto jednak, by tłumacz zdawał sobie sprawę, jak skutecznie obraz może wspomóc słowo. Wówczas odbiorca obcojęzyczny nie zostaje „zredukowany” do postaci „zwykłego” czytelnika, ma bowiem szansę percepcji tekstu na płaszczyźnie zarówno językowej, jak i wizualnej.

Wnioski końcowe

Analiza cytowanych fragmentów *Pana Tadeusza* w dwóch niemieckich wersjach pokazuje, jak różny jest stopień trudności przy próbach stworzenia poszczególnych typów ekwiwalencji. Można osiągnąć ekwiwalencję denotatywną kierując się jednocześnie wymogami ekwiwalencji pragmatycznej, szczególnie jeśli uwzględni się rolę uzupełniającą i pomocniczą przypisów i ilustracji. Najtrudniejszy, o ile w ogóle możliwy do spełnienia, jest postulat ekwiwalencji konotatywnej – przekazania w języku przekładu wszystkich skojarzeń, jakie budzi dane pojęcie, szczególnie jeśli jest ono słowem kluczowym dla utworu (jak np. „szlachta” w *Panu Tadeuszu*). Z kolei ekwiwalencja formalno-estetyczna, również bardzo trudna do osią-

³⁰ Zob. S. Wysocki, *Konkretyzacja malarska – interpretacją (na przykładzie „Pana Tadeusza”)*. W: *Literatura a sztuka wizualna*. Warszawa 1994, s. 106–108.

³¹ Zob. *ibidem*, s. 108–113.

gnięcia, w dużej mierze zależy od dokonanych przez tłumacza wyborów w płaszczyźnie wersyfikacyjnej, stylistycznej, gatunkowej.

Jak wspomniano na wstępie, ogólna ocena przekładu powinna opierać się na jego analizie pod kątem wszystkich rodzajów ekwiwalencji, które są od siebie wzajemnie uzależnione. Niezbędnym warunkiem przekazania konotacji oryginału jest stworzenie ekwiwalencji denotatywnej, tę zaś osiągnąć można jedynie dostosowując przekład do możliwości czytelnika, a więc wypełniając postulat ekwiwalencji pragmatycznej. Używając terminologii Kollera należałoby zatem mówić o *s y s t e m i e e k w i w a l e n c j i* – sieci powiązań i wzajemnych uwarunkowań między poszczególnymi typami ekwiwalencji.

Analiza ukazuje, że stworzenie tłumaczenia pod każdym względem ekwiwalentnego wobec oryginału jest niemożliwe, przynajmniej w wypadku *Pana Tadeusza*. Dobrze to ilustrują przykłady opisów poetyckich: w jednym miejscu ekwiwalencję formalno-estetyczną dało się osiągnąć dzięki inwencji translatorów oraz obiektywnym możliwościom kształtowania języka niemieckiego, gdzie indziej okazało się to niewykonalne.

Na koniec należałoby odpowiedzieć na pytanie, jaki rodzaj przekładu reprezentują oba przedstawione tłumaczenia. Ogólna ich charakterystyka oraz przyporządkowanie pewnym typom nie jest proste, można jedynie konkretne strategie translatorskie zaklasyfikować jako adaptację bądź transfer, przy czym jedna metoda nie wyklucza drugiej. Panitz w wielu wypadkach wykorzystuje *a d a p t a c j ę*, starając się zastąpić obce kulturowo elementy języka oryginału elementami bliższymi kulturze czytelnika niemieckiego i bardziej dla niego zrozumiałymi, jednak nie stosuje wybranej strategii konsekwentnie. Przeciwnie Buddensieg, który prawie bez wyjątku posługuje się techniką *t r a n s f e r u*, zachowuje w języku niemieckim specyficzne elementy oryginału uświadamiając czytelnikowi, że ma do czynienia z tekstem wywodzącym się z innej, obcej kultury. Czyni to zresztą rozmyślnie, chcąc przybliżyć odbiorcy polską literaturę i wzbogacić język niemiecki. Piśze w posłowie, iż przy lekturze tłumaczenia czytelnik „ucieszy się napotyając nie tylko swojskie nazwy, lecz także polonizmy, które – być może początkowo niezwykle dla języka niemieckiego – są nadzwyczaj obrazowe i wzbogacają język o nowe pojęcia i wyrażenia”³².

Na przekłady Buddensiega i Panitza można też spojrzeć pod kątem „wierności” wobec oryginału. Obaj tłumacze określili swoje wersje jako „*Nachdichtung*”, czyli przekład wolny, poetycki. Dobrze oddaje to charakter tłumaczenia Panitza, które ze względu na liczne elementy dodane można by nawet nazwać parafrazą. W jego przypadku słowo „*Nachdichtung*” świadczy, że tłumacz zdawał sobie sprawę z wprowadzonych przez siebie zmian i niejako z góry bronił się przed ewentualnym zarzutem „niewierności”. Jeśli natomiast chodzi o Buddensiega, to można przypuszczać, że do użycia określenia „przekład wolny” skłoniły go inne motywy. Jego wersja jest przecież bardzo „wierna” w potocznym znaczeniu tego słowa, tłumaczy wers po wersie (choć sama długość heksametru wymusza wplatanie dodatkowych elementów tekstu). Słusznie też Grażyna Szewczyk nazywa przekład Buddensiega „poetycko-filologicznym”³³.

³² Buddensieg, *op. cit.*, s. 381.

³³ Szewczyk, *op. cit.*, s. 189.

W postłowie do swojej wersji *Pana Tadeusza* Buddensieg wyjaśnia, iż pracę przekładową pojmuje w duchu znanego powiedzenia Novalisa o tłumaczu jako „poecie poety” („*Dichter des Dichters*”). Tłumaczenie – zwłaszcza arcydzieł literatury narodowej – uważa za ogromne i odpowiedzialne zadanie wymagające dojrzałości i gotowości do bezinteresownego poświęcenia, a przede wszystkim wybitnego talentu³⁴. Nazywając swój przekład tłumaczeniem wolnym Buddensieg kierował się zatem nie rezultatem swej pracy, lecz własną wizją zadań i postawy tłumacza jako „drugiego autora”³⁵, co najmniej równorzędnego z twórcą oryginału.

Na koniec warto przytoczyć słowa cytowanego już wielokrotnie Kollera:

Tłumaczenia tekstów literackich muszą być wciąż podejmowane na nowo. Każdy przekład daje pewną określoną i zawsze tylko częściową interpretację dzieła – dlatego tłumaczenia starzeją się (czy też lepiej: z m i e n i a j ą s i ę) nie tylko pod względem języka, ale też i wpisanych w nie interpretacji [...].

– a ponadto:

Każdy przetłumaczony tekst zawiera w sobie wezwanie do nowego tłumaczenia³⁶.

Tak więc dotychczasowe obcojęzyczne wersje *Pana Tadeusza* są kolejnym głosem w dialogu, jaki tłumacze prowadzą ze sobą od czasu powstania pierwszych przekładów poematu. Możemy mieć nadzieję, że dzięki nowym tłumaczeniom dialog ten będzie się toczył nadal.

³⁴ Buddensieg, *op. cit.*, s. 377–378.

³⁵ Określenie A. Legeżyńskiej (*Autor – tłumacz – przekład. W: Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka. Warszawa 1999*).

³⁶ Koller, *op. cit.*, s. 57, 69.